Colección almud
fotografía 03

FOTOGRAFÍA Y MEMORIA

I ENCUENTRO EN CASTILLA-LA MANCHA

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros. 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2005 . Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

FOTOGRAFÍA Y MEMORIA

I ENCUENTRO EN CASTILLA-LA MANCHA

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

FOTOGRAFÍA Y MEMORIA
I ENCUENTRO EN CASTILLA-LA MANCHA

Editoras
Esther Almarcha Núñez-Herrador
Silvia García Alcázar
Esmeralda Muñoz Sánchez

Prólogo de Esther Almarcha Núñez-Herrador e Isidro Sánchez Sánchez

Centro de Estudios de Castilla-La Mancha. Ciudad Real, 2006.

Colección almud fotografía 03

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

Ficha Catalográfica

Encuentro Historia de la Fotografía de Castilla-La Mancha (1º. 2004. Ciudad Real)
Fotografía y Memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha
Editoras: Esther Almarcha Núñez-Herrador, Silvia García Alcázar, Esmeralda Muñoz Sánchez; prólogo de Esther Almarcha Núñez-Herrador e Isidro Sánchez Sánchez
Ciudad Real: Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, 2006.
200 p.: il. ; 22 cm. — (Almud fotografía ; 03)

ISBN 10: 84-8427-486-1
ISBN 13: 978-84-8427-486-5
Depósito legal: CR 674/2006

Fotografía
Historia
Congresos y Asambleas
Catilla-La Mancha
77(460.28)(063)

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

Fecha de la presente edición: noviembre de 2006

Edición y distribución
Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha
[publicaciones@uclm.es]
Colección Almud Fotografía, número 03
Centro de Estudios de Castilla-La Mancha
[http://www.uclm.es/ceclm]

Diseño y maquetación
Diseño de la colección: Montera34 [montera34@gmail.com]
Para el diseño de este libro han sido utilizadas la tipografía **Garamond** para el texto general, **Futura XBlk BT** para los títulos y Georgia para la paginación. Su tamaño es de 22 x 22 cm.
Maquetación de este número: José Luis Sobrino [jlsobri@teleline.es]

Fotografía de cubierta: J. Laurent. *Vista panorámica de Ciudad Real hacia 1865.*
Fototeca del Centro de Estudios de Castilla-La Mancha

ISBN 10: 84-8427-486-1
ISBN 13: 978-84-8427-486-5
Depósito legal: CR 674/2006

Impresión y encuadernación
Gráficas Garrido, Ciudad Real

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

11 **PRÓLOGO**

21 **1 FOTOGRAFÍA Y MEMORIA**

22 **NUEVOS LENGUAJES, VIEJAS CREENCIAS. FOTOGRAFÍA Y EXVOTOS**
Elena Sainz Magaña

30 **DE LA ESTAMPA DEVOTA AL VERDADERO RETRATO**
Benjamín Tébar Toboso

46 **TARJETAS POSTALES DE LA CIUDAD DE CUENCA (1897-1936)**
Francisco de la Torre de la Vega
Laura Valeriano Martínez

57 **2 FOTÓGRAFOS**

58 **TRES FOTÓGRAFOS Y UN APUNTE PICTOFOTOGRÁFICO. UNIVERSOS EN LA FOTOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA DE ALBACETE**
Juan Agustín Mancebo Roca

66 **EDUARDO MATOS: LA IMAGEN SOCIAL DE CIUDAD REAL**
Esmeralda Muñoz Sánchez
Óscar Fernández Olalde
Francisco Javier Álvaro Oña

74 **CASIANO ALGUACIL, UN FOTÓGRAFO TOLEDANO**
Beatriz Sánchez Torija

83 **3 FOTOGRAFÍA Y PRENSA**

84 **PROYECTO DE INVESTIGACIÓN: *PATRIMONIO VISUAL: USOS DIDÁCTICOS***
Patricia Cobo Espinosa
Pilar Díaz Muñoz
Concepción Espinosa Gimeno
Concepción Martín Sendarrubias

92 **LA CONSOLIDACIÓN DE LA FOTOGRAFÍA EN LA PRENSA DE LA MANCHA: LA REVISTA ILUSTRADA *VIDA MANCHEGA***
Silvia García Alcázar

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

100 ***TOLEDO*, REVISTA DE ARTE.**
LA FOTOGRAFÍA DE UNA CIUDAD PINTORESCA
Jorge Francisco Jiménez Jiménez
118 **LA IMAGEN DE LA MUJER EN LAS REVISTAS *TERESA* E *Y* DE LA SECCIÓN FEMENINA**
Esmeralda Muñoz Sánchez

129 **4 LA FOTOGRAFÍA COMO DOCUMENTO**

130 **EL GRABADO Y LA FOTOGRAFÍA EN LA DESCRIPCIÓN DE LA FIESTA DEL FINAL DEL ANTIGUO RÉGIMEN Y COMIENZOS DE LA CONTEMPORANEIDAD. EL MODELO DE CASTILLA-LA MANCHA**
Mª José Cuesta García de Leonardo
140 **LA CERÁMICA TALAVERA A TRAVÉS DE LAS FOTOGRAFÍAS DE RUIZ DE LUNA**
Fernando González Moreno
148 **BENJAMÍN PALENCIA Y LA FOTOGRAFÍA. EL FOTOMONTAJE Y LA RECEPCIÓN DEL ARTE ONÍRICO EN ESPAÑA**
Manuel Mujeriego Botella
158 **LA IMAGEN DE LA MUJER EN LA FOTOGRAFÍA**
Etelvina Parreño Arenas
166 **IMÁGENES DE LA GUERRA CIVIL. FOTOGRAFÍAS COMO SÍMBOLO DE LA CAUSA REPUBLICANA**
Fernando Roncero Moreno

175 **5 ARCHIVOS Y COLECCIONES**

176 **CREACIÓN Y DESARROLLO DE UN FONDO FOTOGRÁFICO DE LA HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA**
Mª Dolores Doctor Roncero
182 **LA CREACIÓN DE CINCO ARCHIVOS DE FOTOHISTORIA EN LA PROVINCIA DE CIUDAD REAL: PROCESO Y RESULTADOS**
Francisco Zamora Soria

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

PRÓLOGO

«Cuantos reprodujeren obras fotográficas tienen la obligación de hacer constar, al pie de las reproducciones, el nombre de quien hizo dichas obras, á no ser que haya mediado pacto, en virtud del cual el autor de éstas haya renunciado expresamente a tal derecho».

Gaceta de Madrid, núm. 249 (6-9-1911)

Durante los días 2 y 3 de diciembre de 2004 tuvo lugar en Ciudad Real el *I Encuentro de Historia de la Fotografía en Castilla-La Mancha*. Organizado por el Centro de Estudios de Castilla-La Mancha y la colaboración de Caja Castilla-La Mancha, Consejería de Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Facultad de Letras y Ayuntamiento de Miguelturra, se celebró una reunión de personas interesadas en el mundo de la fotografía y en su historia. Fueron directores del evento Esther Almarcha Núñez-Herrador e Isidro Sánchez Sánchez, mientras que Óscar Fernández Olalde y Esmeralda Muñoz Sánchez desarrollaron una intensa labor en la secretaría.

Pero aquél fin de año, aparte del encuentro científico, los habitantes de Ciudad Real y la comunidad universitaria tuvieron la oportunidad de contemplar hasta cuatro exposiciones fotográficas, que se organizaron como necesario complemento a dicho acontecimiento académico. Así, desde el 15 de noviembre hasta el 20 de diciembre, se pudo ver en el vestíbulo del Paraninfo Rector Luis Arroyo la magnífica exposición itinerante titulada *Alfonso. Cincuenta años de historia de España*, realizada por Lumwerg y comisariada por el fotohistoriador Publio López Mondéjar. El fotógrafo Alfonso que, como se sabe, nació accidentalmente en la capital manchega en el año 1880, desarrolló una importantísima labor fotográfica, de la cual los fondos expuestos constituyeron un reducido repertorio desde el punto de vista cuantitativo pero una acertada selección desde el cualitativo .

Entre el 15 y el 25 del mismo mes, fue posible escudriñar en el Paraninfo del Rectorado de la Universidad de Castilla-La Mancha el mundo del carnaval gracias a la exposición *Carnestolendas en Miguelturra*, del Colectivo Fotográfico «Alumbre», montada por el Centro de Estudios de Castilla-La Mancha y el Ayuntamiento de Miguelturra (Ciudad Real), que contó, además, con la colaboración del Vicerrectorado de Ciudad Real y Cooperación Cultural y Caja Castilla-La Mancha.

El día 30 de noviembre fue inaugurada la muestra titulada *Los legados de la tierra* en el Paraninfo del Rectorado de la Universidad de Castilla-La Mancha. Realizada en colaboración con la Consejería de Cultura de la Junta de Comunidades, se mantuvo hasta el 20 de diciembre y sirvió para que los visitantes pudieran conocer la labor que la Consejería viene desarrollando desde hace varios años en el terreno de la historia de la fotografía.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

Finalmente, a partir del 1 de diciembre se pudieron ver en la Facultad de Letras, durante veinte días, parte de *Los fondos fotográficos del Centro de Estudios de Castilla-La Mancha*, exposición realizada por Óscar Fernández Olalde y Esmeralda Muñoz Sánchez.

Las personas del Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, en fin, conscientes de la importancia de la imagen en el mundo contemporáneo, realizaron un gran esfuerzo para desarrollar el *Encuentro* y ambientarlo con una serie de iniciativas destinadas a relacionar el mundo de la fotografía y el rescate de nuestra memoria.

En la recuperación de dicha memoria es preciso recordar una vez más que el fotohistoriador Publio López Mondéjar fue un verdadero pionero en España en el campo de los estudios referidos a historia de la fotografía. En nuestro ámbito, desde que a comienzos de los ochenta del siglo pasado el periodista de Casasimarro (Cuenca) empezara a estudiar la historia de la fotografía en Castilla-La Mancha, son ya muchos los trabajos publicados, como se puede comprobar en el Centro de Estudios de Castilla-La Mancha.

Por otra parte, la Consejería de Cultura, en colaboración con un buen número de ayuntamientos, desarrolla desde hace algunos años el programa llamado *Los legados de la tierra*, dirigido a rescatar y poner en valor nuestro patrimonio histórico y cultural mediante la fotografía. Múltiples exposiciones y numerosas ediciones de libros han visto la luz como resultado de las iniciativas promovidas por distintas administraciones y particulares.

La recuperación de la fotografía: las dos primeras décadas

Desde que se elaboraron fotografías ha existido un interés por exponerlas en público y se han confeccionado obras que pretendían extender su teoría y su práctica. Pero el estudio de la fotografía como elemento histórico es más reciente en España. Se puede situar en las últimas décadas, más concretamente en 1980[1], la preocupación por lo que puede denominarse *fotohistoria*. En Castilla-La Mancha en ese mismo año se publicó el primer libro dedicado a estudiar y recordar fotografías antiguas.

Evidentemente podrían recordarse precedentes de ese interés tanto para España como para nuestra Región, pero la exposición de Guadalajara, que tuvo lugar en 1944, puede servir como ejemplo válido[2]. Pero fue en 1980 cuando Publio López Mondéjar, uno de los máximos especialistas en *fotohistoria* de España, publicó una selección de fotografías de varios fotógrafos afincados en Albacete, principalmente de Luis Escobar[3].

En 1982 la editorial Zocodover, de Toledo, puso a la venta dos carpetas con reproducciones fotográficas de Casino Alguacil y otra con imágenes de varios fotógrafos referidas, precisamente, a la plaza de Zocodover, que fue centro neurálgico de la ciudad, con comentarios de Julio Porres Martín-Cleto[4].

Durante 1983 aparecieron tres libros y un artículo que pueden recordarse. Un grupo interdisciplinar publicó una obra sobre el citado Alguacil que contenía, además de su biografía y la reproducción de un buen número de placas conservadas en el Ayuntamiento de

1 Sobre estas cuestiones ver ISIDRO SÁNCHEZ SÁNCHEZ: «Fotografía e historia en el imperio de la imagen», en *Imágenes de una ciudad y sus gentes. Fotografía en Talavera de la Reina (1857-1950)*. Talavera de la Reina, Cuaderna, 1997, págs. 21-42

2 Guadalajara: *Catálogo de la exposición fotográfica de la provincia de Guadalajara*. Guadalajara, Talleres Tipográficos de la Casa de Misericordia, 1944.

3 *Retratos de la vida 1875-1939*. Madrid, Instituto de Estudios Albacetenses, 1980. La primera edición fue del Instituto de Estudios Albacetenses. Después se han realizado, al menos, la de Editorial Mayoría en el mismo año, la de Blume en 1981 y la de Lunwerg en 1989.

4 CASIANO ALGUACIL: *10 fotografías. Toledo. Casiano Alguacil I*. Toledo, Zocodover, 1982; *Casiano Alguacil: 10 fotografías. Toledo. Casiano Alguacil II*. Toledo, Zocodover, 1982; y *Toledo: Un siglo en Zocodover 1882-1982. Colección de 20 fotografías antiguas*.Toledo, Zocodover, 1982, con comentarios de Julio Porres Martín-Cleto.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

Toledo, un estudio, por vez primera en la Región, referido a la historia de la fotografía en una ciudad[5]. Por otra parte, Alberto Mateos Arcángel y José Luis Muñoz dieron a la luz pública dos libros con reproducciones de fotografías antiguas de Albacete y Cuenca respectivamente, y Nicolás Ramos un breve artículo sobre un siglo de fotografía en Campo de Criptana[6].

De 1984 hay que reseñar un estudio de Rafael del Cerro sobre la fotografía toledana hasta 1914, publicado en el *Boletín de Arte* de la Universidad de Málaga[7], y el espléndido libro de Publio López Mondéjar sobre la fotografía en Castilla-La Mancha hasta nuestra última guerra civil[8].

Referidos al año 1985 hay que recordar fundamentalmente una mera recopilación de fotografías de Talavera de la Reina, realizada por el periodista ya fallecido Eladio Martínez Montoya; un estudio de Antonio Moreno García sobre las calles de Hellín, con abundante aparato gráfico; otro sobre imágenes de Almansa en el período 1870-1936, realizado gracias a la labor de varios autores; y uno más de Ramón Herráiz Marquina referido a la Semana Santa conquense[9].

En 1986 la Sociedad de Historia de la Fotografía Española editó un voluminoso libro que para dar a conocer las actas del Congreso sobre Historia de la Fotografía en España, que se celebró en Sevilla. Casi todas las regiones estuvieron representadas en la citada reunión y la de Castilla-La Mancha también[10]. Además, en ese año se publicó una recopilación más de fotografías antiguas, en este caso de la Puebla de Montalbán, que coleccionó Julián Martín-Aragón Adrada[11].

La Consejería de Educación y Cultura adquirió en 1985 el archivo fotográfico de la Casa Rodríguez y dos años más tarde, en 1987, vio la luz un cuidado libro sobre sus fondos, bien maquetado por Roberto Turégano y con primorosa impresión. A las reproducciones de los negativos de dicho fondo, que abarcan todo un siglo de la historia toledana, se añadía un completo estudio del mundillo fotográfico de la ciudad del Tajo realizado por un equipo interdisciplinar compuesto de manera similar al que ya había hecho el estudio sobre Alguacil[12].

Durante el año siguiente se publicaron dos libros más. Uno recogía dos décadas de fotografía en Almansa y en el otro, un estudio sobre Alfonso XIII y su relación con la Academia de Infantería de Toledo, se reunía un buen número de imágenes antiguas sobre el mundo castrense recopiladas por José Luis Isabel[13].

En 1990 Antonio Moreno García volvía a dar a la luz pública un estudio, deudor en alguna medida del ya citado sobre las calles, repleto de fotografías pretéritas de Hellín[14]. Relacionada asimismo con el antes citado libro de José Luis Isabel es su obra publicada en 1991 *La Academia de Infantería de Toledo*. En realidad los dos libros de Isabel no son estudios en sentido estricto sobre la historia de la fotografía mas la profusa utilización de ellas permite incluirlos en el repertorio[15].

Para 1993 se han registrado dos obras más. Una sobre la semana Santa de Toledo, en realidad un catálogo de la exposición desarrollada en el claustro de la Catedral desde el 5 al 18

5
Manuel Carrero de Dios; Rafael del Cerro Malagón; Fernando Martínez Gil; Isidro Sánchez Sánchez; y Juan Sánchez Sánchez: *Toledo en la fotografía de Alguacil, 1831-1914*. Toledo, Ayuntamiento de Toledo, 1983.

6
Alberto Mateos Arcángel: *Del Albacete antiguo (imágenes y recuerdos)*. Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses, 1983; José Luis Muñoz: *Crónica de un tiempo, una ciudad. I. El paisaje y las calles (1890-1936)*. Cuenca, Olcades, 1983; y Nicolás Ramos: «Un siglo de fotografías. Sombras recobradas», en *Ferias y Fiestas*. Campo de Criptana, Ayuntamiento de Campo de Criptana, 1983.

7
Rafael del Cerro Malagón: «La fotografía en Toledo hasta 1914. Casiano Alguacil, uno de sus pioneros», en *Boletín de Arte*, Málaga, núms. 4 y 5 (1984), págs. 211-238.

8
Publio López Mondéjar: *Crónica de la luz. Fotografía en Castilla-La Mancha (1855-1936)*. Madrid, El Viso – Fundación Cultural de Castilla-La Mancha, 1984.

9
Eladio Martínez Montoya: *La antigua Talavera*. Talavera de la Reina (Toledo), Ebora, 1985; Antonio Moreno García: *Las calles de Hellín*. Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses, 1985; Fernando Villavert Guillén; Rafael Piqueras García; y Jesús Gómez Cortés: *Almansa. Imágenes de un pasado (1870-1936)*. Almansa, Instituto de Estudios Albacetenses, 1985; y Ramón Herráiz Marquina: *Semana Santa. Cuenca*. Cuenca, Autor, 1985.

10
Manuel Carrero de Dios, Rafael del Cerro Malagón, Saturnino Garrido Gutiérrez, Aurelio Gutiérrez Esteban, e Isidro Sánchez Sánchez, «Historia de la fotografía de Castilla-La Mancha», en *Historia de la fotografía española (1839-1986)*, Sevilla, Sociedad de Historia de la Fotografía Española, 1986, págs. 155-163.

11
Julián Martín-Aragón Adrada, *Así era la puebla*, Madrid, Autor, 1986.

12
Manuel Carrero de Dios, Rafael del Cerro Malagón, Saturnino Garrido Gutiérrez, Aurelio José Gutiérrez Esteban, Fernando Martínez Gil; e Isidro Sánchez Sánchez: *Imágenes de un siglo. Fotografías de la casa Rodríguez. Toledo, 1884-1984*, Madrid, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1987. Prólogo de Marie-Loup Sougez.

13
Almansa: *Veinte años de fotografía en Almansa*. Albacete, Diputación Provincial, 1988; y José Luis Isabel Sánchez: *Alfonso XIII y la Academia de Infantería de Toledo*. Toledo, Academia de Infantería, 1988.

14
Antonio Moreno García: *Hellín: crónica en imágenes*. Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses, 1990.

15
José Luis Isabel Sánchez: *La Academia de Infantería de Toledo*, Toledo, Diputación de Toledo - Academia de Infantería, 1991.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

de abril de 1993, y la otra, elaborada por José Domingo Delgado Bedmar, dedicada al fotógrafo de prensa en Puertollano José Rueda[16].

Y para 1994 otras cuatro obras, con fotografías antiguas de poblaciones importantes como Albacete, Ciudad Real y Tomelloso, o recopiladas en un pequeño municipio como Burguillos de Toledo. El último recoge casi seiscientas fotografías que se expusieron desde el 26 de marzo al 6 de abril en dicha población y en él confluyen la niñez, la escuela, la primera comunión, el noviazgo, la «mili», la madurez, la muerte... La vida cotidiana, en fin, de un pequeño pueblo. El referido a Albacete se trata en realidad de una colección de postales antiguas editada por la Librería Popular, que se regalaban a los clientes en las fiestas de fin de año[17].

Del año 1995 pueden recordarse los catálogos correspondientes a dos exposiciones organizadas en el Museo de Albacete y en el Centro Cultural de la Asunción, también de dicha localidad; un libro sobre los cien años de la feria de Puertollano, de Luis Fernando Ramírez; otro sobre los fondos históricos del Instituto El Greco, de Toledo, entre los que se alude a los fotográficos; y tres con fotografías antiguas de Fuente El Fresno, Almodóvar del Campo y Toledo (del fotógrafo «Loty»)[18].

En 1996, además de la obra *Castilla-La Mancha desde el cielo*, hay que reseñar dos aportaciones más. Una con fotos de Minaya y la otra, coordinada por José Rivero, con imágenes y textos de Ciudad Real, colección regalada por la Cadena COPE y otros comerciantes de la capital[19].

Correspondientes al año 1997 se pueden destacar tres libros. Uno sobre la Semana Santa de Ciudad Real, otro sobre la historia de la fotografía en Talavera de la Reina y el último sobre el Corpus toledano, interesante obra con fotografías de Juan Ignacio de Mesa, serigrafías de varios artistas toledanos del grupo Tolmo y escritos de casi cincuenta autores sobre distintas facetas de la fiesta religiosa[20].

Para el año 1998 se pueden seleccionar cuatro iniciativas. El libro dedicado al fotógrafo Eduardo Matos, escrito por José González Ortiz y José López de la Franca; el de Isidoro Jiménez, una crónica fotográfica de la villa toledana de Orgaz; el de Javier Dávara y otros autores sobre Sigüenza; y la iniciativa editorial del polifacético José Luis Muñoz con la publicación de una serie de estuches de tarjetas postales[21]. Y, finalmente, para 1999 otras tres, referidas a Torralba de Calatrava, Piedrabuena y Castilla-La Mancha[22].

Hasta aquí una selección de aportaciones a la historia de la fotografía en Castilla-La Mancha. Afortunadamente el interés por ella ha crecido de manera importante. Las exposiciones, los concursos, las publicaciones se extienden por doquier. Ayuntamientos, diputaciones, museos, universidades populares, institutos, asociaciones culturales, publicaciones periódicas, revistas, etcétera, multiplican la atención dedicada a la fotografía de antaño. Cuantitativamente, el programa «Los legados de la tierra» de la Consejería de Cultura, aunque con resultados desiguales, ha propiciado la aparición de un gran número de obras en los últimos años, lo que hace prácticamente imposible su reseña en estas páginas. Los esfuerzos de un buen número de fotógrafos por captar la realidad del ayer están llegando hasta nosotros, en la época, precisamente, del imperio de la imagen.

16
Pasión: *Pasión por la imagen. Semana Santa en Toledo.* Toledo, Arzobispado de Toledo, 1993; y José Domingo Delgado Bedmar: *José Rueda. Un fotógrafo de prensa en Puertollano.* Madrid, Ediciones Puertollano, 1993.

17
Albacete de ayer, Albacete, Librería Popular, 1994; Manuel Romero Fernández: *Ciudad real: imágenes del ayer. El pasado fotográfico de Ciudad Real.* Ciudad Real, Museo Municipal López Villaseñor, 1994; Serafín Herizo Maestre: *Tomelloso. Geografía afectiva 1865-1939.* Madrid, Ayuntamiento de Tomelloso, 1994, y Miguel Ángel Díaz Hernández: *Las edades de un pueblo. Álbum fotográfico (1865-1965).* Toledo, Ayuntamiento de Burguillos, 1994.

18
Santiago Vico Monteoliva, *Fotografías. Centro Cultural de la Asunción.* Albacete, Diputación Provincial, 1995; Manuel Podio Giménez: *Fotoperiodismo. Museo de Albacete.* Albacete, Diputación Provincial de Albacete, 1995; Luis Fernando Ramírez Madrid: *Cien años de feria.* Madrid, Ayuntamiento de Puertollano, 1995; Instituto de Bachillerato El Greco: *Fondos históricos del Instituto El Greco. Museo de Santa Cruz. Exposición del 150 aniversario.* Toledo, Instituto El Greco, 1995; Fernando Izquierdo Rodríguez: *Imágenes para una historia: Fuente el Fresno.* Ciudad Real, Ayuntamiento de Fuente el Fresno, 1995; María Dolores García-Minguillán Morena; Francisca Ibáñez Crespo; y Margarita Moreno Nevado: *Imágenes vividas. Historia fotográfica de Almodóvar del Campo (1867-1967).* Ciudad Real, Ayuntamiento de Almodóvar del Campo, 1995; y Charles López Alberty (Loty): *Toledo visto por un fotógrafo inédito: Loty. Cincuenta imágenes de Toledo.* Toledo, Diputación Provincial, 1995.

19
Castilla-La Mancha desde el cielo. Madrid, Banco de Santander, 1996; Asociación Cultural Az-za-faran: *Fotos de antaño. Minaya.* Minaya (Albacete), S. i., 1996; y José Rivero Serrano: *Ciudad Real memoria y lugares.* Ciudad Real, Cope Ciudad Real, 1996.

20
Imágenes de la pasión. Colección de fotografías de la Semana Santa de Ciudad Real. Ciudad Real, Contacto, 1997; César Pacheco y Benito Díaz: *Imágenes de una ciudad y sus gentes. Fotografía en Talavera de la Reina (1857-1950).* Talavera de la Reina, Cuaderna, 1997 (Además de una interesante colección de fotografías, presenta textos de Gerardo Kurtz, «La fotografía, fenómeno universal»; Isidro Sánchez Sánchez, «Fotografía e historia en el imperio de la imagen»; César Pacheco, «Aproximación a la historia de la fotografía en Talavera»; y Benito Díaz Díaz, «Bosquejo histórico de una ciudad: Talavera 1850-1950»); y Juan Ignacio de Mesa Ruiz y Ángel Melguizo Sánchez: *Toledo en el Corpus Christi.* Toledo, Autores, 1997.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

Orden y método

Ante el verdadero aluvión de exposiciones y publicaciones de los dos últimos lustros, los promotores del *I Encuentro de Historia de la Fotografía en Castilla-La Mancha*, además de reconocer la labor realizada hasta el momento por instituciones y particulares, quisimos organizar un debate para intentar dar a conocer a los interesados las pautas metodológicas para la conservación y gestión del patrimonio fotográfico regional, así como ayudar a divulgar nuestro pasado fotográfico y contribuir al fomento del uso de la fotografía como fuente histórica, artística, documental...

Para conseguir dichos objetivos invitamos a investigadores, estudiantes de diferentes disciplinas, estudiosos y coleccionistas de la fotografía, diversos profesionales de archivos, bibliotecas, enseñanza o museos, a un *Encuentro* Regional para reflexionar y debatir sobre el mundo de la fotografía, su conservación y tratamiento o su papel en la investigación histórica.

La fotografía ha despertado un gran interés en los últimos años, no sólo como un medio en sí mismo, sino contemplada también desde una perspectiva interdisciplinar, donde tiene cabida el tratamiento y estudio de los medios audiovisuales desde diversos enfoques. Estamos en la época de la imagen, pues nunca se han «consumido» tantas y tan variadas. Hace ya más de 165 años que apareció la fotografía y desde entonces el proceso de generar y multiplicar imágenes no ha parado. Esta profusa producción ha dado lugar a que muchas personas se sientan atraídas por la fotografía en alguna de sus facetas, bien dedicadas a tomar exclusivamente fotos, bien revelándolas y ampliándolas, o bien optando por la investigación y producción comercial. La imagen fotográfica es omnipresente y proporciona siempre un documento fidedigno de una parte de la realidad.

El objetivo del *I Encuentro de Historia de la Fotografía en Castilla-La Mancha* fue, por tanto, el de profundizar en el interés que encierra la fotografía como fuente para el conocimiento histórico y en las formas adecuadas de conservación de los documentos fotográficos. Por ello, se analizaron las modelos esenciales para el estudio de la fotografía desde una perspectiva histórica y se estudiaron las formas de conservación y gestión de fondos fotográficos por parte de organismos públicos y privados.

Para tratar estas cuestiones se contó con la presencia de importantes y destacados especialistas en la materia. Abrió el Encuentro, con su sabiduría acostumbrada, la historiadora de la fotografía Marie-Loup Sougez, con una ponencia titulada *La importancia de la historia de la fotografía*. A continuación intervino Joan Boadas i Raset, archivero municipal de Girona y director del CRDI (Centre de Recerca i Difusió de la Imatge), con su interesante visión sobre la *Conservación de la fotografía*. Asunción Domeño, responsable de gestión e investigación del Fondo Fotográfico de la Universidad de Navarra, ilustró a los asistentes con una cuidada y atrayente intervención que realizó bajo el título de *La gestión de un fondo fotográfico*. Otra experiencia en esa línea, pero en ese caso desde una instancia administrativa, fue presentada por Juan Manuel Díaz Burgos, director del CEHIFORM (Centro Histórico Fotográfico de la región de Murcia), con el enunciado de *Una experiencia regional en la conser-*

21 José González Ortiz y José López de la Franca y Gallego: *Fotografía en Ciudad Real. Eduardo Matos (1904-1995).* Ciudad Real, Biblioteca de Autores Manchegos, 1998; Isidoro Jiménez Rodríguez de Segovia: *Crónica fotográfica de Orgaz (1880-1955).* Orgaz (Toledo), Ayuntamiento - Grupo de Costumbres Populares Villa de Orgaz - Junta de Comunidades de Castilla La Mancha, 1998; Javier Davara y otros: *Sigüenza: imágenes para el recuerdo.* Sigüenza, Ayuntamiento, 1998; y José Luis Muñoz (Ed.): *Postales de Cuenca. Serie A. Imágenes antiguas.* Cuenca, Olcades, 1998 (Estuche con libreto y 6 postales. Al menos se publicaron otros dos estuches con seis postales cada uno y su correspondiente libreto).

22 Luis García-Villaraco López-Pozuelo y Manuel Romero Fernández: *Torralba, un siglo de historia en imágenes. Los legados de la tierra.* Torralba de Calatrava (Ciudad Real), Ayuntamiento, 1999; Francisco Zamora Soria (Coor.): *Piedrabuena, recuerdos en papel. Los legados de la tierra.* Piedrabuena (Ciudad Real), Ayuntamiento, 1999; y *Memoria y realidad de Castilla-La Mancha.* Toledo, Antonio Pareja, 1999.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

vación de la fotografía. El día 2 terminó con la lectura por parte del profesor Rafael Villena Espinosa de un texto titulado *La fotografía en Castilla-La Mancha*, de Publio López Mondéjar, que no pudo asistir por encontrarse enfermo, y la visión de las imágenes por él seleccionadas.

El día 3 tuvo como prólogo a la presentación y debate de las comunicaciones expuestas durante todo el día la lectura de un texto preparado por Juan Sánchez Sánchez, jefe de servicio del Servicio Regional del Libro, Archivos y Bibliotecas (Consejería de Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha). Tampoco pudo asistir por motivos familiares y María del Pilar Martín-Palomino Benito procedió a la exposición de las características principales de *Los Legados de la Tierra. Un programa de recuperación y difusión del patrimonio fotográfico en Castilla-La Mancha*.

Por diversos motivos que no es posible enumerar ahora las intervenciones de los ponentes no se tradujeron a textos editables, que pudieran seguir ayudando a personas que no asistieron al *Encuentro*. Así, el libro que el lector tiene en sus manos, el número 03 de la colección del Centro de Estudios de Castilla-La Mancha denominada «Almud fotografía», sólo incluye las comunicaciones que fueron presentadas y expuestas durante las dos jornadas citadas. Esperamos cumplir con la edición de esta obra parte de los objetivos propuestos y anunciamos nuestra intención de seguir en esa línea con la celebración de próximas ediciones.

ESTHER ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR E ISIDRO SÁNCHEZ SÁNCHEZ
Centro de Estudios de Castilla-La Mancha (UCLM)

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

1. FOTOGRAFÍA Y MEMORIA

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

NUEVOS LENGUAJES, VIEJAS CREENCIAS: FOTOGRAFÍA Y EXVOTOS

ELENA SAINZ MAGAÑA
Universidad de Castilla-La Mancha

El objeto de este trabajo es comprobar cómo la fotografía se integró en el complejo mundo del exvoto, una de las formas fundamentales de la religiosidad popular, y de qué manera resolvió las cuestiones estéticas y expresivas.

En los santuarios de Castilla-La Mancha se conservan exvotos de todo tipo; los camarines, los coros, algunas pequeñas capillas, salitas auxiliares y, a veces, depósitos mal organizados contienen verdaderos tesoros de la religiosidad popular. En franca coexistencia se acumulan cuadritos pintados, vestidos de novia, trajes de soldado, trenzas de pelo sujetas con un lazo de raso, primorosos bordados, «collages» hechos con todo tipo de materiales... y fotografías, muchas fotografías. Fotografías de grupo, de la quinta, de la familia, del niño comulgante, fotografías que reconstruyen accidentes, fotografías de la imagen religiosa que forma parte de un cuadro, fotos recortadas para construir una composición; en fin, productos de una nueva técnica que conviven en perfecta armonía –sin lanzar ningún grito estridente–, con objetos de técnicas y materiales ancestrales.

Los exvotos, como manifestación de lo que podríamos llamar «lo religioso», tienen un origen muy antiguo y numerosas religiones precristianas, entre ellas la griega y romana, tan impostadas en el antropomorfismo, plantean relaciones de intercambio entre los dioses y los mortales. Los exvotos nos hablan de una vinculación religiosa y, por así llamarla, contractual entre el fiel o el «de-voto», que es a su vez el donante u oferente, y los seres sobrenaturales o celestes –Cristo, la Virgen o los santos, en el mundo cristiano–, a los que se atribuye un poder sobre la naturaleza, la vida y los aconteceres humanos y una capacidad excepcional para influir en la vida de los hombres. Estos seres celestes que, en principio, debían actuar como intermediarios con la divinidad, trascienden, en el caso de los exvotos o las promesas, su función mediadora para constituirse en los auténticos protagonistas de los hechos, al ser ellos mismos los que han concedido la gracia pedida por el fiel y ser, por tanto, los receptores de la ofrenda con la que corresponde el devoto.

El exvoto, en su sentido más amplio, conlleva siempre el establecimiento de una relación entre dos partes, la celeste y la humana. Esta relación, en ocasiones, cristaliza en una auténtica «conversión» en la vida de la persona que no afecta sólo al individuo, sino también a su entorno, ya que, además del exvoto material que se dejaba junto a la imagen, se podía ofrecer uno a sí mismo para trabajar un tiempo en el santuario, para ir en peregrinación de rodillas a ese lugar sagrado o para ofrecer una parte del sueldo a la imagen durante un periodo temporal.[1]

Como muestra de esa vinculación es interesante apuntar que la petición y la subsiguiente compensación o pago no se hacen a una imagen de una virgen o un santo en general

1
En algunos santuarios de La Mancha se mantiene la costumbre de acompañar a la imagen en su santuario, permaneciendo un tiempo en las habitaciones o moradas, habitualmente llamadas «cuartos», anexas a la ermita.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

(Inmaculada, san Antón, Cristo del Perdón, por ejemplo), sino que se dirigen a una imagen diferenciada, única y concreta que indica una devoción personalizada y topográfica como la Virgen de la Cabeza de Torrenueva, Nuestra Señora de las Nieves de Almagro, Virgen de los Santos de Pozuelo de Calatrava, Cristo de Urda..., que la aísla e independiza del resto de las devociones.

Como muy bien han estudiado Salvador Rodríguez Becerra y José María Vázquez Soto, el exvoto es don, es agradecimiento y es testimonio[2]. Es una forma de religiosidad popular muy difundida ya que responde a necesidades básicas, como son las soluciones a las enfermedades, los accidentes, los embarazos, las operaciones... El exvoto, además, no necesita la mediación de los miembros de la Iglesia, suponiendo una práctica privada, pero nunca secreta.

El exvoto, en el amplio sentido del término, representa un asunto muy complejo. El exvoto implica, en primer lugar, una petición o un deseo ante una situación dramática, peligrosa o incierta, acompañada de una promesa. En segundo lugar se debe producir la respuesta del ser sobrenatural, es decir, el «milagro» y, por último el cumplimiento de la promesa, lo que comporta el pago de la deuda. Es interesante apuntar la importancia de que el fiel, además de la ofrenda, se entrega a sí mismo, ya que en el proceso de petición de la ayuda invoca al ser sobrenatural y se encomienda a él. El último paso será depositar el exvoto material en el santuario, junto a la imagen. Los exvotos materiales, ya sean de cera, metal, pinturas al óleo, vestidos, trenzas, placas, fotografías... constituyen la plasmación plástica del final del proceso.

El exvoto o milagro[3], sea del material que sea, es lo que permanece y se expone, cumpliendo una serie de normas que explicaremos brevemente. En general como primera característica, el exvoto debe identificar al donante; los exvotos no pueden ser anónimos, como anónimas son otras ofrendas, entre las que podemos citar las flores, las velas o las limosnas en los cepillos. Por otra parte, el exvoto debe dejar bien patente cuál ha sido la intervención del ser sobrenatural y debe también reflejar el resultado de la misma; según esto, el exvoto ha de ser público y publicitario de las excelencias de la Virgen o el santo en cuestión. Como tercera característica, los exvotos deben ser perdurables, es decir, fabricados con un material no perecedero. Por último, estos objetos deben estar en contacto con la imagen a la que se ofrecen, respondiendo a la idea mágica de la contigüidad, al concepto «ad sanctum», que garantiza una respuesta más positiva cuanto más cerca se esté de la imagen invocada.

Las diferentes ofrendas exvotistas han sido objeto de numerosos estudios definiéndose una tipología que los divide, según sus características, en siete grandes grupos: El primero está compuesto por objetos artesanales o industriales que reproducen en cera, metal, madera, escayola u otro material, el cuerpo humano o animal o partes del mismo, como gargantas, piernas, ojos, senos, corazones y un largo etcétera. El segundo tipo agruparía a los objetos relacionados directamente con la dolencia o el mal que se ha tenido, e incluiría bastones, muletas, gafas, aparatos ortopédicos... Un tercer grupo lo formarían objetos no directamente relacionados con el milagro como cintas de seda; en esta tipología se incluirían

2 Salvador Rodríguez Becerra y José María Vázquez Soto, *Exvotos de Andalucía: Milagros y Promesas en la religiosidad popular*. Sevilla, Argantonio, Ediciones Andaluzas, 1980.

3 Popularmente, en algunos lugares se utiliza el término «milagro» como sinónimo de «exvoto».

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

también las cruces de los caminos, las obras en algunos santuarios realizadas con intención votiva, inscripciones, etc. Los objetos personales o del propio cuerpo formarían un nuevo grupo e incluiríamos en él los trajes de novia, uniformes, chupetes, vestidos de comunión, mortajas…El quinto grupo estaría compuesto por los cuadros pictóricos, las fotografía, los textos y los libros de milagros; el sexto serían exvotos públicos o colectivos con motivo de una epidemia o catástrofe y, por fin, el séptimo y último serían los anuncios, oraciones o pequeños textos incluidos en la prensa.[4]

Los cuadros pictóricos, las fotografías y las composiciones fotográficas conformarán el conjunto más expresivo ya que son los más narrativos pues describen, con diversas técnicas y, minuciosamente, los hechos acaecidos, aportando una serie de datos que, en el resto de los grupos, muchas veces sólo se puede intuir.

Los exvotos pintados se remontan al siglo XV y se generalizaron, sobre todo, en los siglos XVII y XVIII; es posible que el uso de los mismos estuviera asociado a la práctica de encargar, en las mandas testamentarias, cuadros o retablos para ser colocados junto a las tumbas de los donantes. En los exvotos pintados se recreaba la escena objeto de la petición y se pintaba también a la imagen sobrenatural que había sido la artífice del milagro; con el tiempo se fueron creando unos modelos que se repetían en esencia y que fueron evolucionando hacia una pintura de género, configurando los llamados «cuadros de alcoba», «exvotos marineros», «cuadros de procesión»…, que muchas veces son muy similares entre los del mismo tipo.

La fotografía se descubrió en 1838 y su utilización en la realización de exvotos es muy antigua y, sobre todo, parece ser que su incorporación a estas manifestaciones religiosas se produjo de forma natural, añadiéndola armoniosamente al elenco de materiales que, desde siglos, se habían utilizado para dejar constancia de la culminación del proceso contractual con el mundo sagrado.

En las páginas precedentes hemos apuntado los requisitos para que un exvoto lo sea; nuestra intención es analizar cómo con la fotografía se pueden cumplir los mismos y, por otro lado, cómo se utilizará la fotografía para ejecutar los distintos tipos de exvotos.

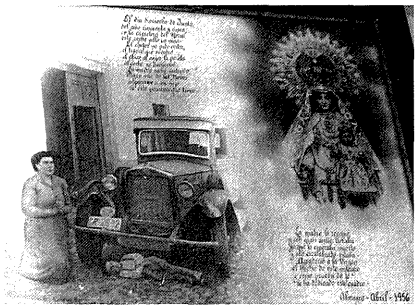
Una de las condiciones para que exista un exvoto es su valor expositivo, su necesidad de hacerse notar, de comunicar y de difundir el milagro, y en ello encontramos uno de los matices que más válida hacen a la fotografía para este uso, ya que, como dice José Manuel Sánchez Vigil, «*La foto nació para ser exhibida, puesto que su lectura es visual. Mostrar el documento no es otra cosa que difundirlo, exponer los mensajes para su interpretación*»[5]. Esa cualidad comunicativa no tiene porqué carecer de una intencionalidad estética y, de este modo, primero en cuadritos pintados y después en fotografía, se va a buscar una imagen expresiva y, muchas veces, agradable.

La necesidad de identificar al donante se puede conseguir de varias formas, entre las que destacan el nombre y la imagen del mismo, que no son excluyentes entre sí, sino que en numerosas ocasiones aparecen juntos. Con el nombre en una cartela en el propio cuadro o adherido el nombre al objeto de cera o metal en un papel y, en otras ocasiones, en una cinta,

4
Esta calificación es la propuesta en 1967 por CLARIVAL DO PRADO en *Riscadores de Milagros: Un estudio sobre arte genuina.* Río de Janeiro, 1967 y seguida, en 1972 por JOAN PRAT en su artículo «El exvoto. Un modelo de religiosidad popular en una comarca de Cataluña», publicado en *Etnica. Revista de Antropología,* vol. IV, págs. 135-168 y, por SALVADOR RODRÍGUEZ BECERRA y JOSÉ MARÍA VÁZQUEZ SOTO en *Exvotos de Andalucía: Milagros y Promesas en la religiosidad popular.* Sevilla, Argantonio, Ediciones Andaluzas, 1980.

5
JOSÉ MANUEL SÁNCHEZ VIGIL, *El universo de la fotografía., Prensa, Edición, Documentación.* Madrid, Espasa, 1999, pag. 16.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha



1
Exvoto del santuario de Nuestra Señora de las Nieves en Almagro en el que se reconstruye una escena de atropello.

es fácil identificar quién ha hecho la promesa; pero mucho más evidente es el propio retrato del donante. En los cuadros pintados que recomponían la escena aparecen figuras de personajes que tratan de reflejar al devoto, pero con la llegada de la fotografía la solución está servida, pues la fotografía garantiza la representación y, por supuesto, la identificación.

En los exvotos, las fotografías se han utilizado de muchas maneras, lo que nos permite estudiarlas formando una serie de grupos.

En primer lugar veremos los exvotos fotográficos que imitan, de una manera más o menos fiel, a los exvotos pintados. Los fotógrafos realizaron auténticos «montajes» que, al igual que los cuadros, reproducen el suceso que motiva la intervención sobrenatural; así se reconstruirá la escena del atropello del carro, de la mordedura del perro, del accidente de automóvil y, sobre todo, las escenas de alcoba en las que el enfermo sanado vuelve a meterse en la cama para que el fotógrafo plasme su ya superada enfermedad. La imagen santa aparecerá, a su vez, fotografiada para formar parte de las escenas en un plano superior. Esculturas o pinturas de la Virgen, de Cristo y de los santos y seres de carne y hueso son retratados para componer las escenas, haciendo una suerte de fotomontaje, en el que el donante –al igual que pretende que el exvoto esté lo más cerca posible de la imagen al colocarlo junto a ella en el santuario– persigue estar, en efigie, también lo más cerca posible de su benefactor, apareciendo la imagen en la parte superior y la escena en la parte inferior de la composición [IMAGEN 1].

Estas escenas fotográficas repiten esquemas que ya se habían dado en los cuadros pintados presentando, como en el resto de los exvotos, los tres elementos esenciales: el oferente, la imagen y el acontecimiento. Tradicionalmente el espacio plástico de los exvotos pintados se dividía en tres partes, una superior, en la que aparecía la imagen flotando en un espacio ajeno a la gravedad; una parte terrena, bajo la anterior, en la que se sitúa la escena reconstruida y, por último, un sector en el que se ubica la cartela que proporciona los datos y relata por escrito el milagro.

Es este esquema, utilizado en los cuadritos pintados, el que recogen, en principio, las composiciones fotográficas y en el cambio de una técnica a la otra se advierten ciertas vacilaciones que hacen de estos exvotos fotográficos deliciosas composiciones llenas de ingenuidad, sobre todo aquellas realizadas por fotógrafos locales y populares como los hermanos López en Almagro; Juan Uclés en Manzanares; Román Prieto y Cámara en Valdepeñas y Jesús Enero en Cuenca, citados todos ellos por Publio López Mondejar [6].

En los exvotos pintados se habían llegado a configurar una serie de esquemas compositivos y se utilizaban recursos estéticos y expresivos que se repetían. En general, la composición era más o menos simétrica, ordenada siempre en consideración a dos estructuras, la imagen milagrosa y la escena humana. La imagen milagrosa, que debía indicar un aspecto mágico e intemporal al estar suspendida y la escena humana, mucho más narrativa. En los exvotos pintados el color era el agente plástico más importante y se empleaba para expresar el contenido espiritual y emocional del asunto. El color, en estos casos, volvía a recuperar simbolismos ancestrales: el azul para hacer alusión a lo celestial; el rojo o negro para aludir

6
PUBLIO LÓPEZ MONDEJAR, *Las fuentes de la Memoria II. Fotografía y sociedad en España 1900-1930*. Barcelona, Lumwerg-Ministerio de Cultura, 1992, pág. 63.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

al accidente; los colores neutros para las cartelas... Se utilizaban, sobre todo, colores básicos, muy diferenciados y fundamentalmente expresivos.

Con el uso de la fotografía se impone, lógicamente, el blanco y negro, pero la expresividad se consigue por otros derroteros, por ejemplo, los fondos, que en los exvotos pintados ya tenían importancia, pero que aquí tienen un protagonismo esencial, ya que deben servir de unión entre la fotografía del suceso y la fotografía, la estampa o el grabado de la imagen milagrosa.

¿Cómo se consiguen los fondos? Hay muchas formas, la más sencilla consiste en pegar una fotografía o estampa de la imagen santa en un ángulo superior de la fotografía que reconstruye la escena. El segundo sistema sería el de colocar ambas fotografías sobre el papel que contiene la cartela y, en tercer lugar se usaría un papel o cartón de fondo en el que se pegaría la fotografía de la escena, la cartela y la imagen santa, a veces iluminando o decorando secciones, por ejemplo colocando un color azul bajo la imagen sobrenatural.

Otro tipo de exvotos que utiliza la fotografía, y que es bastante habitual en los santuarios manchegos, es el llamado exvoto bordado, que emplea como fondo ricas telas de seda o raso cuajadas de bordados entre los que se colocan las fotografías del o de los donantes y la imagen del ser divino

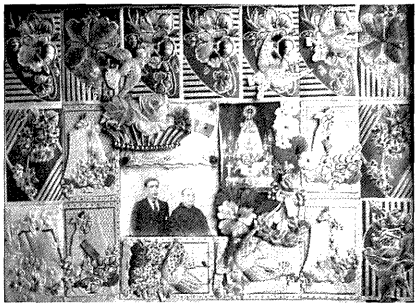
Los exvotos bordados aparecen profusamente en el santuario de la Nieves, en el de la Virgen del Monte, en el de Nuestra Señora de Zuqueca y en otros muchos y son de varios tipos, considerando la técnica del bordado; unos son bordados a mano, otros a máquina e incluso bordados con aros. Los motivos del bordado son muy variados, flores, pájaros, angelitos, grecas, decoraciones geométricas... y, a veces se aplican lentejuelas, cintas cosidas o cenefas y tiras bordadas con una gran riqueza colorista.

Los fondos bordados servirán de base para realizar una composición que, la mayoría de las veces, sigue el esquema tradicional que ya habían usado los exvotos pintados y así, al igual que antes los pintores habían recreado situaciones catastróficas o momentos angustiosos, ahora los fotógrafos recomponen estas mismas escenas a partir de placas fotográficas que se colocan en el exvoto en el plano inferior, el plano terreno; en el superior se colocará una estampa o, en muchísimos casos, otra fotografía de la imagen invocada.

El último factor en la composición será la cartela que narre el hecho y que proporciona al exvoto su carácter divulgativo, propagandístico y personal, identificativo del donante.

Un tercer grupo de exvotos con fotografías podemos encontrarlo en algunos santuarios manchegos y son exvotos que presentan un resultado realmente original e interesantísimo. Los hemos denominado como «collages» y consisten en una composición en la que la escena narrada o el retrato del donante y la imagen divina flotan entre numerosos objetos decorativos: pajarito y flores de tela, bordados, lentejuelas, recortes, postales, objetos variados pegados... Pese a que los hemos agrupado genéricamente bajo el nombre de collages, estos exvotos son muy variados, algunos de ellos presentan una composición muy simétrica, colocando las dos fotografías entre decoraciones muy bien ordenadas, otros acumulan materiales de una forma aparentemente caótica y en otros casi tienen más

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha



2
Exvoto «collage» del santuario de Nuestra Señora del Monte de Bolaños de Calatrava.

protagonismo los objetos pegados que las propias imágenes [IMAGEN 2]. Sin embargo, todos ellos tienen un enorme encanto y son un claro exponente de una creatividad popular de gran originalidad.

Tal como hemos apuntado anteriormente, en las recreaciones de escenas catastróficas, de accidentes o de alcoba los protagonistas de la fotografía son, a su vez, los protagonistas del hecho acaecido, pero en esos casos aparecen actuando, formando parte de una escena, recomponiendo el acontecimiento con un sentido narrativo. Sin embargo, además de esa utilización de la fotografía hay otra muy interesante y que conformaría, dentro de la topología que estamos proponiendo, el cuarto grupo de exvotos fotográficos, serían los llamados «composiciones de retratos»

En las «composiciones de retratos» el fin es el de ofrecer a la Virgen, al Cristo o al santo simplemente retratos, es decir una fotografía hecha a una persona o a un grupo, sin tratar de reconstruir escenas y utilizando todos los recursos fotográficos del final del siglo XIX y del XX, es decir, realizando fotos en los talleres con telones de fondo, con los mejores trajes del retratado y, primeramente, iluminándolas con expresivos colores, para después pasar a utilizar fotografía en color. No vale una foto cualquiera que, por si misma pudiera identificar al donante, lo habitual es buscar una buena foto o hacerla ex-profeso para llevarla al santuario.

«Quiero que veas en tu iglesia
esta mi fotografía y te pido
Virgencita me sirvas siempre
de guía»[7]

Los santuarios se llenan de retratos individuales o retratos de grupo; son muy habituales las fotos de niños vestidos de comunión, de novios ataviados con sus galas nupciales y de grupos de mozos de la quinta, entre otros. Formando una composición se añade la imagen sagrada, en un ángulo superior de la propia fotografía o pegada sobre el mismo fondo que el retrato, sea individual o de grupo [IMAGEN 3]. En numerosas ocasiones no hace falta recurrir a las composiciones pues la imagen entra a formar parte del propio retrato, ya que el fotógrafo se traslada al santuario y hace la placa del grupo de quintos, del comulgante o de los novios ante el altar, con la imagen al fondo y sobre ellos, puesto que al estar colocada en el camarín o en una hornacina elevada, ocupa, naturalmente, el estrato superior.

En estos casos encontramos una faceta del exvoto distinta pues se recurre a la figura celeste como protectora, ya sea individual, familiar y social. Los novios, los niños o los quintos se encomiendan a ella en la nueva etapa de su vida. Tanto el bautismo, como la comunión, el matrimonio o el ingreso en filas son «ritos de paso», es decir son la transición que conduce a un cambio trascendental de la vida llevada hasta ese momento y, por tanto, ello puede conllevar peligros de todo tipo.

Desde sus orígenes, en la historia de la fotografía, el retrato fue convirtiéndose en una de las más importantes fuentes del negocio fotográfico, puesto que el retrato posibilita recordar a los seres queridos lejanos o difuntos y eso le confiere un gran poder a la imagen: la

7
Recogido en el santuario de la Virgen de las Cruces de Daimiel por ANDRÉS J. MORENO en *Milagros y exvotos de un pueblo manchego.* Ciudad Real, Diputación Provincial, 1989, pág. 227.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

capacidad de hacer presente lo lejano o de evocar el pasado; y así el retratado se hace intemporal. Lo intemporal es lo eterno y esto conviene perfectamente al exvoto, ya que la fotografía del donante va a permanece «por siempre» junto a la imagen y, por lo tanto, el ser sagrado, aunque ya le haya concedido el favor, va a permanecer «por siempre» protegiéndole.

En este sentido, Andrés J. Moreno recoge singulares cartelas en el santuario de la Virgen de las Cruces en Daimiel (Ciudad Real):

> *«Virgencita de las Cruces, estoy agradecida por haberme puesto buena, me vengo en tu compañía»*
> *«En compañía de la Virgen*
> *es donde mejor puedo estar*
> *todos los días de mi vida*
> *y toda la eternidad»* [8]

Queda patente el deseo de contigüidad, el poder salvífico del contacto. Pero además, y no es menos importante, dado que los exvotos sirven, entre otros fines, para difundir los milagros, el santuario se convertirá en un escaparate visible para todos. El santuario no es un lugar sólo de devoción individual; en cierto modo, el santuario socializa la devoción y así, con los retratos, tanto individuales como de grupo, expuestos en sus paredes, nos encontramos con un verdadero «álbum familiar», ya que como apunta Juan Miguel Sánchez Vigil: «Desde que Louis-Jacques Daguerre presentó oficialmente el daguerrotipo, el mundo ha sido fragmentado en miles de documentos, instantes visibles (mensajes) sobre distintos soportes (metal, papel, acetatos, etc.) con el fin de procurar su difusión, incluso a nivel familiar. Por ello, coleccionar fotos es reunir el mundo en el álbum personal» [9] .

La ofrenda es perenne, también, como mensaje a las generaciones venideras, es la memoria de los grupos familiares materializada en un objeto.

El santuario se vuelve un gran álbum e, incluso hoy en día, acuden gentes a mostrar a sus hijos las fotos de sus abuelos o bisabuelos, en ocasiones, las únicas que se conservan en la familia. El anteriormente citado, Sánchez Vigil dice: «Con el álbum familiar los miembros de la familia son actores y espectadores, se reconocen protagonistas de una verdad –momento real– que ya no les pertenece, porque toda fotografía es pasado» [10]. En el hogar puede ser pasado, pero en el santuario el tiempo es otro.

Todavía hay un uso más de la fotografía –y sería el quinto tipo– en este complejo mundo, ya que los retratos no son exclusivos de los fieles, también se retrata la imagen milagrosa y se coloca el retrato como ofrenda, tal como se había hecho –y se sigue haciendo– con pinturas y grabados. «Grabados, pinturas, fotografías de la imagen que son muestras no ya de la visibilidad de la imagen, sino del efecto visualizador de la ofrenda que al representar al ser sagrado lo hace visible» [11]. La imagen de la Virgen, Cristo o el santo del santuario correspondiente se repite en el propio santuario y se convierte así en un «objeto religioso». Esta multiplicación de la imagen –no sólo en fotografías o estampas, sino también en forma de medallas, estatuillas, objetos decorados…– tiene una gran importancia pues el fiel, además de entregar su ofrenda puede llevarse una imagen que continúa su

8 ANDRÉS J. MORENO, *Milagros y exvotos de un pueblo manchego*. Ciudad Real, Diputación Provincial, 1989, págs 219 y 223.

9 JOSÉ MANUEL SÁNCHEZ VIGIL, *El universo de la fotografía. Prensa, Edición y Documentación*. Madrid, Espasa, 1999, pág. 16.

10 JOSÉ MANUEL SÁNCHEZ VIGIL, *El universo de la fotografía* …, pág. 16.

11 M. J. VELASCO, «Sobre ofrendas y exvotos», AA.VV.: *Es un voto. Exvotos pictóricos de la Rioja*. Logroño, Fundación Caja Rioja, 1997, pág. 46.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

labor profiláctica fuera del santuario. Ciertamente, no podemos dejar de lado el aspecto mercantil de estas imágenes que se venden con gran aprovechamiento.

La fotografía, una nueva técnica artística surgida a mediados del siglo XIX, se integró perfectamente en el mundo ancestral de una religiosidad popular que no vaciló en el utilizar un invento que respondía perfectamente a las exigencias del exvoto.

3
Fotografía de una quinta en el santuario de Nuestra Señora de Zuqueca.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

DE LA ESTAMPA DEVOTA AL VERDADERO RETRATO

BENJAMÍN TÉBAR TOBOSO

El arte del grabado apareció en Europa con anterioridad a la imprenta de tipos móviles que creó Gutemberg en 1453. El grabado en su auténtica y verdadera acepción como arte de creación y medio para la reproducción múltiple no se presentó hasta finales del siglo XIV, cuando con el uso generalizado del papel los grabados se difundieron de un modo rápido. Con anterioridad los miniaturistas estampaban sobre los pergaminos viñetas y letras capitales que luego decoraban e iluminaban.

Fue de un modo simultáneo cuando aparecieron los grabados sobre papel para fabricar naipes de juego y cuando empezaron a proliferar las estampas piadosas.

Este revolucionario procedimiento posibilitó la multiplicación de distintos modelos de imágenes o estampas religiosas en un gran número de ejemplares por medio de un material sencillo. Se alcanzó una gran difusión de estampas gracias a los bajos costes económicos y la relativa facilidad de ejecución comparándole con otras artes. Rosa Vives nos dice:

> *«La condición de múltiple confiere a la estampa su rol de obra más ampliamente divulgativa y democrática que ninguna de las demás manifestaciones artísticas hasta la aparición de la fotografía... Ha de subrayarse que el grabado ejerció un papel sociocultural paralelo al de la imprenta, descubrimientos ambos, casi coetáneos y evidentemente relacionados entre sí de manera estrechísima.»*[1].

Este nuevo formato alcanzó cotas insospechadas en esta época de la Baja Edad Media en que la religión constituía el centro de toda vida intelectual y espiritual. Si a esto añadimos el alto índice de analfabetismo que existía vemos como las estampas fueron por un lado un elemento de catequesis y por el otro un objeto para la devoción privada donde la proximidad de la persona al referido objeto, le confiere un aspecto taumatúrgico.

A este respecto, Augusto Jurado dice:

> «*Hacer llegar a todas partes las imágenes de los santos y sus milagros; las escenas de la Pasión y la Biblia, la representación gráfica de la conciencia ante la muerte y la lucha entre el bien y el mal, fue el papel esencial de la imaginería xilográfica*»[2].

Con la aparición de la imprenta de tipos móviles se evolucionó de un modo más rápido y fueron apareciendo los libros ilustrados que actuaron de vehículo trasmisor del saber de un modo más completo. España en este siglo XV estaba situada en la vanguardia de la civilización y recibió con placer a los artesanos alemanes que se instalaron aquí huyendo de la revolución de Maguncia. Con ello se propagó de una manera bastante rápida en nuestro país el descubrimiento y uso tipográfico y las posibilidades artísticas de enriquecerlo[3].

1
ROSA VIVES PIQUÉ, *Del cobre al papel: La imagen multiplicada*. Barcelona, Icaria, 1994. pág. 28.
2
AUGUSTO JURADO MUÑOZ DE CUERVA, *La imprenta: Orígenes y evolución*. 2 vol. Madrid, Capta, 1999. Vol. I, pág. 122.
3
Ibidem, pág. 135.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

Estos grabados que se estampan en un primer momento serán xilografías, (los realizados con madera hasta que se adopte el metal que tiene una vida más larga) y a todas las demás técnicas se les llamará *estampas*. El nombre viene dado por el procedimiento que se utiliza para conseguirlas. Rejón de Silva en su *Diccionario de las Nobles Artes* nos define *estampa* como: *«Dibujo impreso en papel, tafetán o raso, con lámina grabada»*[4]. Pero según el *Diccionario de la R.A.E.*, la *estampa* es: *«El grabado con una figura o imagen religiosa.»*[5].

De este modo la estampa tuvo una difusión que era insospechada hasta entonces. Se estamparon las figuras o ilustraciones en los libros, los naipes y en simples papeles. Estas estampaciones sencillas son las *estampas de devoción*. Muchas veces y siguiendo la tradición de los miniaturistas se iluminaron para darles un aspecto más artístico.

Las *estampas devocionales* fueron desde un primer momento el vehículo de difusión de las devociones a vírgenes, santos y cristos. Hasta estos momentos era condición indispensable llegar ante los altares para venerar al santo. Con la presencia física se podía pedir un favor o dar las gracias por alguna curación milagrosa a una dolencia, por las buenas cosechas o por la suerte (gracias a la mediación del santo correspondiente) de no haber llegado al lugar una enfermedad o epidemia, ni un pedrisco. Estas devociones se apoyan en una relación de intercambio por la cual se entiende que un santo determinado acepta convertirse en intercesor de una comunidad para salvaguardarla, por su parte esta contrae el compromiso de honrarle[6].

Para acudir a los lugares donde reposaban las tallas e imágenes de culto y en especial las más generosas en otorgar bienes y favores debían de recorrerse penosos caminos mediante largas peregrinaciones. El fiel aspira a la proximidad *cuasi permanente* con el santo o la divinidad. Ante esto aparecerá la estampa devota y de esta manera el ferviente individuo tendrá la imagen cerca, en casa al alcance de la oración. Aparte de las plegarias en las casas también habrá casos en los que la estampa sea de menores proporciones y se lleve consigo en el pecho, cosida al sombrero o metida entre el corsé o en la faltriquera.

Esta posibilidad de aproximación en la vivienda y luego como amuleto de bolsillo dará lugar a que las cofradías, hermandades y órdenes religiosas no se descuiden y comiencen la producción de *bisutería* (medallas o estampaciones sobre textil o metal) y estampas en serie de una manera abrumadora.

Así dado el carácter múltiple y difusor del grabado y su bajo coste tuvo durante estos casi quinientos años un florecimiento espectacular. Hemos de entender lo que podríamos llamar la historia interna de la estampa, y eso nos hará entender esa gran relación entre el breve papel y el devoto que lo ansía como «verdadero retrato» o como «milagrosa imagen», portadora de indulgencias y gracias o como talismán contra las enfermedades y las desgracias.

Desde finales del siglo XIV, nos dice Francisco Izquierdo:

> *«...los monjes predicadores y los hermanos mayores de las cofradías, además de los responsables de diócesis y parroquias, advierten el lucro y, con pretexto de reforzar y propagar la fe, en unos supuestos, y con objeto de divulgar las virtudes y favores de ciertos bienaventurados de origen local, en otros, se erigen en editores de santicos de papel y los distribuyen y venden durante las peregrinaciones y fiestas religiosas, incluso en puestos fijos»*[7]

4 DIEGO ANTONIO REJÓN DE SILVA, *Diccionario de las Nobles Artes para instrucción de los aficionados, y uso de los profesores*. Edición facsimilar del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos de Murcia, 1985. Segovia, Imprenta de D. Antonio Espinosa, 1788, pág. 101.

5 *Diccionario de la Lengua Española*. 22ª Ed. Madrid, Real Academia Española, 2001.

6 LUIS MALDONADO, *Para comprender el catolicismo popular*. Estella (Navarra), Verbo Divino, 1990, pág. 73.

7 Catálogo de la Exposición: *La estampa devota granadina, siglos XVI al XIX*. Prólogo de FRANCISCO IZQUIERDO. Granada, Museo-Casa de Los Tiros, 2003, pág. 24.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

Para realizar los grabados los artistas adoptaron los modos de representación que ya estaban establecidos. Admitieron como ejemplo las pinturas al óleo que ya existían de las imágenes milagrosas y que en realidad eran retratos con cierta idealización, a los que se les dotaba de una tramoya, en estos momentos ya barroca de cortinajes, velas, platería, ángeles ceriferarios, etcétera.

Como ejemplo podemos observar en el libro de Dimas Pérez[8] que hay un lienzo con la imagen de la patrona de Tarancón (Cuenca), la Virgen de Riánsares. En este óleo adivinamos la advocación por el escudo heráldico sobre el que se sitúa la virgen y a los lados, en la parte inferior del cuadro hay un jeroglífico. Aparecen unos gansos (ánsares) nadando en un río, esto nos ayuda a averiguar el nombre de esta advocación mariana. Si seguimos viendo esta monografía observaremos en el grabado que realizó Torre en el año 1801[9], como la imagen retratada es la misma situación, con alguna licencia y mantiene el jeroglífico. Pero sobre la clave del arco sitúa el escudo de la villa y en una filacteria que ocupan las albanegas del arco explica claramente la advocación que es y su patronazgo.

Será de uso muy difundido entre las cofradías el escapulario de las órdenes con la representación del santo titular, argumentando la «humildad» frente a la medalla, objeto de mayor valor pecuniario. Para la confección de estos se usaran las estampaciones en seda o cualquier otro tejido que sobrepuestas en el lienzo o sayal y con unas cintas se llevará colgado al cuello tanto en días festivos como en ocasiones a diario. También era común coserlos en el interior de algunas prendas. Con el tiempo estos se irán recamando de encajes, puntillas y lentejuelas y como ejemplo podemos ver en el anterior libro citado uno de estos ejemplares[10].

Iconográficamente las estampas que representan a los santos son más fáciles de identificar, pues llevan algún elemento *parlante*. Estos son o bien su símbolo de martirio o el miembro del que se le considera protector y así sabemos ante que ser celestial estamos. Con las advocaciones marianas suele ser más complicado. En estas estampas casi siempre se les representa vestidas al gusto barroco de la época, con Jesús a sus brazos o no según sea la escultura, pero a veces es casi imposible saber ante que advocación nos encontramos.

En numerosas ocasiones a la Virgen se le representa rodeada de las alegorías marianas o de alguna de las Letanías Lauretanas[11]. Pero ya en esta época y para facilitarle al devoto y al profano que pronto conozca ante que representación está se les pondrá a los pies la leyenda que dice: «*Que se venera...*».

Todavía no ha llegado la época en la que se repartan y pasen a ser patronas de las villas y ciudades. Esto no sucederá hasta el siglo XIX en el que se suprimen muchos de estos edificios que pertenecen a órdenes religiosas y las imágenes de devoción pasaran a las parroquias a las que pertenezcan eclesiásticamente o a otras ermitas próximas[12].

Más común si cabe es la representación en cualquier parte de la estampa del momento de la *milagrosa aparición* o de alguno de los milagros que por medio de esa imagen han acaecido. Como ejemplo vemos la estampa de Nuestra Señora de Cortes[13] en Alcaraz (Albacete), donde en una composición recortada por unos cortinajes en los ángulos superiores el anónimo artista nos presenta el retablo donde se venera a la imagen. El grabado va fechado en el pie con el año 1691 y sabemos que este retablo se terminó de dorar el año 1664 y era el

8
DIMAS PÉREZ RAMÍREZ, *Riánsares: Santuario mariano en los confines de la Mancha*. Tarancón (Cuenca), Hermandad de Nuestra Señora de Riánsares, 1987, págs. 17 y 28.

9
Ibidem, pág. 28.

10
Ibidem, pág. 35.

11
Podemos ver un ejemplo de estas alegorías en el grabado inédito titulado: «Nuestra Señora de la Nieves que se venera en Almagro», que estuvo expuesto en la Exposición conmemorativa del LXXV aniversario de su Coronación Canónica y que tuvo lugar en el mes de agosto del año 2004 en la sala de Exposiciones Iglesia del Hospital de San Juan de Dios de Almagro. Este tema de la iconografía mariana estaba en su máximo apogeo en esta época barroca cuando más álgido se encontraba el tema de discusión entre algunas órdenes religiosas sobre la «Inmaculada Concepción de María». *La Tribuna de Ciudad Real,* Ciudad Real, 4 de agosto de 2004.

12
Con las desamortizaciones de finales del siglo XVIII y de principios del siglo XIX fueron muchos los edificios que se desamortizaron y pasaron a manos particulares mediante subasta pública. Ante esta situación y ya que los objetos de culto y las imágenes de veneración estaban exceptuadas de la subasta pública en muchas ocasiones se trasladaron a otros lugares. Véase ANTONIO DÍAZ GARCÍA, *La desamortización en la provincia de Albacete (1836-1909).* Albacete, Instituto de estudios albacetenses «Don Juan Manuel», 2001; ÁNGEL RAMÓN DEL VALLE CALZADO, *La desamortización en la provincia de Ciudad Real;* JULIO PORRES MARTÍN-CLETO, *La desamortización del siglo XIX en Toledo* y FÉLIX GONZÀLEZ MARCO, *La desamortización de Madoz en la provincia de Cuenca (1855/1866).* Cuenca, Diputación Provincial, 1993, entre otros para esta zona que nos ocupa.

13
LUIS GUILLERMO GARCÍA-SAHÚCO BELÉNDEZ, *Estampas de Albacete: Grabados históricos de la provincia de Albacete (Colección I.E.A.).* Albacete. Instituto de estudios albacetenses «Don Juan Manuel», 2002, núm. 10. También aparece publicado en el libro *«Historia de la Primera fundación de Alcaraz...»* del PADRE PAREJA que se publicó en Valencia el año 1740.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

que estaba en el altar mayor del Santuario (hoy en día se encuentra en el brazo del Evangelio del mismo). La imagen está *«en gloria»* osea con las vestiduras y aditamentos que como reina le corresponden, bastante idealizada y en el frente, al pie del altar está representada en el momento de la aparición al pastor encima de una carrasca.

Ya en esta época es muy común ver los calificativos de: «Prodigiosa ymagen[sic]», «Retrato de la milagrossisima» o «Verdadero Retrato» a los pies de las composiciones. Aparece también la advocación o el nombre de la imagen y el patronazgo si lo ostenta. A continuación suele escribirse si es un voto, o el personaje que lo encarga, o en otros casos el cabildo o la hermandad que está encargada de propagar su devoción. La fecha en que se abre la plancha y lo que en el momento era más importante *las gracias* y *las indulgencias* que se ganan rezando ante la imagen o ante esta representación. Fueron numerosísimos los prelados que concedían estas gracias y con ello conseguían un gran aumento de ventas, lo que hacía que se alcanzaran pingües beneficios para las hermandades y las órdenes religiosas encargadas de velar por el culto de estas imágenes y ¡como no! por las almas de los fervientes devotos.

Hemos visto que era muy común el añadir la leyenda «Verdadero retrato» y claro está, esa afirmación se ponía porque en numerosas ocasiones casi no existía ningún parecido entre la estampa y la talla que estaba representando.

Por ejemplo sabemos que el grabador madrileño Marcos Orozco abrió infinidad de planchas de imágenes de toda La Mancha. Uno de ellos es el caso de la Virgen de los Remedios de la Fuensanta de la que abrió al menos tres ejemplares y era una imagen que nunca había visto. En el ejemplo del «Verdadero retrato de Nuestra Señora de los Remedios de la Fuensanta como ba *[sic]* en procesión a la Roda»[14] que grabó en el año 1705 representa la procesión con la Virgen, la comunidad de frailes trinitarios calzados y el pueblo. La puerta de la iglesia y el convento es parecida pero el pueblo que en esa época apenas si contaba trescientas almas, más parece Madrid y sus palacios que esta recién creada villa[15], y es evidente que el grabador trabajaba de oídas. Era común tanto que los grabadores no conocieran la imagen como que los prelados hubieran concedido los «beneficios para el alma» desde la distancia.

En esta época es la litografía la técnica de reproducción que alcanza un grado fundamentalmente nuevo y como dice Walter Benjamín:

> *«El procedimiento mucho más preciso dio por primera vez al arte gráfico no sólo la posibilidad de poner masivamente sus productos en el mercado, sino además de ponerlos en figuraciones cada día nuevas. La litografía capacitó al dibujo para acompañar, ilustrándola, la vida diaria. Comenzó entonces a ir al paso con la imprenta. Pero en estos comienzos fue aventajado por la fotografía pocos decenios después de que se inventara la impresión litográfica.»*[16]

Y es que en estos momentos anteriores a la aparición de la fotografía ocurría lo que dice William Ivins:

> *«Antes de que aparecieran la fotografía y los procedimientos fotográficos no había ni que esperar una manifestación visual como las conseguidas por la fotografía, y lo más que se podía pedir era una manifestación de primera mano hecha por un observador competente y honesto»*[17].

14
JOAQUÍN DÍAZ RUEDA, *Historia de Nuestra Señora de los Remedios de Fuensanta venerada en el ex-convento de PP. Trinitarios Calzados de dicha villa.* Cuenca, Imprenta Moderna, 1932, pág. 56; LUIS GUILLERMO GARCÍA-SAHÚCO BELÉNDEZ, *Estampas de Albacete: Grabados históricos de la provincia de Albacete (Colección I.E.A.).* Albacete. Instituto de estudios albacetenses «Don Juan Manuel», 2002, y GERARDO GONZÁLEZ GARCIA, *Historia de Nuestra Señora de los Remedios, patrona de La Roda, venerada en el ex-convento de Padres Trinitarios Calzados de la villa de Fuensanta, obispado de Cuenca.* Cuenca, Imprenta de José Gómez Madina, 1902, pág. 37.

15
Esta villa de Fuensanta se desmembró de la de La Roda en el año 1687.

16
WALTER BENJAMÍN, *Discursos interrumpidos I.* Madrid, Taurus, 1973, pág. 19.

17
WILLIAM IVINS, *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica.* Barcelona, Gustavo Gili, 1975, pág. 80.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

Pero llegó el siglo XIX y con él también llegó la revolución industrial. A finales de la década de los treinta ya había llegado a España la fotografía, osea la fijación de la imagen en un soporte mediante una exposición y por medios químicos. Según Marie-Loup Sougez el daguerrotipo es el primer procedimiento que llega y es introducido en Sevilla en el año 1842[18], cuatro años más tarde llegará la fotografía sobre papel.

Esta aparición supondrá un gran avance y como dice Manuel Candela:

> *«La fotografía es una de las grandes conquistas de nuestro siglo; la importancia que ella tiene en el progreso moderno es incalculable; los servicios que presta a las artes son inmensos. El siglo del vapor y de la electricidad puede también llamarse sin exageración el siglo de la fotografía»*[19].

Vemos ejemplos de cómo la técnica se está perfeccionando, pero a pesar de ello hay que sacar las imágenes a la luz del sol. Todavía no se han desarrollado los procesos lumínicos artificiales para poder retratar en interiores o en pequeños espacios de tiempo. Podemos ver los ejemplos de las imágenes de Casiano Alguacil para la serie «Monumentos artísticos de España» donde saca la imagen de la Virgen del Sagrario de la Catedral de Toledo bajo el arco de una de las puertas de la catedral y montan un simulado altar de cultos que aunque en nada se parece al de su capilla. Podemos decir que se le puso a sus pies buena parte del tesoro con relicarios, velas encendidas y flores para aparentarlo.

A pesar de ser la patrona de la archidiócesis toledana y ser una imagen de gran devoción todavía no prescinden de su intitulación. Esta imagen es fácil de reconocer por su iconografía del arco con los ángeles y el rompimiento de Gloria con la Trinidad, la peana de plata con la Imposición de la casulla a san Ildefonso, etcétera; aún así bajo la orla lineal de la fotografía ponen la clásica leyenda «NTRA. SRA. DEL SAGRARIO que se venera en la Sta. Iglesia Catedral de Toledo». Esta fotografía creemos que puede estar realizada en las dos últimas décadas del siglo XIX.

En el mismo sentido lo vemos en la fotografía anónima del año 1906 a la Virgen de la Estrella en la puerta de la iglesia del convento de MM. Mercedarias descalzas de Miguelturra[20].

Como antes indicábamos era común situar en torno a la imagen los milagros que se le atribuían. Por un lado se realizaba la correspondiente propaganda y por otro tenía el valor ejemplar de la catequesis. Como ejemplos y siguiendo con la misma advocación de la Virgen de la Estrella[21] de Miguelturra (Ciudad Real) en el grabado que estampó en el año 1776 un tal Isidoro, de Madrid. Alternan entre la orla que rodea la imagen algunas de las alegorías marianas de las Letanías Lauretanas con los milagros que por medio de esta imagen se obraron.

Otro ejemplo es el del *Cristo de los Afligidos*[22] que se venera en el Calvario de Hellín (Albacete) y sigue esta tipología de mostrar los milagros alrededor de la imagen.

Las indulgencias a las que antes hacíamos referencia van retirándose poco a poco y dejan de aparecer ya a finales del siglo XIX. Paulatinamente se van a ir dando entrada a las nuevas técnicas pero de una manera tímida y en numerosas ocasiones copiando los modelos establecidos con anterioridad. Vemos un ejemplo en la litografía de la *Virgen de Gracia* de

18
MARIE-LOUP SOUGEZ, *Historia de la fotografía*. Madrid, Cátedra, 1991, pág. 224.
19
MANUEL CANDELA, fragmento de «La Fotografía» publicado en la revista *La América*. Madrid, 13 de septiembre de 1870. Citado en el Catálogo de la exposición: *Memorias de la mirada: Las imágenes como fenómeno cultural en la España contemporánea*. Santander, Fundación Marcelino Botín, 2001, pág. 139.
20
MARIANO MONDÉJAR SOTO, *Una Estrella singular*. [Miguelturra], Autor, 1997, pág. 26.
21
Ibidem, pág. 30.
22
ANTONIO MORENO GARCÍA, *Hellín: Crónica en imágenes*. Albacete, Instituto de estudios albacetenses, 1989, pág. 33.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

Caudete (Albacete)[23]. Aparece la imagen en su hornacina con los símbolos que siempre lleva a sus pies, la campana y la imagen de san Blas. La historia del descubrimiento de las imágenes, los milagros y los traslados están representados a su alrededor.

En estos momentos previos a la llegada de la fotografía a estos asuntos religiosos, las hermandades y los cabildos (las órdenes religiosas quedaron bastante mermadas en número de conventos abiertos en la región y por consiguiente tenían menos imágenes de culto en sus conventos) solicitaron litografías, y a veces a color, recordando aquellas estampas iluminadas que tanto gustaban a los devotos.

Fue la Casa Mitjana de Málaga la que sistemáticamente copió casi la totalidad de las imágenes de devoción popular de toda España. Hay veces que realmente representaban a las imágenes bastante idealizadas y que por ello siguieron manteniendo al pie el lema de «Verdadero Retrato de la Milagrosísima imagen de...» Cuando llegue la fotografía a retratar las imágenes habremos llegado al *Verdadero Retrato* y en ese momento desaparecerán esas leyendas.

Ya en las postrimerías del siglo XIX se van alternando los distintos procedimientos para generar cada uno de los tipos de imágenes que en estos momentos se demandan. Tenemos el ejemplo de la *Virgen de los Remedios* de Fuensanta (Albacete). Hacia el año 1880 encargan una piedra litográfica en Madrid y se estampan unos grabados con el motivo de la aparición al pastor de reducido tamaño.[24]

También se conocen otros ejemplares estampados en la fábrica de papel continuo de Enrique Gosálvez en Villalgordo del Júcar (Albacete). Gerardo González, párroco y administrador del santuario en 1902 nos dice en el libro anteriormente citado de la manera que aún comercializaban con las estampas:

> *«Las estampas, desde la más remota antigüedad, se imprimen a millares y se reparten con profusión a los numerosos visitantes del santuario de María. En algunas épocas se han impreso en tela de seda, y algunas, aunque pocas, se conservan con grande veneración en contadas casas. Otras veces se han tirado sobre papel fino de varios colores, llamando la atención las que fueron impresas en las prensas litográficas de D. Enrique Gosálvez, en la fábrica de papel continuo de Villalgordo del Júcar. Los respectivos capellanes del Santuario de los remedios*[sic] *han tenido como un honor el hacer imprimir sus nombres al pie de las estampas que por encargo se han tirado»*[25].

Sabemos que al menos las planchas de cobre que se abrieron para fomentar la devoción a la virgen hoy las conserva el Archivo parroquial de San Gregorio Nacianceno de Fuensanta (Albacete)[26] y como antes hemos visto se siguieron haciendo los grabados estampándolas y añadiendo al pie de cada una de ellas el nombre del prelado que en ese momento estaba al cuidado del santuario[27].

Vemos en el grabado de mayor tamaño[28] que está representado un retablo de grandes dimensiones que aunque no es exactamente el que existió hasta el año 1936, si tenía mucho que ver con el altar mayor de este santuario. También la imagen de la Virgen de los Remedios se representa con bastante realismo. La plancha hasta bien entrada la década de 1920 se siguió usando y ello le llevó a que a pesar de lo excepcionalmente abierta que está la plancha,

23 Luis Guillermo García-Sahúco Meléndez, *Estampas de Albacete*... pág. 25.

24 Adolfo Martínez García, *Sendero de peregrinos: Historia de la Virgen de los Remedios*. La Roda (Albacete), Cofradía de Nuestra Señora de los Remedios, 2001, pág. 106. Reproducida a mayor tamaño de los originales.

25 Gerardo González García, *Historia de Nuestra Señora*... pág. 38.

26 Ver Catálogo de la Exposición: *Los caminos de la luz: Huellas del cristianismo en Albacete*. Albacete, Obispado de Albacete, 2000, pág. 264 y Francisco Laserna González, *Historia de Nuestra Señora de los Remedios*. Albacete, Autor, 1974, pág. 62.

27 Queremos aquí hacer constar que estas planchas estuvieron durante mucho tiempo en la antigua Fábrica de Papelera Española de Villalgordo del Júcar donde se estuvieron estampando hasta los años veinte del pasado siglo. Almacenadas allí y sin uso, hacia 1950 Benjamín Asensio que las había custodiado como personal de aquellas instalaciones las entregó a Samuel Moreno, impresor en La Roda. Este, pasado un tiempo y existiendo procesos técnicos más avanzados, las devolvió al cura Joaquín Díaz, párroco de La Roda y natural de Fuensanta. Agradecemos esta información facilitada por D. E. Moreno. A pesar de estar tan fatigadas las planchas la década pasada aún se estamparon varios grabados en edición limitada.

28 La plancha mide 46 cm x 31 cm. Y está reproducido en: Catálogo de la Exposición: *Los caminos de la luz*..., pág. 264; Luis Guillermo García-Sahuco Beléndez, *Estampas de Albacete*... Estampa núm. 8; Francisco Laserna González, *Historia de Nuestra Señora*... Albacete, Autor, 1974, pág. 70.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

las estampaciones perdieran calidad. Aunque está sin firmar la plancha admitir debido al parecido con otras por él firmadas que fuera Marcos Orozco quien la abriera. Otras dos planchas del mismo santuario si están firmadas por él y trabajó en muchas ocasiones para los trinitarios de Madrid y provincias.

Ya en estas fechas la fotografía está desarrollada como para hacer frente a estos encargos. Curas y hermandades en un primer momento se reservarán los derechos de edición, pero hubo veces que no pudieron controlar los negativos como antes hacían con las planchas. No obstante fue muy común que los fotógrafos pusieran con un sello de tampón al reverso: *«Prohibida su reproducción»*.

Los fotógrafos visitarán los santuarios ofreciendo sus sesiones de retratos como a cualquier otro pero con una ventaja: De un solo negativo ¿quién sabe las copias que saldrán? El carácter de multiplicidad que tenían las planchas de grabado[29] ahora lo tendrá la película del negativo. Los fotógrafos solicitarán a cambio de una comisión que entregaran o por medio de la rebaja el ser los *fotógrafos oficiales* de esa imagen para evitar la competencia. La exclusividad era posible porque aún no había llegado la fotografía de exposición corta y se necesitaba de bastante tiempo y preparación para realizarlas. Aún así los retratistas conscientes de que la gente llana gusta de las composiciones establecidas y que ya se conocen, no intentarán en un primer momento modificarlas.

La historiadora Freund nos dice a este respecto:

> *«La primera clientela del retrato fotográfico se recluta en la burguesía, y entre artistas e intelectuales...los artistas consienten gustosos en admitir la novedad, pues se sienten mucho menos apegados a prejuicios y tradiciones de lo que suelen estar las masas de la pequeña burguesía que, en cambio, siempre empiezan mirando con desconfianza los progresos de la técnica...Los pequeños burgueses carecen de educación en el gusto y remedan los géneros aceptados. Su única fuerza consiste en trasladar al arte fotográfico los hábitos estéticos que imperan en la masa»*[30].

Bernardo Riego nos dice que estudiando al fotógrafo se estudian las costumbres de una época[31].

Para situar la fotografía, si antes en los grabados se copiaban los retablos o las apariciones, en estos momentos se fabricaron los llamados *forillos* o decorados preparados como fondo o escenografías para este fin. Vemos en muchas fotografías que en realidad el telón con paisaje lo comparten los santos de devoción con los vecinos del pueblo. Si era día de la fiesta y la imagen estaba montada en las andas o en el altar se le realizaba allí. Esto nos ha permitido conocer muchísimos retablos de nuestra región que entre aquellas sesiones y hoy han ardido en algún caso o se han vendido en otros.

Tenemos otro ejemplo y es que si la imagen era de gran devoción se le hacía un forillo *ex-profeso*. Nos referimos al ejemplo de *Jesús Nazareno* de Urda (Toledo). Esta imagen de gran devoción en la comarca al que le conocen con el sobrenombre de «El Cristo de la Mancha» fue retratado muchas veces por los hermanos Cencerrado que durante el primer tercio del siglo XX estuvieron allí establecidos [**IMAGEN 1**].

1
Hermanos Cencerrado, *Reproducción fotográfica del Cristo de Urda*. Principios siglo XX. Propiedad del autor.

29
Nos dice JUAN CARRETE en el prólogo del libro: *La estampa religiosa popular en la provincia de Zamora* de JOSÉ ÁNGEL RIVERA DE LAS HERAS. Zamora Diputación Provincial, 1997, pág. 11: «Se puede decir que la historia de la estampa es la historia de su difusión, tanto por las tiradas que de ella se han hecho como por los lugares a los que ha llegado y las distintas funciones multiplicadas que ha desempeñado». Estas palabras igual las debemos de aplicar a la fotografía que acogiéndose a las novedades y los avances técnicos realiza la misma función de multiplicidad y de divulgación o socialización de la imagen.

30
GISÈLE FREUND, *La fotografía como documento social*. Barcelona, Gustavo Gili, 1976, págs. 40 y 61.

31
BERNARDO RIEGO AMÉZAGA, «Un nuevo espejo: La fotografía», en el Catálogo de la exposición: *Memorias de la mirada: Las imágenes como fenómeno cultural en la España contemporánea*. Santander, Fundación Marcelino Botín, 2001, pág. 136.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

Estos serán unas veces muy bien conseguidos y en otros casos burdas réplicas de los fondos que conocían de los grabados devocionales de los santos en cuestión.

Tenemos el ejemplo de Luis Escobar, Luisete «el retratista»[32]. Este fotógrafo era natural de Villalgordo del Júcar y con gran asiduidad recorría la zona haciendo de ordinario, recadero y retratista ambulante. Las primeras fotos que de la imagen de la Virgen de los Remedios de Fuensanta (Albacete) y para comercializarlas se hicieron las realizó él.

En el libro *Sendero de peregrinos*[33] aparece una imagen sin fechar de la Virgen en andas ante una puerta y rodeada de curas y debe de ser anterior a la que publica Publio López en *Retratos de la vida 1875-1939*[34] que fecha como de 1920 y creemos que es una fecha bastante temprana y errónea. En esos años y hasta 1923 que todavía regentaba el santuario Juan Yunta Cañada se seguían estampando los grabados que tenían gran aceptación pero porque casi con seguridad que aún no se comercializaban estas fotografías. Como antes hemos indicado, era en las prensas de Gosálvez[35] en Puente de Don Juan, junto a Villalgordo del Júcar, su pueblo donde se estampaban.

Para la edición de la *Historia de Nuestra Señora de los Remedios de Fuensanta venerada en el exconvento de PP. Trinitarios Calzados de dicha villa* del presbítero Joaquín Díaz Rueda de 1932 se realizaron unas fotografías que ilustran estos ejemplares y en ella se ve que el montaje fotográfico reproduce con absoluta fidelidad el grabado de la *Aparición al pastor* en la cubierta[36] [IMAGEN 2]. En esa monografía hay otras fotografías como la imagen de la Virgen, el autor en el claustro, el camarín y el altar mayor[37].

Conocemos la plancha de este grabado[38] y sabemos que se estuvo usando hasta por lo menos principios del siglo XX. Esta composición es la que más aceptación tuvo en su día y aún hoy es la que más se reproduce en programas de fiestas y hojas de culto.

En ese libro dice Díaz Rueda:

> *«No terminaremos este capítulo sin hacer mención de la hermosa fotografía que, por iniciativa y a expensas de los fervientes devotos de María Sma. De los remedios,[sic] señores de Mañas, se hizo recientemente y mereció la mejor acogida de los fieles; tanto que se conserva cuidadosamente el cliché y se hacen frecuentemente numerosas copias. Es la fotografía que figura en este capítulo»*[39].

Vemos como con el mismo primor que en las planchas se guardaba el negativo para multiplicarlo las veces que fuera necesario. Esta imagen es la de la Virgen en andas.

De una manera bastante pictoralista Escobar *copió* la composición a la que antes aludimos y en el lugar de la cara de la imagen será la primera vez que se vea realmente el *retrato* de la Virgen de los Remedios. Debemos hacer constar que la fotografía del montaje es de Luis Escobar y tenemos constancia de que realizo reportajes a la Virgen de los Remedios muy temprano.

Hemos encontrado a lo largo de nuestra investigación que en el fondo fotográfico *Colección Luis Escobar*[40] que compró a su hijo la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha hace unos años, existen dos placas de negativo de cristal con esta composición. Una imagen está más *dibujada* con trazos de retoque más marcados y la otra, quizá de la que se

32
Así es con el nombre que en la zona se le conocía. Aprendió el oficio en Valencia y antes de los años veinte del siglo XX estaba establecido en Albacete. Ver PUBLIO LÓPEZ MONDÉJAR, *Las fuentes de la Memoria II: Fotografía y sociedad en España, 1900-1939*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1992; *Luis Escobar: Fotógrafo de un pueblo*. Barcelona, Lunwerg, 2002; *Luis Escobar: El fotógrafo del pueblo*. Madrid, La Fábrica, 2001 y BENJAMÍN TÉBAR TOBOSO, «Política y sociedad en Villalgordo del Júcar a través de la fotografía de Luis Escobar» en *Añil: Cuadernos de Castilla-La Mancha*, núm. 28 (invierno 2004-05), págs. 19-21, entre otros.

33
ADOLFO MARTÍNEZ GARCÍA, *Sendero de peregrinos*... pág. 46.

34
PUBLIO LÓPEZ MONDÉJAR, *Retratos de la vida 1875-1939*. Barcelona, Lunwerg-Caja de Albacete, 1989, s/f.

35
Hemos encontrado ejemplares de litografías de esta imagen y del *Cristo de la Misericordia* de Tarazona de la Mancha (Albacete), donde al pie indica «Litografía E. Gosálvez. Villalgordo del Júcar», por lo que vemos que en la imprenta no sólo se estampaban las planchas metálicas, sino que también se realizaban procesos más modernos como por ejemplo los litográficos.

36
ADOLFO MARTÍNEZ GARCIA, *Sendero de peregrinos*... págs. 74-75. Este autor no la señala como fotografía positivada con la imagen preparada para la publicación de Díaz Rueda (1932).

37
JOAQUÍN DÍAZ RUEDA, *Historia de Nuestra Señora de los Remedios*... pág. 57. Agradecemos a D. Tomás Mateo y a Dª Teresa Escribano las facilidades que nos han dado para poder consultar el ejemplar de su propiedad porque en algunos ejemplares que hemos consultado o en el que se conserva en la Biblioteca Pública del estado de Cuenca las ilustraciones no existen.

38
Las medidas de la plancha son 26 cm x 18 cm. Está abierta en el siglo XVIII por Girolamo Cavalleni en Roma según un dibujo de Benedetto Salesa, realmente desde el punto de vista artístico este grabado posee una composición perfecta con los volúmenes, las luces y las sombras. Y consigue efectos pictóricos del modo calcográfico. Al pie una inscripción acompañada del escudo de trinitarios calzados al centro que dice: «Aparición de Nra. Señora del Remedio / de la Fuensanta que se venera en el Convento de / P.P. Trinitarios Calzados».
Agradecemos a D. Pedro Pablo Correas y a Dª Evelia Tébar que gentilmente me hayan dejado estudiar el ejemplar que conservan y que en el reverso con letra manuscrita pone: «Esta imagen fue dada por D. Francisco Reig Cura de Fuensanta á Juana Castillo en el día 15 de Agosto de 1876, en conmemoración de haber cumplido una promesa hecha por su hijo Juan Ignacio Toboso. Rúbrica».
Además de los conservados en la colección particular del autor hemos podido ver al menos otros cinco modelos del mismo grabado que después se volvía a estampar con distintas orlas y leyendas de los correspondientes párrocos.
Véase: LUIS GUILLERMO GARCÍA-SAHÚCO BELÉNDEZ, *Estampas de Albacete*... Estampa núm. 8; y FRANCISCO LASERNA GONZÁLEZ, *Historia de Nuestra Señora*... pág. 35.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

sacaban las copias, mucho más difuminada para dar esa imagen *a medio camino* entre el grabado y el dibujo fotográfico. Y es posible que debido a la multitud de reproducciones que se debieron hacer existieran varias placas que evitaran el desgaste que produce el uso, por eso puede que en la parroquia se custodiara una, el fotógrafo tenía estas dos y quizá alguna más aunque debido a la fragilidad pueda haber desaparecido. En ambas placas se reproduce la leyenda del pie del grabado donde dice: *Aparición...*, con la cruz trinitaria al centro, lo que nos indica hasta que punto la fotografía copiaba fielmente los grabados que tanta aceptación tuvieron en las centurias anteriores.

Era común el ir por las ferias de los pueblos y a la vez que se retrataba a la gente *endomingada* se aprovechaba para retratar a los santos de mayor devoción. Tenemos el ejemplo del patrón de Villalgordo del Júcar (Albacete), la fotografía de San Roque[41] en la puerta de la iglesia parroquial sobre las andas. Al reverso lleva estampada la fecha: *«16 AGO 1928»* **[IMAGEN 3]**. Aquí vemos en un sello de tampón como el fotógrafo prohíbe que se reproduzca la imagen. En otros ejemplares hemos visto también escrito el precio al que se debía vender. En esta fotografía podemos apreciar como Escobar numeraba los negativos para facilitar sus reproducciones.

Son varios los ejemplos que tenemos como el anterior y en numerosas localidades. En Almagro (Ciudad Real) un fotógrafo del que desconocemos el nombre llegó y retrató las imágenes de mayor devoción. Las fotografías que ese retratista anónimo hizo en Almagro decimos que se realizaron en el mismo día porque el forillo del fondo y la mesa donde apoyan las andas son las mismas. También la tipografía de las letras del cartoné donde van pegadas. Las imágenes fotografiadas son: *La Virgen de las Nieves*, *Nuestro Padre Jesús del Rescate tal y como se venera en la Hermita de la Magdalena*; *San Jorge*; y *La Virgen de la Paz como se venera en su Hermita de San Yldefonso*[42] [sic].

Otro ejemplo de reportaje fotográfico y que a la vez se aprovechará para innovar y pasar del grabado a la fotografía lo tenemos en la imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Sisante (Cuenca). Esta imagen, verdadera devoción de la comarca la trajo el Padre Hortelano al convento de las MM. Clarisas-Nazarenas en septiembre del año 1711. Se le hizo voto de que solamente saldría a la calle cada centenario. En el siglo XIX y debido a la invasión francesa la imagen salió a la calle unos años después de cuando le correspondía[43].

En el siglo XX se le prepararon unos cultos que fueron muy renombrados. Para la ocasión se buscó a un fotógrafo para el reportaje y para *congelar* las imágenes que debían de venderse como recuerdo de tal acontecimiento. Este fotógrafo fue Jaime Belda, de Albacete[44]. Realizó las fotografías a la imagen de *Jesús Nazareno*[45] de Luisa Roldán «La Roldana» y a la Comunidad en la clausura[46]. En este estudio nos data las imágenes en el año 1908, osea tres años antes del centenario, cosa nada rara si pensamos que las monjas pretendían preparar algo realmente grande. La fotografía de esta época es la que debidamente coloreada hoy en día se sigue comercializando en el convento.

Las imágenes que conocemos del año 1911 son las de los Soler[47], pero hacen propaganda del azafrán, producto que tenía gran importancia en la economía de la zona en aquella

39
La fotografía de la cubierta es la que nosotros reproducimos y esta, que se hicieron en la misma sesión es la de la Virgen en las andas sobre una mesa. JOAQUÍN DÍAZ RUEDA, *Historia de Nuestra Señora de los Remedios*... pág. 52 bis. Debemos hacer constar que la fotografía del montaje es de Luis Escobar y tenemos constancia de que realizo reportajes a la Virgen de los Remedios muy temprano. También es posible que la de las andas la realizara el señor Mañas al que Díaz Rueda se refiere. José Mañas Guspi, abogado de profesión fue uno de los fotógrafos aficionados más importantes de la provincia. Era el mayor hacendado de la villa de Fuensanta donde se encuentra el Monasterio de la Virgen de los Remedios, de la cual eran muy devotos toda la familia.

40
LUIS ESCOBAR, *Aparición de Ntra. Sra. del Remedio*, [s.a.], negativos en placas de cristal de 15cm x 10cm. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Archivo Regional [Toledo], *Colección Luis Escobar*, Nº 105P07 y 105P08.

41
En la primera edición del libro de PUBLIO LÓPEZ MONDÉJAR, *Luis Escobar: Fotógrafo de un pueblo*, Barcelona, Lunwerg, 2002. Pág. 21, se publica esta fotografía pero con un error en el pie de foto donde se titula como «San Jorge».

42
Agradecemos a D. Manuel Romero López, de Almagro el habernos mostrado la parte de estas imágenes que desconocíamos.

43
P. ANSELMO DEL PILAR, O.C.D. *Vida de la Madre sor María Rafaela de Santa Teresa*. Tarazona de Aragón (Zaragoza), LUIS MARTÍNEZ MORENO, 1957 y *JESÚS Nazareno de Sisante: Noticia histórica y novena*. Zaragoza, Octavio y Félez, 1950.

44
JAIME BELDA ALTED fue el primer miembro de las cuatro generaciones de fotógrafos que han trabajado en el estudio albacetense. En 1909 obtuvo la Medalla de Oro en la Exposición de Valencia con la obra *Escena del asilo*. Véase la antología familiar: *ALBACETE: Cuatro miradas: Belda*. Albacete, Ayuntamiento, 1998.

45
Esta imagen de arraigada devoción en la comarca fue tallada por Luisa Roldán, Escultora de Cámara del rey Carlos II en Madrid en los últimos años del siglo XVII para regalo real a su Santidad. Al fallecer este se destinó para cuando lo finalizara fuera llevado a El Escorial. Como la realizó poco antes de su muerte, no la enviaron y al final sus yernos la vendieron al Padre Hortelano en 1711. Véase: *JESÚS Nazareno de*... págs. 23-30 y MARÍA VICTORIA GARCÍA OLLOQUI, *Luisa Roldán. La Roldana: Nuera biografía*. Sevilla, Guadalquivir, 2000, págs. 123 y 143.

46
JUAN FRANCISCO MARTÍNEZ-HERRERA ESCRIBANO, *La fuerza del silencio: Notas y apuntes para la historia de un convento de clarisas en tierras de La Mancha* Vigo (Pontevedra), Autor, 2000, págs. 56-168. Podemos admirar en estas instantáneas cómo las monjas posaban representando la celebración de sus devociones particulares dentro de la clausura. También podemos ver estancias interiores que si no fuera por este reportaje de hace casi cien años desconoceríamos totalmente. Por este es un documento de un extraordinario valor.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

época. También retrataron los actos de ese momento. Estos fotógrafos que eran padre e hijo y provenían de Cataluña donde aprendieron el oficio, se establecieron en Sisante en estos años hasta que en 1915 marcharon a Cuenca. En la capital abrieron un estudio en la Carretería y poco después marcharían a Madrid[48].

Como nos dice Publio López la existencia de la prensa es fundamental para el desarrollo de la fotografía española[49]. Y es que hemos de ser conscientes de los avances técnicos en aspectos de la creación fotográfica, pero los sistemas de reproducción múltiple para los semanarios gráficos no habían resuelto todavía ese aspecto. Bernardo Riego nos dice al respecto:

> *«Entre las numerosas dificultades con las que se encontró...y una de las que con más frecuencia se quejaban es de la falta de grabadores que supieran interpretar escenas con la rapidez que este tipo de publicaciones exigía»*[50].

Por las razones técnicas la fotografía no puede imprimirse en estos años en las páginas de la prensa, que, gracias a los recursos que el grabado en madera despliega y a la finura de detalles se permite una ejecución bastante completa.

Los fotógrafos de nuestra región al igual que los de las grandes capitales buscaban cubrir las noticias del lugar. De estos *retratistas ambulantes* que antes decíamos que para solucionar su supervivencia tenían que buscar servicios complementarios, tendrán una fuente abundante de imágenes en las fiestas patronales a las que antes nos referíamos. A la vez que retrataban a los paisanos, o los edificios, o las imágenes, también cubrían la noticia fijando las instantáneas o imágenes de la fiesta, los cultos religiosos, las procesiones y los toros o los deportes.

Cuando aparecieron los semanarios gráficos *«Blanco y Negro»*, *«La España Moderna»* o *«La Ilustración Española y Americana»*, en nuestra región ya estaban establecidos fotógrafos de la talla de Juan José Muñoz en Ciudad Real, los Rodríguez y Casiano Alguacil en Toledo, Luis Escobar y Julián Collado en Albacete o Moreno Ibáñez en La Roda (Albacete) entre otros. Alternarán su estudio con los reportajes de noticias para cubrir sus corresponsalías.

En *Luis Escobar, fotógrafo de un pueblo*[51] se muestran varias de las fiestas y romerías a las que asistía el fotógrafo. Escobar era fijo en las de Villalgordo del Júcar y Fuensanta (Albacete) o Casasimarro e Iniesta (Cuenca). Algunas de estas fotografías se han podido rescatar por medio de publicaciones como *«La Semana Gráfica»*, *«Mundo Nuevo»*, *«Vida Manchega»* o *«Centauro»* entre otras.

No era raro tanto las planchas de grabado de las que antes hablábamos como luego las fotografías de que se encargaran por devotos como acción de gracias o *ex-voto*. Si el fiel tenía algo que agradecer solicitaba que fuera un retratista y con la instantánea que luego llevaría al camarín quedaba cumplida la promesa. Esto podemos verlo en la fotografía de Vicente Rubio[52] donde retrata a Andrea García Minguillán delante de la Virgen del Carmen, patrona de Almodóvar del Campo (Ciudad Real) para que según hay escrito en el reverso: *«la burra que se le cayó al pozo salga con bien»*. Es una fotografía tomada hacia el año 1910, donde aparece esta señora en el camarín de la Virgen del Carmen, a la que se le ha dado la vuelta para retratarla.

47
Íbidem, págs. 114, 121-22.

48
Publio López Mondéjar, *Crónica de la luz: Fotografía en Castilla-La Mancha (1855-1936)*. Madrid, El Viso-Fundación Cultural de Castilla-La Mancha, 1984, págs. 32, 38, 198-99.

49
Publio López Mondéjar, *Luis Escobar...* pág. 32.

50
Bernardo Riego Amézaga, *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*. Santander, Servicio de publicaciones de la Universidad de Cantabria, 2001, págs. 273 y ss.

51
Benjamín Tébar Toboso, «Política y sociedad en Villalgordo del Júcar a través de la fotografía de Luis Escobar». En: *Añil: Cuadernos de Castilla-La Mancha*. Nº. 28, invierno 2004-05, págs. 19-21.

52
María Dolores García-Minguillán Morena, Francisca Ibáñez Crespo y Margarita Moreno Nevado. *Imágenes vividas: Historia fotográfica de Almodóvar del Campo (1867-1967)*. Almodóvar del Campo (Ciudad Real), Ayuntamiento-Universidad Popular, 1995, pág. 104.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

Hemos visto muchas veces estas fotografías posando delante de la imagen devocional y que después es un *ex-voto*. Es decir se hacen igual que al principio de esta comunicación indicábamos que pasaba con los grabados, *«a devoción de»*[53]. Si el sujeto posa delante de la imagen para luego ofrecerla como señal de acción de gracias, estamos ante esos ex-votos a los que nos referíamos. Podemos ver algún ejemplo en *Crónica de la Luz*...[54]. Hasta principios del siglo XX la costumbre era realizar estas obras de arte y objeto de agradecimiento con pinturas sobre cualquier soporte (lienzo, tabla u hojalata) relatando gráficamente el milagro y apoyados con la leyenda escrita. Con la llegada de la fotografía esta será adoptada como novedad también para estos menesteres. Ejemplos de fotografías «en collage» ofrecidos como ex-voto podemos encontrar en casi todos los santuarios y ermitas de devoción de nuestra región.

Entre las imágenes que podemos ver en *Crónica de la Luz* hay un ex-voto ofrecido al Cristo de Urda donde una muchacha está sentada y con el pie escayolado en actitud devota mirando al fondo fijamente. En el montaje del año 1920, Serafín Cencerrado ha puesto al Cristo en un ángulo superior. Y todo ello está delante de un forillo de vegetación.

Nosotros aquí presentamos una fotografía de la imagen del Cristo situado en su Carro Triunfal tal y como sale en procesión cada año el día de san Miguel que es su fiesta [**IMAGEN 1**]. Este es una barca con un templete encima y alumbrado por una lámpara en cada uno de los ángulos. Pero en lo que nos hemos fijado es en el forillo. Igual que en los grabados se representaba a la talla como estaba en su hornacina, o como salía en procesión o de la manera que la tradición cuenta que se apareció para hacer algún milagro, pues en estos momentos y volviendo a lo que decía Freund: *«los fotógrafos trasladan al arte fotográfico los hábitos estéticos que imperan en la masa...»*[55] Conocemos que estos hermanos utilizaron al menos dos forillos distintos para este tipo de fotografías según hemos podido ver. En este caso representa el milagro de la aparición.

Según cuenta la tradición la imagen vino subida en una barca por el río Amarguillo arriba desde Madridejos y Consuegra hasta Urda (Toledo). El Cristo en la carroza está situado en el centro y al fondo se ven las olas del agua y un paisaje que se corresponde con el edificio del santuario tal y como estaba en esos momentos. En el cielo un sol de crepúsculo y muchas golondrinas negras, elemento de significado piadoso. Según la tradición dice la saeta: «Ya vienen las golondrinas / con su volar sereno / para quitar las espinas / a Jesús de Nazareno»[56].

Pasados los años la fotografía fue estando al alcance de los aficionados y ello permitió recoger más momentos puntuales de celebraciones, pero a la vez hizo decaer el negocio de las fotografías que hermandades y párrocos vendían en exclusiva.

Tenemos ejemplos de fotógrafos como Gabriel y Antonio Sánchez de Almodóvar del Campo (Ciudad Real) en las que nos muestran las arquitecturas efímeras con las que para los festejos que en el año 1953 le rindieron tributo a su patrón el beato Juan de Ávila[57]. También Vicente Rubio, establecido en Ciudad Real, asistió en el año 1913 a este municipio para fotografiar las fiestas que con motivo del III Centenario de la muerte de Juan Bautista de la Concepción sus paisanos le tributaron. Estas instantáneas de arcos, procesión y arquitecturas efímeras ilustraron después el libro que con tal ocasión escribió Ramón Prado y

53
Elena Sainz Magaña, «Los exvotos de Bolaños de Calatrava. Nuevos lenguajes para un mismo significado» en *Actas del XIV Congreso Nacional de Historia del Arte: Correspondencia e Integración de las artes*. Tomo II. Málaga, Ministerio de Ciencia y Tecnología, 2004, págs. 545-554.

54
Publio López Mondéjar, *Crónica de la luz*... págs. 154-155. Véase también de Elena Sainz Magaña la comunicación presentada en este congreso que corresponde a este mismo tema.

55
Gisèle Freund, *La fotografía como*... pág. 61.

56
Popular de La Mancha. Oída cantar a Andrea Martínez Escobar en la Semana Santa de 1990. Existía la creencia piadosa sobre estos animales, no en vano también podemos apreciar que en las lámparas de los ángulos del carro triunfal, va una golondrina de plata entre las cadenas. Y también en multitud de representaciones como estampas–recordatorio, devocionarios y otros objetos de devoción popular aparecen estos animales en repetidas ocasiones.

57
María Dolores García-Minguillán Morena, ..., *Imágenes vividas*... pág. 100.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

Cabezas[58] y también se editaron como «tarjetas postales» para vender sueltas.

A lo largo de todo el siglo se siguieron realizando esas «sesiones fotográficas» pero cuando más énfasis se ponía era cuando se celebraba alguna efeméride de mayor relevancia como por ejemplo algún aniversario. También en las Coronaciones Canónicas con las que a las imágenes de mayor devoción se les distinguían.

En el Obispado-Priorato de las Órdenes Militares las primeras tallas de la Virgen que se coronaron canónicamente fueron la de la Virgen de la Encarnación, patrona de Carrión de Calatrava[59] y la de la Virgen de las Nieves, patrona de Almagro, ambas en el año 1929. Julián Ruiz Peco fue el fotógrafo oficial que hizo el reportaje de tal acontecimiento. Las fotografías oficiales de la Coronación Canónica de la Virgen de las Nieves de Almagro saldría publicada en varios periódicos[60].

El 28 de septiembre de 1930 era a la imagen de Nuestra Señora de la Antigua, patrona de Guadalajara a la que le llegaba el turno de la Coronación Canónica[61]. Tal celebración también se hizo eco en la prensa del momento con las fotografías del acontecimiento.

Pasados estos años y en los primeros años de la posguerra no se realizaron estos actos. Ya en los cincuenta se continuaron con estas celebraciones. El 1 de junio de 1950 será a la imagen de la Virgen de la Luz, patrona de Cuenca a la que la llegue el turno. A este acto y como si de un concurso se tratase llevaron desde toda la diócesis a sus respectivas patronas hasta llegar a «amontonar» ochenta y cinco vírgenes en total, cosa nada habitual. Al día siguiente el diario *Ofensiva* publicaba un número extraordinario *«con artículos de las mejores firmas y adecuadas ilustraciones»*[62].

El día 27 de mayo del año 1956 se coronaba canónicamente la imagen de Nuestra Señora de los Llanos, patrona de la ciudad y diócesis de Albacete. Este acto fue fotografiado por varios profesionales. Destacamos aquí a Jaime Belda Seller por el reportaje tan completo que realizó[63].

Hasta hoy en día han llegado las «estampas» y usando de la fotografía nos presentan a la imagen en los objetos de recuerdo más inverosímiles que pensemos, o en un recordatorio, o en una participación de lotería, con lo que como lleva pasando desde hace más de quinientos años para mantener y fomentar el culto pagamos el correspondiente *recargo* o *limosna*.

Con esta comunicación hemos querido exponer la importancia del grabado y la fotografía no sólo para el desarrollo de las devociones sino para el estudio de la Historia del Arte. Ya que son infinitas las piezas artísticas por una u otra causa desaparecidas, entre imágenes, escultura, retablos...gracias a los *verdaderos retratos* grabados o fotografiados podemos tener al menos un referente gráfico y conocer nuestro patrimonio, perdido o conservado.

Las estampas al igual que las fotografías son de una enorme utilidad ya sea para estudiar la cultura, la mentalidad o la Historia del Arte. Ambos han sido producto de una técnica determinada que ha ido evolucionando conforme a las distintas necesidades estéticas y de producción, pero sobre todo la consideración no como objeto único, sino con su carácter múltiple. Gracias a ellas hemos podido apreciar aspectos que de otro modo irremediablemente se hubieran olvidado.

58 María Dolores García-Minguillán Morena, ..., *Imágenes vividas*... págs. 97-98.

59 *Mundo Gráfico* «Coronación de la Virgen de la Encarnación en Carrión de Calatrava», 7 de mayo de 1929; y Juan Rodríguez Jiménez, *El culto a María en Carrión de Calatrava*. Ciudad Real, Autor, 2000, págs. 58 y 75. También en 1954 celebración de las Bodas de Plata se editó un Boletín con las fotos.

60 *Vida Manchega*. Ciudad Real, miércoles 23 de octubre de 1929, núm. 2.704, año XVII, págs. 1 y 2. También en: *El Pueblo Manchego: Diario Independiente*. Ciudad Real, 20 de octubre de 1929, Número extraordinario. Y en «La venida de la Virgen» en: *Renovación: Semanario independiente*. Almagro, 23 de octubre de 1930, núm.1, año 1. Pág. IV. Agradezco a D. Manuel Romero López el haberme facilitado estas referencias bibliográficas.

61 Jesús Simón Pardo, *Historia de una devoción; Nuestra Señora de la Antigua de Guadalajara*. Guadalajara, Real Cofradía de Nuestra Señora de la Antigua, 1992, págs. 89-93.

62 Clementino Sanz y Díaz, *Historia documentada de Nuestra Señora de la Luz y de su culto en Cuenca*. Cuenca, Real y Venerable Hermandad de Nuestra Señora de la Luz, 1989, pág. 98.

63 *ALBACETE: Cuatro*... pág. 112.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

Ntra. Sra. de los Remedios

Patrona de Fuensanta y La Roda

2

Grabado de Girolamo Cavalleni, según dibujo de Benedetto Salesa, Roma, siglo XVIII: *Aparición de la Virgen de los Remedios* y Luis Escobar, *Aparición de la Virgen de los Remedios*, montaje y reproducción fotográfica, h. 1920-30. Reproducción de la estampa nº 8 de *Estampas de Albacete: Grabados históricos de la provincia de Albacete (Colección I.E.A.)* [Albacete, 2002] y portada del libro *Historia de Nuestra Señora de los Remedios de Fuensanta venerada en el ex-convento de PP. Trinitarios Calzados de dicha villa* [Cuenca, 1932] propiedad de Tomás Mateo.

3

En la siguiente página; Luis Escobar, anverso y reverso de la fotografía de *San Roque*, Villalgordo del Júcar (Albacete), 16 - Agosto - 1928. Propiedad de Sara Toboso.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

Nº 5

San Roque, Patron de Villadelgado

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

BIBLIOGRAFÍA

– *ALBACETE. Cuatro miradas: Belda.* Albacete, Ayuntamiento, 1998.
– BENJAMÍN, WALTER, *Discursos interrumpidos I.* Madrid, Taurus, 1973.
– CATÁLOGO de la Exposición: *La estampa devota granadina, siglos XVI al XIX.* Prólogo de Francisco Izquierdo. Granada, Museo-Casa de Los Tiros, 2003.
– CATÁLOGO de la Exposición: *Los caminos de la luz: Huellas del cristianismo en Albacete.* Albacete, Obispado de Albacete, 2000.
«Coronación de la Virgen de la Encarnación en Carrión de Calatrava», en *Mundo Gráfico*, Ciudad Real, (7 de mayo de 1929).
– DÍAZ GARCÍA, ANTONIO, *La desamortización en la provincia de Albacete (1836-1909).* Albacete, Instituto de estudios albacetenses «Don Juan Manuel», 2001.
– DÍAZ RUEDA, JOAQUÍN, *Historia de Nuestra Señora de los Remedios de Fuensanta venerada en el ex-convento de PP. Trinitarios Calzados de dicha villa.* Cuenca, Imprenta Moderna, 1932.
– *DICCIONARIO de la Lengua Española.* 22ª ed. Madrid, Real Academia Española, 2001.
– FREUND, GISÈLE, *La fotografía como documento social.* Barcelona, Gustavo Gili, 1976.
– GARCÍA OLLOQUI, MARÍA VICTORIA. *Luisa Roldán, La Roldana: Nueva biografía.* Sevilla, Guadalquivir, 2000.
– GARCÍA-MINGUILLÁN MORENA, MARÍA DOLORES; IBÁÑEZ CRESPO, Francisca y MORENO NEVADO, Margarita, *Imágenes vividas: Historia fotográfica de Almodóvar del Campo (1867-1967).* Almodóvar del Campo (Ciudad Real), Ayuntamiento-Universidad Popular, 1995.
– GARCÍA-SAHÚCO BELÉNDEZ, LUIS GUILLERMO, *Estampas de Albacete: Grabados históricos de la provincia de Albacete (Colección I.E.A.).* Albacete. Instituto de estudios albacetenses «Don Juan Manuel», 2002.
– GONZÁLEZ GARCIA, GERARDO, *Historia de Nuestra Señora de los Remedios, patrona de La Roda, venerada en el ex-convento de Padres Trinitarios Calzados de la villa de Fuensanta, obispado de Cuenca.* Cuenca, Imprenta de José Gómez Madina, 1902.
– GONZÁLEZ MARCO, FÉLIX, *La desamortización de Madoz en la provincia de Cuenca (1855/1866).* Cuenca, Diputación Provincial, 1993.
– Ivins, William, *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica.* Barcelona, Gustavo Gili, 1975.
– *JESÚS Nazareno de Sisante: Noticia histórica y novena.* Zaragoza, Octavio y Félez, 1950.
– JURADO MUÑOZ DE CUERVA, AUGUSTO, *La imprenta: Orígenes y evolución.* 2 Vol. Madrid, Capta, 1999.
– LASERNA GONZÁLEZ, FRANCISCO, *Historia de Nuestra Señora de los Remedios.* Albacete, Autor, 1974.
– LÓPEZ MONDÉJAR, PUBLIO, *Crónica de la luz: Fotografía en Castilla-La Mancha (1855-1936).* Madrid, El Viso-Fundación Cultural de Castilla-La Mancha, 1984.
– LÓPEZ MONDÉJAR, PUBLIO, *Luis Escobar: El fotógrafo del pueblo.* Madrid, La Fábrica, 2001.
– LÓPEZ MONDÉJAR, PUBLIO, *Luis Escobar: Fotógrafo de un pueblo.* Barcelona, Lunwerg, 2002.
– LÓPEZ MONDÉJAR, PUBLIO, *Retratos de la vida 1875-1939.* Barcelona, Lunwerg-Caja de Albacete, 1989.
– MALDONADO, LUIS, *Para comprender el catolicismo popular.* Estella (Navarra), Verbo Divino, 1990.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

– Martínez Garcia, Adolfo, *Sendero de peregrinos: Historia de la Virgen de los Remedios*. La Roda (Albacete), Cofradía de Nuestra Señora de los Remedios, 2001.
– Martínez-Herrera Escribano, Juan Francisco, *La fuerza del silencio: Notas y apuntes para la historia de un convento de clarisas en tierras de La Mancha*. Vigo (Pontevedra), Autor, 2000.
– Mondéjar Soto, Mariano, *Una Estrella singular*. [Miguelturra], Autor, 1997.
– Moreno García, Antonio, *Hellín: Crónica en imágenes*. Albacete, Instituto de estudios albacetenses, 1989.
– Pérez de Pareja, Fray Esteban, *Historia de la Primera fundación de Alcaraz y milagroso aparecimiento de N. Sra. De Cortes*. Edición facsímil del Instituto de estudios albacetenses «Don Juan Manuel», 1997. Valencia, Joseph Thomas Lucas, 1740.
– Pérez Ramírez, Dimas, *Riánsares: Santuario mariano en los confines de la Mancha*. Tarancón (Cuenca), Hermandad de Nuestra Señora de Riánsares, 1987.
– Porres Martín-Cleto, Julio, *La desamortización del siglo XIX en Toledo*. Toledo, Instituto provincial de investigaciones y estudios toledanos, 2001.
– Pilar, P. Anselmo del, [O.C.D.] *Vida de la Madre sor María Rafaela de Santa Teresa*. Tarazona de Aragón (Zaragoza), Luis Martínez Moreno, 1957.
– Rejón de Silva, Diego Antonio, *Diccionario de las Nobles Artes para instrucción de los aficionados, y uso de los profesores*. Edición facsimilar del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos de Murcia, 1985. Segovia, Imprenta de D. Antonio Espinosa, 1788.
– Riego Amézaga, Bernardo, Catálogo de la exposición: *Memorias de la mirada: Las imágenes como fenómeno cultural en la España contemporánea*. Santander, Fundación Marcelino Botín, 2001.
– Riego Amézaga, Bernardo, *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*. Santander, Servicio de publicaciones de la Universidad de Cantabria, 2001.
– Rivera de las Heras, José Ángel, *La estampa religiosa popular en la provincia de Zamora*. Zamora, Diputación Provincial, 1997.
– Rodríguez Jiménez, Juan, *El culto a María en Carrión de Calatrava*. Ciudad Real, Autor, 2000.
– Sainz Magaña, Elena, «Los exvotos de Bolaños de Calatrava. Nuevos lenguajes para un mismo significado» En: *Actas del XIV Congreso Nacional de Historia del Arte: Correspondencia e Integración de las artes*. Tomo II. Málaga, Ministerio de Ciencia y Tecnología, 2004.
– Sanz y Díaz, Clementito, *Historia documentada de Nuestra Señora de la Luz y de su culto en Cuenca*. Cuenca, Real y Venerable Hermandad de Nuestra Señora de la Luz, 1989.
– Sougez, Marie-Loup, *Historia de la fotografía*. Madrid, Cátedra, 1991.
– Tébar Toboso, Benjamín, «Política y sociedad en Villalgordo del Júcar a través de la fotografía de Luis Escobar», en *Añil: Cuadernos de Castilla-La Mancha*. Nº. 28, invierno 2004-05.
– Valle Calzado, Ángel Ramón del, *La desamortización eclesiástica en la provincia de Ciudad Real: 1836-1854*. Ciudad Real, [s.n.], 1994.
– Valle Calzado, Ángel Ramón del, «El proceso desamortizador del siglo XIX en Castilla-La Mancha», en *Ensayos humanísticos: Homenaje al profesor Luis Lorente Toledo*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997.
– Vives Piqué, Rosa, *Del cobre al papel: La imagen multiplicada*. Barcelona, Icaria, 1994.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

TARJETAS POSTALES DE LA CIUDAD DE CUENCA (1897/1936)

FRANCISCO DE LA TORRE DE LA VEGA
MANUEL PINEDO BUENDÍA
LAURA VALERIANO MARTÍNEZ

Nacimiento y evolución de la tarjeta postal

Es en el siglo XIX cuando surge la tarjeta postal como una formula más económica que las cartas para enviar mensajes breves. Su nacimiento es atribuido a Heinrich von Stephan, Consejero de Estado de Prusia que, en 1865 durante la celebración del VI Congreso Postal de su país reunido en Karlsruhe, propuso la circulación de cartas oficiales sin sobre. La idea no tuvo mayor repercusión y fue olvidada hasta que el austriaco Emmanuel Hermman publicó en la edición del día 2 de julio de 1869 del diario *Neve Freir Presse*, el artículo *Nuevo medio de correspondencia postal* exponiendo las ventajas económicas de la introducción de las tarjetas postales. El texto logra interesar al barón Adolf Maly, Director de Correos y Telégrafos de Viena, que promovió una Ordenanza Real al respecto, aprobada en octubre de ese mismo año. Días después, la Administración austro-húngara edita la primera tarjeta postal oficial, conocida posteriormente como enteropostal. De forma rectangular, se presentaron en impresión negra sobre cartulina de color crema. El anverso estaba reservado para el nombre y dirección del destinatario, llevando impreso la inscripción *Correspondez-Karte* y el franqueo, un sello de dos coronas con la efigie del Emperador Francisco José. El reverso, en blanco y con espacio exclusivamente para el mensaje. La tarjeta obtuvo un gran éxito de ventas por su rapidez de circulación y por su bajo precio y no precisamente por su valía estética.

El uso de los enteropostales se extiende rápidamente por todos los países europeos y por Estados Unidos, llevando a particulares y empresas a editar sus propias tarjetas que, a diferencia de las oficiales, requieren la adhesión de un sello para ser enviadas e incluyen alguna ilustración de variados tamaños. Durante la década de los 70 los editores e impresores privados (sobre todo alemanes, austriacos, suizos y franceses) logran que sus Gobiernos liberalicen esta actividad, ya que hasta ahora era monopolio estatal. La tarjeta postal privada triunfa ampliamente sobre la oficial.

El uso de las tarjetas en los países industrializados conduce a la aparición de un espacio postal universal por el que pueda circular libremente la correspondencia. En 1874, durante la celebración del Congreso Postal de Berna (Suiza) se crea la Unión Postal Universal (UPU). Nace con los objetivos de afianzar la organización y la mejora del servicio postal, participar en la asistencia técnica que soliciten los países miembros y fomentar la colaboración internacional en materia postal. Entre otros acuerdos, la UPU estandarizó el tamaño de las tarjetas a 140 X 90 mm. (1878), permitió su circulación internacional (1886) y estableció la obligación de llevar impreso en el reverso *Carte Postal* (pudiéndose añadir la traducción al idioma

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

del país), y *Unión Postal Universal* (1897). En el Congreso de la UPU celebrado en Washington en 1898, España se adhiere a esta organización.

El desarrollo tecnológico de la fotografía y de los sistemas de impresión, principalmente la fototipia, permitieron la posibilidad de imprimir en cartulina imágenes fotográficas de excelente calidad y, sobre todo, obtener miles de copias a bajo precio. Ello, unido a la creatividad de los fotógrafos y otros tipos de artistas pertenecientes a los movimientos pictóricos y escultóricos de la época, permitió la edición de postales ilustradas de gran interés documental y artístico. No había ciudad, pueblo, villa o localidad que no fuera fotografiada de forma exhaustiva, plasmando sus paisajes, monumentos, espacios urbanos, tradiciones populares, acontecimientos sociales, y personajes notables. Del mismo modo, muchos artistas de la época, importantes o no posteriormente, utilizaron la tarjeta postal como un elemento difusor más de sus obras. A partir de aquí la tarjeta pasa, de ser un mero sistema de comunicación, a ser un popular y atractivo artículo que permite relacionarse con personas de otros países para conocer sus ciudades y cultura. Nace el coleccionismo de tarjetas postales.

Los factores mencionados de creación de un espacio postal universal, desarrollo de los procedimientos de reproducción fotográfica y el ámbito cultural que adquiere el coleccionismo, favorecen la consolidación y expansión del la tarjeta postal.

Hay que resaltar la importancia que tuvo en los últimos años del siglo XIX y primeros años del XX la postal fotográfica o fotopostal; es decir una postal ilustrada con una fotografía no impresa. Estas se conseguían positivando la fotografía sobre una cartulina con reverso preparado para tarjeta postal. Los fotógrafos hacían retratos y vistas mediante este procedimiento para que pudieran ser enviadas al descubierto para familiares y amigos. También se popularizó la figura del fotógrafo ambulante que, cámara en ristre y a lomos de su caballería, recorría la comarca haciendo retratos y tomando vistas de localidades y paisajes, que revelaba en su taller y posteriormente vendía a los lugareños.

Durante el periodo de 1900 a 1914 se desarrolla la llamada «Edad de Oro». La postal vive años de prosperidad vendiéndose por millones. Cada día hay más coleccionistas y surgen por doquier clubes, asociaciones, revistas, concursos y exposiciones. Las ediciones son más variadas, abriéndose un amplio abanico temático: publicidad, arte, vida cotidiana, trajes regionales, desnudos, deportes, aviación, automoción, realeza, tauromaquia, política, caricatura, etc. Las postales se encuentran y se venden en cualquier establecimiento, comercializándose sueltas o en bloc postales de tipo librillo (unidas a una matriz por pequeñas perforaciones en el margen izquierdo para facilitar su separación) o en acordeón (separándose recortando la parte superior e inferior de la tarjeta).

En esta época la UPU adopta una importante decisión. La normativa de Correos obligaba a los usuarios a escribir sus mensajes en el frente de la postal, muchas veces sobre la ilustración, reservando el reverso para el nombre, dirección del destinatario y los timbres. Téngase en cuenta que la imagen impresa en una de las caras de la tarjeta ocupaba aproximadamente la tercera parte. En Gran Bretaña, para dedicar más espacio al mensaje, se propone dividir mediante una línea el reverso de la postal en dos partes, el lado izquierdo para la

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

escritura y el derecho para la dirección. De esta manera, la ilustración de la postal no se dañaba, y ganaba en vistosidad, al ocupar todo el espacio. Esta medida es recogida en 1905 por la UPU y generalizada a todos los países.

Durante la Primera Guerra Mundial (1914-1918) la tarjeta postal conoce la censura y es utilizada como instrumento propagandístico y como un medio más de comunicación (Tarjeta Postal de Campaña). Como era de esperar, los problemas de comunicación, nacionales e internacionales, y económicos, reducen la calidad de las cartulinas y la capacidad de impresión.

A partir de los años 20, diferentes factores entre los que se encuentran el desarrollo de los medios de transporte (ferrocarril, automóvil, aviación), comunicación e información (fotografía amateur, prensa escrita, radio, teléfono), la producción estandarizada de las temáticas (turismo), el abandono de este medio por parte de los artistas y la pérdida de calidad en la impresión, provocan que disminuya el encanto por enviar y coleccionar postales y explica en gran parte su declive. Tan sólo aquellas que poseen un sentido artístico, documental, histórico o filatélico son demandadas. Posteriormente, la llegada del color o de los nuevos sistemas de impresión no hicieron que se superara la calidad de las antiguas postales y por tanto su interés por enviarlas o coleccionarlas.

No es hasta 1970 cuando surge con fuerza el coleccionismo de tarjetas postales antiguas apoyado en la actualidad por la utilización masiva de Internet y las nuevas tecnologías.

La Tarjeta Postal en España

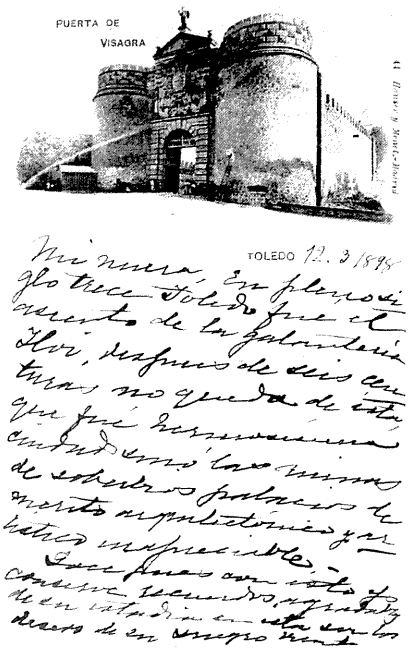
El proceso de introducción de las tarjetas postales en España fue largo, complicado y apasionante, sin igual en otros países, motivado por la convulsa situación social y política que vivió nuestro país durante los años de 1871 a 1873.

Durante el reinado de Amadeo de Saboya, el Ministerio de la Gobernación, en ese momento dirigido por Práxedes Mateo Sagasta, mediante Real Orden de 10 de mayo de 1871 regula la emisión y uso de tarjetas postales, estableciendo su tasa de franqueo en la mitad de la tarifa para una carta ordinaria y como fecha en que debían ponerse en circulación el 1 de julio de ese mismo año. Pero les fue imposible cumplir este plazo y no fue hasta la Orden de la Dirección General de Correos de la I República de 8 de noviembre de 1873, cuando se prohíbe definitivamente la circulación de tarjetas postales privadas y se fija como fecha de expedición de las tarjeras oficiales el 1 de diciembre de 1873.

Ello permitió que a durante esos dos años de *vacío legal* los particulares emitieran y enviaran de forma privada o comercial tarjetas postales que, sin ser reconocidas como tales, circularon con la tarifa de carta o de impresos.

En diciembre de 1873, fecha establecida que si se cumplió, la Fábrica de Moneda y Timbre hace imprimir y circular las primeras tarjetas oficiales, también en forma de enteropostal. Rectangular, de color crema y marco en azul, lleva impresa en su anverso un sello con

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha



1
Primera tarjeta postal de Castilla-La Mancha. Editada en 1897: 44. *Toledo - Puerta de Visagra* –Hauser y Menet– Madrid.

la efigie de la República y una tasa de franqueo de 5 céntimos, *República Española* y *Tarjeta Postal*. El reverso estaba en blanco para el mensaje.

En diciembre de 1886, queda levantada la prohibición de edición de tarjetas postales privadas, autorizándose la impresión de dibujos o vistas en su frente.

En 1892, aparecen en España las primeras postales ilustradas de la mano de los suizos afincados en Madrid, Hauser y Menet, con diferencia los mejores editores e impresores españoles de todos los tiempos. Imitando a los editores centroeuropeos reproducían, con dibujos litografiados, las vistas y monumentos más representativos de las principales ciudades turísticas españolas, y la leyenda «Recuerdo de...» (Gruss aus...).

A partir de 1897, la edición de tarjetas postales cobró nuevo impulso en nuestro país con el inicio de la Serie General de tarjetas postales ilustradas en fototipia de los nombrados Hauser y Menet. En el año 1898 ya disponían a la venta 150 modelos diferentes que incluían vistas y monumentos de España. Animados por el éxito de esta serie, editores e impresores nacionales e internacionales se decidieron a editar tarjetas postales ilustradas en España. La tarjeta postal española no sólo igualó en calidad de edición e impresión a las del extranjero, sino que la superó en muchos casos. También destaca por su calidad y producción las fototipias Lacoste (Laurent), P. Sáenz de Calleja, Thomas, Castañeira, Álvarez y Levenfeld (CAyL), Escolá, Ángel Toldrá Viazo (ATV), «M. Pujadas», «Litografía Utrillo & Rialp» o la «Litografía Hermenegildo Miralles».

La mayoría de las imágenes de estas postales son de fotógrafos anónimos ya que, rara vez, aparece su nombre en ellas. Esto es debido a que las hacían los propios editores, sus empleados o fotógrafos locales contratados al efecto. También hay que tener en cuenta que, por aquel entonces, el sentido de la autoría no estaba muy desarrollado entre los fotógrafos. No es el caso de los fotógrafos y editores Antonio Canovas del Castillo y Vallejo (Kaulak) y Luciano Roisin.

Al igual que en los países de nuestro entorno, la calidad artística de las imágenes y el buen nivel de impresión de las postales hizo que se coleccionaran para ser contempladas. Al convertirse su coleccionismo en un vehículo cultural, se propició la aparición de revistas y boletines especializados que publicaban artículos de arte e historia, informaban de las novedades, de los criterios de coleccionismo y, sobre todo, facilitaban el intercambio. La primera publicación llamada *Boletín de la Tarjeta Postal Ilustrada* (posteriormente *Boletín Cartófilo artístico-literario*) aparece en Barcelona en enero de 1901. Unos meses más tarde ven la luz *El Coleccionista de Tarjetas Postales, España Cartófila*, bajo el auspicio de la recién creada Sociedad Cartófila Española Hispania, y *La Tarjeta Postal*.

Mediante circulares de la Dirección General de Correos y Telégrafos de diciembre de 1905 y enero de 1906, se adopta y autoriza el «reverso dividido», promulgado por la UPU.

Finalmente hay que destacar, por su calidad artística e interés, las postales editadas por los artistas modernistas catalanes, en especial las de Ramón Casas, y las editadas en la Guerra Civil. Respecto de estas últimas, son muy apreciadas por coleccionistas de todo el mundo, las que reproducen los carteles utilizados como elemento difusor por ambos contendientes.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

La Tarjeta Postal en Castilla-La Mancha

Castilla-La Mancha pronto prestó su historia, cultura, paisajes y tradición al nuevo sistema de transmisión de mensajes e imágenes. Como es de suponer la edición de tarjetas postales sobre vistas, tipos y costumbres de la Región se desarrolló a dos niveles y estilos. Por un lado nos encontramos la imperial Toledo y por otra el resto de ciudades y localidades.

Toledo, siempre ha sido parada obligada del turismo extranjero y nacional, por lo que fue un mercado importante para los editores nacionales y extranjeros (Hauser y Menet, Laurent, Castañeira, Álvarez y Levenfeld, Thomas, P.Z., Purguer & Co., etc.), siendo los temas de las tarjetas variados y las tiradas muy numerosas.

Por otro lado, el resto de la Región tuvo una presencia menor en las series nacionales y casi nulas en las internacionales. El peso de la mayor parte de la producción estaba en manos de editores locales que encargaban la impresión a las grandes empresas gráficas. Los temas no son tan variados y las tiradas eran menos numerosas en comparación con las cifras alcanzadas por la capital toledana. Pero no por ello estas tarjetas tienen menor interés, calidad o valor, sino todo lo contrario. Eran estos pequeños editores locales los que plasmaban las calles, plazas y monumentos desconocidos y los que reaccionaban rápidamente a acontecimientos cotidianos, por lo que actualmente son las postales más demandadas y difíciles de encontrar. Entre estos editores destacan el «Bazar Collado» y «Colecciones Enrique Navarro» en Albacete, «Pérez Hermanos» y «Viuda de Genaro García» en Ciudad Real, Rufino Garay y Enrique Monjas en Cuenca, el semanario «Flores y Abejas» en Guadalajara o el fotógrafo y ceramista talaverano Juan Ruiz de Luna. Pero no hay que olvidar la gran actividad cartófila de editores locales toledanos como la «Viuda de Muñoz y Sobrino». «Viuda e Hijos de J. Peláez», el «Gabinete fotográfico de la Academia de Infantería» o «Abelardo Linares».

Igualmente, las cinco provincias de Castilla-La Mancha formaron parte de ediciones con motivos o tipos de carácter nacional. No faltaron en la de Escudos de las Provincias Españolas del editor e impresor «Hermenegildo Miralles» (1900), Mapas y Motivos de las Provincias Españolas del editor e impresor «Fot. PBU» (1902), Mujeres Españolas y Tipos Cómicos, ambas del editor «Saturnino Calleja» (1903) o Atlas Geográfico de España y Portugal editadas por «Alberto Martín» (1912).

Con toda seguridad, la postal nº 44, titulada «Puerta de Visagra», perteneciente a la Serie General de Hauser y Menet, editada en 1897, es la tarjeta más antigua de la Región.

La Tarjeta Postal en la ciudad de Cuenca

La tarjeta postal ilustrada se convirtió en un escaparate de cada ciudad, en el que se ofrecía lo mejor y más característico: paisajes, monumentos, calles, lugares, obras de arte o costumbres populares, que invitaban al forastero a visitarlas.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

La ciudad de Cuenca durante los últimos años del Siglo XIX, así como en gran parte del XX, se encontraba en el más absoluto olvido. No iba a ser menos para los editores e impresores de postales para los que también pasó desapercibida.

Aunque la prestigiosa casa *Hauser y Menet* incluyó, nada más empezar su *Serie General*, una postal de Cuenca (otras dos posteriormente), otros renombrados editores o impresores de la época como Lacoste (Laurent) o Purger & Co., que editaron miles de tarjetas con vistas de casi todas las ciudades españolas, no tuvieron el menor interés por esta capital.

Ya en el primer cuarto del siglo XX, editores locales como Rufino M. Garay, M. Verges, F. Cuesta, Narváez o Vicente Escobar, encargaron a fototipias tan importantes como la madrileña *Castañeda, Álvarez y Levenfeld* (CAyL) o la barcelonesa *Thomas*, la impresión de varias series de postales. También se acercaron a la ciudad los prestigiosos fotógrafos franceses Loty y L. Roisin, o la prolífica editora e impresora madrileña *Heliotipia Artística Española* (HAE). Merece mención especial el fotógrafo conquense Enrique Monjas que realizó un gran número de tarjetas postales y contribuyó con sus clichés a enriquecer la serie de muchos de los editores arriba nombrados.

Tampoco en las tarjetas postales antiguas de Cuenca aparecía el nombre del fotógrafo que tomó las imágenes, salvo que fuera el propio editor de las mismas como Loty, Narváez, Roisin o Monjas. Una excepción la constituye la edición de 12 postales de los fotógrafos conquenses de la época: Zomeño, Rafael Campos, De Buen o el Conde de la Ventosa, que realizó la empresa Huecograbado de Barcelona y que también sirvieron para ilustrar la imprescindible «Guía de Cuenca» del Museo Municipal de Arte (1923).

Como ya se comentó en la *Tarjeta Postal en España*, los editores enviaban a sus profesionales a tomar las imágenes o contrataban a fotógrafos locales. Por tanto es muy probable que conquenses, como los ya citados, o como Jesús Enero, Aranda Palomares, A. Ciarán, Ramón Sánchez, Donato Sánchez, José Pons, Aguilar, Stern, Muro, Redondo, Larrañaga o Barreña, fueran los responsables de muchas de las vistas que ilustran las tarjetas postales de la ciudad sin que, lamentablemente, conozcamos su autoría.

El procedimiento de impresión más utilizado era el de fototipia a una sola tinta, generalmente en blanco y negro, o también en tonalidades sepia o azul. En algunos casos las letras de la leyenda iban impresas en otra tinta, habitualmente roja, como la de la fototipia CAyL. A partir de 1905 aparecieron varias series de postales coloreadas, impresas en fotocromo con colores inventados, de las que hay escasos ejemplares.

Se entiende que todas las postales, numeradas o no, forman parte de una serie. Cada una solía contener de 10 a 0 imágenes que hacían una especie de recorrido turístico por la ciudad y alrededores; aunque existen casos, como el de Roisin, que llegaban a alcanzar 40 postales. Las tiradas de las series fueron cortas debido al pobre desarrollo turístico de la ciudad en aquella época y por ende a las escasas perspectivas de negocio.

Las postales se presentaban sueltas pero era muy común que se comercializaran en bloc, de tipo librillo, como el caso de ediciones de Escobar, Roisín o HAE, o, en contadas ocasiones, en bloc, de tipo acordeón.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

El motivo principal de las postales no pudo ser otro que vistas generales de la parte antigua de la ciudad y de las hoces. Existen desde todos los ángulos, habidos y por haber, destacando la toma desde lo alto de cada uno de los cerros que *abrigan* la ciudad. Le siguen en el ranking las vistas de las Casas Colgadas, Puentes de San Pablo y San Antón, Hocinos –curiosamente- y el interior de la Catedral. Sobre ello hay que alabar que las tarjetas de Cuenca han destacado tanto la imagen tradicional e histórica de la ciudad, como la imagen de una ciudad nueva o moderna a través de numerosas vistas de las Plaza de la Trinidad, calles Calderón de la Barca, Mariano Catalina, Plaza de la Infanta Paz y la sede de la Diputación Provincial, por citar los ejemplos más representativos. Ello nos ha hecho conocer con bastante exactitud el cambio urbanístico sufrido en la parte moderna.

Respecto a la temática, salvo en contadas excepciones, como la edición de Horacio Echevarrieta que muestra las distintas fases del laboreo de la madera en la Serranía, o la serie de la Semana Santa de HAE, las postales no muestran la vida cotidiana de nuestros antepasados. Mercados, feria de ganado, fiestas, juegos populares u oficios, no están en el punto de mira de la cámara. Llama la atención que no exista, o no conozcamos, ninguna tarjeta antigua que muestre «las vaquillas» de las fiestas de San Mateo, cosa rara, ya que no escaparía a un fotógrafo local. Tampoco se han localizado postales que relaten acontecimientos relevantes de la época, ni de personajes notorios y muy pocas que reproduzcan obras de arte.

Desde un punto de vista cronológico, se puede dividir el periodo de tiempo que abarca la comunicación en tres etapas:

a) 1897-1906

Edición de la primera tarjeta postal - Implantación del reverso dividido

Durante esta etapa se editan las postales de más calidad. Hauser y Menet incluyen tres postales de Cuenca en su *Serie General*: Una de ellas, la número 53 titulada «Orillas del Júcar» es la más antigua que de Cuenca conocemos. Fue editada en 1897. Le siguen en antigüedad, calidad e interés, dos series de las que desconocemos cualquier tipo de autoría; una de ellas de tiraje fotográfico de la colección de Miguel Muñoz y otra, en fototipia en blanco y negro, que nos muestran entre otros, diversos lugares de la ciudad hoy desaparecidos o muy modificados.

A este periodo también pertenecen las postales de Cuenca incluidas en series generales nacionales como la de Hermenegildo Miralles o Saturnino Calleja.

b) 1906-1925

Implantación del reverso dividido - Importante modernización que sufre la parte nueva de la ciudad

Esta es una etapa de gran calidad cartófila en Cuenca, debido al empuje de editores locales como Garay o Narváez, a la aparición de la serie de M. Verges, una de las más interesantes que incluye un numero considerable de postales de gran animación, o la incorporación en la impresión en varias series de la fototipia CAyL.

También aparecen varias ediciones coloreadas muy interesantes, de las que se desconoce cualquier tipo de autoría.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

2
Primera tarjeta postal de Cuenca (reverso y anverso). Editada en 1897: 53. *Cuenca - Orillas del Júcar* –Hauser y Menet– Madrid.

c) 1925-1936

Periodo de modernización, acondicionamiento y reconocimiento de la ciudad - Comienzo de la Guerra Civil

Como la anterior, esta etapa también es de gran producción ya que se acercan a Cuenca las impresoras más importantes del momento como Fototipia Thomas, de la mano del librero conquense Escobar, y Heliotipia Artística Española. También lo hace uno de los personajes más prolíficos en el mundo de la tarjeta postal, el fotógrafo, editor e impresor Luciano Roisin. Y no se acerca, porque ya estaba aquí, otro de los *postaleros* más importantes de nuestra ciudad, el fotógrafo Enrique Monjas.

El coleccionismo actual de tarjetas postales

El atractivo de las tarjetas postales antiguas y los sentimientos que en cada uno de nosotros despierta su posesión y contemplación, han motivado el auge actual de su coleccionismo. Además de ser una gratificante afición, ayuda a conservar el patrimonio fotográfico convirtiéndose en una fundamental fuente de documentación objeto de investigación, estudio y análisis, tanto por sus imágenes, como por sus textos o mensajes.

Aunque existen coleccionistas de cualquier clase de postales, prevalecen los coleccionistas locales y temáticos, es decir, aquellos que buscan tarjetas de la ciudad en la que nacieron o viven y aquellos otros que lo hacen de los más variados motivos: desnudos, aviación, trenes, familias reales, acémilas, publicidad, tauromaquia, bélicos, etc... También los hay que únicamente coleccionan postales animadas, circuladas en el siglo pasado, por casas editoras, por fotógrafos. En resumen, una fuente inagotable de criterios.

Este resucitado interés por las tarjetas antiguas ha propiciado la aparición de artículos de prensa, estudios y diferentes tipos de publicaciones de carácter general, temático o local.

Una de las actividades que más distracción y disfrute provoca en los coleccionistas es la búsqueda de las piezas. Las postales hay que localizarlas en tiendas especializadas o de coleccionismo en general, anticuarios, almonedas, librerías de viejo, casas de subastas, rastros, ferias y convenciones de coleccionismo de papel antiguo. Por supuesto, no hay que olvidar el medio más tradicional de conseguir las postales: el intercambio.

En la actualidad se pueden adquirir también en internet, a través de las webs de los establecimientos de coleccionismo y en portales de subastas y/o venta online. En varias de estas webs también se publican anuncios de búsqueda o accesos a información sobre enlaces de coleccionismo. En la red también existen revistas online especializada en coleccionismo, con interesantes artículos, e información sobre webs, tiendas, mercadillos o anuncios; así como foros y grupos al respecto. En este sentido, comentar que en agosto de 2002 vio la luz www.tarjetaspostales.net, una página web dedicada al coleccionismo de tarjetas postales en general y de las postales antiguas de Cuenca, en particular.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

Respecto al precio, es necesario comprender que el mercado se rige por la Ley de la Oferta y la Demanda y que el coleccionismo no iba a ser menos. El precio depende principalmente del tipo de postal que se busca, de su rareza (sólo apreciada por años de experiencia), antigüedad y de su conservación. Se cotiza más la postal animada, es decir, aquella en la que aparecen personas, imágenes cotidianas o medios de transporte; las que ofrecen vistas de lugares ya desaparecidos; ediciones de tirada escasa, las de ilustraciones de algún artista reconocido, las circuladas en el siglo XIX o las enviadas o recibidas por personajes conocidos. Y si todas ellas están en perfecto estado de conservación, aumenta su precio. Aún así todo va a depender de la suerte que te acompañe ese día. Las tarjetas, a diferencia de los sellos, no están catalogadas ni registradas oficialmente y por tanto no están clasificadas por orden cronológico, ni existe información sobre el número de ejemplares, ni existe una tasación sobre ellas, lo que hace que los precios sean arbitrarios. Una misma postal puede costar el doble o el triple dependiendo del lugar de compra, e incluso, por el mismo precio, o muy parecido, de lo que puede costar una «piedra», como los coleccionistas llamamos a la postales sin animación, se puede adquirir un tesoro. Del mismo modo, te puedes gastar una fortuna en tu colección y tener una colección mediocre.

Es básico que, una vez adquirida una postal, atendamos su adecuada conservación. Hay que ponerla en una bolsa de acetato y/o en álbumes especiales para postales. No deben exponerse a temperaturas extremas ni a estancias prolongadas a la luz. No hay que adherir celo, el enemigo número uno de los restauradores de papel. Es un adhesivo especialmente difícil de eliminar porque tiene unos componentes que se fijan con mucha fuerza a las fibras de papel y dejan rastro, incluso después de haber sido restaurado. Ni que decir tiene que no hay que doblarlas, ni hacer anotaciones, ni estamparle sellos de tinta, ni clavar elementos extraños de ningún tipo de material ya que, por ejemplo, algo metálico acabaría transmitiendo óxido a la cartulina y, por tanto, provocándole un envejecimiento prematuro. Por supuesto en ningún caso deben despegarse los sellos.

BIBLIOGRAFÍA

– Carrasco Marqués, Martín, *Catálogo de las primeras tarjetas postales impresas por Hauser y Menet.* Madrid, Casa Postal, 1992.

– Carrasco Marqués, Martín, *Las Tarjetas Postales ilustradas en España circuladas en el siglo XIX.* Madrid, Edifil, 2004.

– Garófano, Rafael, *Recuerdo de Cádiz. Historia Social de las Tarjetas Postales (1897-1925).*Cádiz, Quórum Libros Editores, 2000.

– González Riancho, Gabriel y Torada, José Antonio, *Santander en la Tarjetas postal ilustrada (1897-1941). Historia, coleccionismo y valor documental.* Santander, Fundación Marcelo Botín, 1997.

– López Mondejar, Publio, *Crónica de la Luz. Fotografía en Castilla-La Mancha (1855-1936).* Toledo, Ediciones El Viso, S.A, Fundación Cultural de C-LM, 1984.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

– TEIXIDOR, CARLOS, *La Tarjeta Postal en España*. Madrid, Espasa Calpe, S.A., 1999.
– TORRE DE LA VEGA, FRANCISCO DE LA; PINEDO BUENDÍA, MANUEL; VALERIANO MARTÍNEZ, LAURA y GONZÁLEZ CARRALERO, CARLOS, *Tarjetas Postales de la Ciudad de Cuenca (1897-1936)*. Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca, 2004.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

2. FOTOGRAFOS

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

TRES FOTÓGRAFOS Y UN APUNTE PICTOFOTOGRÁFICO. UNIVERSOS DE LA FOTOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA DE ALBACETE

JUAN AGUSTÍN MANCEBO ROCA
Universidad de Castilla-La Mancha

Introducción

Desde los años noventa, la producción artística contemporánea ha sido dominada por las formas de producción cultural derivadas de la tecnología[1]. La fotografía digital y el postcinema son dos de las referencias más potentes de las que se ha apropiado el arte contemporáneo. Centrándonos en la primera, la democratización informática a finales de los ochenta y principios de los noventa, pareja al desarrollo de un software a nivel de usuario, han permitido que los artistas actuales hayan sustituido las técnicas tradicionales –gestuales, humanas, denominadas por cierta crítica *cálidas*– por un laboratorio de experiencias que tienen como argumento el campo expandido de la fotografía, es decir, el instante convertido en infinito, puesto que se elimina el carácter primigenio –el momento de aprehender la imagen– para trabajarla internamente, píxel a píxel, como si se tratara de una pintura, cambiando completamente la referencia de la fotografía tal y como la conocíamos hasta la actualidad, lo que podemos considerar otra dimensión del carácter fotográfico. Las nuevas tecnologías, por tanto, han contribuido a una fractura decisiva del carácter fotográfico. Ya no podemos hablar de fotografía como tal, sino más bien de postfotografia. No se fotografía la imagen, se construye, se monta, es una pintura interna de la misma.

Pero esta dimensión va unida a un nuevo concepto de la imagen, un nuevo estadio de la misma. Desde la justificación de las mil palabras hasta la muerte de la palabra por la misma. Vivimos en un mundo donde la imagen ha adquirido la referencia hegemónica y que, peligrosamente, está acercando la verdadera medida del sujeto a está aterradora manera de calibrar. Si podemos subdividir el arte que realizado en los años ochenta entre los espacios de la memoria que determinaban los artistas europeos y los lugares mediáticos, que eran el argumento del arte norteamericano, podemos considerar a ciencia cierta, que desde los noventa hasta la actualidad, la referencia norteamericana se ha convertido en la auténtica medida de este fenómeno. La aplicación informática masiva, liga un espacio sin tradición, en que todo lo que no pertenezca a ese nuevo relato está amenazado con la desaparición[2]. De ahí el poder de las nuevas imágenes, amplificadas mediante el discurso informático hasta la saciedad, en el que las fronteras y nociones de la realidad, quedan seriamente dañadas.

1
«Hay que referirse a la propia evolución tecnológica de la fotografía hacia un espacio donde la electrónica, la informática, los soportes digitales, Internet y las redes cibernéticas disuelven la ya imprecisa frontera de lo fotográfico al tiempo que nos abocan a nuevos territorios de expresión» JOAN FONTCUBERTA, «Fotografía española en el siglo XX», en *Claves de la España del siglo XX*. Valencia, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2001, pág. 319.

2
JEAN FRANÇOIS LYOTARD, *La condición postmoderna*. Madrid, Cátedra, 2000.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

El caso español aplicado a la provincia de Albacete

Referencialmente, este nuevo panorama a nivel global se ha transcrito a la escena artística española, en que la fotografía ha tenido un protagonismo que siempre había pertenecido a la pintura. En este sentido podemos hablar de una evolución de las disciplinas fotográficas e incluso de pinturas que se han pasado a la fotografía. A este respecto han tenido una influencia decisiva las academias. Han sido muchos los programas universitarios que, en los años ochenta, adoptaron la fotografía como disciplina. Las Facultades de Bellas Artes y de Ciencias de la Información han creado un panorama en el que la fotografía se ha convertido en la nuclearización de una experiencia artística, cuyos resultados estamos observando en la actualidad.

Esta eclosión coincide con una problemática de mercado. La fotografía se ha convertido en la gran protagonista de la galería contemporánea. Desde la usurpación a la sustitución de la pintura, la fotografía recobra ese carácter hegemónico: «las dos últimas décadas del siglo –escribe Fontcuberta– se han caracterizado por la creciente homologación de la fotografía en el mercado del arte en todas sus instancias (galerías, museos, coleccionismo, crítica, mundo académico)»[3].

Este universo de imágenes ha generado nuevos discursos artísticos amparados en la fotografía. Por ello hablaremos de cinco artistas nacidos en Albacete, que trabajan mayoritariamente fuera de Castilla-La Mancha, cuyo trabajo esta tiene en la fotografía su soporte y referencia, además de ser un instrumento conceptual que acompaña al discurso cuando no se toma como material.

Bleda y Rosa

El trabajo de *Bleda y Rosa*, María Bleda (Castellón, 1969) y Jose María Rosa (Albacete, 1970), se inscribe dentro de las categorías realizadas por un solo artista. Son estructuras temáticas repetitivas, desarrolladas sobre diferentes espacios donde la memoria –olvido implacable– y el tiempo destructor, son protagonistas. Sus visiones, en las que aparecen hierbas, matorrales, campos de cultivo, recuerdan los hechos que sucedieron, la configuración de los lugares habitados como palimpsestos de la memoria.

Sus fotografías están englobadas en tres series, *Campos de fútbol*, *Campos de Batalla* y *Ciudades*, realizadas en la última década, piezas eminentemente narrativas: cuentan una historia aportando el documento objetivo del lugar de la misma.

Marco Polo, en *Las ciudades invisibles de Italo Calvino*[4], se dedicaba a construir la memoria de las ciudades y territorios que el Kahn desconocía. Las historias del veneciano establecían pormenorizadas descripciones de espacios que sólo podían ser imaginados (construidos) por el emperador.

Al igual que en el texto del italiano Rosa y Bleda describen objetivamente los lugares, los muestran tal y como aparecen. Sus fotografías son retratos arqueológicos, en los que a veces

3 JOAN FONTCUBERTA, *Fotografía española...* pág. 319.

4 ITALO CALVINO, *Las ciudades invisibles.* Madrid, Siruela, 1999.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

permanecen restos materiales de aquellas energías que se resisten a la desaparición. Su contemplación supone entrar en una máquina del tiempo, en que la memoria se retrotrae años, siglos e, incluso, milenios. El paso del tiempo es su fluido vital en los espacios abandonados que contienen una fantasmagórica presencia y cuyos estratos no desaparecen, documentando citas históricas referidas visualmente con planos, pero nunca específicamente con el lugar.

Los campos de batalla son nombres abstractos de los manuales. Siempre que los evocamos pensamos: ¿qué sucedió? ¿cómo? y ¿cómo fueron sus protagonistas?, pero nunca nos preguntamos, cómo era el espacio físico en el que desarrolló, ni siquiera, cómo ha ido evolucionando. En cuanto a las ciudades, las reconstrucciones virtuales han eliminado la capacidad de abstracción de nuestra memoria. La imaginación como tal no perdona. En este sentido encontramos la realidad de lugares cuya visión se ha modificado radicalmente.

De ahí su reminiscencia fantasmagórica, un enfrentamiento con nuestro propio reflejo en el tiempo. Sus fotografías son una reflexión sobre el destino, que no sólo refiere a las ciudades y a las batallas del pasado, sino, al mismo tiempo, a las actuales. Somos protagonistas de esas ciudades, de esos lugares que algún día quedarán en silencio, que se convertirán en memoria de otros o en un montón de polvo sepultado.

Hacen participar al espectador dentro de su entorno: «Quizá, lo más maravilloso –escriben– es cuando la mirada hace una escrupulosa descripción y sientes en tu cuerpo lo que aquellas piedras o este árbol han visto pasar». ¿Cuántas generaciones nos han precedido sobre la tierra? ¿Cuántas nos sucederán? Esa minuciosa meditación sobre lo insignificante entre dos noches eternas, un fragmento de tiempo en el espacio, nuestra verdadera naturaleza. De ahí, que sus fotografías, en esos lugares de referencia, inviten a un planteamiento ontológico, la fragilidad de todo acto y de todo ser, condenados por el olvido. Todo esfuerzo se vuelve inútil.

La muerte verdadera es el olvido. De ahí que los vestigios y los espacios, congelan la visión de su inexistencia. Establecen un proceso inverso al de la fotografía tradicional, que ya no es un documento sobre el pasado desde el instante en el que la luz se transcribe al fotograma, sino que simboliza la prueba de lo que la historia ha escrito. Los lugares en los que se desarrolla nuestra existencia son parte de nuestra circunstancia. Cuenta José Saramago que su abuelo, sintiendo cercana la muerte, fue abrazando uno por uno todos los árboles que habían formado parte de su vida. Su obra establece una función similar. Recuerda con sus imágenes cómo han sido las existencias de quienes nos han precedido, intentando pergeñar los espacios de la misma y las energías que los habitaron.

Una reivindicación de nuestra memoria. Las ciudades forman parte de nuestro acervo cultural, de la riqueza de nuestra tradición. A través de las huellas de ciudades olvidadas Rosa y Bleda reivindican la leyenda de los que nos antecedieron.

Ante la cultura del espectáculo, que convierte en banal cualquier documento, la reflexión sosegada y lúcida, en silencio, sobre la memoria de los otros, que es a su vez la nuestra. Como ha escrito Xavier Antich, su obra «habla con elocuencia del poder devastador de la

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

memoria», cuando su historia se ha desvanecido y los lugares se han convertido en un espectro testimonial de lo que fueron algún día.

Maria Alonso Borso

«Para los místicos y los artistas desnudos, todos los tiempos coexisten en este mismo momento». Maria Alonso Borso (Valencia, 1972) trabaja sobre arquetipos universales a través del estudio de las grandes religiones. Sus fotografías son síntesis iconográficas de diferentes culturas, especialmente la oriental y la afroamericana, que confronta con su sensibilidad occidental. Fruto de estas investigaciones es *Iyalo* (2001- 2002), un proyecto multidisciplinar que entronca la creación artística con algunas de las teorías energéticas y religiosas no occidentales.

Los lenguajes simbólicos de las culturas ancestrales son emblemas universales que arrancan del pasado pero se desarrollan en el presente. Algunos de los iconos que interpreta son el mandala y el mudra, imágenes que llevan en sí todos los significados. Los primeros son representaciones geométricas del universo budista y brahamanista, que se encuentran en otras culturas primitivas, indios americanos o aborígenes australianos. Son soportes gráficos utilizados como instrumentos del pensamiento que permiten la integración del sujeto en el Universo. El mudra es una posición del cuerpo realizado para abrir o cerrar circuitos de energía en los que se puede ver mentalmente nuestro origen, simbolizando una fusión con lo divino.

María cree en el influjo de las imágenes, en su capacidad para mejorar la vida, su poder sanador y en su facultad sobre la conciencia: «estoy convencida –mantiene– que algunos trabajos pueden nutrir lo mejor en los seres humanos». Utiliza la metáfora de la luz como abstracción de materias y energías, que en estado puro simbolizan el universo. Toda luz provoca sombra, sinónimo de los estados mentales transitorios, cambios que no podemos apreciar de modo sensible.

Iyalo deviene de una expresión yoruba que se utiliza en Cuba «iyalocha», «Madre del Santo». La madre es el origen de la creación en muchas creencias primitivas. Sus fotografías hablan de los orígenes, de la creación y de los misterios de la vida, conceptos intrínsecamente ligados al ser humano. Así en *Arquetipo 0* una figura sostiene una flor sobre un espacio irreal, creado digitalmente recibe la influencia de *El Príncipe de los Lirios*, relieve del Palacio de Cnósos, pintado hace tres mil quinientos años, una delicada reflexión sobre la historia de las imágenes y pretende ser resumen del pasado y el futuro.

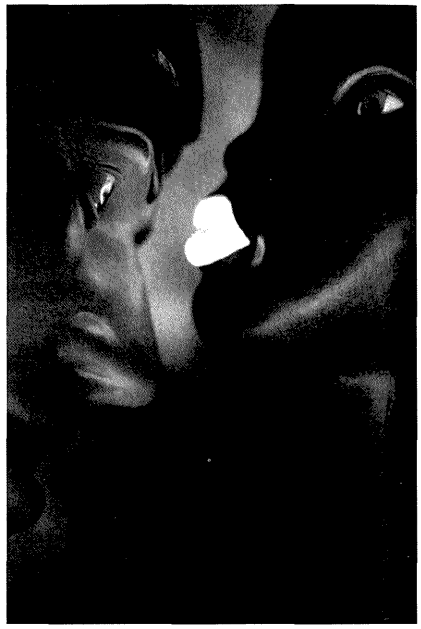
La materialización de las piezas está ligada a procesos cálidos de producción, pese a la utilización de la fotografía con el carácter impersonal y analítico de la misma. María invierte el proceso. La fotografía no refleja esa visión fantasmal y científica que construye la realidad, sino que desea evocar otros mundos sensibles.

La versatilidad es una de las constantes en su trabajo. Utiliza al mismo tiempo medios tradicionales: dibujo y pintura y estrategias contemporáneas como la fotografía (digitaliza-

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

da), el postcinema o la videoinstalación: «la fotografía –escribe– nos da una estética más cercana al cine y la televisión, medios cotidianos en nuestra vidas. No creo que los lenguajes artísticos sean mejores o más capaces que los de antaño. Simplemente, son lo que tenemos (...) y no lo veo en un plano diferente a las fotos». También hay una atención tanto al proceso como al fin del mismo: «me gusta la gestación de los proyectos. En esta etapa, todas las posibilidades están abiertas (...) con todo el poder y sin limitaciones de tipo práctico o material»

Iyalo es el final de una investigación ligada formalmente a las nuevas tecnologías. Tras ocho años de piezas producidas con estos medios, María ha recuperado el espíritu de la pintura. En su producción más reciente, se acerca a los modelos miguelangelescos. Su estancia en Italia le ha servido para profundizar en el trabajo del pintor toscano, concretamente el de la Capilla Sixtina de Roma. Hay una vuelta a la tradición, en la que se acerca a los conceptos ontológicos a través de su trabajo: Infierno, Juicio, Muerte, Reencarnación, ciclos que vuelve a interpretar desde la perspectiva clásica –El Infierno de Dante–de la cultura occidental. Para ella no hay una diferenciación entre lo clásico y lo contemporáneo. Simplemente se trata de una línea argumental que no se rompe, que es solamente Arte, sin divisiones ni accidentes.



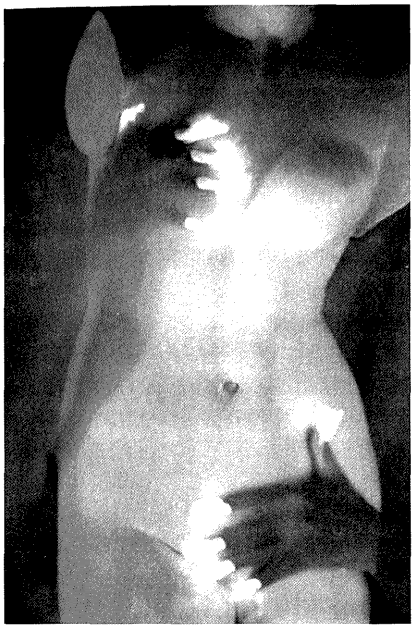
Toya Legido

Toya Legido (Albacete, 1969) investiga, desde principios de los noventa, sobre aplicaciones fotográficas y las variaciones que debido a la expansión digital ha sufrido. Una indagación particular en la que, conceptual y materialmente, consigue la transubstanciación de elementos banales, rostros conocidos o trabajos de estudio en pequeños universos mágicos, una sutil y divertida visión impensable a priori para el espectador.

Esta pormenorizada reflexión se traduce en series de fotografías en las que desarrolla sus preocupaciones técnicas y conceptuales. Hay una problemática con los procedimientos, pero también una estética en sus consideraciones. El recorrido de su trabajo tiene características en común con la gran revolución tecnológica que vivimos, donde la información pasa al nuevo estadio de la computerización. En definitiva, el paso de analógico a digital, de la memoria (presunta) a la información absoluta, que borrará todo aquello que no se inserte y participe en la misma y de hecho lo hace ya con la desaparición de los grandes relatos.

Siguiendo este criterio aparecen sus series de los primeros noventa. En *cuéntame un cuento*, hay un estudio sobre imágenes distorsionadas analógicamente donde la cámara se convierte en una «herramienta con la que se pueden generar distintos significados». Los retratados aparecen como personajes fantásticos, recordándonos, dentro del imaginario fotográfico, toda esa subserie de instantáneas que intentaron fotografiar el *más allá* en el siglo XIX y que demostraba que la objetividad fotográfica, pese a ser un documento de verdad, ha sido más una cuestión de fe que de ciencia. Estas fotografías, por otra parte, asumen el rol de los lenguajes de la pintura.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha



La Vida I (página anterior) *y 2*. Toya Legido: Fotografías de la serie "La vida de color de rosa", 2001. Fotografía analógica copiada en papel radiante selec, montada sobre foam.

Esa manera de entender la fotografía como una herramienta que no sirva para describir el mundo, sino para crear nuevos mundos que están en este, haciendo hincapié en la falacia referencial de la que hablaba Eco, de la suposición entre significado y significantes es el núcleo argumental que le lleva a los *paisajes cotidianos*, espacios imposibles de territorios en que la realidad da paso a otras posibilidades de representación. De nuevo tenemos que situarnos en la praxis pictórica, en la capacidad de esta forma artística de convertir, como argumentaba Rubens, lo deleznable en algo valioso. Y es que su materia prima son alimentos que se encuentran en la nevera, y que presenta de una manera radicalmente distinta a la que tenemos en el frigorífico. Ante nuestra mirada atónita, despliega la evanescencia de esos universos congelados, perpetuamente inertes, cálidos y, en cierto sentido, cercanos. Son miradas del no-paisaje, de un espacio inmemorial que parece no haber sucedido nunca, ya que sólo existe en el negativo fotográfico. Presencias inquietantes de fragmentos de realidad, aunque ésta ha desaparecido para dar lugar a infinitas fantasmagorías, como diría Baudrillard: «el ocaso de la presencia física en beneficio de una presencia inmaterial y fantasmagórica», ya que lo real y lo imaginario, pertenecen, en este caso, a un mismo estadio. La mutabilidad, bien sea orgánica, inorgánica e incluso tecnológica, y sus efectos, están presentes en esta serie, ya que, al igual que en sus fotografías, los objetos orgánicos se modifican transformándose en realidades alternativas.

En *la vida de color de rosa* realizada en 2001, mantiene una explicita crítica a cuestiones de género imbricadas en el imaginario colectivo, y la construcción y representación a través de sus imágenes. «Por primera vez en la historia –escribe– la apariencia de realidad ya no es una consecuencia material, ya no se construye mediante procesos tangibles. Se produce con ceros y unos en espacios virtuales, y esto es lo que las diferencia de la producción fotográfica tradicional».

Sus nuevas fotografías están orientadas hacia la tecnología digital que recupera el estatuto pedido de la imagen moderna. «Ahora las fotografías ya no son reproducciones o representaciones del mundo, simplemente se asemejan culturalmente al objeto que representan. Son realidades metafóricas». Y en el concepto, la tiranía de la belleza, el papel sumiso de la mujer, el estereotipo en la sociedad actual (criatura tierna, débil, compasiva y coqueta a la que había que cuidar). La nueva mujer tecno-lógica, que no se quita el sambenito, por muy moderna que quiera ser, de la tradición occidental.

Chema López

Desde la fotografía la pintura o simplemente la pintura como una manera de trasmitir el lenguaje fotográfico. Caminar por el filo de la navaja. «Allí donde se encuentra el peligro está lo que nos salva», escribía Friedrich Hölderlin. La configuración del mal es el tema de las pinturas-fotografías de Chema López (Albacete, 1969). A priori, es arriesgado querer retratarlo, y en esta compleja circunstancia se encuentra desde hace algunos años, como su

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

admirado Ahab, en busca de algo que quizá sea inaprensible. Además su pintura esta fundamentada en el escabroso concepto de la maestría, término en decadencia a favor de la originalidad que rige el mercado. Ante ello se ha ido construyendo una identidad particular en la escena nacional con un trabajo serio y cargado de mensaje.

Su pintura es una exploración lingüística del pensamiento, que se desliza por recovecos intransitables y jeroglíficos. La contundencia de su trabajo produce una sensación de desasosiego, ya que lo bello y lo terrible de sus imágenes, elaboradas en un sobrio, casi aséptico, fotográfico blanco y negro, es el filtro por el que observamos las inquietantes presencias que sutilmente se van desvelando: lo oscuro, lo difuso, la animalidad, la muerte y la presencia del mal, intentando desnudar la complejidad y la fragilidad humanas. La elección de los colores se recrea simbólicamente en los dos polos de la gama cromática: «en esencia, no siendo tanto el blanco un color, como la ausencia visible de color, y a la vez la concreción de todos los colores» escribe Melville.

Sus atmósferas están cargadas de un halo siniestro, un mensaje envenenado. Presenta un nivel de lectura complejo, que responde a la ilegibilidad del mundo. «Si el mundo fuese claro, –escribe– el arte no existiría». El receptor debe estar a la altura del discurso impuesto. Así encontramos que sus imágenes, extraídas de los universos de la literatura, el cine, la política, la filosofía y los medios de comunicación son espacios en los que el horror no tiene forma, capacidad que provoca, aun más si cabe, el miedo absoluto.

El cine, la fotografía –cuyo soporte es un procedimiento químico– y la literatura sirven como referente fundamental de su particular universo de imágenes: «Representar el mundo con imágenes –escribe Álvaro de los Ángeles– que no son el mundo y que, en algunos casos, ni siquiera son imágenes». Metáforas visuales sobre la obra de Melville, Faulkner, Hobbes, o las películas de Welles (*Mr. Arkadín*, esa película magnífica y crepuscular en la que hizo, una vez más, un alegato contra el mal y el poder), Scorsese o Wenders.

El mal no está exento de poder, y sus relaciones son escrupulosamente observadas. En *Aparecidos y desaparecidos* (*La matanza de los inocentes*, 2004) una anciana muestra una diapositiva en la que no hay representación alguna. La figura ha desaparecido, absorbida por un negro atroz que devora toda la superficie. El personaje fotografiado vuelve a morir, evocado por una sombra en la que no existe, ni siquiera, el recuerdo visual, la prueba de que alguna vez permaneció entre nosotros. La imagen opera doblemente, guiño a la propia historia de la cultura moderna: Malevich, que intentó plasmar el fin de la representación.

En los excesos del poder indaga en la facultad para eliminar la memoria. Desde el reflejo inquieto de anteriores pinturas, que parecía subrayar el nerviosismo de las figuras, pasa a ese estado de miradas suplicantes, fondo de una naturaleza exuberante, casi amenazante, que va adquiriendo protagonismo. Ante ello sólo queda el pensamiento, la imaginación y la libertad.

La pintura de Chema López configura una descreída y terrible mirada al abismo, desconfiando de cualquier redención posible de un mundo resquebrajado. Ni existe un paraíso ni es posible construirlo aquí, adquiriendo la asunción de hecho biológico incapaz de organizarse, de evolucionar a un estadio superior. En el fondo se interroga sobre la realidad en un

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

mundo de pánico, en el que sus figuras temibles, aisladas, parecen prefigurar el carácter de lo terrible. «Es imposible –escribe Joseph Conrad– transmitir la sensación de vida que en cada época de nuestra existencia experimentamos, eso que le confiere su verdad, su significado, su sutil y penetrante esencia. Es imposible. Vivimos igual que soñamos: solos».

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

EDUARDO MATOS: LA IMAGEN SOCIAL DE CIUDAD REAL

Esmeralda Muñoz Sánchez
Óscar Fernández Olalde
Francisco Javier Álvaro Oña

Introducción

El interés que en los últimos años ha despertado la fotografía como documento social, histórico y político en nuestra región, ha hecho que tanto investigadores, colectivos e instituciones vean a la fotografía como el medio más fiel de expresión de una sociedad confiriéndole el valor de fuente histórica.

La fotografía tiene el poder de reproducir fielmente la realidad exterior y a la vez interpretar a su manera los acontecimientos sociales. Por tanto, la objetividad de la fotografía es ficticia, porque en el momento en que el fotógrafo toma una imagen, la carga de subjetividad. El ojo y la percepción del fotógrafo captan una determinada escena. Ahora bien, en el momento en que una imagen es analizada como un documento, se aprecia con objetividad y así la fotografía mantiene su neutralidad, su primer significado sin que nada la adultere.

Desde hace algún tiempo el Centro de Estudios de Castilla-La Mancha (en adelante CECLM) está trabajando en la labor de recuperar, conservar, catalogar y difundir el archivo de aquellos fotógrafos que desempeñaron su carrera en la región castellano-manchega y vindicar así la importancia de la fotografía como documento histórico y gráfico[1].

En este sentido el CECLM se ha convertido en el depositario de una parte del fondo documental de uno de los fotógrafos más sobresalientes con los que ha contado la provincia de Ciudad Real en el pasado siglo, Eduardo Matos Barrio (1904-1995).

Dicho archivo –conseguido a través de una donación particular en 1997– es un buen ejemplo de aquellos fotógrafos modestos, casi anónimos, cuyo oficio, practicado con pulcritud y humildad, y alejados de la zozobra que pudiera acarrearles la notoriedad y trascendencia artística de su trabajo, fueron capaces de desempeñar un importante trabajo que resume buena parte de la historia de una provincia.

Eduardo Matos captó con el objetivo de su cámara un abundante material humano, geográfico, político, etnográfico y cultural de la provincia de Ciudad Real y otros rincones del país, en la segunda mitad del siglo XX, encerrando en sí mismo un gran perfil humano e intelectual.

En esta comunicación, analizaremos el valor de conjunto del fondo fotográfico de Eduardo Matos centrándonos, fundamental, en la parte que se haya depositada en el CECLM, cuya composición mayoritaria está integrada por los obligados retratos de eventos sociales –bodas, bautizos, fotografías de carné, comuniones, etc.– , a las que se veían obligados a realizar la inmensa mayoría de los fotógrafos de estudio.

1 Ver: Publio López Mondéjar, *Las fuentes de la memoria*. Barcelona, Lunwerg, 1996; Publio López Mondéjar, *Historia de la fotografía en España: fotografía y sociedad, desde sus orígenes hasta el siglo XXI*. Barcelona, Lunwerg, 2005; Publio López Mondéjar, La huella de la mirada: fotografía y sociedad en Castilla-La Mancha, 1839-1936. Barcelona, Lunwerg, 2005.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

No obstante, aunque supone sólo una porción de todo su legado, es válido para evaluar y recuperar la figura de este fotógrafo que, junto a otros profesionales de la fotografía de su época, tomaron el pulso cotidiano de la vida social, política, económica y cultural de Ciudad Real y su provincia en la segunda mitad del siglo XX.

Trayectoria de un profesional de la fotografía

Eduardo Matos Barrio nació el 17 de octubre de 1904 en Madrid y por la profesión de su padre –funcionario del reino– cambió varias veces de domicilio hasta que en 1909 se estableció en Barcelona, donde permaneció hasta 1932.

Estudió en los Jesuitas y en 1926 realizó su servicio militar en el castillo de Montjuich. Durante este período Eduardo Matos perdió la visión de su ojo derecho como consecuencia de un altercado en defensa de una dama.

Acabado el servicio militar decidió orientar su salida profesional hacia la fotografía comenzando a trabajar en el laboratorio del reconocido fotógrafo Rafael Arenas sito, primero en la C/ Diputación y después en el Hotel Ritz de Barcelona, del que aprendió, sobre todo, el manejo de un laboratorio fotográfico.

Este aprendizaje le valió para recibir su primer e importante trabajo profesional, llevar a cabo la ilustración del Catálogo de la Exposición Universal de Barcelona de 1929, por encargo del Ayuntamiento de Barcelona, adquiriendo así notoriedad en el mundo de la fotografía y el arte.

De espíritu inquieto y emprendedor, combinó su pasión por la fotografía con la profesión de periodismo, solicitando el puesto vacante de redactor político en el segundo periódico de Cataluña, *Las Noticias*, periódico en el que ya venía colaborando. Fue contratado el 28 de junio de 1929 como cronista social y político.

Entre 1929 y 1936 Eduardo Matos vivió uno de los momentos más importantes de su vida compartiendo tertulias e inquietudes con los personajes más destacados del panorama cultural de la Barcelona cosmopolita de inicios del siglo XX. Escritores como Ortega y Gasset, Unamuno, Machado; artistas como Salvador Dalí, Benlliure, Joaquín Mir, Rusiñol, Carlos Vázquez; y fotógrafos como, Bandranas, Claudi Carbonell, Pere Catalá Picc o José Ortiz Echagüe, estuvieron presentes en la formación profesional de Eduardo Matos.

Como redactor político Matos entrevistó a ilustres personajes como el futuro Pío XII a su paso por Barcelona, entonces Cardenal Pacelli, a Cambó, Maciá, al General Primo de Rivera, Companys, Lerroux, Gil Robles o Azaña.

Monárquico convencido, mantuvo cierta amistad con Alfonso XIII y fue testigo directo de algunos capítulos importantes de la historia reciente de España. Estuvo presente en las ejecuciones de los militares revolucionarios capitán Galán y teniente García Hernández el 15 de diciembre de 1930. Fue espectador de la proclamación de la II República en el balcón del Ayuntamiento de Barcelona y cronista político de los sucesos acontecidos en el pueblo

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

gaditano de Casas Viejas por la revuelta anarquista de 1932. Previamente, Matos había sido nombrado por su periódico corresponsal en la zona de La Mancha y Andalucía, lo que le valdría tener su primer contacto con Ciudad Real.

También fue amigo de los toreros más destacados de la época, realizando alguna que otra crónica taurina bajo el seudónimo de *Garapullo*.

El estallido de la Guerra Civil coge a Eduardo Matos en Barcelona, ciudad que comienza a serle hostil por su pasado monárquico, y Matos queda en una difícil situación personal. El 19 de julio de 1936, tan sólo un día después del golpe militar, Eduardo Matos sale de la ciudad Condal y se instala en Ciudad Real huyendo de la persecución política que podría sufrir por parte de las fuerzas de izquierdas.

Ya en Ciudad Real, Eduardo Matos tuvo que hacer frente a un duro reto, el de tener que adaptarse a una ciudad eminentemente provinciana y atrasada, frente al activo y rico círculo intelectual y artístico del que se había rodeado en Barcelona.

Matos se estableció en primer lugar en el Hotel Pizarroso en la calle de la Paloma donde permaneció poco tiempo, pasando después a ser acogido en la casa del que fuera Alcalde de Ciudad Real, Ignacio López de Haro, fusilado en el 15 de diciembre de 1936 junto a su hermano Luis.

A partir de ese instante la Calle del Carmen 7 sería el domicilio definitivo de Eduardo Matos al casarse con una de las hijas del matrimonio Haro-Arroyo, Sacramento, con la que compartiría casi cincuenta años de matrimonio.

Durante el primer año de la guerra, Matos siguió trabajando para el periódico *Las Noticias*, pero en 1937 dicho periódico cesó su actividad por presiones políticas y a partir de aquí, Matos tuvo que iniciar una nueva etapa compaginando, por un lado, el oficio de fotógrafo aprendido en Barcelona, realizando encargos de manera ambulante, y por otro, convirtiéndose en vendedor de seguros.

La compañía de seguros lo trasladó a Valencia entre 1941 y 1946 y parece ser que entre el 1 de abril de 1946 y el 31 de diciembre de 1950 trabajó para la Compañía de Seguros *Mare Nostrum* en sus delegaciones de Badajoz y Málaga como director general de la sucursal para Andalucía.

No obstante, durante este período de tiempo en el que la venta de seguros se convirtió en su medio de vida, Matos nunca olvidó su formación de fotógrafo. Así en el año 1950 se presentó con una obra a la Exposición Nacional de Valdepeñas.

En 1951 la compañía de seguros le propuso trasladarse a Venezuela y encargarse de la expansión y consolidación de la empresa en Latinoamérica. Pero las circunstancias familiares le forzaron a rechazar dicho traslado dejando el puesto de trabajo que había ocupado durante más de diez años.

Con la indemnización recibida decidió, junto a su esposa, recorrer buena parte de Europa. Y será después de este viaje cuando, de nuevo en Ciudad Real, decida dar un giro profesional y dedicarse definitivamente a la fotografía.

Eduardo Matos montó su propio estudio fotográfico en la Avenida de los Mártires 12 –actual calle Alarcos– de la capital. Por el objetivo de su cámara pasaron la inmensa mayoría

1
Internegativo positivado en el laboratorio de Matos.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

de los habitantes de Ciudad Real y pueblos de alrededor. Podríamos decir que Matos fue el fotógrafo que captó el pulso diario de Ciudad Real y de sus gentes durante cuarenta años.

Matos inició así una brillante trayectoria profesional en el campo de la fotografía donde, no sólo se dedicó a realizar las obligatorias fotografías de estudio, sino que llevó a cabo reportajes fotográficos de gran calidad como, el realizado en la ciudad de Guadalupe, Almagro, Malagón, Campo de Criptana y un largo etcétera.

Fue amigo íntimo del desaparecido Obispo Prior de las órdenes Militares, Monseñor Hervás y Benet, y de personajes ilustres de La Mancha como, Carlos Calatayud Gil, Rodrigo Fernández, Ernesto Junquera, Ángel Rodríguez Niveiro, José María Martínez Val, Carlos López Bustos y el poeta Ángel Crespo, al que fotografió en varias ocasiones. Fue nombrado también colegiado de Honor del Ilustre colegio oficial de Médicos de Ciudad Real.

Eduardo Matos fue nombrado Ciudadano Ejemplar en 1995 por el Excmo. Ayuntamiento de Ciudad Real como reconocimiento a toda su trayectoria profesional y por haberse integrado plenamente a las tradiciones e historia del pueblo manchego. Eduardo Matos recibió tal galardón el 14 de agosto de 1995[2].

Su fallecimiento se produciría apenas tres meses después de tal reconocimiento, el 19 de noviembre de 1995[3] a los 91 años de edad. Atrás quedaba la trayectoria de uno de los profesionales de la fotografía más singulares que ha tenido la provincia de Ciudad Real, en cuanto a que ha sido uno de los intérpretes más fieles de los acontecimientos sociales, políticos y culturales de Ciudad Real.

El archivo depositado en el CECLM

Cabe destacar que la mayor parte del fondo del archivo depositado en el CECLM, está compuesto por negativos, lo que ha hecho necesario que se inicie un proceso de selección y positivación de aquellos que, por su interés y relevancia puedan aportar algo novedoso e interesante a cualquiera de las disciplinas relacionadas con el conocimiento histórico y cultural de Ciudad Real y su provincia. Los miles de negativos conservados han sido ordenados y clasificados por áreas temáticas y procedimientos técnicos, al igual que los positivos, que aunque muy inferiores en número, destacan por su gran valor documental.

Junto con las actuaciones comentadas anteriormente, relativas a la limpieza, conservación y ordenamiento, la intención del CECLM ha sido la de difundir y dar a conocer los contenidos del archivo, siguiendo las mismas directrices que el Centro de Estudios tiene con todo el acervo documental que conserva. Por ello, se ha elaborado un sitio en Internet relativo al Archivo de Eduardo Matos (www.uclm.es/ceclm). En esta página Web, las personas interesadas pueden encontrar múltiples materiales e información sobre el fondo, pudiendo acceder a diferentes galerías fotográficas representativas del conjunto de reportajes realizados por el fotógrafo.

2 «Eduardo Matos Barrio, una vida dedicada a los demás», en *Lanza*, núm 17.140 (07-08-1995), pág. 6 y «Eduardo Matos fue nombrado Ciudadano Ejemplar 1995", en *Lanza*, núm. 17.148, (15-08-1995), pág. 9.

3 «El fotógrafo Eduardo Matos fallece de una hemorragia interna», en *Lanza*, núm. 17.244 (20-11-1995), pág. 8.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

En cuanto a las áreas temáticas, se caracterizan por una gran variedad (retratos, composiciones, reportajes, etc.). Si bien es cierto que éstas aparecen claramente determinadas por lo que es el oficio de fotógrafo, es decir, de aquel que utiliza la fotografía como medio de vida, sujeto a las modas y gustos imperantes del gran público, lo que por otra parte no contradice la profesionalidad y el buen hacer de Eduardo Matos. Así, una buena parte del fondo se corresponde con temas relacionados con el retrato de bautizos, comuniones y bodas, en los que aparecen gran parte de los ciudadrealeños y ciudarrealeñas de la época. En este mismo sentido, otros trabajos relacionados con postales religiosas, atestados, carteles publicitarios, positivación a partir de copias originales (internegativos) y trabajos por encargo para distintas instituciones, constituían la mayor parte de sus fuentes de ingreso.

Pero esta faceta profesional no será la más interesante de su obra. Llevará a cabo distintos reportajes sobre la vida cultural de su entorno más inmediato, retratando sus paisajes y gentes. Las costumbres, fiestas y tradiciones serán captadas de forma magistral por el objetivo del fotógrafo. El pueblo, en su sentido más amplio, se convierte así en el verdadero protagonista.

Son múltiples los reportajes realizados en este sentido, siendo difícil destacar alguno de ellos por encima de los demás. No obstante, por citar sólo algunos ejemplos, podemos encontrar vistas memorables de pueblos como, Campo de Criptana: en su serie de «Guardias Civiles y Molinos»; Almagro: «Plaza Mayor», «Palacio del Conde de Valdeparaíso», «Plaza del Gran Maestre»; Almuradiel: «Iglesia Parroquial Inmaculada Concepción»; Santa Cruz de Mudela: «Santuario de las Virtudes»; Fuencaliente: «Pinturas Rupestres»; Alcázar de Juan: «Torreón del Gran Prior»; Ciudad Real: «Puerta de Toledo», «Catedral», «Altar de la Virgen de las Lágrimas», «Ntra. Señora del Prado», etc., junto a otros reportajes en distintos puntos de la geografía española como Guadalupe, Zafra, Segovia o Mérida.

Su vertiente más puramente artística la muestra en composiciones donde el principal componente lo constituye el paisaje y los motivos más estrechamente relacionados con la naturaleza y sus fenómenos. Entre éstas podemos destacar algunas como «El rayo», «Girasoles» o «Paisajes de Ruidera».

Matos también se encargará de testimoniar muchos de los actos de la vida pública y política celebrados durante los largos años de dictadura en Ciudad Real, por lo que son numerosos los documentos donde aparecen reflejadas las visitas de destacados militares, políticos y religiosos. Figuras tan relevantes como el Obispo Prior de Ciudad Real, Monseñor Juan Hervás y Benet, o las del propio Franco, en su serie de «Cacerías» o en actos de inauguración como la del hospital «Nuestra Señora de Alarcos», constituyen tan sólo algunos ejemplos de la importante labor ejercida como documentalista.

La evolución de la técnica fotográfica se ve reflejada claramente en este archivo en atención a como han ido variando los procedimientos técnicos, de gran importancia en la catalogación de este tipo de archivos. Cabe destacar brevemente algunas nociones y técnicas utilizadas en unos momentos en los que no bastaba tan sólo con apretar el botón. Así, hasta inicios de la década de los 60 del siglo pasado, la fotografía será elaborada por

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

2
Matos en su laboratorio. Ciudad Real, hacia 1965.

Matos de forma prácticamente artesanal, como consecuencia del aislamiento y escasez de la posguerra.

Para empezar, podemos señalar el carácter rudimentario de los materiales empleados en los que, aspectos como el peso o la aparatosidad de los equipos, determinarán la labor profesional. Son las primeras décadas del siglo XX donde las «cámaras de cajón» y las placas de vidrio adquieren pleno protagonismo.

El vidrio como soporte para los negativos será uno de los principales materiales utilizados por Matos hasta que incorpore progresivamente la película plástica. Las placas presentan distintos formatos que van desde 6,5 x 9 hasta los 13 x 18, y utiliza fundamentalmente la solución química denominada como Gelatino-Bromuro (de tono negruzco), procedimiento que presenta importantes ventajas, como una mayor sensibilidad y estabilidad a partir de un tiempo de exposición más corta, respecto a otros procedimientos utilizados anteriormente como el Colodión (de tono más cremoso).

El desarrollo de las cámaras fotográficas y la incorporación de la película plástica marca el comienzo de una segunda fase en el desarrollo técnico del fotógrafo. El archivo cuenta con distintas cámaras entre las que cabe destacar las de la famosa marca WERLISA, reflejo de una industria española marcada por la autarquía.

Entre los tipos de soporte plásticos empleados se pueden distinguir diferentes tipologías: la película en rollo y las que presentan forma de placa (en distintos formatos), fundamentalmente. En cuanto al procedimiento químico en el que se basan, diferenciamos entre las que utilizan el Nitrato de Celulosa (reconocible con la palabra *Nitrate*) de menor estabilidad, y las que emplean el Diacetato y el Triacetato de Celulosa (reconocible con la palabra *Safety*).

Una tercera y última fase se caracterizará por la utilización de la película en color, procedimiento en el que Matos será verdadero pionero en Ciudad Real. A partir de los años 60 empieza a difundirse el uso de este tipo de películas que ya utilizan una base de poliester totalmente inerte y estable.

La fotografía de Eduardo Matos, conclusiones

Resulta un tanto difícil encasillar o definir el estilo fotográfico de Eduardo Matos. Podemos decir que fue un fotógrafo hecho a sí mismo. Hay un antes y un después en su trayectoria profesional marcada por su llegada a la provinciana y anodina Ciudad Real de posguerra. No tuvo que resultarle fácil adaptarse a una tierra marcada por el peso de la tierra, el analfabetismo y el escaso desarrollo industrial y cultural. Nada que ver con la rica trayectoria profesional que Matos había desarrollado en abierta Barcelona.

Pero lo que sí se pone de manifiesto es que, aunque las circunstancias económicas y sociales le empujaran a ser el «típico fotógrafo de estudio», Matos demostró ser, ante todo, un gran profesional de la fotografía. La destreza y dominio de la técnica que Matos mostró durante toda su trayectoria, así como la pericia y magisterio con la que trasmitió sus conoci-

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

mientos a la siguiente generación de fotógrafos[4] que desarrollaron su actividad en Ciudad Real, lo demuestran.

En una de las últimas entrevistas realizadas a Eduardo Matos y emitida por radio en 1989, iniciaba su conversación haciendo un recordatorio muy especial de su esposa. Según sus propias palabras, «ella fue la verdadera responsable del control de todo el fondo documental, mientras que mi tarea se centraba en el laboratorio»[5].

Eduardo Matos era meticuloso en su trabajo, él mismo positivaba y revelaba sus fotografías, siendo el trabajo de laboratorio una parte igualmente importante en su labor. Matos intentó, a inicios de la década de los años 60 del pasado siglo, elaborar una especie de tratado fotográfico dedicado a los profesionales del área y aficionados a la fotografía en general. En él pretendía recoger gran parte de su experiencia profesional y explicar de forma didáctica las técnicas que él consideraba esenciales en la ejecución de una buena fotografía. El afirmaba que: «lo que verdaderamente cuenta en la técnica fotográfica es la EXPERIENCIA, ya que en contra de lo que se pregona y se cree, en fotografía –fotografía básica, pudiéramos decir–, no se ha progresado mucho en los últimos cincuenta años»[6].

Para Matos las técnicas eran básicamente las mismas desde inicios del siglo XX, lo que variaba era el medio de ponerlas en práctica. Y así mismo, Matos se autocalificaba de ser simplemente «un práctico. Un práctico curioso que ha ensayado mucho y que ha tenido muchas satisfacciones y muchos fracasos»[7]. Sin duda, Matos se estaba refiriendo a la importancia del manejo y uso de las técnicas de revelado, ya que el uso de los baños y materiales empleados podría variar el significado y el valor de una fotografía.

Por ello, el archivo de Eduardo Matos debe ser considerado y valorado en unión de todas sus partes, como un fondo interesante, dentro del conjunto de los que se conservan en la región castellano-manchega, por varios aspectos:

1. Es un conjunto fotográfico que abarca diferentes soportes físicos y materiales diversos como, placas de vidrio, negativos de diferentes formatos, positivos y cámaras fotográficas.

2. El fondo puede dividirse en dos grandes bloques: fotografía que bien podríamos llamar de «supervivencia», es decir, reportajes de bodas, comuniones, fotos de carné, familias numerosas. Y reportajes fotográficos de «autor» en los que Matos demuestra su maestría profesional, con reportajes acerca de lugares emblemáticos de la provincia de Ciudad Real y de otros rincones, o bien, reportajes de acontecimientos político-sociales o de interés cultural.

3. En su faceta más artística llevó a cabo trabajos de gran valor documental y artístico como el de Campo de Criptana, por el que ganó un concurso de la Guardia Civil o el realizado por encargo del museo dramático de la Columbia University New York sobre el Corral de Comedias de Almagro; o también, el reportaje realizado en Guadalupe (Cáceres).

4. Pero también está el Matos como cronista social y político, el fotógrafo del diario *Lanza*, el fotógrafo que realiza reportajes para el Obispado Priorato de las Órdenes

4
Entre los fotógrafos ciudarrealeños que iniciaron su carrera de la mano de Eduardo Matos están: Manuel Herrera Piña (Ciudad Real, 1934) alumno de Eduardo Matos en la década de los años 50, trabajó posteriormente para la agencia EFE, TVE y diario *Lanza*, al que pertenece su mayor archivo documental; Benito Puebla Puebla (Carrión de Calatrava, 1935) aunque aprendió fotografía con Vicente Rubio, completó su formación profesional con Eduardo Matos en la década de los años 60; Inocente Fernández Gallardo, conocido como *Iferga* (Ciudad Real, 1938) inició también sus conocimientos de fotografía con Matos en 1955.

5
Entrevista realizada a Eduardo Matos por el periodista Santiago Amores en su domicilio particular de –C/ del Carmen, nº 7– en Ciudad Real el 1 de enero de 1989.

6
«Apuntes para una biografía fotográfica», Ciudad Real (enero de 1960), en José González Ortiz y José López de la Franca, *Fotografía en Ciudad Real. Eduardo Matos (1904- 1995)*, Ciudad Real, BAM, 1998, pág. 54.

7
Ibidem, pág. 55.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

3
Edificio del Colegio Menor Alfonso X El Sabio, Ciudad Real, hacia 1974. El edificio ha sido derruido en el verano de 2006.

Militares, o el fotógrafo oficial de la Diputación de Ciudad Real.

5. Además está la importante labor de interpositivado [IMAGEN 1] que matos realizó a lo largo de toda su trayectoria profesional. Es decir, llevó a cabo un sin fin de copias en negativo de positivos antiguos que las gentes de la capital y la provincia le llevaban, como medio de recuperar imágenes del pasado. Lo que contribuyó a ampliar todavía más su fondo documental.

En definitiva a través del objetivo de Eduardo Matos se han registrados muchos de los cambios sociales, políticos, urbanísticos y estéticos que ha experimentado la provincia de Ciudad Real y su capital en las últimas cuatro décadas del siglo pasado. De ahí la importancia de este archivo documental que debe ser observado desde diferentes ángulos, ya sea desde el punto de vista de la técnica, del análisis social, histórico, documental o científico.

En los últimos tiempos se está retomando el interés por el legado fotográfico de Eduardo Matos y la preocupación por su conservación. En marzo de 2006 la prensa local de Ciudad Real se hacía eco de una noticia[8] en la que se señalaba la posibilidad de que la Delegación de Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha en Ciudad Real, pudiera adquirir, de manos de un particular, una parte importante del fondo gráfico de Eduardo Matos, para lo cual los técnicos de la delegación habían iniciado es estudio patrimonial del mismo.

Sería deseable que los estamentos públicos, encargados de la conservación del patrimonio y la difusión de la cultura, adquirieran los más de 200.000 negativos de los que consta esa parte del archivo –quizás la parte más importante– con las miras puestas en una futura fusión de las dos mitades en las que se encuentra dividido actualmente, para que de forma definitiva pueda ser puesto en valor, conocido y consultado por los ciudadanos y ciudadanas.

BIBLIOGRAFÍA

– González Ortiz, J. y López de la Franca, J., *Fotografía en Ciudad Real. Eduardo Matos (1904- 1995).* Ciudad Real, BAM, 1998.

– Kurtz, G. F., *La fotografía, recurso didáctico para la historia: desarrollo, entendimiento y práctica.* Madrid, Consejería de Educación de la Embajada de España en el Principado de Andorra, 1994.

– López Mondéjar, P., *Las fuentes de la memoria.* Barcelona, Lunwerg, 1996.

– López Mondéjar, P., *Historia de la fotografía en España: fotografía y sociedad, desde sus orígenes hasta el siglo XXI.* Barcelona, Lunwerg, 2005.

– López Mondéjar, P., *La huella de la mirada: fotografía y sociedad en Castilla-La Mancha, 1839-1936.* Barcelona, Lunwerg, 2005.

– Riego, B., [et al.]. *Manual para el uso de archivos fotográficos: fuentes para la investigación y pautas de conservación de fondos fotográficos.* Santander, Ministerio de Educación y Cultura, 1997.

– Sánchez Sánchez, I. (coord.), *Castilla-La Mancha Contemporánea (1800-1975)*, Madrid, Celeste Ediciones, 1998.

– Sougez, M. L., *Historia de la fotografía.* Madrid, Cátedra, 1981.

8
«Cultura está evaluando el valor patrimonial del Archivo de fotos de Matos», en *Lanza*, núm. 20.993 (12-03-2006), pág. 6.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha
02/11/2006 12:59:

CASIANO ALGUACIL, UN FOTÓGRAFO TOLEDANO

BEATRIZ SÁNCHEZ TORIJA

Su vida

Recién inaugurada la segunda mitad del siglo XIX llega a España la fotografía, principalmente a manos de dos grandes fotógrafos extranjeros, el inglés Charles Clifford y el francés Jean Laurent. Ambos se dedican a recorrer tierras hispanas, fundamentalmente Castilla y Andalucía retratando el patrimonio artístico, la forma de vida de las gentes e incluso –en el caso de Clifford– las nuevas obras de ingeniería que comenzaban a construirse en aquella España bastante atrasada.

Por esos años, siguiendo la estela de estos dos maestros, surgieron varios fotógrafos *de provincia*, a lo largo de todo el territorio nacional. En general, eran gente con pocos medios, pero con un conocimiento del medio y de los lugareños del que carecían los forasteros, lo que hacía que su obra resultase interesante y peculiar. Dentro de este grupo se enmarcaría la figura de Casiano Alguacil, un toledano que supo retratar como nadie las maravillas y las gentes de la capital del Tajo.

Casiano Alguacil Blázquez tuvo una vida que discurrió en paralelo con el inicio y posterior desarrollo de la fotografía. Nació en Mazarambroz –un municipio de la provincia de Toledo– en 1832; allí transcurrió su infancia y adolescencia, hasta que ya jovencito, decidió probar fortuna fuera de las fronteras de su pequeño pueblo. No se sabe con certeza hacia dónde se dirigió, ni tampoco quiénes le instruyeron en el novedoso arte de la fotografía, pero lo cierto es que en 1862 –a la edad de treinta años– se instaló en Toledo, una ciudad en la que encontró un panorama bastante atractivo para el ejercicio de su profesión. En aquellos años, ya existían algunos fotógrafos que ofrecían sus servicios en la capital castellana, sin embargo, ninguno de ellos contaba con un establecimiento fijo[1]; esta situación fue aprovechada por Alguacil, que montó un sencillo estudio en su residencia sita en la calle de la Plata. Al cabo de poco tiempo, su fama había crecido considerablemente, convirtiéndose en el fotógrafo más activo de la ciudad, y es que además de ser diestro en su oficio e innovador en su obra, fue el primer artista local que comerció con fotografías de Toledo, produciendo grandes series y creando su «Museo Fotográfico»[2], en un tiempo en el que los demás preferían las reproducciones de obras pictóricas y los retratos.

El año de 1866 supuso la consagración de la fotografía de Alguacil en la ciudad de Toledo. En agosto, con motivo de la Exposición Pública, Agrícola y Pecuaria, Artística e Industrial de la Provincia, presentó dos trabajos –un *retrato de grupo de los socios del Centro Artístico e Industrial de Toledo* y un cuadro con varias *vistas* de la ciudad– que estuvieron expuestos, junto con las obras de otros fotógrafos aficionados, en los patios del Hospital Tavera. Esta fue la primera vez que la fotografía, elevada ya a la

1
La ciudad de Toledo había sido inmortalizada por fotógrafos extranjeros como Clifford, Laurent, Terraillon, Tenison, Gustave de Beaucorps, o Alois Beer. No obstante, el primer taller fotográfico del que se tiene constancia fue creado por el empresario Fernando González Pedroso en colaboración con Leal, en 1863; después llegarían los establecimientos de R. Suárez, Enrique Blanco, Lucas Fraile, Higinio Ros –heredado por Rodríguez– y por supuesto, el de Casiano Alguacil.

2
La creación de los Museos Fotográficos fue una práctica generalizada en muchos países de Europa. El afán por el conocimiento y el saber, así como la curiosidad por las maravillas de lugares lejanos crecía cada vez más; las series de fotografías satisfacían en parte estos deseos e inquietudes, ya que mostraban al espectador obras de arte, monumentos arquitectónicos, vistas de ciudades y una galería de personajes ilustres, todo ello organizado por temas y con un pequeño pie de foto en el que se explicaba en qué consistía la imagen y de dónde provenía.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

condición de arte, se incluía en la exposición junto a otras disciplinas artísticas más tradicionales.

En octubre de 1866[3], Alguacil comenzó la edición de su particular «Museo Fotográfico», que estaba compuesto básicamente por fotografías de Toledo, aunque también contenía vistas de otras ciudades españolas como Burgos, Ávila, Segovia, León, Salamanca, Zamora, Madrid, Sevilla o Córdoba, así como reproducciones de importantes obras de pintura y escultura, monedas y medallas, y una galería de personajes ilustres de la época. La pretensión inicial del fotógrafo de Mazarambroz era recoger imágenes de los monumentos más notables de Toledo, de otras poblaciones de España y también del extranjero; no obstante, no existe constancia de que el artista viajase fuera de la península[4], lo que hace pensar que su intención inicial se vio algo modificada, por lo que al final los contenidos del *Museo* tuvieron un carácter local, y excepcionalmente nacional. Su producción, por tanto, se centró en la realidad toledana, y de ahí su importancia como principal cronista local de la época. La prensa –concretamente el periódico *El Tajo*[5]– contribuyó bastante a la popularidad de Alguacil, elogiando y difundiendo su obra, así como los precios y las características de las láminas que formaban el «Museo Fotográfico».

A finales de los años sesenta, el artista toledano además de continuar con su labor de fotógrafo, comenzó a ser un ciudadano muy activo en la vida política de la ciudad; con una ideología revolucionaria y republicana representó los intereses de la clase media, actuando de concejal varias veces entre 1868 y 1874. Con la llegada de la Restauración, Alguacil puso punto final a su trayectoria política, dedicándose más de lleno a su profesión y centrándose en la edición y venta de sus nuevas *series* de fotografías. Por aquel entonces, se había iniciado la elaboración de los *Monumentos Arquitectónicos de España*, una obra de Rodrigo Amador de los Ríos, a la que Alguacil contribuyó fotografiando los detalles artísticos más interesantes de los edificios toledanos; por otro lado, realizó láminas de una calidad superior a las de 1866, y las distribuyó en nuevas series: «12 vistas de Toledo» y «Monumentos Artísticos de España».

En estos años, además, la Comisión Central de Monumentos[6], ante la eventual caída y desaparición de algunos monumentos toledanos, encomendó a don Casiano la tarea de fotografiarlos; de esta forma sus fotografías serían una constancia gráfica de las obras en la posteridad. En la iniciativa que tuvo el Ayuntamiento toledano por conservar la memoria de su patrimonio –a través de su Comisión de Monumentos– podría encontrarse un paralelismo con la *Mission Héliographique*, una obra realizada por el gobierno francés en 1851, mediante la que se pretendió realizar un registro fotográfico del conjunto de los bienes patrimoniales del país. Salvando las evidentes diferencias existentes entre el proyecto francés y el toledano, ambos sirvieron para conseguir una amplia documentación sobre las obras de arte de su tiempo, y muchas de estas fotografías fueron utilizadas como base para las restauraciones posteriores.

Con la llegada de los años setenta, Alguacil cambió de domicilio y contrajo matrimonio en segundas nupcias con doña Elisa Fernández[7]; en la nueva casa de la calle Cordonerías, los recién casados compartían techo con Salud Hernández, hermana pequeña de Elisa. Salud era

3
En 1866, algunos meses antes que Alguacil, el fotógrafo madrileño Suárez –cuyo corresponsal en Toledo era José Hernández, dueño de la Librería Hnos. Hernández– inició la publicación del primer «Museo Fotográfico» del ámbito toledano.

4
La única fotografía realizada por Alguacil fuera del territorio nacional de la que se tiene constancia fue una hecha en Lourdes, en la vecina Francia.

5
«Nuevo Museo Fotográfico», en *El Tajo. Crónica decimal de la Provincia de Toledo*, Toledo. núm. 21 (extraordinario, 20 de octubre 1866), pág. 250.

6
Manuel Carrero de Dios, Rafael del Cerro Malagón, Fernando Martínez Gil, Isidro Sánchez Sánchez y Juan Sánchez Sánchez, *Toledo en la fotografía de Alguacil, 1832-1914*. Toledo. Ayuntamiento de Toledo, 1983, pág. 11.

7
La primera esposa de Casiano Alguacil, doña Ramona Cuesta, tuvo una muerte temprana, abandonando al artista antes de que éste llegase a Toledo. Durante sus primeros años en la capital del Tajo, Alguacil estuvo acompañado por su madre, doña Ildefonsa Blázquez, que moriría en 1871.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

una mujer con coraje, culta y adelantada para su tiempo; tenía conocimientos de historia, arte y tradiciones, además de un buen dominio de la lengua francesa, y todo ello le capacitaba perfectamente para ser una guía de excepción, así como para ayudar a su cuñado con las descripciones histórico-artísticas que acompañaban a sus fotografías.

En las décadas siguientes, el artista cambió repetidas veces de residencia; eso sí, todas sus viviendas estuvieron situadas en pleno centro comercial de Toledo, en torno a la calle Ancha –hoy calle del Comercio– y a la Plaza de las Cuatro Calles. Su clientela aumentaba, y cada vez recibía más encargos; Alguacil compaginaba toda esta actividad profesional con reuniones en el Casino de la Unión Republicana y con su participación en determinados eventos organizados en la ciudad, como el Concurso Regional de Fotografía Manchega –realizado en 1906– en el que fue galardonado con el Premio de Honor, así como con el primer premio de la Sección dedicada a *Monumentos y Objetos Artísticos*. Este premio fue el primer reconocimiento otorgado a don Casiano en una ciudad que aunque no lo vio nacer, le dio la oportunidad de desarrollar en ella la mayor parte de su obra.

El año de 1908 fue decisivo en la trayectoria de Alguacil que, prematuramente envejecido e imposibilitado para ejercer su oficio adecuadamente, cedió su archivo –cientos de enormes placas y algunos positivos– al Ayuntamiento toledano; a cambio recibió una mísera pensión, con la que malvivió los últimos años de su vida. Por su parte, la Junta Municipal acordó la creación de una Biblioteca Municipal Popular, que tendría su sede en la galería alta de las Casas Consistoriales; poco tiempo después, un grupo de intelectuales toledanos, conocedores de la donación del artista y de la reciente creación de la Biblioteca, propusieron –a través de una iniciativa popular– la creación de un Museo Artístico y Fotográfico, del que se nombró conservador al mismo Casiano Alguacil. De esta manera, no sólo se consiguió ordenar de la colección fotográfica y exponerla al público, sino que además se logró la correcta conservación del legado bajo la directa tutela de su autor. La decisión del Consistorio supuso una gran alegría para el artista en el ocaso de su vida: su obra conseguía así el reconocimiento merecido, y a eso habría que añadir la satisfacción personal de actuar como conservador de su propia colección.

La existencia de un Museo Artístico y Fotográfico en España en una época tan temprana es algo sin parangón. Existían los llamados Museos Fotográficos –de los que ya se ha hablado anteriormente– pero esto fue algo bien distinto: se trataba de una serie de salas dedicadas a la exposición permanente de fotografías, para que los ciudadanos pudiesen admirar, a través de la producción de Alguacil, la belleza de la ciudad imperial. En Toledo –una provincia periférica en el campo de la fotografía– se asiste al nacimiento de un nuevo concepto de Museo; allí en 1908, surgió el Museo Artístico y Fotográfico, cuyo objetivo principal era el disfrute de la fotografía. Por tanto, se podría encontrar aquí el remoto antecedente de las colecciones fotográficas de los grandes museos, así como la génesis de las posteriores exposiciones de fotografía.

Hacia 1909, Alguacil cerró definitivamente su negocio; el sueldo que recibía por su trabajo como conservador del Museo Artístico y Fotográfico era su única fuente de ingre-

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

sos, por lo que su economía quedó bastante reducida. Tras la muerte de su esposa y de su cuñada Salud, se trasladó a una pensión situada en el Callejón de Menores, donde residió hasta su ingreso en el Hospital de la Misericordia en junio de 1914. El día 3 de diciembre de ese mismo año, don Casiano Alguacil y Blázquez murió pobre y abandonado en la «Sala de Distinguidos» del Hospital de la Misericordia, a los ochenta y dos años de edad. Fue enterrado en el Cementerio de Nuestra Señora del Sagrario, en una sepultura de perpetuidad cedida por el Ayuntamiento en señal de agradecimiento por toda una vida dedicada a la ciudad de Toledo. Toda la prensa toledana se hizo eco de la noticia, rindiéndole un particular recuerdo *post mortem*.

La vida del Museo Artístico y Fotográfico fue bastante efímera; aunque tras el fallecimiento del fotógrafo se mantuvo abierto algunos años, acabó cayendo en el olvido, siendo finalmente cerrado. La figura y la obra de Alguacil, pocos años después de su muerte, cayó en el olvido y así permaneció durante varias décadas; en los años ochenta, gracias a la labor de una serie de historiadores castellano-manchegos, se rescató la memoria del toledano, dando a conocer su obra y elevando su personalidad artística al lugar que se merece.

Su obra

Casiano Alguacil fue un hombre de su tiempo; aprendió de joven el oficio de la fotografía, y con el paso de los años fue adaptándose periódicamente a las novedades que ofrecía el mercado en materia de técnicas y componentes fotográficos. En su época de formación y sus primeros años toledanos, utilizó el papel a la albúmina; en la década de los setenta, se pasó a los negativos de colodión húmedo, por ser una técnica que permitía retratar la figura humana de una forma más realista, es decir, menos estática; y ya en sus últimos años, adoptó el método de las placas de gelatino-bromuro. Dejando a un lado la parte técnica, la obra de Alguacil podría dividirse en dos grupos: la producción relativa a la ciudad de Toledo –mucho más rica y extensa–, y la referente a otras provincias españolas. Muy posiblemente, las fotografías de fuera de Toledo fueron realizadas antes de que el maestro se instalase definitivamente en la capital castellana, y pertenecen a sus años de formación, un tiempo en el que el fotógrafo no dominaba demasiado ni la técnica ni el tratamiento de la luz, y en el que sus encuadres no resultaban demasiado innovadores. Con el paso del tiempo, el artista fue dominando los secretos de su profesión, y en sus años toledanos dio buena cuenta de su destreza con la cámara; a este periodo de plenitud se deben sus obras maestras, realizadas desde finales de los sesenta hasta la década de los ochenta.

Al igual que cualquier otro fotógrafo *de provincia*, Casiano Alguacil no contaba con demasiadas posibilidades materiales, sin embargo, poseía un gran talento que quedaba patente en cada una de sus obras. También tenía visión comercial y eso le hizo embarcarse en la publicación de varias colecciones de fotografías como el *Museo Fotográfico*, las *12 Vistas de Toledo* y los *Monumentos Artísticos de España*, cuyas láminas podían adquirirse por suscrip-

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

ción, o periódicamente en el comercio de Alguacil. Cada entrega consistía en una fotografía presentada sobre un *passepartout* decorado con sencillez, que solía ir acompañada de una breve descripción del monumento representado. Como novedad, respecto a las colecciones comercializadas por otros profesionales en las que tan sólo había cabida para la fotografía de monumentos, el artista de Mazarambroz hizo incluir en sus álbumes varias escenas de tipos populares, mediante las que mostraba los oficios y las costumbres de la ciudad toledana en la segunda mitad del siglo XIX. Alguacil era un profesional que prefería la fotografía de exteriores, no obstante, le tocó vivir en una época en la que uno de los géneros más solicitados por el público era el *retrato de estudio*, realizado en el interior de un gabinete fotográfico; por lo tanto, se vio obligado a efectuar retratos, siguiendo el modelo de *carte de visite*, que tanto gustaba en aquellos años[8]. Pero sin ninguna duda, el principal atractivo de su obra residió en la forma en la que dio a conocer los rincones mejor escondidos y los tesoros más ignorados de la antigua capital visigoda, así como un sinfín de personajes anónimos situados en escenarios callejeros.

La Catedral, el Alcázar, el Ayuntamiento y el Tajo; iglesias, conventos, calles, plazas, castillos, palacios, portadas, patios, puertas, puentes, fuentes, paisajes, pinturas, ornamentos, retratos y detalles varios, así como tipos populares representados en sus quehaceres diarios configuran lo fundamental de la producción de Alguacil, un fotógrafo apasionado por la belleza de Toledo, ciudad que retrató hasta el infinito, ganándose así el merecido apelativo de *Decano* de la fotografía toledana.

Para la realización de muchas de sus fotografías, Alguacil eligió lugares con perspectivas recónditas que necesitaban de un gran angular y de un encuadre muy pensado. Enfoques en contrapicado, juegos de luces y sombras, así como la utilización de algún objeto en primer plano –para conseguir dar una mayor sensación de profundidad– son recursos que denotan la gran calidad artística de sus fotografías manifestada fundamentalmente en el tratamiento de la luz y del espacio.

Las fotografías realizadas por Alguacil aparecieron en varias publicaciones de la época, entre las que destaca la revista *Toledo*, referente al panorama local y provincial, y *Blanco y Negro*, de ámbito nacional. De igual manera, a lo largo de la primera mitad del siglo XX, muchos libros de historia, cultura y tradiciones de Toledo, así como guías turísticas se ilustraron con imágenes del mazarambroceño, aunque no siempre se reconociese la autoría de estas fotografías.

El legado de Alguacil

El legado fotográfico que Casiano Alguacil dejó tras su muerte fue amplísimo, y actualmente son varias las instituciones en las que se conservan positivos y negativos del genial artista.

Sin lugar a dudas, la colección más importante de Alguacil pertenece al Archivo Municipal de Toledo. Como ya se ha visto anteriormente, en 1908, el propio autor cedió al Ayuntamiento toledano su archivo personal, compuesto por cientos de placas de vidrio y algu-

8
Pese a que en las instituciones oficiales que recogen su legado no existen reportajes, y son muy pocos los retratos de estudio conocidos, sabemos de su existencia gracias a algunas colecciones privadas.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

nos positivos, y gracias a esa donación se creó el *Museo Artístico y Fotográfico*, del que Alguacil fue conservador hasta 1914. Tras la muerte del fotógrafo, su colección permaneció expuesta en el Museo, y tras el cierre de éste, se almacenó en las dependencias del Concejo. En 1916, Abelardo Linares y Lucas Fraile –dos fotógrafos afamados de la ciudad de Toledo– propusieron al Ayuntamiento la catalogación y reproducción de los negativos de Alguacil, para evitar así su deterioro y olvido; sin embargo, esta labor no se consideró necesaria por creer contar con los medios necesarios para la correcta supervivencia del legado. Lamentablemente, la decisión tomada por los responsables comunales no fue demasiado acertada, y la obra de Alguacil sufrió un total abandono. Amontonados en los sótanos del Archivo Municipal, soportando niveles altísimos de humedad, permanecieron los positivos y negativos durante años, siendo incomodados únicamente por la labor de algún avispado librero o impresor que cada cierto tiempo ahondaba en el Archivo buscando imágenes que sirvieran para ilustrar algunas de sus publicaciones, sin preocuparse por el daño que la incorrecta manipulación del negativo podía producir en la obra. Hacia 1925, Ventura Sánchez Comendador efectuó un intento de catalogación de la obra de Alguacil que había sido depositada en el Ayuntamiento algunos años antes; a él se debe la organización de los negativos y la realización de un listado de títulos que, pese a ser muy somero y no contar con ninguna descripción, es la única documentación de la época que ha llegado hasta nosotros[9].

La figura y la obra de Alguacil, pocos años después de su muerte –acaecida en 1914– cayó en el olvido, y así permaneció durante varias décadas. En los años ochenta, gracias a la labor de una serie de historiadores castellano-manchegos –Rafael del Cerro Malagón, Fernando Martínez Gil, Isidro Sánchez Sánchez y Juan Sánchez Sánchez–, se rescató la memoria del fotógrafo toledano, dando a conocer su obra y elevando su personalidad artística al lugar que se merece. Manuel Carrero de Dios se encargó de restaurar, y posteriormente positivar, los negativos de vidrio conservados en el Archivo Municipal; por su parte, Esperanza Pedraza Ruiz se ocupó de la clasificación y posterior localización de las fotografías de Alguacil. Toda esta ardua labor culminó con la ordenación de las fotos en diez álbumes (1982), y la publicación del libro: *Toledo en la fotografía de Alguacil, 1832 – 1914 (1984)*. Actualmente cualquier investigador puede acceder al legado que Casiano Alguacil Blázquez cedió a la ciudad de Toledo, y consultarlo en la institución que dirige Mariano Ruipérez, actual archivero municipal.

La otra institución toledana en la que se custodia una importante serie de fotografías de Alguacil es el Archivo Provincial de la Diputación; el origen de esta colección se debe a la donación que en su día realizó el también fotógrafo Eugenio Rodríguez Toledo.

Rodríguez tenía en su poder un gran número de placas de Alguacil; la mayor parte trataban sobre Toledo y sus gentes, que era el asunto más solicitado por la clientela, pero además poseía un conjunto de fotos de temática no toledana, que en principio no tenían una fácil salida comercial y por tanto no producían beneficio alguno. Esta fue la razón por la que Rodríguez decidió donar este grupo de placas –con imágenes referentes a motivos no toledanos– al Archivo Provincial de la Diputación de Toledo, en cuyo fondo se encuentran

9 Manuel Carrero de Dios, Rafael del Cerro Malagón, Fernando Martínez Gil, Isidro Sánchez Sánchez y Juan Sánchez Sánchez, *Toledo en la fotografía de...*, pág. 21.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

desde entonces. Los negativos en vidrio allí conservados –al igual que los del Archivo Municipal– fueron restaurados y posteriormente positivados por Manuel Carrero de Dios.

El alcance de la fotografía de Alguacil, no obstante, traspasa los límites toledanos, de manera que pueden contemplarse fotografías suyas en algunas instituciones nacionales tales como el Museo Sorolla, el Museo del Ejército, el Museo del Traje, la Biblioteca Nacional o el Palacio Real de Madrid:

– En el Museo Sorolla se custodia una interesante colección de fotografías de *tipos populares* –fundamentalmente señoritas– y *vistas* de Toledo. Este repertorio en su día perteneció al pintor Joaquín Sorolla, y actualmente forma parte del legado que se conserva en el Museo que lleva su nombre.

– En el Museo del Ejército pueden encontrarse dos álbumes repletos de fotografías; El *Álbum de Ingenieros de Toledo* está compuesto por varias imágenes de la ciudad de Toledo, mientras que el *Álbum de detalles del coro de la Catedral de Toledo* tiene un carácter mucho más específico, y se compone fundamentalmente de fotografías de detalles de la sillería del citado coro. La procedencia de estos álbumes no está del todo clara, pero lo más probable es que llegasen al Museo del Ejército, provenientes del Alcázar o de la Academia de Infantería de Toledo.

– La Biblioteca Nacional salvaguarda algunos ejemplares de la serie *Monumentos Artísticos de España* en un magnífico estado de conservación. *Vistas* de Burgos, Córdoba y Alcalá de Henares, así como imágenes de alguna pieza de artes decorativas configuran esta colección.

– El Archivo del Palacio Real conserva también varias fotografías de Casiano Alguacil. La mayor parte de ellas corresponden a distintas capitales de Castilla y León, aunque también hay alguna de la ciudad de Toledo.

– Recientemente, Publio López Mondéjar ha descubierto algunos ejemplares de Alguacil que pertenecían a los fondos del antiguo Museo Nacional de Antropología, y que en la actualidad han pasado a formar parte de la colección del Museo del Traje.

– En Pamplona, el Fondo Fotográfico de la Universidad de Navarra custodia dos colecciones en las que hay fotografías del artista de Mazarambroz. Una de ellas es la *Colección de Víctor Méndez Pascual*, propiedad del Fondo, y la otra es la *Colección de Rafael Levenfeld*, cedida por el propietario en depósito a dicha institución.

– Fuera ya de nuestras fronteras, la *Hispanic Society* de Nueva York conserva entre sus fondos algunas fotografías de Alguacil, que formaron parte de la donación que realizó el marqués de la Vega-Inclán a esta institución, en un tiempo en el que la fotografía española era más valorada en el extranjero que dentro de nuestras fronteras[10].

A todas estas series hay que sumar, además, las importantes colecciones privadas que cuentan con obras de Alguacil, así como las fotografías que hoy por hoy pueden encontrarse a la venta en algunas galerías, anticuarios e incluso a través del comercio electrónico.

Después de todo lo enumerado y a modo de conclusión, resulta clara la importancia de la obra de don Casiano Alguacil Blázquez. Es más que justificado decir que, ya sea la

10 Información facilitada por el historiador Publio López Mondéjar.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

conservación de la obra del genial fotógrafo y artista en instituciones de renombre, como la dispersión de sus fotografías incluso más allá de nuestras fronteras, demuestran el interés del legado dejado por ese toledano singular, que supo retratar como nadie su ciudad de adopción, y con ello dejar constancia histórica del Toledo de la segunda mitad del siglo XIX.

BIBLIOGRAFÍA

– CARRERO DE DIOS, MANUEL; CERRO MALAGÓN, RAFAEL DEL; MARTÍNEZ GIL, FERNANDO; SÁNCHEZ SÁNCHEZ, ISIDRO y SÁNCHEZ SÁNCHEZ ,JUAN, *Toledo en la fotografía de Alguacil, 1832-1914*. Toledo, Ayuntamiento de Toledo, 1983.

– KURTZ, GERARDO F., *La fotografía y el Museo*. Madrid, Ministerio de Educación y Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, 1997.

– KURTZ, GERARDO F., «Origen de un medio gráfico y un arte. Antecedentes, inicio y desarrollo de la fotografía en España» en *La fotografía en España, de los orígenes al siglo XXI*. Summa Artis, Historia General del Arte. vol. XLVII, Juan Miguel Sánchez Vigil (coord.), Madrid, Espasa Calpe, 2001, págs. 13-190.

– LÓPEZ MONDÉJAR, PUBLIO, *Crónica de la Luz. Fotografía en Castilla La Mancha, 1855-1936*. Madrid, Fundación Cultural de Castilla-La Mancha, Ediciones El Viso, 1984.

– LÓPEZ MONDÉJAR, PUBLIO, *Las Fuentes de la Memoria I. Fotografía y Sociedad en la España del siglo XIX*. Barcelona, Lunwerg, 1989.

– SOUGEZ, MARIE-LOUP, *Historia de la fotografía*. Madrid, Cuadernos de Arte Cátedra, Ed. Cátedra, 1999.

– SOUGEZ, MARIE-LOUP y PÉREZ GALLARDO, HELENA, *Diccionario de Historia de la Fotografía*. Madrid, Cátedra, 2003.

Artículos de revista:

– CARRERO DE DIOS, MANUEL; CERRO MALAGÓN, RAFAEL DEL; GARRIDO GUTIÉRREZ, SATURNINO, GUTIÉRREZ ESTEBAN, AURELIO; MARTÍNEZ GIL, FERNANDO e SÁNCHEZ SÁNCHEZ, ISIDRO, «Dos fondos fotográficos toledanos: Alguacil y Rodríguez» en *Carpetania. Revista del Museo de Santa Cruz*. Toledo, 1987, págs. 217-234.

– CERRO MALAGÓN, RAFAEL DEL, «La fotografía en Toledo hasta 1914. Casiano Alguacil, uno de sus pioneros», en *Boletín de Arte. Universidad de Málaga. Departamento de Historia del Arte*. Málaga, núm.4-5, (1984), págs. 210-239.

– PORRES MARTÍN, JULIO, «De nuevo, Alguacil», en *Toletum. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, Toledo, núm. 15 (1984). págs. 195-199.

Documentos de archivo:

– Biblioteca de la Diputación Provincial de Toledo. *Casiano Alguacil, 1832-1914. Primeras imágenes*. Salamanca. Museo de Salamanca y Caja España: Obra Cultural. 1996.

– Diputación Provincial de Toledo. Biblioteca. *Catálogo y detalles de fotografías de monumentos artísticos de Casiano Alguacil*. Madrid. Ambrosio Pérez y Cía., 1907.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

3. FOTOGRAFÍA Y PRENSA

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

02/11/2006 12:59:2

PROYECTO DE INVESTIGACIÓN: «PATRIMONIO VISUAL: USOS DIDÁCTICOS»

PATRICIA COBO RODRÍGUEZ
PILAR DÍAZ MUÑOZ
CONCEPCIÓN ESPINOSA GIMENO
CONCEPCIÓN MARTÍN SENDARRUBIAS

Presentación

El trabajo de investigación «Patrimonio visual: usos didácticos» se está realizando entre profesores del Departamento de Arte de la Universidad de Castilla- La Mancha y profesores de Enseñanza Secundaria. Este proyecto ha sido concebido en el marco de la convocatoria de la Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla- La Mancha (Orden 23 de abril de 2003), para elaborar proyectos de cooperación entre departamentos universitarios de la Universidad de Castilla- La Mancha y centros educativos de niveles previos a la Universidad.

Los componentes del grupo de investigación ya veníamos trabajando en aspectos relacionados con el patrimonio cultural desde el año 2001, y es a raíz de estos trabajos donde constatamos la frecuente y constante utilización de la imagen sin explotar suficientemente sus posibilidades didácticas.

El proyecto se concibe para la Educación Secundaria y para Bachillerato, y se está elaborando desde dos disciplinas, Ciencias Sociales y Educación Plástica y Visual, de manera interrelacionada, durante dos cursos, 2003-2004 y 2004-2005.

La comunicación que aquí presentamos pretende exponer la finalidad de nuestro proyecto, como una aportación más al campo de la investigación sobre los usos didácticos de la imagen. No es nuestro propósito ofrecer conclusiones a través de esta comunicación, pues la fase experimental se está realizando en la actualidad y a lo largo del presente curso escolar, por lo que no podemos exponer un trabajo concluido.

Justificación

La revolución protagonizada por la comunicación visual ha convertido a la imagen en un recurso imprescindible para el registro y transmisión de todo tipo de información. En particular, el alto grado de iconicidad de la imagen fotográfica, le confiere un carácter testimonial relevante que incluso le ha llevado a ser considerada como documento en innumerables acontecimientos históricos.

Si esto no fuera suficiente aún es más notable el hecho de que el espectador, generalmente pasivo, confunde muchas veces la imagen con la realidad misma. Este aspecto también la

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

ha convertido históricamente en reflejo de sus inquietudes y necesidades expresivas.

Ya sea como documento o como vehículo de expresividad y creatividad, nuestra sociedad vive inmersa en la civilización de la imagen; por ello se hace imprescindible abordar los problemas derivados de su uso e interpretación que permita a nuestro alumnado desentrañar la información gráfica, analizar su contenido e incorporar la imagen a su sistema de enseñanza aprendizaje.

Hipótesis

Partiendo de esta realidad, planteamos como hipótesis del proyecto de investigación:

1º. Los alumnos no saben analizar imágenes, a pesar de estar inmersos en la sociedad de la imagen.

2º. Que la utilización de la imagen como recurso didáctico posibilitaría que el alumno situara conceptos de CCSS en el espacio y el tiempo.

3º. La imagen fotográfica además de ser un elemento motivador, implica al alumno en la construcción de su propio conocimiento (aprendizaje significativo).

Finalidad

El proyecto PATRIMONIO VISUAL: USOS DIDÁCTICOS pretende investigar algunas posibilidades didácticas de la imagen desde las áreas de Ciencias Sociales y Educación Plástica y Visual.

Desde el ámbito de las Ciencias Sociales la imagen se presta al servicio de una materia preocupada por ayudar a conceptuar procesos y situaciones, pero que también apuesta por la enseñanza de procedimientos y actitudes propias del método científico. Desde el ámbito de la Educación Plástica se ponen al alcance del alumno los conocimientos técnicos de la imagen (principalmente de la fotografía) que les permita también su uso y disfrute de forma creativa (Estética).

Como sucede con cualquier otro sistema de comunicación es preciso alcanzar el grado de alfabetización que permita entender y dar significado a los mensajes visuales. La abundancia y el alcance e influencia de la imagen no son sinónimo de conocimiento para los espectadores, que en el mejor de los casos se ven desbordados y saturados de mensajes indescifrables. La idea es proporcionar al alumnado las claves que les permitan afrontar el reto de la lectura de la imagen lejos de cualquier manipulación.

Objetivos

Esta propuesta educativa pretende que las imágenes comiencen a ser unos materiales que cuando se inserten en el currículo de Secundaria, no sean sólo ilustraciones o adornos

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

visuales, sino un instrumento más de análisis. Aunque la experiencia parte y se va aplicar desde dos Departamentos de Secundaria, Ciencias Sociales y Educación Plástica, es extrapolable a otros Departamentos didácticos, y así es deseable.

Para desentrañar una información gráfica es necesario conocer las claves concretas de la imagen, la intencionalidad del autor, el proceso técnico que empleó, y todos aquellos elementos que nos permitan convertir una obra gráfica que puede ser anónima o de escaso valor artístico o técnico en un documento apreciable por su valor histórico.

Por otro lado la fotografía no sólo tiene una función documental, sino que también es una fuente de posibilidades creativas.

De manera concreta, los objetivos de nuestro proyecto son los siguientes:

1. Concienciar de la necesidad de una alfabetización visual a partir de la fotografía y conocer su lenguaje expresivo.

2. Enseñar a *mirar* las imágenes a través de ejercicios de observación y adquirir una metodología para el análisis crítico de la imagen valorando sus cualidades funcionales y artísticas.

3. Conocer y aplicar con autonomía técnicas gráfico-plásticas relacionadas con la reproducción seriada de la imagen.

4. Aproximar y familiarizar con el manejo de las nuevas tecnologías.

5. Introducir al alumnado en la utilización de la fotografía como fuente de interpretación histórica.

6. Recuperar la memoria histórica colectiva

7. Valorar la conservación del patrimonio visual fotográfico

Contenidos

Se estructuran en cuatro apartados:

1. *Conocimiento de las técnicas fotográficas.* Se estudiara la fotografía como recurso técnico, como herramienta de trabajo. Para ello se explicará la evolución de la técnica fotográfica, desde su nacimiento hasta los más modernos sistemas de filmación y reproducción de imágenes (vídeo, CD-rom, DVD, cámaras digitales). Conocer cómo se hacían y se hacen las fotografías supondrá una valoración más ajustada de su importancia como documento histórico y de la necesidad de su conservación.

2. *Investigación y desarrollo de una metodología de análisis de la imagen.* Se trabajarán desde los elementos básicos del lenguaje plástico y visual y de su organización compositiva, hasta la intención de comunicación que denotan.

A partir de las experiencias previas realizadas en los ámbitos universitarios y otros niveles educativos elaboraremos un sistema propio de análisis de la imagen. Esta actuación llevará aparejada la interpretación de fotografías, su clasificación por

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

temas (retrato, sociedad, monumentos, etc.), el establecimiento de modelos o tipologías, y la confrontación de visiones más o menos inventadas con filmaciones documentales y con fotografías históricas, con el objetivo de separar la realidad de la ficción.

3. *Recopilación y análisis de las imágenes.* Se tiene previsto elaborar un álbum de fotografías recopiladas por los profesores y por los alumnos. El objetivo es que los alumnos conozcan y construyan su realidad cultural más inmediata, a través de las fotografías familiares, de la ciudad, que les permitan conocer y estudiar las características demográficas, culturales, laborales, urbanísticas, etc de su entorno, en un contexto más amplio, el nacional o el internacional, según el currículo oficial. El profesor aportará fotografías a los alumnos para enseñarles a leer las imágenes, extraer de ellas la información histórica o geográfica pertinente, y como procedimiento de resolución de problemas relacionados con el tratamiento de la información. Por otro lado, los alumnos recopilarán fotografías, iniciándose con ello en las técnicas de investigación histórica, además de aplicar los conocimientos aprendidos y aportar otros nuevos.

4. *Realización de fotografías por el propio alumnado*, primero con el objetivo de cumplir los requisitos fijados por el profesor para después ser él mismo quien elija entre la multitud de imágenes que le presenta la realidad más cercana, aquellas que muestren su visión personal.

Se está elaborando, por parte de alumnos y profesores implicados en el proyecto, la unidad didáctica, *«Puertollano: ayer y hoy»*, que nos permita demostrar y evaluar nuestras hipótesis de trabajo.

Metodología

No es la primera vez que los Departamentos de Ciencias Sociales y Educación Plástica y Visual desde Secundaria, y el Departamento de Arte desde el ámbito universitario, unen esfuerzos y trabajan conjuntamente para lograr que los alumnos adquieran una visión global de su aprendizaje. Se trata de sustituir la idea de que las asignaturas son compartimentos estancos e independientes unas de otras, a favor de la idea de relacionar todos los conocimientos independientemente de dónde se han adquirido.

Además, el trabajar con los alumnos desde disciplinas diferentes en la consecución de objetivos comunes, facilita que el alumno adquiera recursos para aprender y que pueda aplicarlos en situaciones y asignaturas diversas.

Por otro lado, la comunicación fluida entre el ámbito universitario y el nivel de Educación Secundaria ha enriquecido la perspectiva inicial sobre las aplicaciones didácticas de la imagen, pues la Universidad ha atendido las demandas a nivel de formación que se han

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

solicitado desde Educación Secundaria, y además esos contenidos formativos se han concretado en una realidad determinada, la de alumnos en torno a catorce y quince años. El aterrizar en esa realidad nos ha obligado a readaptar algunas actividades y pruebas experimentales que teníamos previstas como adecuadas para su aplicación y desarrollo en aula. Esta situación ha hecho quizá más complejo el proceso de investigación, pero también ha obligado a un mayor diálogo entre los componentes del grupo para continuar en una misma línea de investigación.

Los objetivos que se han planteado en el proyecto, referentes a aprender a leer la imagen, a adquirir métodos para analizar y crear imágenes, se reflejan en contenidos de trabajo a dos niveles: el de los profesores que componen el grupo de investigación, y el de los alumnos. Además, el proceso de trabajo se ha dividido en dos fases, la de formación del profesorado durante el primer año del proyecto de investigación (2003-2004), y la de aplicación en el aula en el curso actual.

La fase de formación del profesorado durante el primer año de trabajo se ha concretado en los siguientes contenidos:

- Los usos de la fotografía como fuente documental y en su forma creativa. Se ha estudiado su fundamentación metodológica, es decir, por qué, para qué y cómo trabajar la imagen en el aula.
- Adquisición de un método de análisis de la imagen, previo estudio de los elementos del lenguaje visual, con el objetivo de elaborar un modelo de ficha de análisis de la imagen que se pueda plantear a los alumnos.
- Actualización en experiencias sobre uso didáctico de la imagen
- Elaboración de un taller de fotografía que permita, durante el segundo año del proyecto, que el alumno se familiarice con el manejo de las técnicas
- Planteamiento de pruebas experimentales que se realizarán en el aula, para comprobar la hipótesis del proyecto. Algunas de estas pruebas se llevaron a cabo en el curso anterior, concretamente las referidas a detección de ideas previas.
- Evaluación parcial de los objetivos y contenidos trabajados y del proceso de trabajo.

En este segundo año del proyecto de investigación debemos desarrollar la puesta en práctica en el aula. El planteamiento es seleccionar unos grupos-control en los que aplicar los contenidos previstos. Hemos seleccionado el nivel de 3º de E.S.O., pues coinciden en impartir clase las profesoras de Educación Plástica y Visual y de Ciencias Sociales (en 3º se imparte Geografía). Con los alumnos de los grupos seleccionados se trabaja desde las dos disciplinas los siguientes contenidos: formación en los elementos del lenguaje visual, elaboración de fichas de análisis documental para que ellos puedan leer las imágenes de los currículos de Educación Plástica y de Geografía, desarrollo de actividades sobre el uso creativo de la imagen, y la elaboración y aportación de imágenes por los propios alumnos, sobre el tema de su entorno, con el objetivo de que elaboren una unidad didáctica, *«Puertollano, ayer y hoy»*. A final de curso se tiene previsto hacer una evaluación interna para compro-

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

bar la hipótesis del proyecto de investigación, y una evaluación externa por parte de expertos en la materia, que nos permitan ofrecer conclusiones finales.

En resumen, el método de trabajo que estamos llevando a cabo intenta adecuarse a los objetivos previstos y dotar de rigor científico a las conclusiones a las que lleguemos, para poder hacer una valoración de la incidencia en la práctica educativa.

Dificultades

En el momento de aplicar en el aula los contenidos en los que nos hemos formado, hemos encontrado algunas dificultades y limitaciones que nos han obligado a modificar algunos de los planteamientos que teníamos previstos para la fase experimental.

Uno de los problemas ha sido la selección de grupos-control, pues empezamos a trabajar el año pasado con grupos de 3º de E.S.O. para continuar con ellos en 4º, y hemos tenido que empezar de nuevo, pues no ha habido posibilidad horaria para la optativa de Educación Plástica y Visual en 4º.

Otro aspecto, que es más relevante para nuestro proyecto, es que las actividades de evaluación inicial que se han hecho a los alumnos han ofrecido unos resultados que no preveíamos, pues la primera gran realidad no es que no sepan analizar imágenes (hipótesis del proyecto) sino que no saben «ni mirar, ni ver». Ello ha hecho que tengamos que elaborar una ficha de observación de la imagen como paso previo a la de análisis de la misma. En la misma línea, conceptos como «observa», «describe», «compara» y «analiza», no son tan claros para ellos como nosotras quisiéramos.

También se ha tenido que modificar, en parte, uno de los bloques de contenidos del proyecto, el de recopilación de fotografías del entorno, pues en nuestras previsiones estaba el visitar y trabajar parte de los fondos documentales de Museos, que ha sido imposible por incompatibilidad horaria.

Antecedentes

Los estudios sobre fotografía han tenido un lento desarrollo en España desde los años ochenta. La pionera fue MARIE-LOUP SOUGEZ (Sougez, M.-L., *Historia de la fotografía*. Madrid, Cátedra, 1994.; SOUGEZ, M-L., PÉREZ GALLARDO, H., *Diccionario de Historia de la fotografía*. Madrid, Cátedra, 2003.), después debemos destacar las exposiciones y catálogos del fotohistoriador PUBLIO LÓPEZ MONDÉJAR (López Mondéjar, P., *Historia de la fotografía en España*. Madrid, Lunwerg, 1997; o el ciclo de las *Fuentes de la memoria*, Madrid, Lunwerg, 1990-1996, *Retratos de una vida*, Instituto de Estudios Albacetenses, 1980) y los trabajos de BERNARDO RIEGO AMEZAGA de análisis de la fotografía como documento (Riego, B., *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo*

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

XIX. Santander, Universidad de Cantabria, 2001; RIEGO, B., VEGA, C., *Fotografía y métodos históricos: dos textos para un debate*. Santander, Santa Cruz de Tenerife, Universidad de Cantabria, Universidad de La Laguna, 1994), todo ello ha supuesto un gran número de exposiciones, estudios y edición de multitud de publicaciones.

En el ámbito regional el desarrollo del programa de la Junta de Comunidades denominado *Los legados de la tierra* han determinado la recogida y divulgación mediante exposiciones y catálogos de un elevado número de fotografías correspondientes a la vida de cada uno de los pueblos, que se han sumando al programa. Aunque hay un buen número de imágenes todavía está por hacer planteamientos generales, tanto desde el punto de vista tipológico, como geográfico, histórico, artístico, documental, etc.

BIBLIOGRAFÍA

– ALONSO MARTÍNEZ, F., *Daguerrotipistas, calotipistas y su imagen de la España del siglo XIX*. CCG editores. Centre de Recerca i Difusió de la Imatge. Ajuntament de Girona. 2002.
– APARICI, R., GARCÍA-MATILLA, A., *Lectura de imágenes*. Madrid, Ediciones de la Torre, 1989
– BOADAS, J., CASELLAS, LL., SUQUET, M. À., *Manual para la gestión de fondos y colecciones fotográficas*. Gerona, Biblioteca de la imagen, 2001.
– BURKE, P., *Visto y no visto*, Barcelona, Crítica, 2001
– CASAJÚS QUIRÓS, C., *Manual de Arte y fotografía*. Madrid, Universitas, 1998.
– CASTELLANOS, P., *Diccionario histórico de la fotografía*. Madrid, Istmo, 1999.
– Colectivo Montearagón, *Las regiones de la memoria*, Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla- La Mancha, 2002.
– COLL, C., *Aprendizaje escolar y construcción del conocimiento*. Barcelona, Paidos, 1991.
– CUBERO, R., *Cómo trabajar con las ideas de los alumnos*. Sevilla, Diada, 1989.
– GARCÍA, J. E., GARCÍA F. F., *Aprender investigando*. Sevilla, Diada, 1989.
– LÓPEZ MONDÉJAR, P., *Historia de la fotografía en España*. Madrid, Lunwerg, 1997.
– *Memorias de la mirada. Las imágenes como fenómeno cultural en la España contemporánea*. Santander, Fundación Marcelo Botín, 2001.
– RIEGO, B., *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*, Santander, Universidad de Cantabria, 2001
– RIEGO, B., VEGA, C., *Fotografía y métodos históricos: dos textos para un debate*. Santander y Santa Cruz de Tenerife, Universidad de Cantabria y Universidad de La Laguna, 1994
– SÁNCHEZ VIGIL, J. M., *El universo de la fotografía. Prensa, edición, documentación*. Madrid, Espasa, 1999.
– SIERRA PUPARELLI, V., *La fotografía en el aula*, Madrid, Akal. 1992.
– SOUGEZ, M.-L., *Historia de la fotografía*. Madrid, Cátedra, 1994.
– SOUGEZ, M-L., PÉREZ GALLARDO, H., *Diccionario de Historia de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2003.
– V.V. A.A. *Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia en la Enseñanza Secundaria*. Granada,

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

Grupo Editorial Universitario, 1997.
– YAÑEZ POLO, M.A. et alii, *Historia de la fotografía española 1839-1986*. Sevilla, Ed. Sociedad de Historia de la Fotografía Española, 1986.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

LA CONSOLIDACIÓN DE LA FOTOGRAFÍA EN LA PRENSA DE CASTILLA-LA MANCHA: LA REVISTA ILUSTRADA «VIDA MANCHEGA»

SILVIA GARCÍA ALCÁZAR
Estudiante de Tercer Ciclo de Historia del Arte

Vida Manchega y su contexto periodístico

En los inicios del siglo XX asistimos al nacimiento de *Vida* Manchega[1], publicación que podemos considerar hoy día como la revista de carácter literario más importante surgida en la provincia de Ciudad Real.

Vida Manchega se funda en el año 1912 viendo la luz su número cero el 7 de marzo. El primer número apareció el día 4 de abril de ese mismo año. Se tratará de una publicación con formato de periódico pero que en su subtítulo dejará claro, desde el primer momento, su condición como *Revista semanal ilustrada*.[2] Cada ejemplar contaba con un número de páginas establecido entre 12 y 16 y en ellas se daba información de todo tipo circunscribiéndose a las cuatro provincias propiamente manchegas –tal y como se desprende de su título–, es decir, Albacete, Ciudad Real, Cuenca y Toledo. Se editaba en la imprenta de Enrique Pérez sita en la calle Caballeros nº 4 de Ciudad Real.

Si analizamos en profundidad todos y cada uno de los números que vieron la luz desde aquel 7 de marzo de 1912 hasta el día 10 de julio del año 1920, momento en el que la publicación asiste a su final, observamos que, aunque existen algunas secciones que se repiten en mayor o menor medida como «De nuestro tiempo», «Crónicas de noticias de Provincias», «Noticias locales», etcétera, predomina una cierta anarquía de contenidos que dificulta el establecimiento de una estructura fija para la revista. La única sección que se repite y que podemos analizar en todos los números es la localizada en las páginas centrales –que analizaré más adelante–, de especial interés para este estudio ya que es aquí donde se le dedica un mayor espacio a la fotografía.

Los contenidos poseen un claro regusto cultural ya que las noticias de actualidad y sociedad se mezclan con cuentos de Concha Espina, narraciones de José Subirá, poemas, artículos de corte literario, fotografías, viñetas de humor y, a medida que avanza la publicación, sección recreativa y publicidad confeccionada, esta última, en base a anuncios con lemas e ilustraciones verdaderamente cuidados. Tal y como considera José Narváez[3], se da un predominio de la temática del entretenimiento y la formación, basada en un estilo evocador por encima de la búsqueda del rigor informativo, a pesar de contar con un plantel de buenos profesionales.

La gran aceptación de la que gozó la publicación manchega así como su nivel intelectual ponen de manifiesto la buena situación que las publicaciones periódicas estaban viviendo en nuestro país ya que, desde el último cuarto del siglo XIX, asistimos al máximo desarrollo y consolidación de la prensa. Dicha estabilidad periodística viene motivada por una cierta

1
Sirva como primer acercamiento a la publicación la obra de ISIDRO SÁNCHEZ SÁNCHEZ, *Historia y evolución de la prensa manchega (1813-1939)*. Ciudad Real, Excma. Diputación de Ciudad Real, Biblioteca de autores y temas manchegos. En la página 187 se incluye una interesante ficha técnica de la revista. Igualmente, se pueden consultar todos sus números hasta el año 1918 en la Biblioteca Pública de Ciudad Real o bien a través de la página web del Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, donde podemos acceder a prácticamente todos los números editados hasta 1920.

2
El 10 de julio del año 1914 (núm. 117) este subtítulo es sustituido por el de *Revista regional ilustrada* ya que es en ese momento cuando la revista deja de publicarse semanalmente cada jueves para hacerlo con periodicidad quincenal.

3
Véase su artículo «Vida Manchega. Revista regional ilustrada (1912-1918): apuntes para la historia del periodismo» en *Cuadernos de Estudios Manchegos*, Ciudad Real, núm. 7 (diciembre 1977), II época, págs. 173-208. A pesar de no abarcar todos los números ya que analiza hasta 1918, es importante para tener un conocimiento de la revista desde el punto de vista periodístico.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

calma a nivel político y social generada gracias a la vuelta de los Borbones al trono y que en el campo del periodismo propiciará numerosos avances. Esta buena marcha se verá truncada por el «Desastre del 98» que tuvo importantes repercusiones en la prensa que se hizo eco de los hechos. La posterior corriente regeneracionista influyó también en este campo, motivando la adaptación de las publicaciones preexistentes a la nueva situación y la aparición de nuevos títulos que en el futuro adquirirían gran renombre. Tal fue el caso de la revista *Blanco y Negro*.

La prensa española tampoco fue ajena a la I Guerra Mundial viéndose afectada por los recortes de ingresos ante la falta de anuncios publicitarios debido a la contienda, así como en el suministro de papel. A pesar de estas circunstancias negativas, la tendencia de crecimiento de las publicaciones iba al alza, al darse una elevada demanda de información por parte de los lectores que querían conocer de primera mano la situación internacional.

Durante el primer tercio del siglo XX asistimos a un insólito crecimiento de la prensa regional[4] debido al retroceso que las ideas centralistas estaban experimentando en nuestro país. Además, los periodistas regionales supieron estar a la altura de las circunstancias innovando y acercando ese ámbito al nivel que se requería desde la esfera nacional.

Igualmente, la prensa regional surge a fin de cubrir una importante carencia que se estaba comenzando a dar en la prensa de ámbito más amplio. Debido al incipiente anticlericalismo, los grandes periódicos obviaban en sus páginas temas relacionados con la religión de ahí que los periódicos de menor entidad, generalmente más cercanos al pueblo, abordaran este tema continuamente. Buen ejemplo de ello lo encontramos en *Vida Manchega* que, tanto a nivel escrito como gráfico, recogió los acontecimientos más notables de la curia manchega así como episodios de culto y devoción entre los que destacaba la Semana Santa regional.

La prensa provincial de Ciudad Real, dentro de este contexto general, tendrá su etapa más importante entre 1895 y 1913, momento en el que aparecerán la mayor parte de las publicaciones. Paralelamente se dará una diversificación de los núcleos periodísticos al comenzar a editarse publicaciones en un mayor número de localidades de las que, a pesar de todo, la capital de la provincia continuará estando a la cabeza. Además en este periodo de tiempo serán cuando surjan los periódicos y revistas provinciales que más se prolonguen en el tiempo, llegando alguno de ellos hasta la Guerra Civil.

Durante las dos primeras décadas del siglo XX la diversidad temática será la protagonista en la provincia con publicaciones donde se abordarán todos los ámbitos de la vida: la sociedad, la política, la economía, la educación, la cultura, etcétera. En este contexto es donde debemos estudiar *Vida Manchega* incluyéndola en la prensa de carácter literario.

La importancia de la fotografía en *Vida Manchega*

El principal elemento caracterizador de *Vida Manchega* es su índole ilustrada la cual toma forma a partir de la profusión de ilustraciones, viñetas de humor, caricaturas y, sobre todo,

4 Véase Pierre Albert, *Historia de la prensa*. Madrid, Ediciones Rialp, 1990, pág. 208.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

fotografías que dominan la revista. El carácter culto de la publicación se ve no solo en los artículos donde resalta un marcado romanticismo sino también en la parte gráfica que se presenta de un modo muy cuidado, incluso en las caricaturas y viñetas humorísticas donde se evita lo soez.

Así, *Vida Manchega* es la revista ilustrada por excelencia de la provincia aunque existen importantes precedentes de publicaciones que comenzaron ya a incluir ilustraciones y fotografías en sus páginas obteniendo gran éxito por ello. Tal fue el caso de la revista *La Mancha Ilustrada*, publicación que sirvió de referente directo a la revista objeto de este estudio.

La Mancha Ilustrada se editó semanalmente en Valdepeñas (Ciudad Real)[5] desde agosto de 1892 hasta marzo del año siguiente. A nivel de contenidos mostraba una estructura similar a la que después veremos en *Vida Manchega* al incluir artículos literarios acompañados de fotografías de personajes relevantes de la vida provincial así como de los monumentos más destacados de la zona e ilustraciones. En el primer número aparece una introducción donde se deja clara la importancia del aspecto artístico de esta publicación:

> *«(...) con los trabajos de los mejores dibujantes y fotógrafos, tanto profesores como aficionados, entre los que se encuentran los señores Caminero, Muñoz, Núñez, Prieto y Sánchez Solance (...). Los dibujos y fotografías, se reproducen por medio del fotograbado de línea o directo, operación que tenemos encargada a los señores Laporta, de Madrid, y Thomas, de Barcelona, a quienes no tenemos necesidad de encomiar porque su firma es conocida de todos los lectores de obras ilustradas.»*

Entre las fotografías de *La Mancha Ilustrada* destacan las que captan algunos de los monumentos más importantes de Valdepeñas como el Convento de los Padres Trinitarios o alguno de sus rincones como el paraje natural de los Baños del Peral.

De este modo, vemos como *Vida Manchega* recoge el testigo y lleva el concepto de la prensa gráfica hasta las últimas consecuencias, de tal modo que eleva la imagen periodística un nivel equiparable a la información escrita, siendo el mejor complemento para obtener una visión total de cada noticia:

> *«Hoy la información periodística ha llegado a un adelanto maravilloso, acompaña a los relatos la impresión gráfica de los sucesos. Y el fotógrafo lo sorprende todo, lo mismo el momento horrísono del combate que la escena de una marcha, que la salida de un convoy, que un paisaje, que un trozo de campamento.»*[6]

El proceso por el cual la fotografía era incorporada a la prensa era el fotograbado, técnica de estampación creada hacia 1876 por Charles Gillote y que veremos en *Vida Manchega*. El fotograbado es un proceso fotomecánico de grabado donde se usa como matriz una plancha de metal –normalmente zinc–, previamente tratada con una emulsión fotosensible, sobre la que se insola un negativo fotográfico. De ese modo, el sol pasa a través de las partes claras del negativo incidiendo en la plancha emulsionada que, al ser tocada por la luz, se

5 De hecho la revista puede ser consultada aún hoy en la Biblioteca Pública «Ana de Castro» de la localidad.

6 José Narváez, «Vida Manchega. Revista regional...», pág. 182. Se trata de un fragmento recogido del primer número de la revista donde presenta a la fotografía como componente indispensable del periodismo moderno.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

vuelve insoluble. Finalmente la plancha se lava con agua de tal modo que las partes solubles –donde no ha incidido el sol– desaparecen, para después ser sometida al mordiente. Así, la matriz queda lista para ser entintada y estampada generando una imagen en positivo. La principal característica del fotograbado se encuentra en que sus estampas se generan a base de tramas de pequeños puntos, que posibilitan captar las gradaciones tonales de la imagen original aumentando así la plástica de la fotografía. Normalmente, a la plancha metálica se le adhería por detrás un taco de madera de tal modo que se pudiera incluir sin problemas entre los tipos que después generaban el texto del número en cuestión.[7]

En *Vida Manchega* la fotografía es protagonista de tal modo que aparece prácticamente por todas las secciones de la publicación. En la propia portada encontramos la inclusión de alguna fotografía artística para, una vez adentrados en el cuerpo de la revista, observar que la fotografía aparece nuevamente desde la primera página. En dicha página aparecía la sección fija «De nuestro tiempo» organizada en tres columnas de texto. En mitad de la columna central se incluía un apartado concebido en base a un formato muy concreto: un título en relación a una imagen. Este apartado se mantiene tal cual prácticamente en todos los números aunque su título cambia según el contenido de la fotografía. Así, en este formato encontramos al principio el título «Nuestros colaboradores» que, como su propio nombre indica, daba a conocer a todos aquellos que con su trabajo hacían posible la revista. A medida que la publicación se dilató en el tiempo otros títulos fueron «Periodistas manchegos», «Escritores de la región», «Personalidades ilustres», «Nuestros políticos», «Soldados manchegos», «De nuestro solar», «Periodistas españoles», «Literatos españoles», «Manchegos y la guerra», «Nuestros letrados» y un largo etcétera, todos ellos acompañados de la fotografía correspondiente. Dichas fotografías eran instantáneas de estudio donde el personaje representado aparecía ataviado con sus mejores galas, normalmente de medio cuerpo hacia arriba y con un perfil en tres cuartos aunque hay excepciones donde el retratado se muestra casi de frente. De vez en cuando introducían innovaciones en el formato ya que se variaba el marco de tal modo que podemos ver fotografías rectangulares, circulares, circulares insertas en cuadrados, ovales insertas en rectángulos, rectangulares con cenefa decorada, con cenefa lisa, etcétera.

A partir de ahí la fotografía se hace presente en numerosísimos artículos, sean de la índole que sean, y normalmente ligada a un texto. Pero no resulta raro encontrar fotografías que aparecen de manera individual, esto es sin relación con un texto propio y que son insertadas en mitad de otros escritos que nada tienen que ver con la imagen. Esto lleva a la ruptura de la organización del ejemplar dando la sensación de que, a veces, es tal el ansía por incluir imágenes que no importa si se insertan sin ningún comentario ya que, lo que realmente prima es lo visual.

Pero el verdadero grueso de las imágenes se da en las páginas centrales de la revista distinguidas por ir impresas en papel *couché*. Solían ser unas 4 ó 5 páginas donde se abordaban temas muy variados utilizando exclusivamente el lenguaje de las imágenes. El texto raramente aparece y cuando lo hace es como pie de foto o como breve comentario aclaratorio a la fotografía.

7 Véase Rosa Vives i Piqué, *Del cobre al papel, la imagen multiplicada: el conocimiento de las estampas*. Barcelona, Icaria, 2000.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

Es aquí donde realmente vemos la amplitud temática de la revista ya que las fotografías retratan todo tipo de argumentos: asuntos políticos, eventos sociales, innovaciones científicas, arte, fiestas patronales, Semana Santa, toros, ferias, sucesos, educación... de ahí que la publicación sea una importantísima fuente documental a tener en cuenta en cualquier estudio sobre la región. En estas noticias se ve el carácter instantáneo de la fotografía que acercaba a los lectores de *Vida Manchega* a la realidad, entendiendo ésta como los hechos que acaecen de modo espontáneo. Esto permitía al fotógrafo hacer participe a la gente de un momento de terminado que era captado por su cámara e inmortalizado para la posteridad.

Esta parte se iniciaba con una imagen a toda página reservada normalmente a personajes públicos relevantes en La Mancha. Así aparecen algunos pintores como Carlos Vázquez o Ángel Andrade, escritoras como Concepción Zea-Bermudez, políticos, como los representantes en las Cortes [**IMAGEN 1**], y algunos religiosos. Suelen ser retratos donde se incluye el torso y con una estética muy cuidada. En ocasiones se enmarcaba con algún tipo de cenefa geométrica o vegetal que acentuaba el carácter estético y remarcaba la importancia de la sección que se desarrollaría a partir de esa página.

Después aparecen, normalmente las denominadas «Notas de la actualidad regional» donde el asunto más relevante se muestra a doble página con un amplio repertorio fotográfico, compuesto por varias fotografías de diferentes tamaños que se acomodan al espacio o por una sola foto grande. Aparecen desde retratos colectivos donde el pueblo o las autoridades correspondientes posan hasta vistas generales de los eventos y festejos. Cuando se trata de dar la noticia de algún suceso grave se muestran vistas más particulares de los lugares donde ha ocurrido la acción, acompañadas por los retratos de los implicados en la misma.

Ante tal uso de información gráfica asistimos en esta sección a todo un repertorio formal de fotografía donde los formatos y las soluciones de presentación son innumerables. Podemos encontrar desde presentaciones sencillas basadas en la división de la página en 6 espacios donde se insertan las imágenes a modo de viñetas de cómic, hasta composiciones donde se multiplica el número de imágenes que mezclan formas cuadrangulares con circulares u ovales. También será común la superposición de unas fotos sobre otras permitiendo la inclusión de un mayor número de ellas por página. Uno de los mejores ejemplos de variedad lo tenemos en una noticia relacionada con el ámbito de la educación titulada «Escuela Normal Superior de Maestras de Ciudad Real» editada el 4 de julio del año 1912 correspondiendo al número 14. Se trata de retratos de señoritas que, tal y como dice la publicación, «han terminado con gran aprovechamiento la carrera de Maestras elementales en el mes de junio último». El repertorio fotográfico ocupa un total de 6 páginas donde se desarrolla una importante diversidad de formatos a la hora de presentar las fotografías.

Uno de los temas que más se trabaja en este espacio central es el de la Semana Santa a la que todos los años se le dedican un amplio reportaje. Normalmente se centra en la Semana Santa de la capital presentándola desde diferentes puntos de vista: las cofradías, las procesiones, los pasos, las autoridades, la devoción popular y sobre todo los niños [**IMAGEN 2**]. Nunca faltan los tiernos retratos de niños y, muy especialmente, niñas ataviadas al modo de

VIDA MANCHEGA

NUESTROS REPRESENTANTES EN CORTES

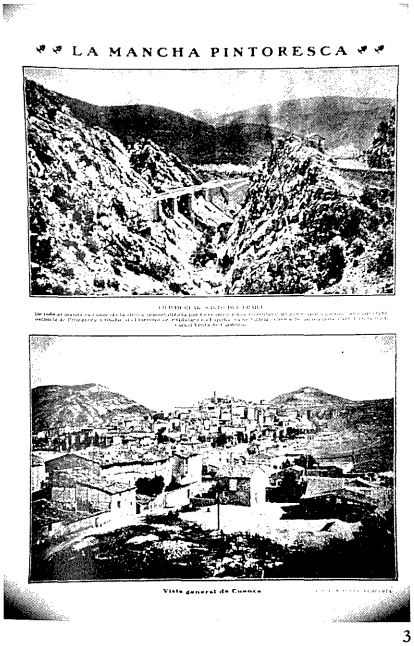
D. AQUILINO SANGUINO, Diputado por Almaden.

1
«Nuestros representantes en cortes» en el número 25.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

as preciosas niñas Olalla Rodríguez, Josefina Fernández y Carmen Ruiz, que formaban el grupo de las tres Marías.

2
Una de las instantáneas más comunes en los especiales de Semana Santa en *Vida Manchega*.



3
Algunas vistas captadas en la «La Mancha pintoresca».

Las tres Marías, que ponen de manifiesto tradiciones muy arraigadas en nuestra región y que en la actualidad se han perdido en gran parte de los pueblos. De especial interés resultan, para los historiadores y más concretamente para los historiadores del arte como es mi caso, las grandes vistas donde se muestran los itinerarios procesionales que nos permiten conocer las imágenes devocionales de cada una de las cofradías así como el estado de la propia ciudad en aquel momento. Las fotografías donde aparecen suelen tener claras aspiraciones artísticas, al jugar con diferentes encuadres, así como testimoniales, al ser muestra del ambiente religioso que invadía la ciudad haciendo que el pueblo entero se echara a la calle para participar de él. De este modo, el pueblo llano se erigía como protagonista de la prensa por unos días junto a los mandatarios locales y provinciales para los que siempre se tendrá reservado un espacio preferente en la prensa. En todos los reportajes sobre la semana de pasión encontramos una o varias fotos que los inmortalizan. En este sentido, destaca una instantánea muy recurrida donde los políticos aparecen en el balcón del Palacio de la Diputación asistiendo a una de las procesiones de la carrera oficial.

La Semana Santa del resto de capitales manchegas también tendrá cabida dándose interesantes reportajes sobre Cuenca y Toledo fundamentalmente y, en algunas ocasiones, sobre localidades cercanas a la capital como Almagro.

En una publicación de carácter cultural como es esta, no podemos obviar la continua presencia del arte en sus páginas, no solo a través de artículos especializados sino, sobre todo y muy especialmente, a través de la fotografía. Fueron muchos los artículos de índole literaria e histórica que se acompañaron gráficamente de obras de arte reproducidas a través del fotograbado pero, la verdadera presencia del arte en la revista la tendremos en algunas secciones específicamente dedicadas a dar a conocer el patrimonio histórico-artístico de la región. Si bien es cierto que a veces encontraremos fotografías de estos contenidos sin texto e insertas en secciones que nada tienen que ver con ellas, la mayor parte de las instantáneas las veremos en dos apartados concretos: «La Mancha Pintoresca» y «Notas de Ciencia y Arte». En el caso de «La Mancha Pintoresca» [IMAGEN 3], se trata de un apartado gráfico que tiene como fin principal mostrar el patrimonio tanto cultural como natural de La Mancha. La categoría estética pintoresca es especialmente apreciable en las vistas de parajes naturales donde se recurre al concepto dieciochesco de lo sorprendente y de lo curioso. En este sentido, podemos observar las numerosas vistas que se publicaron en varios números sobre la Ciudad Encantada de Cuenca o las Lagunas de Ruidera. También aparecerán vistas generales de las ciudades de Cuenca y Toledo donde se observan los puentes que las circundan necesarios para salvar la topografía y acceder a ellas. Estas composiciones recordarán a algunos grabados románticos.

En «Notas de Ciencia y Arte» se une la información de los avances científicos del momento con breves pinceladas artísticas basadas en fotografías de monumentos u objetos artísticos de la región. Destaca el hecho de que se centre en aspectos artísticos no excesivamente conocidos como determinados retablos, sepulcros en iglesias, etcétera.

Hasta el momento hemos visto como la mayor parte de la fotografía que aparece en la publicación podría ser considerada como fotografía periodística, es decir, fotografía instan-

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

tánea que retrata aquello o a aquellos que están relacionados con una noticia. Pero en *Vida Manchega* también hay sitio para la fotografía artística representada a través de las denominadas «Composiciones fotográficas». Éstas derivarán de la fotografía pictorialista y más concretamente de la fotografía romántica del XIX. Los temas serán reflejo de la influencia de la pintura de las últimas décadas del siglo, predominando los contenidos de poca transcendencia como las escenas costumbristas y de género. Así, las fotografías se presentarán a modo de *tableaux vivant*.[8]

La fotografía artística había comenzado a estar presente en la prensa ya desde mediados del siglo XIX, momento en el que surgen gran número de publicaciones ilustradas –recordemos la renombrada *La Ilustración Española y Americana*– así como revistas especializadas en la práctica fotográfica. En ellas, tanto profesionales como amateurs, encontraban el mejor vehículo para dar a conocer su obra y reivindicar el carácter artístico de la misma, planteamiento que fue una de las principales demandas del colectivo fotográfico decimonónico.

En *Vida Manchega* estas composiciones suelen ser muy comunes insertándose ocasionalmente dentro de las páginas centrales de papel *couché*. La primera composición de este tipo la encontramos ya en el número 6 bajo el epígrafe «El arte y la fotografía». En este caso se trata de una obra de Vicente Rubio titulada «Estudios de siesta». De manera general veremos que son fotografías de estudio cargadas de contenido y con una estética muy cuidada basada en posados ciertamente naturales que permitían ampliar las posibilidades temáticas. Otros ejemplos son «Día de Reyes», obra de Jerónimo publicada en el número 40, «Dos contemporáneas de Goya», de Clemente de Daimiel en el número 44 o «En la Alhambra de Granada» de Sánchez de León en el número 53. En las últimas composiciones publicadas el tema es el ámbito doméstico por lo que el epígrafe cambia y pasa a llamarse «Escenas familiares». Entre estas destacan «El Tenorio en casa» de Campos Corral, publicada en el número 60, donde unos niños representan uno de los pasajes más conocidos de la célebre obra literaria **[IMAGEN 4]** o «Juego de niños: dos pretendientes atrevidos» por Luís Posadas, en el número 74.

A pesar del enorme repertorio de imágenes que la revista mostraba en cada uno de sus números, parece que en ciertas ocasiones los que hacían posible la publicación quedaban insatisfechos, por lo que intentaban superarse continuamente en el éxito obtenido. Por ello, y normalmente coincidiendo con alguna festividad importante, la revista generaba un número especial facilitando más fotografías acerca del evento. De hecho, esta práctica se daba a conocer a través de la propia publicación que anunciaba la salida de esos números especiales con un reclamo principal: la gran cantidad y calidad de las fotografías y los textos. Así, en el número del 8 de agosto de 1912 se decía que con motivo de las fiestas en honor a la Virgen del Prado se publicaría un especial «con más de 40 fotograbados y texto ameno y abundante».

A medida que se analiza la revista nos damos cuenta del gran listado de fotógrafos que colaboraron o trabajaron en ella. Esa gran afluencia estaba motivada por el hecho de que la revista no solo aceptaba el trabajo de fotógrafos profesionales sino que incentivaba y apostaba por la colaboración de aficionados. Así, desde sus páginas se instaba a todos aquellos

8
En cuanto al tema de la fotografía artística destaca la Tesis Doctoral de MANUELA ALONSO LAZA *La fotografía artística en la prensa ilustrada (España, 1886-1905)*, Universidad Autónoma de Madrid, 2004.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

lectores hábiles en el arte fotográfico a enviar sus obras llegando incluso a dotar de premios a aquellas obras más relevantes.

A pesar de ello, podemos decir que en estos momentos la actividad de los fotógrafos no era del todo valorada ya que, habitualmente, su trabajo para las publicaciones periódicas solía ser esporádico y en muchas ocasiones las fotografías aparecían publicadas de manera anónima. Esto hace difícil conocer plenamente la identidad de determinados fotógrafos y atribuirles las obras aunque afortunadamente en *Vida Manchega* si que conservamos fotografías con los nombres de sus autores. Entre aquellos que dieron a conocer su trabajo a través de la revista en los primeros momentos destacaron nombres como V. Rubio, J. García, C. Huerta, E. Lérida, E. Rodríguez, Jerónimo, S. García, J. Collado, B. Sánchez o M. Franco. A partir del año 1917 se incorporarán un gran número de nuevas figuras como R. Pérez, M. Muela, Plaza, Muñoz, E. Molina, F. del Campo, Campos, Linares u Olmedo.

Si bien es cierto que la fotografía siempre estuvo presente en *Vida Manchega* –incluso desde el número 116 aumentaron las imágenes por ejemplar– también lo es el hecho de que a partir del año 1915 disminuyó su presencia, limitándose prácticamente a las páginas centrales y con pocos ejemplos en el resto de la revista. Después, en el año 1917 las páginas de papel *couché* desaparecen, de tal modo que la imagen se reparte acabando con la densidad iconográfica que hasta entonces había sostenido la parte central de la publicación.

En resumen y a pesar del receso ilustrativo experimentado por la revista en la última época, la verdadera razón de ser de la misma residía en la imagen como modo de retratar la realidad de una manera más fiel a como lo pudiera hacer la palabra. Era su manera de apostar por un periodismo veraz, evitando las visiones subjetivas que con más frecuencia se dan en los artículos escritos. Siempre se ha dicho que «una imagen vale más que mil palabras», seguramente por su gran capacidad de mostrar la realidad sin dobleces, de ahí que *Vida Manchega* la escogiera como la mejor forma de comunicar.

4
Una de las composiciones fotográficas más entrañables publicadas por la revista.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

«TOLEDO, REVISTA DE ARTE». LA FOTOGRAFÍA DE UNA CIUDAD PINTORESCA

JORGE FCO. JIMÉNEZ JIMÉNEZ

Toda realidad tiene como componente intrínseco una apariencia dependiente de varias partes, –el que observa y él mismo–, de una importancia infinita relacionada con el poder que siempre ha entrañado el control de la información. Este apetito de dominio es especialmente significativo en cuanto a la imagen por su efectividad como canal y ha estado presente siempre a lo largo de la historia del hombre tomándola como pilar de religiones, excusa para guerras, moneda de intercambio, expresión cultural, etcétera. La fotografía sólo vino a acentuar esto gracias a su reproductividad y a la democratización a la que se vio abocada la imagen.

Toledo capital es ciudad, es nombre, gente, historia, arte... pero también es imagen, o mejor dicho imágenes, –¡cuántas no ha tenido a lo largo de su historia!–; ha sido paradigma de Corte, de religiosidad, de tópico y hasta de abandono y ruina. Dependiendo de la época se ha vendido una u otra faceta, ha interesado su pasado, su presente y hasta a veces su futuro. En este devenir de valoraciones dispares es, en el siglo XIX y principios del XX, tras su época más triste, cuando el romanticismo y sus viajeros, cuando el sentimiento de lo sublime y en especial de lo pintoresco, valoraron su recortada *escultura de montaña* como excepcional obra humana. Su mitificada figura, su leyenda y su legado serán un componente primordial en esa Castilla que a través del *regeneracionismo* y el nacionalismo buscó la esencia de España y solucionar el problema de la Nación.

Lo mejor de todo es que podemos registrarlo todo en la fotografía del primer tercio del siglo XX, una fuente inmejorable para ver esa imagen que de la ciudad se buscaba transmitir, intentando rememorar su gloria como cabeza de Castilla, y para atraer, cómo no, al turismo, que ya se veía como motor del parado engranaje local. Nos proponemos analizar estos aspectos en las fotografías de *Toledo. Revista de Arte*, una publicación que desde 1915 promovió la imagen, ese mensaje utilísimo, de la ciudad típica y bella que tras años de abandono había de resurgir como paladina solución a la denostada realidad del momento.

Toledo: viajeros, prensa e imagen

Calificar como *pintoresca* a la *Ciudad de las Tres Culturas* se nos antoja el más acertado de los epítetos, es el mundo en el que su imagen universal se varó y de la que parece haberse autoalimentado en el último siglo y medio. Tras una progresiva decadencia, iniciada en el mismo momento en que la Corte se traslada a Madrid, la ciudad recibe el golpe de gracia con los procesos desamortizadores, con barrios enteros abandonados y una población que sólo contaba en 1900 con 23.317 habitantes, –que abría de descender todavía durante la siguiente década–, contaba con dificultades para el suministro de agua potable como problema his-

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

tórico, tenía una mínima industria de subsistencia, –a excepción de la Fábrica Nacional de Artillería–, su vida diaria era tranquila, adormilada y sin iniciativas de interés. Sin relevancia política y económica, asida desesperadamente a su primacía eclesiástica y a las idas y venidas de la Academia de Infantería, la antigua capital del reino de Castilla se encontraba en los albores del siglo XX atrasada y empobrecida, encogida dentro de la burbuja que formaba a su alrededor su historia mítica y gloriosa y sin esperanzas de salir de ella[1].

Su nombre, su imagen que decíamos, será lo único que seguirá siendo de un esplendor inaudito. Sus calles no dejarán durante el siglo XIX, sobre todo al acabar la Revolución de 1868, de ver llegar a los viajeros que querían ver el *teatro* que era Toledo. Sus callejas empinadas, su impresionante Catedral, el Alcázar, San Juan de los Reyes, Santa María la Blanca, El Tránsito y El Cristo de la Luz eran paradas obligadas para aquellos *curiosos impertinentes* que pusieron de moda la Península como ese paraíso exótico y cercano que unía en un sólo hábitat catedrales góticas, mezquitas, bandoleros, pueblos perdidos, historia, tradición y un largo etcétera que conjugados con un mínimo de civilización aportaba a su viaje las aventuras justas. El país se llena de franceses, británicos y demás europeos como Richard Ford, Theophile Gautier, Edward Quinet, Alphonse Cordier, Edmundo de Amicis, Charles Davillier, etcétera, que difundirán el nombre y maravillas de lugares como la Imperial Ciudad.

De estos viajeros románticos se pasó muy pronto al fenómeno más o menos moderno del turismo, heredero de los primeros, y que se suele datar con importancia en Toledo a partir de la última década del siglo XIX. La élite cultural y económica de la ciudad fue consciente de lo importante que era esto para la dormida economía y se empiezan a realizar iniciativas como la mejora del alojamiento, con el Hotel Castilla en 1890[2], se comenzarán a publicar útiles obras como las de Sixto Ramón Parro[3], José Amador de los Ríos[4] o el Vizconde de Palazuelos[5], y aparecen organismos y periódicos especializados, como *El Turista*[6]. En 1909 se admiten unos 1.000 turistas, que en 1913 llegan a 40.000 y a 116.000 en 1925[7], número que suponía un importante punto de partida para la reconversión de la deprimida Toledo en una nueva ciudad basada en el turismo. Así lo comprendieron personalidades como el marqués de la Vega Inclán y su apuesta por El Greco en la realización de su Casa-Museo, los académicos de Toledo, como Ramírez de Arellano, políticos locales como Martín Gamero o apasionados toledanos como Santiago Camarasa Martín, el artífice de la revista que vamos a analizar.

De esta mirada extranjera hemos de partir para evaluar la imagen que España trasmitía al resto del Mundo, una impresión que dentro de nuestras propias fronteras coincide con el nacimiento en los españoles de un deseo por conocerse a sí mismos que se identificó muy bien con la crisis moral en la que se encontraba la nación. Es así como la generación del 98 descubrirá *la España esencial*.[8] Tras la pérdida final de las colonias de ultramar se terminan las nociones imperialistas de España, que entra, acto seguido, en una crisis que será difícil superar. A partir de la publicación de *Ideal de la Humanidad para la vida*, una traducción que realiza Julián Sanz del Río de una obra de Krause, en 1860, se puede hablar del *krausismo* español, luego denominado *krausopositivismo*. Su nueva espiritualidad y su incidencia en la

1
M. Carrero De Dios, (et al.) *Toledo en la fotografía de Ayuntamiento (1832-1914)*. Toledo, 1983, págs. 164-165.

2
Ibídem, págs. 191-192. Construido por el marqués del Castrillo. No obstante no faltaron ideas como la de Galdós, que preconizaba el excelente reclamo turístico que sería convertir en hotel el Alcázar.

3
Toledo en la mano o descripción histórico artística de la catedral y de los demás célebres monumentos. Toledo, 1857.

4
Toledo pintoresca o descripción de sus más célebres monumentos. Madrid, 1845.

5
Toledo. Guía artístico-práctica. Toledo, 1890.

6
I. Sánchez Sánchez, *Historia y evolución de la prensa toledana. 1833-1939*. Toledo, 1983, págs. 95 y 328-329.

7
I. Sánchez Sánchez, «Camarasa, Toledo y Castilla, una arrebatada relación» en *Archivo Secreto. Revista Cultural de Toledo*, número 2, (año 2004), pág. 215. Hay que incluir aquí toda la obra de la Comisaría Regia de Turismo y su labor en España con la forja de los Paradores Nacionales, aunque el de Toledo todavía no había sido construido.

8
Presentación de J. J. Martín Gonzalez, en A. Pardo, *La visión del arte español en los viajeros franceses del siglo XIX*. Valladolid, 1989, pág. 10.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

Institución Libre de Enseñanza y el *regeneracionismo* serán claves para levantar esa España caída. Los intelectuales se plantearán el problema de España y las posibles soluciones; la búsqueda de la esencia de la Nación en el pasado como baluarte para poder partir de lo pretérito a lo futuro será la más viable. España se va a equiparar con el reino de Castilla; será la *madre* de todo lo posterior y se identificará, dependiendo del autor y el momento, con Segovia, Soria, Ávila…o Toledo. Un sustrato así, de revalorización de la idea del Toledo glorioso y de la Castilla triunfante, será un campo más que abonado para el germinar del nacionalismo castellano que, identificado con esa idea de gloria e imbuido de un cierto *anticatalanismo*, llegará a su culmen entre 1915 y 1920 en la zona que nos interesa[9].

Si bien estas primeras décadas son un momento álgido para el movimiento nacionalista castellano en la zona de Toledo, no lo es menos para la prensa, que adquiere ahora su mayoría de edad. Desde 1895 a 1923, sobre todo desde 1914, –año de fundación de la Asociación de la Prensa Toledana–, el ritmo de aparición de publicaciones se hace más pausado. Con anterioridad aparecían muchísimos nuevos títulos que duraban muy poco, ahora sin embargo son realidades más duraderas. Encontramos algunos como *El Día de Toledo* (1895-1920), *La Idea* (1899-1906), *Heraldo Toledano* (1901-1931), *El Castellano* (1904-1936), *El Porvenir* (1905-1921), *Patria Chica* (1912-1915), *El Heraldo Obrero* (1916-1927) o *Castilla* (1918-1920), por sólo citar algunos de todos los que en esta época se pudieron encontrar, en uno u otro momento en las calles toledanas, sin contar con la prensa nacional y madrileña. Como vemos, muchos títulos nos aluden a esa mentalidad nacionalista que vamos a encontrar en *Toledo* de modo muy presente; del mismo modo lo haremos en toda la ciudad, que adquirió una pose típica y un falso casticismo basados en el pasado célebre, y que se tradujo en el arte, la literatura, la mentalidad y la vida diaria de toda una época[10].

La imagen fotográfica penetró en España a través de los viajeros; los primeros fotógrafos podemos decir que fueron *turistas*: «La fotografía viajera se inicia como una iniciativa mitad comercial, mitad romántica pero digna de mérito por cuanto costosa e imprevisible resultaba la práctica de aquellos procesos tan primitivos que dependían de una gran paciencia y destreza para el manejo de unos materiales que debían ser transportados y utilizados al instante»[11]. Si bien la de Castilla-La Mancha seguía siendo una zona de paso, Cuenca y, sobre todo, Toledo, mantuvieron una cierta dignidad debido a su especial apariencia y configuración. Así los primeros fotógrafos de los que se suele hablar en España, Clifford y Laurent[12], realizaron fotografías de la Ciudad Imperial, que, junto con la multitud de obras literarias aparecidas, como las citadas más arriba, hicieron más apetecible, conocida y famosa la *Ciudad de los Concilios*.

Todo este bagaje iconográfico y literario tuvo otros apoyos, –que sólo podemos aquí mencionar–, tan importantes como son las postales, que de mano de editores de tanta repercusión como Hauser y Menet, Purger & Co. o la casa Laurent, sobre todo a partir de la época de oro de la postal, 1901-1905, promovieron la estampa de una ciudad llena de tipos populares y arquitectura monumental de tintes románticos a través de su extendido coleccionismo[13]. Igualmente se debe valorar en su justa medida la pintura de paisajes y tipos

9
I. SÁNCHEZ SÁNCHEZ, *Castilla-La Mancha en la época contemporánea. 1808-1939*. Toledo, 1985, pág. 16.
10
I. SÁNCHEZ SÁNCHEZ, *Historia y evolución de*…págs. 71-111.
11
L. A. CABRERA PÉREZ, *Guadalajara, el lápiz de la luz*. Toledo, 2000, pág. 18.
12
El primero, inglés, llega a España como reportero del *Museo Universal* en 1850 y termina por ser contratado como reportero de Isabel II. El segundo, francés, lo hace en 1843 y trabaja también para la Casa Real desde 1857, fue redactor gráfico de *La Ilustración Española y Americana* y de *El Museo Universal*. L. A. CABRERA PÉREZ, *Guadalajara, el lápiz*…págs. 18-20.
13
Para ver más sobre la imagen de Toledo en las postales consultar C. TEIXIDOR CADENAS, *La tarjeta postal en España: 1892-1915*. Madrid, 1999; y M. CARRASCO MARQUÉS, *Catálogo de las primeras postales de España. Impresas por Hauser y Menet, 1892-1905*. Madrid, 1992.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

toledanos de apellidos como Vera, Andrade o Arroyo.

La fotografía en la revista *Toledo*

La revista *Toledo* nace en 1915 por iniciativa de Santiago Camarasa Martín[14], un toledano siempre dedicado a lo largo de su vida, de un modo u otro, con el mundo de la prensa. Desde el principio fue una publicación de edición cuidada, en buen papel de 27 x 19 cm. y con la inclusión de muchos fotograbados que ilustraban los artículos que sobre arte, historia y otros temas relevantes tenían como protagonista primordial el Toledo típico y monumental. Con un ideario conservador y un vehemente nacionalismo, identificado con la mencionada gloria pasada, la revista se dedicó a defender el Toledo típico que no había de cambiar ni una sola de las piedras de sus monumentos en todos y cada uno de sus 287 números. Su periodicidad fue variable y se pueden apreciar tres etapas de acuerdo con este ritmo de aparición y los subtítulos utilizados[15]: fue semanal desde su aparición hasta agosto de 1916; quincenal desde septiembre de 1916 hasta julio de 1921; y por último mensual hasta su desaparición en enero de 1931[16]. Fue en la prensa, a pesar de las mencionadas postales, los libros de viaje o las guías de ciudad, donde la fotografía encontró su gran aliado para llegar al público general. La revista *Toledo* no fue una excepción, fue un elemento muy presente en esa labor de denuncia que buscó realizar Camarasa a través de la revista; decía en el primer número: «...hartos de contemplar el descaro y la desvergüenza de los que medran en Toledo, nos decidimos a luchar en defensa de éste,...»[17]. En esta lucha su principal objetivo fue conservar esa imagen típica de la ciudad de sus flirteos, el *Toledo-único e intangible* que siempre dijo él. Si bien todo este mundo casi onírico del que partió era en el fondo una imagen creada por los siglos, lo cierto es que el soporte gráfico era una premisa casi obligada si quería llegar al público. Imágenes para a su vez difundir otra. Esta es una de las razones de nuestra preocupación por la fotografía en la revista *Toledo* pues no sólo promocionó y creó una opinión determinada sino que hizo a mucha gente ver a través de sus ojos la ciudad que era, y lo más importante, cómo creía que debía ser.

La técnica usada por regla general es la del fotograbado, también llamada en España *medio tono*, que dota a las imágenes de una gran nitidez a través de la creación de una trama de numerosos puntos de tamaño distinto y que fue una técnica muy usada en este tipo de publicaciones periódicas. En la última época de la revista encontraremos fotografías editadas con tintas azules, naranjas o verdes en lugar de la típica negra[18] y llegan a ocupar hasta 23 x 16 cm. Los diferentes ritmos de aparición también se dejaron notar en la fotografía de la revista. Durante su primera época, de aparición semanal, la fotografía es casi un lujo que aparece de modo excepcional para reforzar las ideas más importantes. Aún no se ha convertido en una noticia en sí misma y mantiene su papel de adjetivación. Así es como aparecen imágenes de una gran calidad pero siempre supeditadas a un artículo. Entre las primeras fotografías aparecidas encontramos una impresionante vista de la Catedral y sus torres ocupando tres cuartas partes de la página[19]. Es ésta una ínsula perdida en un inmenso horizonte de sequía gráfica. La inmensa fotografía es una de las más famosas que de la

14
Toledo, 1895-Madrid, 1957.

15
En su historia aparecieron algunos como *Revista Ilustrada de Arte* u *Órgano del Patronato Nacional de Turismo*, pero por comodidad nos referiremos a ella, de modo genérico, como *Toledo. Revista de Arte.*

16
Para saber más sobre la revista y Camarasa véase I. SÁNCHEZ SÁNCHEZ, *Historia y evolución...*; y del mismo autor «Camarasa, Toledo y Castilla, una arrebatada relación», en *Archivo Secreto*, número 2, 2004, págs. 198-238.

17
«Prólogo» en *Toledo. Revista de Arte*, número 1, año I, 1 de agosto de 1915, pág. 1.

18
C. TEIXIDOR CADENAS, *La tarjeta postal...* Madrid, 1999, pág. 22; VIVES, R. *Del cobre al papel. La imagen multiplicada.* Barcelona, 2000, pág. 187.

19
«Justicia», en *Toledo. Revista de Arte*, número 3, año I, 15 de agosto de 1915, pág. 21.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

ciudad de la *peñascosa pesadumbre* se han publicado jamás; en ella la gran torre parece llegar al cielo extendiéndose luego toda la Catedral como un imponente parapeto a la ascendente cuesta que en ella desemboca. La visión vertical se refuerza con las figuras que por la cuesta ascienden con una aparente dificultad que da una excelente teatralidad natural a la escena [IMAGEN 1]. Ésta, la más impresionante de las primeras fotografías de la revista, punto obligado de referencia por ello, no podía ser de otro, del pionero de Toledo y por tanto el fotógrafo toledano por antonomasia: Casiano Alguacil Blázquez. La acompaña un breve artículo a sus pies titulado «Justicia», y en el que se decía. «La Catedral de Toledo como monumento artístico, es la más grande de todas; quien lo contrario afirme no la conoce: Es más grande porque tiene de todas las artes en sus más sublimes concepciones y porque tiene de todos los estilos en el grado más perfecto; es más grande, porque toda ella, hasta su más insignificante detalle, es arte puro, es arte soberano, regio, sublime.»[20]

Como vemos la fotografía buscaba llevar al lector a esa idea que en el texto se explicaba: grandeza, importancia, preeminencia, magnificencia, esplendor… Viendo los valores que de la ciudad se vendían, ¿qué otra imagen podía ser la primera en ir a toda plana en la revista? A pesar de ser en el tercer número donde aparece, la preocupación por la introducción de las fotos debió de estar desde antes incluso de nacer la obra pues ya en el segundo número se anuncia a bombo y platillo la factura del próximo número: «Nuestro número próximo será extraordinario. Magnífico papel couché. Preciosos fotograbados. La mejor colaboración toledana.»[21]. Junto a esta elocuente fotografía encontramos otras como la de la Virgen del Sagrario o la Fábrica Nacional de Artillería.

No especifica el autor de las fotografías salvo en un paisaje junto al que dice «*Fotografía de nuestro redactor artístico Pablo Rodríguez*», con lo importante que es esto pues es la primera referencia a un colaborador exclusivo para la fotografía. No fue uno sólo el que colaboró, aunque el aquí mencionado, como veremos, fue el más representativo. La imagen de la Catedral es de Casiano Alguacil, aunque no lo indica, y es la primera de todas las omisiones que sufrió la obra del mazarambroceño, sobre todo esta imagen, muy utilizada y manipulada en la revista[22].

Desde este espléndido número hasta la maduración gráfica de la revista, la introducción de imágenes fotográficas se ralentiza con ciertas excepciones menores como son el número 31 o el 36[23]. Se incluye alguna que otra fotografía suelta durante esta primera época, sin embargo no será hasta el cambio de periodicidad de la revista de semanal a quincenal cuando la fotografía coja un inmenso protagonismo en la revista empezando a apoyar los textos con asiduidad y convirtiéndose en una marca personal de la casa. A su vez comienzan a incluirse los nombres de los fotógrafos junto a sus fotos, algo que en la primera época sucede muy poco, una afrenta grave a la creatividad del fotógrafo y que vivió de un modo especial la obra de Alguacil.

Durante su época quincenal, los años 1916-1921, la maquetación se perfecciona, consigue una belleza formal mayor, y con ella su fotografía: crece el tamaño de éstas, aumenta su presencia relativa en las páginas, –ahora de un mayor volumen–, son más los fotógrafos

20
Ibídem, pág. 21.
21
«Próximo número» en *Toledo. Revista de Arte*, número 2, año I, 8 de agosto de 1915, pág. 1
22
Podemos constatar esta imagen en otras publicaciones sobre la obra de Alguacil como ocurre en M. CARRERO DE DIOS, (et al.) *Toledo en la fotografía de*…Toledo, 1983, pág. 147.
23
Número 31, año II, 27 de febrero de 1916. Número 36, año II, 2 de abril de 1916.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

que participan, y sigue aumentando la inclusión de los nombres de los autores. Aparecen ahora las secciones más impresionantes, gráficamente hablando, como «Del Toledo único», que luego cambiaría su nombre, «Cigarrales de Toledo» o «Mansiones toledanas». En la primera, la que abrió la mayor parte de los números, se publicaba, casi a toda página, una imagen característica de ese Toledo histórico, artístico y legendario con el que estaba en comunión Camarasa. Aparecía bajo la impresionante cartela que encabezaba el número en su interior y en ella se buscaban diversas características: una imagen pintoresca de la ciudad, muchas veces tópica, detalles artísticos de monumentos o imágenes impactantes de su arquitectura. Fue en esta sección donde destacó el otro fotógrafo que nos faltaba para completar la tríada de personalidades de la revista, Narciso Clavería y Palacios, bastante desconocido.

El número 173, de julio de 1921, es el primero que lo hace en un régimen mensual tras un intento de ajustar la publicación a las características de la obra y a la demanda[24]. Lo anunciaba ya en el anterior ejemplar: «Desde el próximo número, o sea al principiar el segundo semestre del año actual, en cuya fausta fecha cumple nuestra revista siete años, comenzaremos una nueva etapa, introduciendo en el formato y en el texto, importantísimas mejoras y reformas»[25]. De aquí hasta el número 287 nos vamos a encontrar con un camino lleno de curvas y cuestas; la revista tiene grandes altibajos con números excepcionales que se ven sucedidos por otros muy flojos. Unas veces éstos se harán notar en la parte gráfica y otras en el texto; cuando suceda esto último estaremos ante los mejores ejemplos de fotografía en la revista *Toledo* pues las imágenes se extienden por todas las páginas, casi sin texto complementario[26]. En enero de 1923 se da el primer aviso de los problemas que tiene la revista para financiarse y *amenaza* con desaparecer; esto afectará a la presencia gráfica de la revista, en las imágenes. Vemos así cómo, habiéndose incluido veinte por lo general, en este número sólo se publican quince y en el anterior once. El mes siguiente a su queja ya anuncia una cierta respuesta, con diversos ofrecimientos particulares e institucionales que no debieron ser muy efectivos pues sus quejas vuelven a aparecer posteriormente.

Podemos decir que con el cambio de periodicidad llega a su cenit la publicación, encontrando el que sin duda era el formato más cómodo y adecuado a sus posibilidades y es por ello que vamos a centrar el análisis de la fotografía en esta época pues es la más interesante. La distribución de los artículos y páginas es ahora exquisita y el número de fotografías va aumentando de modo constante a igual que la cantidad de fotógrafos que colaboran de modo intermitente o no. Es así como llegan a aparecer hasta ocho fotógrafos distintos en un sólo número, sin contar con las fotografías que tenemos que calificar como anónimas. Algunos de los números en los que se deja ver el espíritu de la nueva época de la revista, preocupada por esa apariencia gráfica y volcada en el cuidado de sus imágenes son el de noviembre de 1921[27], con veinte fotografías de Clavería, Camarasa, Pedro Román, etcétera[28], y el de junio del año siguiente[29]. Éste último incluye aún más fotografías, veintiocho en su totalidad, de mano de ocho destacados autores como Narciso Clavería, que vuelve a abrir con un estupendo encuadre de la Puerta de Alfonso VI (Visagra) y luego repite con una de sus fotografías más utilizadas, la del Transparente de la Catedral, perfecta evocación de la

24 Debemos tener en cuenta que si la ciudad había estado en crisis en las más diversas facetas la década 1920-1930 es de una economía especialmente triste que hizo que los salarios descendieran peligrosamente. I. SÁNCHEZ SÁNCHEZ, *Historia y evolución*..., pág. 100.

25 «Nuestro próximo número», s. a., en *Toledo. Revista de Arte*, Año VII, número 172, 30 de junio de 1921, pág. 104.

26 Con esto ya podemos imaginar que no todas las crisis aludidas en la revista estuvieron relacionadas con la economía pues estos números resultaban bastante más caros que aquellos en los que predominaban los textos. Muchos problemas se debieron a sus diferencias con el Ayuntamiento y otros a la carencia de colaboradores, aunque aumentó hasta quedar Camarasa prácticamente sólo.

27 Número 177, año VII, noviembre de 1921.

28 Destaca el artículo de Ramírez de Arellano, con cinco imágenes de Pedro Román, por la trabazón que hacen texto e imagen en uno de los mejores artículos de este año. También las fotografías de Moreno por las que vemos las obras que había reunido el marqués de la Vega Inclán para la Casa Museo del Greco y el Museo Romántico aun expuestas en Madrid.

29 Número 184, año VIII, junio de 1922.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

monumentalidad elegida por el autor para sus instantáneas y posiblemente el motivo por el que gustaba tanto al cuerpo director de la revista. Inclúyense también obras del polivalente Santiago Camarasa, de Ariz, Irumberri, de la casa Rodríguez, como nombre genérico, o de Pablo Rodríguez, a título personal.

Del estudio de esta familia de fotógrafos toledanos aparece una muestra de las ruinas del convento de «El Castañar» con una de las imágenes más evocadoras de la antigua morada de Cisneros. La luz en ella se hace tenue y parece estar desenfocada y entre cierta neblina; en el centro, como un paladín de piedra, se levanta el monolito que conmemora a su antiguo y solemne morador. Abstraído, el autor del texto divaga ante la posible visión del Convento en toda su magnitud, cree verlo, y se da cuenta de que sólo le rodean ruinas abruptas, sin embargo: «Sí; está aquí todo, absolutamente todo. Existe lo más grande, lo más ideal: está el alma de Cisneros, que sigue viviendo, que domina y glorifica eternamente, este supremo paraíso, esta su santa y sagrada mansión»[30]. Como vemos la comunión imagen-texto es absoluta ¿Qué repercusiones podían tener estas imágenes y mensajes entre los lectores? El tipismo y el idealismo era una «enfermedad» extendida y artículos como este ayudaron a difundir la noción pintoresca del Toledo de antaño; es por esto la revista un buen referente para conocer la mentalidad de la gente de la época.

De Pablo, dejando el halo de misticismo de la fotografía anterior, encontramos nada más y nada menos que diez muestras del mismo lugar, del Convento, pero con una cadencia bastante más distinta; nos encontramos ante un reportaje en toda regla, una mezcla entre crónica social y artística en la que no se busca evocar nada, todo lo contrario, la sensación que se nos trasmite es de una profunda objetividad reforzada por una luz clara y nítida que marca bien los contornos de los objetos. Aún así no son fotografías descuidadas y tienen una intencionalidad precisa: dejar constancia del patrimonio privado que en las mansiones de la provincia de Toledo se atesoraban y, la más importante, mostrar la riqueza y dignidad de la rancia nobleza castellana o de los adinerados burgueses, colegas de Camarasa y a los que le interesaba tener contentos.

En este número encontramos ocho fotografías sin autor explícito. Una de ellas es un retrato, podía ser de cualquier estudio y no es un caso aislado. Durante toda esta tercera época va a aumentar el número de retratos de personajes famosos de la élite sociocultural de la ciudad y la provincia incluidos en los números; esto será especialmente importante a partir del número 221, cuando Rómulo Muro se encargue de cubrir este tipo de cuestiones. En el susodicho número aparece «El gran triunfo de un artista toledano»[31] y le acompaña un retrato del ceramista talaverano, repetido una y otra vez en la revista cada vez que de él se habla, que no son pocas veces. A este seguirán múltiples ejemplos, casi siempre artículos de Rómulo Muro hasta su muerte en septiembre de 1927[32], y destacan otros como el retrato del Marqués de la Vega Inclán, una institución en la ciudad, en el número 233[33]; o el del propio Rómulo Muro, publicado en el número 247[34] con motivo de su defunción, ambas de mano del mismísimo Alfonso.

Si la calidad gráfica de la revista es en verdad alta no podemos por menos que apuntar el

30
S. Camarasa Martín, «Visiones de antaño», en *Toledo. Revista de Arte*, número 184, año VIII, junio de 1922, pág. 374.

31
R. Muro, «El gran triunfo de un artista toledano» en *Toledo. Revista de Arte*, número 221, año XI, julio de 1925, pág. 1194. En el retrato referido aparece Ruiz de Luna de medio cuerpo, echado ligeramente hacia delante, mirando al objetivo con amabilidad y con fondo neutro detrás; es claramente un trabajo de estudio y en este caso aparece sin autor específico.

32
Como en otros casos esto no quiso decir que el nombre del autor dejara de aparecer en la revista, como también ocurre tras la muerte de Ramírez de Arellano. Destacan algunos retratos enviados por la Casa Episcopal, la Academia o la Casa Real, con sus propios fotógrafos.

33
R. Muro, «Figuras toledanas» en *Toledo. Revista de Arte*, número 233, año XII, julio de 1926, pág. 1439.

34
R. Muro, «Ego sum» en *Toledo. Revista de Arte*, número 247, año XIII, septiembre de 1927, pág. 1735. Es llamativo cómo en el mismo número aparecen el retrato del fallecido y a la vez el artículo que éste había preparado para la revista. A partir de este momento este tipo de artículos llevarán títulos diversos y casi siempre con escritor y fotógrafo anónimo.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

gran cambio que vuelve a experimentar, sin este caso cambiar de periodicidad, a partir de los números 221 y 223[35]. En el primero la sección que normalmente abría cada uno de los números, desde la segunda época de la publicación, modifica ligeramente su nombre, ahora «Del Toledo-único e intangible», e indica ya un cambio en la maquetación, que se perfecciona más. En el segundo comienza una nueva constante que hace de cada uno de los números una joya ya que a partir de ahora se incluirán en casi todos los números de dos a cuatro fotos a toda plana en las páginas centrales. En ellas la noticia no existe, no hay un acontecimiento y no acompaña a ningún reportaje que pudiera hablar sobre lo aparecido en la imagen. La imagen en sí es lo importante, algo que había estado incipiente desde el mismo momento de creación de la revista y que había tenido sus reductos dentro de los dos centenares de números anteriores. Es ahora, al fin, cuando la imagen gana la partida al texto.

Suelen llevar un pie de página parecido a los de la sección de apertura de los números referida, con un título que alude al nombre del monumento, detalle o vista siguiendo al ostentoso «Del Toledo-único e intangible:...» y aunque aparecieron otros enunciados lo normal es que se mantuviera la tradicional fórmula. Del mismo modo los temas elegidos son en su inmensa mayoría arquitectónicos, por lo que destacará, una vez más, Narciso Clavería como maestro del interés por la estética de la monumental Toledo, del que hablaremos luego. Suelen ser vistas de interiores y exteriores de los principales monumentos de la ciudad, aunque siempre gana la partida la sede catedralicia. Así vemos como las dos primeras tomaron como inspiración a ésta, en concreto dos vistas de su grandiosa torre recortada sobre un cielo claro donde destacan sus «espinas» como espadas de un vigía imperecedero[36].

Aunque otros autores como el propio Camarasa, Pedro Román, Ruiz de Luna, González Nieto, o alguna que otra sin autor indicado, tuvieron su sitio en esta sección, la mayor parte pertenecieron a la mirada de los dos apellidos nombrados arriba, Clavería y Rodríguez, destacando sobre todo el primero.

Ningún número supero la calidad e intensidad de la fotografía del número 235, monográfico que sobre la Catedral se hizo con motivo del séptimo centenario. Se hizo conforme al formato referido incluyéndose treinta y cuatro imágenes a toda página en las que se recopilaron las mejores fotografías que sobre la Catedral se habían publicado con anterioridad en la revista; algunas, como el detalle de la torre de la página 1482, llegaron a tener unas dimensiones de hasta 23 x 15,5 cm. Los autores son Clavería, Camarasa y Rodríguez pero no especifica de quién es cada cual[37]. Es así como encontramos la famosa vista del crucero con los pendones de Lepanto, la Custodia de Arfe, las rejas del Coro y el Altar Mayor o las impresionantes vistas del Transparente.

Tres ejemplos de excepción: Casiano Alguacil, Pablo Rodríguez y Narciso Clavería de Palacios.

Ya hemos mencionado algunos de los fotógrafos que publicaron obras suyas en *Toledo.*

35 Año XI, julio de 1925; y año XI, septiembre de 1925, respectivamente.

36 Número 223, año XI, septiembre de 1925, págs 1230-1231. Ambas pertenecen al estudio Rodríguez.

37 Número 235, año XI, septiembre de 1925. Son los tres nombres que asume la revista pero en ella se incluye una de Alguacil, omitido una vez más, que muestra la famosa vista de las banderas de Lepanto. P. 1497. Volvemos a remitir para comprobar que el mazarambroceño realizó este trabajo a M. CARRERO DE DIOS, (et al.) *Toledo en la fotografía de...*, pág. 155, donde aparece una fotografía de una de las banderas. La publicación de este especial podemos considerarla complementaria de la revista que se editó *ex profeso* para celebrar el acontecimiento, y que también dirigió Camarasa. Para saber más sobre esta publicación ver I. SÁNCHEZ SÁNCHEZ, *Historia y evolución de...*, págs. 371-372.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

Revista de Arte; sin embargo la nómina de éstos últimos es amplísima. Haciendo una relación rápida podemos citar más de una treintena de nombres: Alonso, Ariz, Juan Arroyo, Ricardo Barajas, Manuel Bermejo, Nicolás Bermejo, Belda, Santiago Camarasa, Claverías, Doménech, Fernández Contreras, Mariano Gálvez, Garcés, Goitia, Gómez Llarena, González Nieto, Irumberri, el estudio de Linares, López Bellver, Gregorio Lozano, Martín Gordo, Moreno, Virgilio Muro, el estudio Rodríguez, Ruiz de Luna, Pedro Román, Buenaventura Sánchez Comendador, Sánchez Rubio, Soto, Taramona, Alfonso Vegue, Carlos Villalba, Wunderlich, etcétera.

A pesar de que algunos de ellos son nombres también a destacar hemos elegido tres que nos parecen representativos por una u otra razón. Así, Casiano Alguacil no es especialmente representativo en la revista pero es una institución como fotógrafo en la ciudad de Toledo que fue utilizado sin indicar su autoría; Pablo Rodríguez, es el fotógrafo más ligado a la vida de la revista como reportero gráfico; y por último Narciso Clavería de Palacios, muy desconocido en su papel de fotógrafo, paradigma del aficionado y muy importante en las secciones destacadas de la revista.

El primero, **Casiano Alguacil Blázquez**, fue una personalidad en toda regla en el Toledo del cambio de siglo, lo que contrasta con su muerte en 1914, en un hospital de beneficencia. Valorado como un arma de difusión turística de la ciudad, nada menospreciable considerando el valor que ya tenía el turismo por aquellos años, se llegó a afirmar a su muerte que si Toledo era un punto anhelado por los visitantes era debido a la difusión de su imagen por todo el mundo gracias a su incansable objetivo[38]. Carrero de Dios y otros autores se han encargado exhaustivamente de su persona, apuntando su gran importancia. Así hoy podemos remarcar de él que: «De entre los fotógrafos toledanos primeros fue el único que tuvo instinto y capacidad suficiente para sacar sus cámaras a la calle y retratar la ciudad y sus gentes, tal como lo habían hecho antes Clifford y, sobre todo, Laurent»[39]. Se ha relacionado su obra con el *impresionismo fotográfico* iniciado por Emerson frente al *pictorialismo* de la época[40] y se hace un especial paralelismo entre la obra de Eugène Atget sobre París y la de Alguacil sobre Toledo. Marie-Loup Sougez y Helena Pérez Gallardo incluyen en su temática la antropología, el paisaje urbano y el retrato[41]. Su figura ha quedado como la del innovador en la ciudad, la del pionero y por ello muchas veces considerado como el paradigma por excelencia del fotógrafo toledano.

En Julio de 1922 ya decía Camarasa, bajo uno de sus numerosos seudónimos, que no era muy conocido pero que: «No obstante, Alguacil merecía el mayor de los renombres; fue un gran artista, un excelente caballero y un mejor toledano»[42]. Como vemos, no habiendo nacido en la Imperial Ciudad, llegó a ser más toledano que muchos que no salieron jamás de sus murallas. Su papel en la ciudad va más allá de ser el primero y su *embajador*, que no es poco. Colaboró con la Comisión Central y Provincial de Monumentos en múltiples encargos que hoy tienen el valor de traernos, un siglo después, imágenes de edificios hoy perdidos o transformados. Es así como en los fondos que conservan su obra podemos encontrar el momento en el que el palacio del Rey Don Pedro es demolido[43], los pendones de la

38
F. Latorre, citado en M. Carrero De Dios (et al.), *Toledo en la fotografía de…* pág. 189.

39
P. López Mondejar, *Crónica de la luz. Fotografía en Castilla-La Mancha. (1855-1936).* Madrid, 1984, pág. 25.

40
M. Carrero De Dios (et al.),*Toledo en la fotografía de…*, págs. XII, y 45. Aluden los autores de la obra a su labor testimonial, pero no como reportero.

41
M.-L. Sougez; H. Pérez Gallardo, *Diccionario de historia de la fotografía.* Madrid, 2003, págs. 30-31.

42
J. de Castilla, «Visiones de Antaño» en *Toledo. Revista de Arte*, número 1922, año VIII, julio de 1922, pág. 404. Vio la luz en Mazarambroz el 14 de agosto de 1832 y se establece en la capital de la provincia en 1862, aunque esto ha sido discutido. Depende de esto el que fuera el pionero o no con respecto a Fernández González Pedroso, establecido en 1863. Casado dos veces y sin descendencia publicó diversas series de vistas. En la Primera República participa como concejal de la ciudad y en el Concurso Regional de Fotografía de agosto de 1906 de Toledo ganó el primer premio en la sección de «Monumentos, objetos y lugares artísticos» y el Premio de Honor. M. Carrero De Dios (et al.), *Toledo en la fotografía de…*, págs. 3 y 189.

43
Al cual acudió a tiempo de recoger con su cámara el arco trasladado luego a la Capilla de San Jerónimo del Convento de la Concepción.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

batalla de Lepanto colgando desde el crucero de la Catedral, vistas de ésta, las galerías del Alcázar destruidas, la portada del Pelícano de San Juan de los Reyes en su antigua disposición, o el estado de la Iglesia de este convento durante su restauración, definido en palabras de Camarasa como un *bosque de palos* debido al gran número de andamiaje que parecía eternizarse en su interior. Ésta es, además, una de las pocas fotografías de Alguacil publicadas en la revista con su nombre indicado[44].

A este respecto Isidro Sánchez señala como Santiago Camarasa pidió en múltiples ocasiones las placas del fotógrafo al Ayuntamiento para utilizarlas[45]. Así mismo Sougez y Pérez Gallardo, en la entrada de su diccionario que recoge a Alguacil, apuntan al final cómo tras su muerte su trabajo fue utilizado profusamente sin indicar la procedencia[46], hecho que podemos perfectamente constatar en *Toledo* o en *Castilla*.

Cedido su fondo al Ayuntamiento a cambio de una pequeña pensión, se encargó de mantenerlo hasta su muerte, momento en que se inició en la prensa una serie de publicaciones que alababan las virtudes y maravillas de esta nueva leyenda de la ciudad que ya tenía todo para pasar a la historia: triunfo, grandes obras y el final miserable que había de mitificarle.

Hemos citado con recurrencia el apellido *Rodríguez* y es que su presencia en la ciudad es preeminente desde la llegada del aragonés Higinio Ros[47] en 1878. En el año del desastre colonial español su negocio pasó a su sobrino Eugenio Rodríguez Toledo[48] y aquí comienza la historia explícita del susodicho apellido. La relación que el estudio de esta familia mantuvo con la revista es muy intensa, sobre todo a través de **Pablo Rodríguez** que colaboró a titulo personal con ella como también hizo con *El Castellano Gráfico* o *Castilla*. El estudio tuvo muchos trabajadores[49] y en general se dedicó a los reportajes y a los retratos de galería, siendo en el Toledo de la primera mitad del siglo XX uno de los más importantes y reconocidos. Si Casiano Alguacil reflejaba en sus fotografías la ciudad de las piedras milenarias, siempre con un cierto toque pintoresco y heredero de los grabados del XIX, la familia Rodríguez representa el fotorreportaje moderno, el periodismo gráfico en toda regla. De este modo su colaboración con el mundo editorial fue muy dilatada. En nuestro caso es Pablo el que nos interesa, nacido en Toledo en 1897[50] fue un perfecto representante de esa variante fotográfica de la que hablamos, con trabajos tan famosos como la *declaración de guerra* en Toledo el 21 de julio de 1936, que recogió ante el requerimiento del general Moscardó.

De él encontramos hoy elocuentes palabras que nos demuestran que estamos ante un profesional en toda regla: «Una gran mayoría busca en la fotografía el sustento que no puede alcanzar en otras ocupaciones. Pero los hubo con un verdadero instinto fotográfico, con un emocionante amor por su trabajo y con una extraordinaria capacidad para retratar los pueblos y las gentes que visitan. Es el caso, entre otros, del toledano Pablo Rodríguez y, sobre todos, del albacetense Luis Escobar»[51]. Lo podemos constatar viendo el amplísimo número de imágenes que nos ha dejado, destacándose de él, por regla general, sus series de Lagartera y el resto de *ambulancias*[52] que realizó junto a otros miembros del estudio.

Entre los fondos de la casa se encuentran todos los encargos que la prensa hizo al prestigioso estudio local. En *Toledo. Revista de Arte* lo comprobamos perfectamente pues

44
D. Castillo, «Visiones de antaño» en *Toledo. Revista de Arte*, año VIII, diciembre de 1922, pág. 515.

45
I. Sánchez Sánchez, «Camarasa, Toledo y Castilla…», pág. 18.

46
M.-L. Sougez; H. Pérez Gallardo, *Diccionario de historia de…*, pág. 31.

47
Aspe (Zaragoza), 1848-Toledo, 1927. Último de los pioneros que llegó a Toledo, donde terminó residiendo. Funda su primer estudio en 1878 y con el traspaso de este a su sobrino da inicio la casa Rodríguez. M. Carrero De Dios (et al.), *Imágenes de un siglo. Fotografía de la casa Rodríguez. Toledo, 1884-1984*. Toledo, 1987, págs. 28-30.

48
Ugena (Toledo), 1860-Toledo, 1938. Acudió en 1885 a Toledo a aprender el oficio con su tío y poco a poco se introduce en todos los ámbitos importantes de la ciudad, en casi todas las instituciones, terminado por ser el encargado de hacer la mayor parte de los reportajes. Inició la trayectoria de colaboración de su estudio con la prensa cuando inicia su labor como corresponsal para *Vida Manchega*, *El Castellano*, *La Campana Gorda*, *Nuevo Mundo*, *Blanco y Negro* y *Mundo Gráfico*. De su matrimonio con Justa Dorado Velasco Calderón nacerían sus cuatro sucesores en el negocio: Luisa, Pablo, José y Luis. M. Carrero De Dios (et al.). *Imágenes de un siglo…*, págs. 31-37.

49
Además de los tres hermanos José, Pablo y Luis, trabajaron: Faustino Garrido Gómez, Francisco Rodríguez Caja, Emilio, Felipe, la cajera Mari, y «el tío Paco», conocido como «Al Africano» por su procedencia ceutí.

50
Toledo, 1897- 1975. Tras la Guerra Civil vuelve a Toledo desde Ugena, donde se había refugiado con su familia, y participa en la política local como concejal. Tuvo cinco hijos con Julia Álvarez pero ninguno siguió sus pasos en el mundo de la fotografía.

51
P. López Mondéjar, *Crónica de la luz…*, pág. 33.

52
En cuanto a esto debemos recoger la aclaración que sobre esto ya han hecho otros autores, ya que para ellos *ambulancia* era todo trabajo fuera del estudio y no sólo los hechos en otras localidades.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

casi la totalidad de los reportajes de actualidad, tanto eventos sociales como intervenciones y recogida gráfica de hallazgos artísticos, los realizó el fotógrafo. Su colaboración con la revista se remonta hasta su misma fundación, en 1915 y así en el primer número en el que aparecen imágenes, –el tercero, ya comentado–, se publica un paisaje bajo el cual ya se indicaba su colaboración[53]. Este *título* lo compartirá con otros como Pedro Román o Sánchez Comendador.

Un ejemplo de la especialidad de este fotógrafo dentro de la revista puede ser el artículo «Artistas toledanos» del número 55 en el que un grupo de colaboradores de la publicación acude al estudio de José Vera. En él se habla de la obra del artista y sus descendientes y se acompaña de una fotografía de Pablo Rodríguez en la que aparece al artista junto a un cuadro de temática toledana. Como vemos aquí el fotógrafo acompaña al grupo para cubrir la noticia. Otros muchos ejemplos podríamos citar en este sentido pues fue algo normal, como las cinco imágenes del número 183 que muestran «La Quinta» de los Duques de Bailén dentro de la que se convirtió en su sección por excelencia, «Mansiones toledanas»[54]; o el número siguiente que incluye nueve fotografías de El Castañar, ya mencionadas.

Hablando de Pablo Rodríguez y su relación con la revista estamos obligados a comentar números como el 238[55], en el que sólo hay fotografías suyas en uno de los números con mayor tanto por ciento de presencia gráfica. Se incluyen cuarenta y ocho imágenes del toledano y no aparecen obras anónimas, aunque hemos de aclarar que no aparece en ningún momento el nombre de Pablo Rodríguez en el número y que fue a través de una corrección en el siguiente, en la página 1589, en la que se aclara que todas los trabajos del número de diciembre se deben a su labor. El número es un monográfico sobre el Congreso Eucarístico de 1926 y la composición se hace al estilo del realizado con motivo del séptimo centenario de la Catedral Primada, aunque no llegando a la magnificencia resultante de aquel. En este caso la mayor parte son fotos más pequeñas, en torno a los 9 x 13 cm., dos-cuatro por página en vez de una a toda plana. Como siempre en el objetivo de Pablo Rodríguez predominan grupos de asistentes y hoy son una excelente fuente de estudio para registrar actos y personalidades. Entre las cuarenta y ocho imágenes encontramos instantáneas de la sesión inaugural, de la misa mozárabe, inauguración de los museos catedralicios [IMAGEN 2] y obras de la exposición –custodias, urnas, pinturas, cruces, cálices, etcétera–, y de la procesión con la Custodia de Arfe, una de sus fotografías más famosas y reproducidas. No nos ha de extrañar que sólo aparezca él cubriendo este evento, casi siempre solía ser el que asistía a los acontecimientos diarios, ya fuera por encargo o por iniciativa propia, siendo este número un gran ejemplo compendiado de su trabajo como reportero gráfico[56].

El trabajo de Pablo Rodríguez es más complejo que lo reseñado puesto que encontramos ejemplos de lo más variado dentro del amplio bagaje de obras suyas incluidas en la revista. Fotógrafo que gustó de los tipos populares y románticos utilizó con asiduidad la composición pintoresca y artificial en sus fotografías, con monjas apoyadas en balaustradas interminables mirando entre ensoñaciones el jardín de su claustro o artistas trabajando en

53
Esta relación no sólo se ciñe a Toledo sino que Pablo Rodríguez se vio inmiscuido también en la aventura de *Castilla*, de Camarasa igualmente. En ella aparece con igual adjetivación, como podemos ver en F. JIMÉNEZ ROJAS, «Jardines Toledanos» en *Castilla*, número 4, año I, 10 de mayo de 1918, p. 54.

54
YAK, «Mansiones toledanas» en *Toledo. Revista de Arte*, número 183, año VIII, mayo de 1922, págs. 362-364.

55
Número 238, año XII, diciembre de 1926.

56
Aunque participa en otros especiales no encontraremos otro ejemplo como éste, uno de los mejores números, quedando además como el fotógrafo que más imágenes introdujo en un sólo número.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

su estudio en espera de la inspiración. Podemos incluso hablar de fotografías de monumentos, sin embargo ninguna de estas modalidades contará con la relevancia que tuvo su labor como fotógrafo de la actualidad de la ciudad.

El tercer ejemplo es el más desconcertante e interesante. Es el paradigma del fotógrafo aficionado, acomodado, con recursos, con un gusto por la imagen sublime de la arquitectura que dio como fruto hermosísimas instantáneas de los mejores monumentos de Toledo. Es **Narciso Clavería de Palacios**, autor en gran parte desconocido. En 1869 ve la luz en Madrid en el seno de una familia de la nueva aristocracia formada en la decadente España colonial. Fue el Tercer Conde de Manila, hijo de José Clavería y Berroeta y nieto de Narciso Clavería y Zaldua[57], militar con el que comienza la historia del título que hereda nuestro personaje en cuestión. Aparece registrado como fotógrafo en Madrid, entre 1901 y 1905[58], y con el 3965 constó como Socio de Número del Ateneo de Madrid, con domicilio en la calle Alarcón, número 14, y con la arquitectura como dedicación[59]. Lo cierto es que realiza sus estudios de arquitectura en su ciudad natal y trabajó junto a importantes arquitectos españoles como es Juan Bautista Lázaro de Diego. Entre sus principales obras, no siendo un arquitecto de renombre, están los Edificios Administrativos de la Compañía de los Ferrocarriles de Madrid a Zaragoza y Alicante –MZA, empresa para la que parece que trabajó algún tiempo– en 1862, junto a Benoist, Víctor Lenoir, Fernando Ruiz Jaime y Gerardo de la Puente Meliá. De su colaboración con Lázaro de Diego tenemos dos obras: una religiosa, la Iglesia de la Milagrosa, de 1900; y una civil, el Colegio de San Diego y San Nicolás, realizado entre 1903 y 1906[60].

Para nosotros es de especial relevancia, como no podía ser de otro modo, la obra realizada en Toledo, la nueva Estación de Ferrocarril, iniciada en 1916 bajo proyecto suyo y que duró en torno a tres años entre las obras de construcción y decoración. A esta obra netamente historicista, como todas las anteriormente mencionadas, dedicó *Toledo* el número 145[61], como monográfico, precedido por un suplemento al número 144. En este último ya anunciaba la publicación del futuro monográfico: «El siguiente número, que estamos preparando y publicaremos seguidamente, será extraordinario, dedicado a la monumental estación férrea, como homenaje a su autor el Arquitecto don Narciso Clavería, nuestro distinguido y admirado colaborador artístico»[62]. Como vemos ya se incluye la distinción de «colaborador» indicando el especial trato que Clavería tuvo con la revista, de una duración muy dilatada y fructífera.

El nombre de Clavería aparece en la obra de muchos autores como M. Carrero de Dios[63], P. López Mondéjar o I. Sánchez Sánchez, sin embargo la mayoría de las veces sólo nos encontramos con eso, una cita de su nombre. Madrileño de nacimiento no encontramos noticias de su trabajo en las obras sobre la fotografía en la capital de España; fotógrafo en multitud de provincias de nuestra geografía, quizás debido a ese oficio de arquitecto para la MZA, su relevancia no ha parecido suficiente para desarrollar más los estudios sobre su labor. En Toledo no encontramos noticia de que abriera estudio y su trabajo nos interesa como paradigma del aficionado. Dice López Mondéjar: «En la creciente democratización de

57 José Clavería y Berroeta; Segundo Conde de Manila; Palencia, 1839- Madrid, 1897. Narciso Clavería y Zaldua; Conde de Manila y Vizconde de Clavería; Gerona, 1795-Madrid, 1851; consiguió por sus servicios en Filipinas los dos títulos nobiliarios junto con la Gran Cruz de San Fernando de Primer Orden como distinción a sus méritos. *Enciclopedia Universal Ilustrada europeo-americana*. Tomo 13. Madrid, 1912, pág. 739.

58 MANUEL HOLGADO BRENES hace referencia a *Clavería, Narciso (C. de Manila)*, en «Censo General de los fotógrafos que han operado en España desde a 1839 a 1986», en *Historia de la fotografía española. 1839-1986. Actas del I Congreso de Historia de la fotografía española*. Sevilla, 1986, págs. 517-609. Manuel Carrero de Dios cita también a un *Clavería*, a secas, en Toledo en 1915, seguramente el que nos ocupa.

59 *Ateneo científico, literario y artístico de Madrid. Lista de Señores Socios*. Madrid, 1903.

60 Ambas incoadas como BIC en 1977. Para ver más consultar la página web del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.

61 Número 145, año VI, sábado 15 de mayo de 1920.

62 «Nuestro próximo número», *Toledo. Rerista de Arte*, número 144, año VI, viernes 30 de Abril de 1920, pág. 30.

63 M. CARRERO DE DIOS (et al.), *Toledo en la fotografía de...*,pág. 17. P. LÓPEZ MONDÉJAR, *Crónica de la luz...*, pág. 53. I. SÁNCHEZ SÁNCHEZ «Camarasa, Toledo y Castilla...», pág. 9.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

la práctica fotográfica comenzó a sentirse en los años finales de la década de 1880 como una fiebre tardía que conmocionó a la ¡mismísima cotidianeidad de nuestra burguesía más a la page. Nobles, arquitectos de mérito, abogados, miembros de la realeza, políticos aburridos, pintores, terratenientes ociosos, quisieron probar sus habilidades en la practica de técnica tan novedosa»[64]. En este ámbito se va a mover Clavería como pez en el agua y en especial en la revista que nos ocupa que por ahora parece ser la única fuente de estudio, junto a *Castilla,* a falta de descubrir si hay algún fondo con su trabajo.

La labor de Clavería es de un gusto exquisito, arquitecto de oficio parece que también lo fue de corazón. Todas y cada una de sus fotografías tienen como protagonista la arquitectura, los monumentos levantados con esfuerzo en el pasado; es el objetivo de su cámara un culto a los monumentos en cada una de las exposiciones que realizó. Su obra se convierte con el uso arbitrario del encuadre en *el arte de plasmar el arte*, en el mimo de recoger el patrimonio de lo siglos como si fueran el mayor de los tesoros. Entre su amplio conjunto de obras hay callejas con torres solitarias, detalles de puertas desgastadas por el paso de los carros, retablos de iglesia, detalles de dañadas esculturas, y por encima de todo, como si fuera un baño místico que todo lo impregna, un ambiente que está presente en todos los rincones de las vetustas piedras, con su pátina, con su labor pausada. Son el tiempo y el arte, unidos por la costumbre y ahora recogidos para la eternidad en las fotografías de un arquitecto historicista, que buscó siempre recoger el impacto visual de la obra.

Camarasa parece que apreció mucho su obra, encontramos su trabajo, como ya hemos dicho, en sus dos grandes obras de este período y siempre en un lugar preeminente. Normalmente sólo se incluían una o dos fotografías de Clavería por número, salvo alguna excepción que ahora veremos; sin embargo su importancia radica más allá de lo cuantitativo, pues lo que destaca es la importancia del lugar que ocupan. Esto lo apreciamos perfectamente si observamos cómo casi siempre «Del Toledo-único», una de las mejores secciones en cuanto a la fotografía, tenía como base una vista de un monumento realizada por él que medían alrededor de 16,5 x 11,5 cm. Es de este modo como hoy podemos contemplar, casi siempre a gran tamaño, impactantes imágenes de la Catedral: las rejas del Altar Mayor y el Coro, la Puerta del Tesoro, las naves o las impresionantes fotografías del Transparente **[IMAGEN 3],** con toda la teatralidad de la luz barroca en su mejor exponente. *Carlos V dominando el furor,* en el centro del Patio del Alcázar toledano, –enmarcado por las galerías de arcos–, la puerta de Alfonso VI en su más recia apariencia militar, las limpias arcadas de Santa María la Blanca, el monumental Hospital de Santa Cruz, la calle de Santo Tomé, el Puente de San Martín o Santiago del Arrabal son sólo algunos de los monumentos que también tuvieron un momento en su azarosa historia para posar ante Clavería. Podemos con su trabajo hacer un completísima guía de la riqueza monumental de la ciudad y ver qué se valoraba de la ciudad en aquellos momentos.

Como ya hemos dicho su presencia es una *carrera de fondo*, continua, sin grandes altibajos con la salvedad de dos números: el especial sobre la Catedral Primada, en el que no podemos constatar, como ya vimos más arriba, qué fotografías son de él y cuáles de Cama-

64
P. LÓPEZ MONDÉJAR, *Crónica de la luz*..., pág. 47.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

rasa o Rodríguez; y las páginas dedicadas a su obra arquitectónica en Toledo, la Estación de Ferrocarril. En éste último número, el 145, veintiuna imágenes de hasta 15,5 x 11,5 cm. llenan una decena de páginas en las que el texto es lo menos importante y cuya autoría pertenece al arquitecto; dicen en la revista: «En esta ocasión omitimos todo texto, pues el mas documentado es de los grabados. Uno por uno, con la maestría insuperable del señor Clavería, como fotógrafo, que suyas son todas las fotografías, reproducimos todos los detalles de la Estación»[65]. En las páginas que cubren el monumento se muestran vistas de la Estación acabada, de las diversas fachadas, detalles del vestíbulo, el edifico del transformador eléctrico, los retretes, la fonda, el jardín, la decoración, etcétera[66].

Su presencia en la ciudad no sabemos en qué calidad se dio, si permaneció asentado en ella o sólo fue por estancias temporales, lo cierto es que en *Toledo* permanece su obra hasta el final, aunque no así en *Castilla*, pues su última obra se publica el 10 de marzo de 1919. Un mes más tarde del monográfico ya se solicita que se realice un homenaje a Clavería y pasado casi un año la revista le rendirá un homenaje, junto al Ayuntamiento, a través de la realización de unos pergaminos conmemorativos, de mano de Buenaventura Sánchez Comendador, que dice «en estos días irá a Madrid una Comisión del Ayuntamiento a hacer entrega»[67]. Como vemos Clavería ya no estaba en la ciudad, sin embargo su ligazón no debió de desaparecer pues en 1929 dice el Conde de Casal que Narciso Clavería, de Madrid, concurrió a la Exposición Regional en la sección de fotografía[68]; suponemos que su obra seguramente se desenvolvió allí donde hubo de desarrollar su oficio de arquitecto .

Con este breve repaso a la larga existencia de la revista *Toledo* esperamos poder haber puesto de relieve la importancia de la fotografía en sus páginas, bien como documento de una época ya lejana, –constatando la difusión de la imagen de la ciudad y sus monumentos–, bien como fuente imprescindible para conocer la obra de espléndidos autores, –como este último y desconocido Clavería–, dando como resultado una gran compilación de fotografía.

65
Número 145, año VI, 15 de mayo de 1920, pág. 66. En páginas posteriores, pág. 70, indica su relación con la revista en calidad de colaborador artístico y se deshace en elogios una vez más.

66
Ibídem.
Hace también una especial mención a la colaboración de artistas toledanos como Ángel Pedraza (yeserías) o Cristino Soravilla (tallas), pág. 72.

67
«Honor merecido» en *Toledo. Revista de Arte*, número 165, año VII, martes 15 de marzo de 1921, pág. 39.

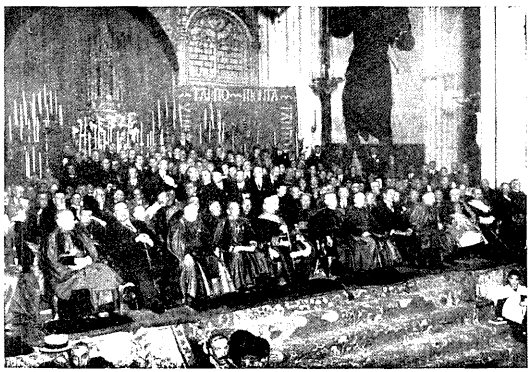
68
«La exposición regional» en *Toledo. Revista de Arte*, número 269, año XV, julio de 1929, pág. 2140.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

1
Catedral de Toledo. Casiano Alguacil Blázquez. Publicada en *Toledo. Revista de Arte*, número 3, año I, 15 de agosto de 1915, pág. 21.
Fuente: M. Carrero de Dios, (et al.) *Toledo en la fotografía de Alguacil (1832-1914).* Toledo, 1983.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

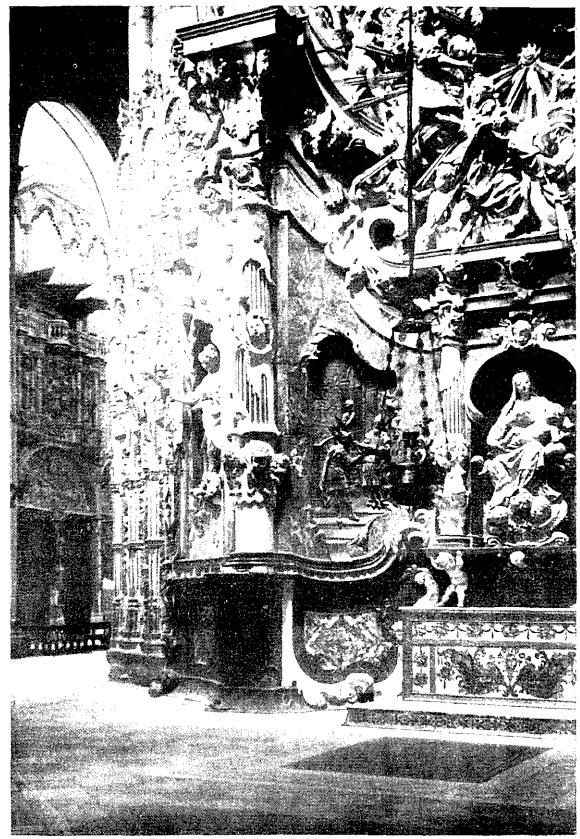
INAUGURADOS, POR EL MINISTRO DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA Y BELLAS ARTES, DE LOS NUEVOS MUSEOS CATEDRALICIOS



PRESIDENCIA EL MINISTRO DE GRACIA Y JUSTICIA, TODOS LOS PRELADOS ESPAÑOLES Y DEMÁS AUTORIDADES DE LA SESIÓN DE CLAUSURA

2

Actos del Congreso Eucarístico celebrado en Toledo en 1926. Pablo Rodríguez. Publicadas en *Toledo. Revista de Arte*, número 238, año XII, diciembre de 1926, pág. 1552. Fuente: *Toledo. Revista de Arte.*



DEL TOLEDO ÚNICO E INFANGIBLE: DETALLE DE LA CATEDRAL (INTERIOR)

Foto N. Clavería

3

Detalle del Altar del Transparente de la Catedral de Toledo. Narciso Clavería. Publicada en *Toledo. Revista de Arte*, número 274, año XV, diciembre de 1929, pág. 2212. Fuente: *Toledo. Revista de Arte.*

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

BIBLIOGRAFÍA

– *Ateneo científico, literario y artístico de Madrid. Lista de Señores Socios*, Madrid, 1903.

– CARRASCO MARQUÉS, M., *Catálogo de las primeras tarjetas postales de España. Impresas por Hauser y Menet, 1892-1905*. Madrid, Casa Postal, 1992.

– CARRERO DE DIOS, M. (et al.), *Imágenes de un siglo. Fotografías de la casa Rodríguez. Toledo, 1884-1984*. Toledo, Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1987.

– CARRERO DE DIOS, M. (et al.), *Toledo en la fotografía de Alguacil (1832-1914)*. Toledo, Ayuntamiento de Toledo, 1983.

– *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*. Madrid, Espasa-Calpe, 1912. Tomo 13.

– GONZÁLEZ MORENO, F., *Decadencia y* revival *en la azulejería talaverana. Retablos, altares y paneles del «renacimiento Ruiz de Luna»*. Talavera de la Reina, Ayuntamiento, 2002.

– GONZÁLEZ MORENO, F., «Historia de la fotografía española. 1839-1986», en *I Congreso de Historia de la fotografía española. Sevilla, Mayo de 1986*. Sevilla, Sociedad de Historia de la fotografía española, 1986.

– JIMÉNEZ GARCÍA, A., *El krausismo y la Institución Libre de Enseñanza*. Madrid, Cincel, 1985.

– LÓPEZ MONDÉJAR, P., *Historia de la fotografía en España*. Barcelona, Lunwerg, 1997.

– LÓPEZ MONDÉJAR, P., *Crónica de la luz. Fotografía en Castilla-La Mancha (1855-1936)*. Madrid, El Viso, 1984.

– LÓPEZ MONDÉJAR, P., *Las fuentes de la memoria II. Fotografía y sociedad en España, 1900-1939*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1992.

– PARDO, A., *La visión del arte español en los viajeros franceses del siglo XIX*. Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1989.

– PÉREZ GALDÓS, B., *Toledo. Su historia y su leyenda. Las generaciones artísticas en la ciudad de Toledo*. Toledo, Antonio Pareja Editor, 2000.

– SÁNCHEZ SÁNCHEZ, I., «Camarasa, Toledo y Castilla, una arrebatada relación», en *Archivo Secreto. Revista Cultural de Toledo*, núm. 2 (año 2004), págs. 198-238.

– SÁNCHEZ SÁNCHEZ, I., *Castilla-La Mancha en la edad contemporánea. 1808-1939*. Toledo, Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1985.

– SÁNCHEZ SÁNCHEZ, I., *Historia y evolución de la prensa toledana. 1833-1939*. Toledo, Ed. Zocodover, 1983.

– SOUGEZ, M.-L.; Pérez Gallardo, H., *Diccionario de historia de la fotografía*. Madrid, Cátedra, 2003. (5ª edición).

– TEIXIDOR CADENAS, C., *La tarjeta postal en España: 1892-1915*. Madrid, Espasa-Calpe, 1999.

– VIVES, R., *Del cobre al papel. La imagen multiplicada. El conocimiento de las estampas*. Barcelona, Icaria, 2000.

– www.coam.org/biblioteca/famdos/ingra/index.htm.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

LA IMAGEN DE LA MUJER EN LAS REVISTAS «Y» Y «TERESA» DE LA SECCIÓN FEMENINA

ESMERALDA MUÑOZ SÁNCHEZ

Introducción

El Régimen franquista marcó la presencia de la imagen de la mujer en la sociedad en base a tres premisas fundamentales: control moral, manipulación y dirigismo.

Ese dirigismo y control se consiguió, especialmente, con la puesta en funcionamiento de la Vicesecretaría de Educación Popular de FET y de las JONS por ley de 20 de mayo de 1941. Dicha Vicesecretaría dependía a su vez de la Secretaría General del Movimiento y sobre ella recayó el control de todos los medios de comunicación cuidando, sobre todo, los servicios de Prensa y Propaganda.

A través de dicha Vicesecretaría las mujeres de la Sección Femenina de Falange, siguiendo las directrices que marcaba el nuevo gobierno de la dictadura, iniciaron la tarea de adoctrinar y educar a las mujeres españolas en los nuevos valores y moral que rígidamente se indicaban desde las altas instancias del régimen.

La Sección Femenina comenzó a editar toda una serie de publicaciones entre las que se encontraban la revista *Y*, iniciada en 1938 y la revista *Teresa*, publicada a partir de 1954.

En este trabajo se pretende realizar un análisis de las imágenes y estructura de dichas publicaciones, en función del estereotipo femenino de «mujer ideal» que proyectaron a través de la documentación gráfica de su contenido. Con ello el franquismo llegó a crear una utopía histórica que, desafortunadamente, durante mucho tiempo fue real, pero que hoy está ya completamente superada: el modelo de mujer que propugnaba la Sección Femenina de Falange Española.

A través de dichas publicaciones observaremos cómo el régimen diseñó un nuevo concepto de «feminidad» que caló, especialmente, durante el periodo autárquico, correspondiente a una mujer marcada por la «glorificación» de la maternidad, la potenciación de la formación física, como ayuda para conseguir ser una madre perfecta, el afianzamiento de la «familia» como núcleo esencial de la sociedad y el cumplimiento de la estricta moral tradicional y católica.

Sin embargo, y sin pretenderlo inicialmente, las dirigentes de la Sección Femenina impulsaron también a la vez el «acceso» de algunas mujeres a la «política», a la esfera pública, aunque siempre matizado ese acceso en función de conseguir como, imponía la ideología nacionalista, la movilización de la inmensa mayoría de las mujeres bajo dichos principios. Es por ello que, cuando el país despertó del letargo dictatorial, ese prototipo de mujer que, machaconamente, quiso inculcar y exportar el régimen, fuese en cambio, el de una mujer funcional, activa, y adaptada a la nueva apertura económica.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

Una breve trayectoria por la «prensa femenina»

Durante mucho tiempo la prensa para mujeres fue denominada *prensa femenina*, sin mayores matizaciones. En el siglo XIX esta prensa presentaba influencias francesas y coexistía con publicaciones dirigidas a la mujer y comprometidas social y políticamente. A principios del siglo XX el mercado de la revista femenina se fue afianzando con nuevos títulos como *El Gran Mundo, Álbum del Bello Sexo, Almanaque de las gracias y elegancias femeninas*..., títulos que hablan por sí solos del contenido y de la tradición doméstica y familiar de las mujeres.

La imagen de la mujer, en las publicaciones de los años treinta del siglo pasado, descubre, sobre todo, la presencia femenina en el ámbito público. Con la proclamación de la II República aparecerán revistas profusamente ilustradas como Estampa[1], donde será frecuente ver a mujeres asistiendo a lugares públicos y desempañando acciones, hasta entonces, reservadas casi en exclusividad para los hombres. Hay fotos de obreras, maestras, estudiantes... Es decir, surge una nueva imagen, la de una mujer que rompe con los convencionalismos anteriores, más joven y dinámica y que, por ejemplo, se atreve a utilizar la prenda masculina por antonomasia, los pantalones. Imagen que coexistirá con la de una mujer típica, apegada a los tradicionalismos del ámbito privado y de la Iglesia Católica.

Con el estallido de la Guerra Civil la imagen de la mujer no pierde fuerza, especialmente en el bando republicano. Serán frecuentes imágenes de milicianas en el frente, asistiendo en los hospitales, afanándose en los lavaderos o en el trabajo en las fábricas.

Las fotografías nos muestran a mujeres en su mayoría jóvenes, todas sonrientes ante el objetivo de la cámara y a las que no les importa el trabajo diario en los talleres o al frente de las máquinas. Posan orgullosas por hacer su pequeña aportación al funcionamiento de la económica republicana durante el conflicto bélico.

Las fuerzas de izquierda pronto se dieron cuenta de la «fuerza» que podría tener esa imagen de la mujer trabajadora e implicada en los principios republicanos. Por ello el aparato propagandístico del gobierno republicano, recurrió frecuentemente a la difusión de imágenes de mujeres dedicadas a su actividad principal, la confección en la retaguardia de prendas para los soldados y milicianos del frente. Era, ni más ni menos, la mejor manera de mostrar la tarea solidaria de miles de mujeres republicanas.

También son especialmente significativas, aunque más escasas, las imágenes de mujeres dedicadas a las faenas agrícolas. La mayoría de esta fotografías proceden del denominado «Archivo Rojo», lo que pone de manifiesto que dichas imágenes serían utilizadas con una clara intencionalidad propagandística, al fin de alentar al pueblo a trabajar en las faenas agrícolas y contribuir así a la escueta economía de guerra.

Como hemos indicado anteriormente, en dichas fotografías aparecen mujeres lozanas, unas veces, subidas a un tractor haciendo ostentación del signo del puño en alto, y otras en las faenas de la siega, recolección etc.[2]

Pero también están las imágenes de aquellas mujeres que desempeñaron trabajos valorados tradicionalmente como propios del hombre. Estamos refiriéndonos a aquellas esca-

1 Francesc Vera Casas, «Aproximación a la fotografía de reportaje en la revista Estampa (1928-1938)», en *Actas I Congreso de Teoría y Técnica de los medios audiovisuales: el análisis de la imagen fotográfica*, Valencia, Universidad politécnica de Valencia.

2 Muchas de estas fotografías se corresponden con las denominadas «brigadas de trabajo rural» integradas por muchachas voluntarias procedentes, en la mayoría de los casos, de ciudades como Madrid, y que durante los fines de semana se trasladaban a la realización de las faenas agrícolas por los pueblos.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

sas mujeres que trabajaron como chóferes, conductoras de tren o tranvía. Además con el agravante añadido de que asumieron también la típica indumentaria uniformada masculina de estas profesiones, lo que tuvo que provocar, aún más si cabe, un gran impacto social.

Más numerosas son las fotografías de mujeres ejerciendo de maestras y cuidadoras en los albergues y colonias infantiles que acogían a los miles de niños desplazados y evacuados. El Ministerio de Instrucción Pública utilizó con profusión esas fotos como propaganda de la actividad de estas mujeres con la clara intención de levantar el ánimo entre la población civil.

En relación con el trabajo extra doméstico de las mujeres durante la guerra, las imágenes parecen corroborar lo que señalan otras fuentes orales o escritas, que durante la guerra civil se mantuvo la tradicional división del trabajo según el género, que daba a las mujeres una posición social subordinada al hombre. Así, las fotos de mujeres realizando las típicas tareas domésticas, tanto en la retaguardia, como en el frente.

Pese a estas limitaciones, la presencia de las mujeres en estos espacios públicos antes reservados a los hombres fue un hecho relevante durante estos años.

Por su parte, las mujeres del bando nacional también se dieron cuenta del «valor de la imagen», de tal modo que las mujeres de la Sección Femenina, si bien antes del estallido de la Guerra Civil, apenas habían difundido imágenes de su labor, ahora, en plena Guerra, mejor organizadas y con mayores recursos, será primordial la propaganda que harán de sí mismas, en contraposición al modelo femenino propugnado por las fuerzas republicanas de izquierdas.

Al concluir la Guerra Civil la mayoría de las revistas femeninas desaparecen, a excepción de las publicadas por la Sección Femenina. Las mujeres nacionalistas se dieron cuenta de que, pese a la penuria económica, tristeza y represión en la que quedó sumido el país, la posguerra era un terreno abonado para que surgieran de nuevo estas publicaciones. Primero, porque suponían una válvula de escape a la escasez y la precariedad de aquellos años, y segundo, porque iban a ser un medio importante de difundir el nuevo ideal femenino de la dictadura franquista.

El modelo impuesto por la dictadura a través de la institución a la que encomendó la educación y control de la mujer no era otro que este: *mujeres para Dios, para la Patria y para el hogar, es decir, cristianas, decentes patrióticas y perfectas amas de casa.*

Los años cincuenta significaron la continuación y pervivencia temporal del modelo diseñado en la década anterior, prototipo que irá sufriendo algunas modificaciones respecto al precedente como consecuencia de la mejora de las condiciones socioeconómicas que se irán produciendo.

1
Portada de *Teresa*, revista de la Sección Femenina, junio de 1958.

La mujer en las revistas *Y* y *Teresa*. De mujer real a mujer *ideal*

El final de la guerra y la derrota de la República, supuso un corte radical en cuanto a participación y existencia de las mujeres en la política y otros ámbitos públicos. La derrota

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

no sólo trajo consigo la interrupción de la actividad laboral femenina y la vuelta al hogar, sino el castigo y la represión o exilio para todas aquellas mujeres que habían participado en las actividades de ayuda al bando republicano durante la contienda.

La participación política –a excepción de la Falange y la Sección Femenina– y los derechos de ciudadanía quedaron prohibidos para todos los españoles bajo el régimen de Franco. El trabajo remunerado se hizo marginal para las mujeres que se vieron obligadas a centrarse en las tareas domésticas.

A cambio, aumentaron las víctimas de la guerra con sus secuelas de fusilamientos o cárcel. Desafortunadamente, apenas quedan testimonios gráficos, tan sólo la memoria oral y escrita nos ha dejado narraciones estremecedoras de los que vivieron estos acontecimientos.

La mayoría de los fotógrafos republicanos más sobresalientes, marcharon al exilio, es el caso de los hermanos Mayo que marcharon a México; de Centelles fueron a México, Centelles, exiliado en Francia, mientras que otros, como Alfonso, fueron depurados en España. Sus reportajes gráficos –si bien no se perdieron –, quedaron en el olvido hasta el final de la dictadura.

El nuevo régimen concibió que durante la II República se había proyectado una «idea de mujer» con atributos masculinos, demasiado activa e independiente para la época. Esa mujer «científicamente» denostada a través de las teorías de Vallejo Nájera, sería la que recogieran las mujeres de la de Sección Femenina, no sólo en su primera etapa de activismo a favor de los presos y familias falangistas (1934-36), sino también en la guerra y durante la dictadura.

La Sección Femenina, con el propósito de comunicar entre sus lectoras el esquema de mujer que dicha organización venía defendiendo desde 1934, se lanzó muy pronto a proyectar gráficamente dicho estereotipo a través de varias publicaciones.

La primera que vio la luz fue la revista *Y*, denominada así en honor a la Reina Isabel I de Castilla que, junto con Santa Teresa de Jesús, era el referente ideal femenino de las mujeres falangistas.

Su primer número, editado en San Sebastián, salió en enero de 1938, con la clara intención de difundir la labor que las mujeres falangistas estaban haciendo en la retaguardia del frente nacional.

Una de las secciones fundamentales de que las que va a constar en los primeros números, será la de explicar los orígenes y función de la Sección Femenina de FET y de las JONS. No en vano, en el II Consejo Nacional de Sección Femenina, celebrado también en 1938, Pilar Primo de Rivera aseveró que España le había encomendado a todas sus mujeres, «desde las niñas que no saben todavía casi ni hablar, hasta las afiliadas de mayor edad, que entregan la voluntad de sus huesos cansados al quehacer de la Falange»[3].

La Sección Femenina se encargaría del encuadramiento de las niñas entre los 7 y los 17 años, formándolas en la doctrina de la FET–JONS, en la práctica del deporte y en la iniciación a las tareas del hogar, frente a la preparación inminentemente premilitar de los niños.

Asimismo, se establecía que la Sección Femenina también se encargaría de la formación cultural, moral y social del resto de las mujeres del país, en estrecha colaboración con la Iglesia Católica y sus instituciones.

3
AGA, Cultura, Sección Femenina, Medios de comunicación y medios audiovisuales. Grupo 2º, núm. 6, paquete 74-75 (Consejos Nacionales. Sección Femenina de FET y de las JONS).

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

Teniendo en cuenta estas premisas, la función de la revista *Y*, no fue otra que la de servir de órgano de propaganda de toda la labor desarrollada por la Sección Femenina y las distintas regidurías en las que se fue distribuyendo la organización.

Al igual que anteriormente lo hicieran las fuerzas de izquierda durante la II República y, especialmente, durante la Guerra Civil, las imágenes se corresponden con grupos de jóvenes mujeres ataviadas, generalmente, con los uniformes falangistas femeninos y el símbolo visible del yugo y las flechas –emblemas de la Falange–. Son mujeres plenamente satisfechas y orgullosas de la labor que están desempeñando en el organigrama de la institución.

Una vez acabada la Guerra Civil, la revista *Y* aumentará sus secciones, y ya no se dedicará tanto a explicar los orígenes y función de la Sección Femenina, sino a mostrar gráficamente la expansión y desarrollo de la organización por todo el territorio. Aparecerán páginas enteras con profusa documentación gráfica, donde se mostrarán los actos de homenaje que las mujeres de la Falange rendirán a su «Caudillo». Se destacarán las fotografías de las principales dirigentes nacionales y provinciales. Se mostrará la labor que se hace en las escuelas de hogar, la que desempeña la Regiduría de divulgación y asistencia Sanitario-Social, o la de la Ciudad y el Campo. Y todo ello con imágenes de niñas saludables, sonrientes, ejemplo de que las enseñanzas de las enfermeras y divulgadoras sanitarias de la Sección Femenina formaban convenientemente a las mujeres en prodigar los mejores cuidados a sus hijos e hijas.

Ahora bien, ¿estaban todas las mujeres de la posguerra reflejadas en estas imágenes de *Y*? Evidentemente no. No obstante, la Sección Femenina, como bien indica Sofía Rodríguez[4], si bien en un principio tenía reticencias en los inicios de los años cuarenta del siglo pasado, por admitir en la organización a mujeres «en masa», es decir, a aquellas que no se sabía bien su procedencia y que accedían sin un previo encuadramiento político, la realidad fue la de la multiplicación desorbitada de afiliadas hasta 1943, es decir, durante el periodo más falangista o «más azul».

Son los años de «euforia» de la organización. De hecho, en el III Consejo Nacional de Sección Femenina, la máxima dirigente, Pilar Primo de Rivera señalaba que, tras el incremento de afiliación experimentado, la organización no tenía otra misión que extender su manto sobre «todas aquellas españolas que el Gobierno no considera que se las deba imponer un castigo ejemplar, a todas esas tenemos que incorporarlas, (...) hasta que lleguen a olvidarse de su procedencia».

No obstante, la Sección Femenina nunca llegaría a ser un gran medio de movilización extenso e intenso de las mujeres españolas, sino más bien un instrumento de canalización política del apoyo de las elites conservadoras a la causa de la dictadura, al menos, en las dos primeras décadas[5].

En este sentido si comparamos las imágenes idílicas reflejadas en las revistas de Sección Femenina con la penuria económica y desolación en la que quedaron sumidos los pueblos de España, se pone de evidencia que dichas publicaciones estaban de espaldas a la situación real, era como si se quisiera «echar» un tupido velo sobre la verdadera y penosa situación en la que quedó sumida el país tras la Guerra.

4
Sofía Rodríguez López, *La Sección Femenina y la sociedad almeriense durante el franquismo: de las mujeres del Movimiento al movimiento democrático de mujeres.* Almería, Universidad de Almería, 2005.

5
Roque Moreno Fonseet y Francisco Sevillano Calero, «Los orígenes del Franquismo», en *Hispania*, núm. 205 (2000), págs. 703-724.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

De cara a esa ocultación de la verdadera realidad, se incorporará a la revista *Y* la sección de crónica social, donde se mostraba a las elites sociales del país en distintos actos protocolarios o fiestas de presentación o puesta de largo de sus hijas, por ejemplo.

También aparecerán las típicas secciones de recomendaciones o consejos a estudiantes, al cuidado femenino, a la moda que se debe seguir y poner, las consignas de la propia Pilar u otras altas dirigentes, y como no, la muestra de las importantes campañas que las mujeres de la Sección Femenina realizaban en Navidad, el día de la madre, el 18 de julio, etc. Así como la contribución a la mejora de la economía con tareas como, la recogida de papel o la campaña del plato único.

Otra función importante de esta publicación, será la de su vocación proselitista. Es decir, como publicación oficial del Movimiento, incentivará a la afiliación de un tipo de mujer que a los 17 años esté capacitada para entender y cumplir los nuevos deberes que le impone el Estado Nacional-Sindicalista, un tipo de mujer perfecta, en el orden físico y moral, para ejercer así sus funciones específicas de madre; una mujer con estilo y clase para crear en su casa un ambiente familiar auténticamente bello, espiritual, sano y alegre, a la vez que profundamente cristiano y nacional. Y es que, como indicaba en 1938 la delegada nacional de Sección Femenina, Pilar Primo de Rivera, aunque se pretendiera unir en hermandad a toda la juventud con «un modo de ser y pensar con análogo criterio», chicos y chicas nunca se podrían equilibrar en competencia: «jamás llegarán a igualarlos y, en cambio, pierden toda la elegancia y toda la gracia indispensable para la convivencia»[6].

Así una de las imágenes más difundidas en la revista *Y* y otros anuarios de la organización era la ceremonia del paso de las «flechas azules» a «mujeres de pleno derecho», es decir, algo así como el paso de «niña a mujer» que todos los 15 de octubre se celebraban, tras la misa preceptiva, en cada una de las localidades donde hubiera delegación de Sección Femenina. Allí, ante la concurrencia de todas las autoridades y jerarquías de Falange, se asistía a una especia de consagración de las adolescentes en adultas de *pleno derecho*, en un acto de similar significado al que se somete una novicia ante la curia clerical, o un soldado ante su jura de bandera.

Al mismo acto solían acudir también las condecoradas con las «Y» de Isabel la Católica, mención especial que recibían aquellas afiliadas que se habían destacado en alguna tarea, y cuya presencia estaba sobradamente justificada, a modo de incentivo y estímulo a las nuevas adheridas que tomaban el relevo.

Los años iban pasando y las imágenes iban también modificándose en parte. Atrás quedaban los años de máximo rigor y fulgor falangista y la década de los años cincuenta del siglo pasado se iniciaba con nuevos aires. Se había establecido un nuevo rumbo a nivel internacional en el régimen que fructificó con los acuerdos con la Santa Sede y los norteamericanos.

De hecho, el 11 de septiembre de 1945, tras conocerse el desenlace de la II Guerra Mundial, Pilar Primo de Rivera comunicaba en telegrama urgente y confidencial a todas las delegaciones de la Sección Femenina del país, el decreto de la Presidencia del Gobierno «suprimiendo obligatoriedad saludo brazo en alto en actos oficiales», medida que se vería

6 AGA, Cultura, Sección Femenina, Grupo 2º, núm. 6, Paquete 74-75 (II Consejo Nacional de Sección Femenina de FET y de las JONS, Ávila, enero 1938).

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

completada con otros signos visibles de «desfascistización», como el impedimento de teorizar acerca del «holocausto», etc[7].

Pero las consignas de la Sección Femenina para con la mujer eran prácticamente las mismas: disciplina, abnegación, formación física, y educación basada en los más estrictos principios de la moral y religiosidad cristianas.

Ese intento de mostrar, de algún modo, el nuevo momento que se empezaba a percibir, lo intentó proyectar la Sección Femenina a través de la revista *Teresa* creada en 1954 y dirigida por Lula de la Lara. También en ese mismo año se inició la publicación trimestral de *Escuela de Hogar* (1954-1961), centrada en dar toda clase de consejos y buenas prácticas para la consecución de buenas amas de casa; La revista *Familia Española* en 1959 por la Secretaría Permanente de los Congresos de la Familia Española; Es decir, publicaciones que, aunque con ciertos cambios, se guiaban por los mismos principios e ideales con los que se organizó la Sección Femenina. Todas estas publicaciones desaparecieron cuando fue desmantelada la Secretaría General del Movimiento en los años setenta.

La revista *Teresa* nace con el propósito de ser una publicación nueva para una «mujer nueva». Ser el nuevo referente femenino, no en vano en su subtítulo se indicaba expresamente: «revista para todas las mujeres», a modo de *libro de cabecera* en temas de arte, belleza, religión, hogar y moda, esencialmente. Nacía como una publicación que tenía la ambición de llegar y calar al mayor número de mujeres, fuera de las publicaciones puramente circunscritas a las afiliadas.

La imagen en ella proyectada es la de una mujer «más moderna», más adaptada a los nuevos tiempos, atrás quedan los grandilocuentes reportajes de la vida y obra de las dirigentes y afiliadas de la Sección Femenina. Ahora se pretende llegar a un mayor número de mujeres, especialmente, a las mujeres de las poblaciones urbanas, a las clases medias, ahí es donde ahora quiere ganar «la batalla» la organización, una vez que ya no están en uso los principios más eminentemente falangistas y se hace necesario una cierta «apertura».

Sin embargo ello se contradice con los discursos y escritos de su principal dirigente que, a pesar de los cambios, siempre permanecerá anclada al pasado.

Es por ello que el estereotipo femenino, cada vez más adaptado al modelo europeo del momento, tal y como se puede apreciar en las imágenes de *Teresa*, chocaba muchas veces con el contexto en el que se insertaba.

A la mujer y su sensualidad todavía se la seguía considerando como algo deshonesto y obsceno: «La mujer sensual tiene los ojos hundidos, las mejillas descoloridas, transparentes las ojeras, apuntada la barbilla, seca la boca, sudorosas las manos, quebrado el talle, inseguro el paso y triste todo su ser. Espiritualmente, el entendimiento se oscurece, se hace todo a la reflexión; la voluntad pierde el dominio de sus actos y es como una barquilla a merced de las olas; la memoria se entumece. Sólo la imaginación permanece activa, para su daño, con la representación de imágenes lascivas, que la llenan totalmente. De la mujer sensual no se ha de esperar trabajo serio, idea grave, labor fecunda, sentimiento limpio, ternura acogedora»[8].

7
Circulares de la Delegación Nacional. Circular 5 (11-09-1945).

8
Medina, Revista de la Sección Femenina (12-08-1945).

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

2
Revista *Y* de la Sección Femenina, núm 3, marzo de 1938. Organizaciones Juveniles

Se comienza a aceptar que la mujer podía estar en una fábrica, en una oficina, en la Universidad, en un cine, en un café, es decir, en el ámbito público, porque «debe conocer los problemas y las corrientes profundas de su tiempo y participar en todo ello, como hace en las filas de la Falange». Pero eso sí, «manteniendo intactas, mientras tanto, su personalidad cristiana; debe ataviarse y moverse en el mundo, según las modas y los usos vigentes, sin que eso obligue a la Religión a refugiarse en un rincón del tiempo y del espíritu que ignore ariscamente todo lo demás».

En ese referente de calar en las jóvenes y mujeres de las poblaciones urbanas, la Sección Femenina comenzará a utilizar como «gancho» publicitario las fotografías de jóvenes y brillantes actrices del panorama cinematográfico español. De este modo actrices como, Laura Valenzuela, Conchita Velasco o Teresa del Río, serán portada de la revista *Teresa* a finales de los años cincuenta. Son imágenes frescas, donde curiosamente toma como fondo de las mismas entornos o escenarios más típicamente asociados al ámbito masculino, como rodeadas de tunos, en una plaza de toros junto al torero o al pie de un avión de Iberia. Nada que ver con la típica imagen anterior de mujer en funciones de cuidadora, buena esposa o madre.

Ahora bien, aquí cabría de nuevo plantearse, ¿hasta dónde llegó la proyección real de este «nuevo estereotipo femenino» que inaugura la Sección Femenina? Evidentemente el calado fue mínimo, quizás pudo tener un cierto seguimiento a nivel físico ideológico y material, en las principales dirigentes de la organización, debido, en función de la autonomía económica y movilidad que ostentaron en su tiempo. Sin embargo, el horizonte para el resto de las jóvenes y mujeres españolas permaneció anclado en el discurso tradicionalista y católico que las prepararía en el futuro como perfectas amas de casa.

En definitiva, el régimen creó un estereotipo femenino deudor del modelo antifeminista propugnado por el programa social fascista del que participó la Dictadura de Franco. El objetivo era el de conseguir una sociedad jerarquizada, «ordenada», donde las mujeres ocuparan el lugar que les era «propio» por naturaleza, el hogar, la familia, como núcleo indisoluble de la fuerza de un pueblo y de la cohesión del mismo.

Los principios políticos de base de la Falange no le bastarían a la Sección Femenina para dar respuesta a los problemas sociales que se estaban planteando con celeridad, como por ejemplo: la nueva política educativa y laboral, las reivindicaciones feministas o la nueva política familiar, por poner un ejemplo. Y así fue como, poco a poco, la imagen que la Sección Femenina quería proyectar en sus publicaciones, en nada se correspondía con la realidad social del momento. Su imagen, en definitiva, nunca llegó a responder a la demanda juvenil y sentir de la mujer española.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

3
Portada Revista Y de la Sección Femenina, núm. 2, febrero de 1938.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

BIBLIOGRAFÍA

– DOMÍNGUEZ, P., «Las mujeres de la España republicana a través de sus imágenes (1936-1939)», en *Para (re) construir la imagen visual de las mujeres en la España Contemporánea*, Madrid, Universidad Carlos III, 2001.

– MORENO FONSEET, R. y SEVILLANO CALERO, F., «Los orígenes del Franquismo», en *Hispania*, núm. 205, 2000.

– OTERO, L., *La Sección Femenina*. Madrid, Edad, 1999.

– PÉREZ LEDESMA, M., «Una dictadura por la Gracia de Dios», en *Historia Social*, núm. 20, 1994.

– RAMOS, Mª D., y PEREIRA, FCO. J., «El matrimonio del cielo y el infierno. Una alegoría de la vida cotidiana en el franquismo (1939-1952)», en *Mujeres y dictaduras en Europa y América: el largo camino*, Málaga, Universidad de Málaga, 1996.

– RIEGO, B., *Fotografía y métodos históricos: dos textos para un* debate. Santander, Universidad de Cantabria, 1994.

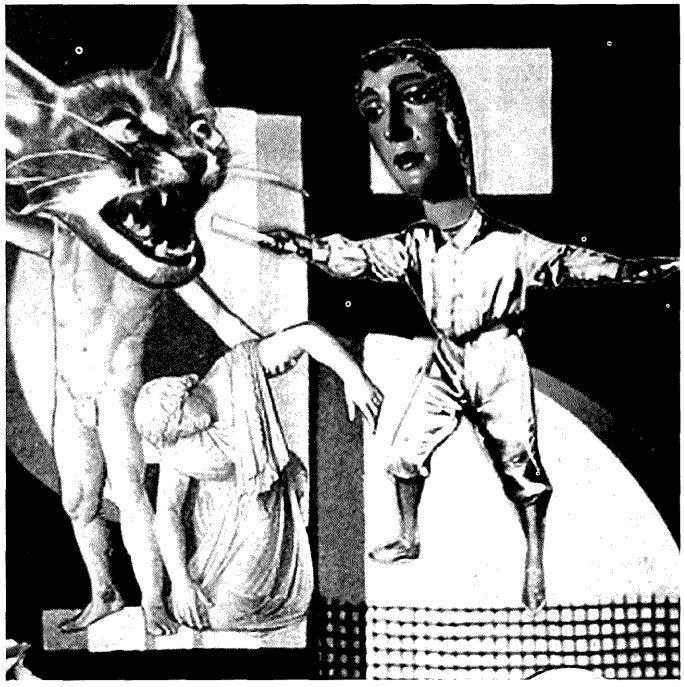
– RODRIGO LÓPEZ, S., *La Sección Femenina y la sociedad almeriense durante el franquismo: de las mujeres del Movimiento al movimiento democrático de mujeres*. Almería, Universidad de Almería, 2005. (CD-ROM).

– SCOUT, J. W., «Sobre el lenguaje, el género y la historia de la clase obrera», en *Historia Social*, núm. 4, 1989.

– SCOUT, J. W., «El género: Una categoría útil para el análisis histórico», en J. S. Amelang y M. Nash, *Historia y Género. Las mujeres en la Europa Moderna y Contemporánea*. Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1990.

– VERA CASAS, F., «Aproximación a la fotografía de reportaje en la revista Estampa (1928-1938)», en *Actas I Congreso de Teoría y Técnica de los medios audiovisuales: el análisis de la imagen fotográfica*, Valencia, Universidad politécnica de Valencia.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha



4. LA FOTOGRAFÍA COMO DOCUMENTO

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

EL GRABADO Y LA FOTOGRAFÍA EN LA DESCRIPCIÓN DE LA FIESTA FINAL DEL ANTIGUO RÉGIMEN Y COMIENZOS DE LA CONTEMPORANEIDAD. EL MODELO DE CASTILLA LA MANCHA

Mª José Cuesta García de Leonardo
Universidad de Castilla–La Mancha

El objetivo de este trabajo es hablar de la imagen de la fiesta oficial. Tal fiesta siempre tiene una serie de objetivos que tratan de apoyar valores que sustentan al poder –ya sea religioso o civil– que está promocionando dicha fiesta. Cronológicamente, primero será el grabado y luego la fotografía quienes darán la visión de dicha fiesta, visión que será la que se crea conveniente para sustentar aquellos valores, es decir, construirán una realidad.

En el Antiguo Régimen, el ámbito de lo civil y de lo religioso se confunden en un mutuo aval: las intervenciones políticas –incluidas las bélicas– se mantienen en la defensa de la verdadera religión, la cual bendecirá a la monarquía benefactora al tiempo que Dios posibilita sus victorias, la descendencia de su estirpe, la feliz vuelta de un viaje regio, la protección frente a las calamidades de su reino, etc. Motivo todo ello de fiestas urbanas, seria y minuciosamente organizadas, en la medida en que, con ellas, se transmite a la totalidad de la población –letrados e iletrados– estas novedades como noticias importantes para sus vidas –importancia cuya magnitud se sabrá interpretar en relación a la magnificencia de la fiesta– y, junto a ello, la idea del buen gobierno para lo cotidiano y para lo trascendente. De esta forma, el uso de la fiesta como manera de transmitir la noticia, aunque se extenderá a épocas posteriores, contará ahora con su mayor utilidad, dadas las posibilidades de comunicación social y la abundancia de iletrados. El coste de dichas fiestas era ingente a pesar de que se repartía entre los distintos organismos laicos –Cabildo Municipal, gremios…– o religiosos –Cabildo Catedralicio, conventos, cofradías….– e incluso particulares –generalmente nobles señalados en la jerarquía social de la ciudad–, todos los cuales participaban con distintas funciones en dicha celebración: junto a la obligatoriedad que supone la organización de estas fiestas para determinadas instituciones, en la escala jerárquica a nivel local, en una sociedad tan fuertemente estratificada, participar de uno u otro modo, supone lograr un reconocimiento social en absoluto desdeñable por sus protagonistas.

De todo ello –de la grandiosidad de lo que se hizo y consiguientemente, del motivo-noticia a celebrar y de los patrocinadores a nivel local– dan fe los textos descriptivos y los grabados que incluyen. Estos se realizan fundamentalmente en aquellas fiestas de mayor envergadura –proclamación al trono de un nuevo rey, visita de un rey a una ciudad, canonización de un santo, llegada de un nuevo arzobispo o de una reliquia, fiestas religiosas

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

importantes como las del Corpus, etc.– que, con frecuencia, conllevan complejas elaboraciones de arquitecturas efímeras. Tales arquitecturas convierten las calles en una Nueva Roma –escenografía idónea para el Nuevo Cesar o sus representantes locales– o en una extensión de la Iglesia, convirtiendo la calle en un interior eclesial –escenografía idónea para el rito religioso urbano– con la simbólica utilización de elementos decorativos comunes– alegorías claras del poder, como la riqueza decorativa o los arcos de triunfo–. El grabado dará cuenta de esas decoraciones desde los textos descriptivos de las mismas, fórmula fundamental para multiplicar el efecto divulgador de la fiesta entre los contemporáneos y constatar la precisa participación en ella de los distintos organismos o personajes particulares, entre sus conciudadanos y ante las máximas autoridades correspondientes; recordemos el mencionado carácter obligatorio de la celebración de dichas fiestas y el compromiso que en ello tienen las instituciones más representativas, las cuales deben dar cuenta de su cumplimiento.

Según el dinero de que se disponga, los textos de la descripción serán más extensos, más ricos, contando con la posibilidad de más grabados, que podrán así recoger tanto vistas globales como otras que muestran de forma parcial y minuciosa la totalidad de la decoración. Por muy someros que sean, tales grabados siempre procurarán una minuciosa descripción de los distintos elementos, incluyendo, a veces, con referencias de números o letras en cada uno, identificaciones o explicaciones de los mismos con textos en cartelas inferiores; otras veces, los grabados representan de forma aislada los distintos y complejos detalles iconográficos (alegorías, figuras de la historia, emblemas y su desarrollo textual correspondiente…) obviando toda contextualización y con el fin principal de hacer más completa y exhaustiva la lectura iconográfica del conjunto, reflejo de todo un estudiado argumento –indudablemente aúlico en lo civil o en lo religioso, en relación con el motivo de la fiesta– que se extiende a lo largo de toda la decoración y también en elaboradas carrozas que desfilan con personajes disfrazados en las comitivas componentes de la fiesta. La importancia de explicitar el argumento desarrollado en la decoración se hace patente al ver el espacio que se le dedica en los textos en los que se incluyen los grabados. Es un argumento que, recurriendo a la alegoría, a la historia, al mito o a la emblemática, confiere la importancia deseada –junto con la exuberancia del conjunto total de la decoración– al objeto de la fiesta, situando, por ejemplo, el nacimiento de un príncipe –que asegura la descendencia de la casa reinante– en el ámbito de lo heroico o mitológico, o la celebración religiosa en un confuso límite con el milagro o incluso la teofanía. Por tanto, la divulgación de tal argumento, aprovechando la imagen gráfica detallada –todo lo que permita la economía disponible para la fiesta–, se va a considerar fundamental.

Los grabados también procurarán –aunque sea forzando perspectivas– magnificar la decoración que aparecerá agigantada en relación al tamaño de las personas –mero asombrado público contemplador–. Dicho público no estorbará la visión de la decoración y siempre aparecerá admirándola, respetuoso con la misma y con sus conciudadanos, imagen de sociedad armónica, fruto del buen gobierno.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

Ni la constatación del asombro por la contemplación del adorno ni la de la armonía social son gratuitas. La primera responde a la ostentación de ricos materiales –imitación de mármoles, de oros, espejos, cristales…en las arquitecturas; riquísimas joyas y telas en la vestimenta de los personajes, etc.–, grandiosidad en las arquitecturas, efectos sorprendentes con la luz, con el agua, con la música –que, con frecuencia, suena escondida –, con la pólvora, con fantásticos animales o personajes dotados de movimiento, con la variedad y complejidad iconográfica…; y todo ello por la conciencia que se tiene del papel dominador del asombro[1], en especial entre el grupo mayoritario de iletrados: quien propicie semejante adorno, indudablemente será buen señor. Y esto rige a todos los niveles de la escala jerárquica ya que incluye a los representantes locales de poder, en sus distintos ámbitos, que, a su vez, habrán colaborado en dicho adorno. Textos y grabados darán cuenta puntual de todos esos detalles asombrosos así como de los patrocinadores de los mismos.

En cuanto a la armonía social, en una época en la que las condiciones climatológicas influyen terriblemente en lo agrícola, produciendo momentos de carestía e incluso de carencia de lo básico en una mayoría de la población con economía de subsistencia, junto con la gravosidad comparativa en los impuestos y la relativa desprotección en lo social y en lo jurídico de una inmensa parte de esa gente, tal armonía sólo podrá ser aparente, rota con más o menos frecuencia y mantenida por una rígida normativa y su consiguiente vigilancia, en la que se entrelaza lo civil y lo religioso. Sin embargo, como el buen gobernante debe conseguir esa sociedad armónica con un funcionamiento ortodoxo civil y religiosamente, reflejo lo más aproximado posible de la perfecta armonía del más allá, esa es la armonía que se reflejará en el perfecto orden de una comitiva o procesión –siempre dispuestas con sus miembros colocados de inferior categoría al principio, ascendiendo en la misma hasta llegar al máximo nivel al final [2], a semejanza de la comitiva triunfal romana–, en la que se incluirá la música que une, a otros símbolos, el de su propia armonía. O en el perfecto orden de preferencia, en la colocación en unos asientos de determinado acto; etc. Y esa es la armonía que se reflejará en el pueblo contemplador, incluidos personajes que se saludan respetuosamente. Y eso plasmarán los grabados.

La selección de los lugares de la ciudad representados en los mismos también es importante: puesto que el propio texto que los incluye es sufragado por una institución –en general, la que protagoniza la celebración de la fiesta–, se pondrá especial interés en la decoración llevada a cabo por la misma y luego por aquellas otras de especial relevancia en el contexto urbano, que, en según que fiestas, participan por haber sido invitadas por la institución ahora principal, mencionando sólo de pasada al resto. Los espacios reflejados por los grabados, respondiendo a los mismos criterios, serán aquellos revestidos por tales organismos, incluyendo, generalmente de forma protagonista, a los edificios-sedes de tales organismos y a su entorno.

Añadamos que la trama urbana adquirirá connotaciones simbólicas por el uso reiterativo de los mismos puntos para usos concretos –colocación de una gigantesca custodia en un magnífico templete en las fiestas del Corpus Christi; de la efigie regia en las fiestas de

1
Como constata J. A. MARAVALL en *La Cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica.* Barcelona, Ariel, 1981.

2
Los pleitos por esta cuestión de preferencia fueron comunes en estos momentos, teniendo en cuenta la trascendencia de su significado en el propio entorno social. Para el estudio de estas cuestiones, ver A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, *Sociedad y Estado en el siglo XVIII español.* Barcelona, Ariel, Colección Historia, 1981.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

proclamación al trono del nuevo rey y, en el mismo lugar, de la efigie del nuevo santo en las fiestas de su canonización, en una identificación nada inocente; etc.– y por la vinculación de zonas concretas a distintas instituciones que siempre despliegan ahí su decoración: las calles correspondientes a los distintos gremios; a los desfiles y juegos caballerescos –modalidades ecuestres que recordarían a los anteriores torneos– de la nobleza local, con motivo de alguna celebración; a los itinerarios procesionales de tal o cual iglesia o convento, etc. Los grabados abundarán en dichas connotaciones simbólicas urbanas, lo cual influirá en la configuración de una especie de «ars memoriae» urbano, en la mente de los ciudadanos: con el mero y cotidiano caminar por su ciudad, el viandante, incluso inconscientemente, asocia distintos puntos urbanos con los distintos poderes y sus valores, en un permanente recuerdo de una determinada y rígida concepción social.

Evidentemente y según lo visto, podemos deducir que la imagen que nos ofrece el grabado no es tanto lo que fue como lo que se quería que fuera, para los contemporáneos –en adoctrinamiento para los convecinos o en demostración a más altas dignidades, frente a las que hay que responder mostrando un correcto ejercicio de la correspondiente parcela de gobierno– o para el futuro, manifestando con esa imagen la representación de la ortodoxia religiosa, política y social del Antiguo Régimen, la representación de –en su concepto– el buen gobierno.

En España, la transición de este tipo de sociedad a otra más moderna, de carácter burgués, como se sabe, tiene lugar a lo largo del siglo XIX. En este siglo se siguen editando textos descriptivos de celebraciones concretas, sobre todo de aquellas más enraizadas en la propia tradición, como las del Corpus Christi o las de los viajes reales y sus correspondientes recibimientos en ciudades. Junto a tales fiestas es interesante señalar el surgimiento de otras nuevas, de signo progresista, que se celebran en torno a la constitución y a sus aniversarios, de las que también existen descripciones [3].

Observamos como entre unas y otras fiestas hay una codificación del lenguaje celebrativo[4], que se conforma a lo largo de los siglos y llega a ser absolutamente inteligible. Por eso, aunque cambie el signo de la fiesta, los ritos se mantienen y en ellos se incluye la propia utilización urbana con puntos referenciales concretos, cargados de grandes connotaciones simbólicas por su uso determinado en anteriores celebraciones; ahora, serán reutilizados con las mismas pretensiones simbólicas pero de otro signo. Por ejemplo: allí donde se rendía homenaje de una forma especial –con complejo ritual que incluye a soldados haciendo guardia, otros desfilando, música, disparos de artillería y repique de campanas– a la efigie del nuevo monarca, en la fiesta por su proclamación al trono –y consiguiente presentación a sus súbditos habitantes de todos los lugares que no fueran la propia corte–, ahora se coloca, con semejante parafernalia, la imagen alegórica de la Constitución, que también se querrá dar a conocer.

Los grabados que acompañan a los textos descriptivos de estas fiestas, a lo largo del siglo XIX, abandonan la calcografía anterior para adoptar el sistema litográfico. Y, en general, en la segunda mitad del siglo, esas litografías están sacadas de fotografías, utilizando a

3 Ver, por ejemplo, mi estudio «Del Emblema a la Viñeta Ilustrada. La agonía de la emblemática en el siglo XIX», en *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, Diputación de Teruel, Instituto de Estudios Turolenses. 1994.

4 Trato más extensamente de esta cuestión en mi libro *Fiesta y Arquitectura Efímera en la Granada del siglo XVIII*. Diputación Provincial y Universidad de Granada, 1995.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

las mismas como un primer apunte rápido que podrá retocarse –modificando incluso la perspectiva originaria–, para una mejor legibilidad de lo que se pretende plasmar: por ejemplo, algo frecuente en la fotografía de la época, las figuras borrosas que se impresionan por el movimiento de las personas, transeuntes en el largo tiempo de exposición requerido, se eliminarán, lógicamente, en el grabado, así como tampoco se reflejará todo lo que entorpezca la visión de lo esencial a representar. Progresivamente, las perspectivas dejarán de ser forzadas como eran en los grabados de la época anterior, donde se quería agigantar y magnificar la decoración arquitectónico-efímera. Ahora las personas no se representan tan minúsculas frente a estas construcciones sino que recuperan las proporciones lógicas –lo que no quiere decir que ahora este tipo de construcciones sea más pequeño–. Podemos establecer un paralelismo con el mayor tamaño político y social que irían recuperando, al menos los pertenecientes a la burguesía, en la medida en que el aplastante sistema absolutista fuera remitiendo o limitando su poder, en la medida en que la dominación por el asombro fuera quedando obsoleta. Tampoco la forma en que se representan las personas tratará de evidenciar un comportamiento fruto del seguimiento de la norma, canónico, sino más bien una relación natural y amable entre los distintos grupos, con alusiones a la burguesía media y a los personajes de extracción más popular, valorando aspectos pintorescos locales; criterios, por otra parte, semejantes a los de la contemporánea pintura costumbrista que también recogerá la fotografía de esos momentos.

Además, la contextualización y la ambientación con personas serán más frecuentes entre los grabados de esta época que en los anteriores. Este hecho se debe relacionar con la desaparición de las complejidades iconográficas y la máxima simplificación de los mensajes en esas decoraciones. Los grandes desarrollos iconográficos en lo arquitectónico, ahora, resultarían en su mayoría ininteligibles –salvo las fórmulas más tópicas– y el tipo de comunicación que se establece requiere una mayor simplicidad, inmediatez y rapidez de lectura: el concepto jesuíta de cómo, lo que más cuesta descifrar, al conseguirlo, se graba mejor en la mente, válido en la época anterior, ahora se relega en nombre de una rápida captación en el terreno de lo atractivo, de lo vistoso, de lo raro, de lo sugerente –en paralelo con los contemporáneos criterios de la estética de lo pintoresco–, con mínimo desarrollo literario-argumental en la imagen. Por ello los grabados no necesitarán responder minuciosamente a esas exigencias descriptivas, requisito para la correcta lectura de la época anterior. Y por eso la visión costumbrista-paisajista no entorpecerá su mensaje y será por la que se opte, enlazando así también con los mencionados criterios de la estética pintoresca. De hecho, contrariamente a lo que sucedía antes, en los textos descriptivos en los que se incluyen estos grabados, el apartado dedicado a la descripción iconográfica de estas decoraciones y de estas arquitecturas efímeras, es mínimo, prevaleciendo sobre ellas la detenida mención de los actos sociales en los que se inscriben estas decoraciones y de sus patrocinadores. En esos actos se evidenciará la incorporación de la burguesía, cada vez más protagonista, y el relator pondrá el mismo cuidado que se ponía en los tiempos pasados en no olvidar ningún detalle del protocolo o de las intervenciones de los distintos protagonistas, quienes segui-

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

rán utilizando la fiesta como mecanismo de implantación social y local, de su correspondiente parcela de poder.

En cuanto a la arquitectura efímera en sí, oscila estilísticamente entre varias opciones: una es la utilización de un lenguaje clasicista muy simplificado, cuyas connotaciones vinculadas al poder permanecen totalmente inteligibles. Otra es el uso de los historicismos –cuyas primeras manifestaciones en España se desarrollan precisamente en arquitecturas efímeras a finales del reinado de Fernando VII– con yuxtaposiciones más o menos exóticas, sobre todo en lo árabe, con tópicas vinculaciones simbólicas –lo gótico para las alusiones religiosas o para cuando se requiere de lo medieval como forma de avalar el presente, o el plateresco y el renacimiento buscando el mismo fin en el glorioso pasado imperial–. La propia ciudad, en el caso de recibir una visita regia, trata de reflejar su carácter específico –y, a la vez, pintoresco, en una especie de visión reflexiva y a la moda sobre sí misma– en esas arquitecturas, recordando las recomendaciones que daba en el mismo sentido A. Ganivet[5] para las estaciones de ferrocarril, cuya arquitectura debía orientar al viajero visitante sobre la esencia de la ciudad en la que se encontraba; así, las ciudades donde el pasado musulmán había sido importante, habiendo permanecido sus huellas, no dudaban en levantar arcos triunfales árabes –o con fantasiosas formas alusivas a esta arquitectura– para el paso de la regia comitiva.

Otro tipo de arquitectura es aquella que deriva de las anteriores figuras topiarias, es decir, aquellas que se elaboran con elementos vegetales –como, por ejemplo, el ciprés o el boj, por su consistencia–, que se recortan buscando cualquier tipo de forma; o, en otra modalidad, revistiendo con yedra o semejantes una estructura de madera. En ambos tipos se buscarán similitudes arquitectónicas con distintos estilos, utilizando almenas, arcos apuntados o de herradura, frontones, columnas, etc.; y también en ambos se incluyen elementos simbólicos alusivos, como escudos o cartelas con inscripciones. Este tipo de arquitectura no se puede considerar nueva, dado su uso anterior; pero sí hay que considerar su actual protagonismo, favorecido por la simplificación iconográfica contemporánea así como por la búsqueda de lo exótico, de lo novedoso, o de la dificultad de ejecución, vinculable a esa estética de lo pintoresco, ahora en boga.

Otro posible lenguaje y éste si novedoso, relacionable también con la estética de lo pintoresco pero más con la naciente mentalidad industrial, es el que utiliza, para la construcción arquitectónico-efímera, elementos derivados de la producción local. En los viajes reales posteriores a los años cuarenta, se multiplican los arcos de este tipo, en los cuales, con muy variados materiales, se intenta hacer una arquitectura que, no obstante, incluye citas tópicas como frontones, columnas, pilastras, arcos de distintos tipos, elementos decorativos como escudos, banderas o inscripciones, etc.: así vemos el arco de cáñamo, autóctono de la zona, levantado en La Zubia (Granada), en 1862, o el arco de minerales y el kiosko de esparto, materiales extraídos en la provincia de Almería y colocados en esa ciudad en 1863, ambos en los viajes de Isabel II por Andalucía. Indudablemente, la falta de desarrollo iconográfico tradicional no implica que estén exentos de contenido simbólico: hablarle al rey de la indus-

5 A. GANIVET, *Granada la bella*. (1896). Granada, Edit. Albaicin, 1968.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

tria local y hacérsela evidente en algo tan vistoso como un arco triunfal por donde necesariamente circula, se inscribe en el mismo tipo de procedimientos utilizados anteriormente, cuando, desde las épocas bajomedievales se aprovechan estas estructuras para recordar al rey los fueros o privilegios de esa ciudad: el rey deberá interesarse por tal industria y procurar favorecer así su desarrollo. Hay que recordar que con Isabel II, gran aficionada a la fotografía en los años de su introducción en España, viaja el fotógrafo Clifford quien reproducirá para la reina, para su círculo –y para la posteridad–, muchas de estas construcciones; imágenes gráficas que también serán multiplicadas por la prensa, la cual, en lo sucesivo, recogerá la noticia de esos viajes, divulgando tales imágenes lejos de sus lugares de origen, a modo de promoción de su industria.

Es interesante destacar que, junto a instituciones como cabildos municipales o catedralicios, de protagonismo tradicional en este tipo de actos, ahora asumirán la factura de esas construcciones asociaciones comerciales o industriales –sustituidos los gremios en 1812–. Recordemos cómo, tradicionalmente los gremios, en todo tipo de fiestas en las que intervinieran con alguna elaboración –arcos de triunfo, altares, carros triunfales…– al margen de que ésta fuera contemplada por el mismo rey o sólo por sus conciudadanos, utilizaban dicha elaboración para referirse valorativamente, de forma más o menos directa, a los frutos de su trabajo. Ahora es esta la imagen que se abre camino, reflejo del mayor peso social del grupo que la sustenta; tal imagen implica, lógicamente, un cambio en la iconografía, pero siempre dentro del simbolismo genérico acostumbrado e inteligible por la totalidad.

Todas estas circunstancias nos hablan de otro mundo en el que la fiesta se aleja de los lenguajes de connotaciones nobiliarias –salvo que de forma específica se intente recurrir a ellas con algún propósito retardatario– para asumir el de la burguesía cada vez más poderosa. El grabado, incluido en textos cada vez más sucintos, reflejará esta nueva imagen, sin poder disimular muchas veces un halo pintoresco y romántico.

La asunción de la fotografía por la prensa periódica y, en el terreno que nos ocupa, con la posible utilización de prensa local, tiene consecuencias en la divulgación impresa de lo festivo. Dado el menor coste que supone este medio –en comparación a la publicación de un libro monográfico con sus grabados–, en todas partes –incluidos pueblos– se podrá sufragar un reportaje gráfico de tal o cual fiesta que, con carácter de noticia, engrosará las páginas del periódico. La fiesta así contada reducirá enormemente lo textual a favor de la imagen gráfica: el desarrollo iconográfico, en caso de existir en la decoración, estará reducido a lo mínimo y no será importante ni mencionarlo, salvo en lo que haga referencia a sus patrocinadores; en general, bastará la tópica belleza genérica del conjunto y el interés que, en conseguirla, pusieron sus artífices. Lo más destacable serán los actos desarrollados en ese contexto, los participantes o los que los sufragan, para quienes –teniendo en cuenta sus intereses en la manifestación de su poder a nivel local–, más que la descripción, interesará la foto, realizando tal o cual honrosa acción o colocados en lugares preferenciales, etc. Por otra parte, aquellos actos que antes no contaron más que con detallada descripción pero nunca con imagen gráfica, como las visitas a los enfermos o las comidas a los pobres,

UDAD-REAL: ARCO ERIGIDO EN LA CALLE DE LA FERIA.
(De fotografía de D. J. J. Muñoz.)

1
Visita de Alfonso XII a Ciudad Real.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

hechas y subvencionadas por distintas instituciones o personalidades, ahora también contarán con su fotografía.

Lógicamente, la fotografía es también una manera interesada –más o menos conscientemente– de contar la realidad, por lo que procurará destacar aquello que interese en cada momento: la cantidad de gente que acudió a recibir al rey o al obispo, acompañando y vitoreando en todos los actos –implicando con ello, gráficamente, la asunción y defensa de unos valores–; la cantidad de gente que participó en la procesión o en la romería, llevando con gran devoción las imágenes sagradas; la solicitud en la atención a los pobres en la comida que se les da, por parte de, en general, las altas damas consortes; etc. El valor de lo gestual, tan desarrollado en el barroco, tan teatral, encontrará nuevamente en esta fotografía «de aparato» –estableciendo un paralelismo con los cuadros de representación áulica –un medio idóneo que sabrá ser utilizado según la conveniencia, como siempre, de los poderes establecidos. Así la fotografía construye otra realidad, aprovechando ahora un discurso divulgador de muchísima más potencia que antes pero con el mismo propósito reductor de la supuesta «realidad» a la demostración de unos objetivos concretos y no inocentes.

Castilla La Mancha, como zona fundamentalmente rural y económicamente débil, se va a ver beneficiada por la divulgación de la imagen que supone la fotografía. De los primeros años de la extensión de la misma, podemos observar el grabado que se publicó en La Ilustración Española y Americana, el 15 de Febrero de 1879, dentro del reportaje que informa de la visita del rey Alfonso XII a Ciudad Real [**IMAGEN 1**]. Tal grabado se saca de una fotografía de Juan José Muñoz que no conocemos. El grabado nos muestra un arco de configuración clasicista, con un gran vano central, clípeos con los retratos probablemente regios en las enjutas del mismo y el escudo de la ciudad en el centro. En las calles laterales, figuras alegóricas, pintadas o en relieve, en el primer piso; en el segundo, figuras de bulto redondo en sus correspondientes nichos, tan inidentificables como las anteriores; y, en el ático, cartelas. En la parte central del ático, la dedicatoria –«A S. M. EL REY»– en una gran cartela. Sobre ella y rematando también las calles laterales, escudos y banderas al modo triunfal. Todo el conjunto va adornado con ramajes vegetales. El texto descriptivo del periódico, es realmente escueto: «Este arco, con fachada a las calles de la Feria y Toledo, estaba formado de ramaje y adornado con figuras alegóricas, grupos de banderas, escudos, etc., siendo su conjunto del mejor gusto»[6]. La identificación iconográfica de las distintas figuras así como la posible lectura, en este sentido, del conjunto, evidentemente deja de importar; sólo la presencia de tales imágenes, iconos tópicos de la magnificencia del poder y de la tradición de un orden, es suficiente. Simple presencia que también garantiza la belleza y la grandiosidad requerida para tal edificación y para el acto en el que se inscribe en la mera repetición de lo acostumbrado. A diferencia de cómo se vería en el original fotográfico, las construcciones que enmarcan el arco y que se observan a través del mismo, son resueltas de una manera muy somera, casi con un mero rayado vertical y pocos elementos más, para resaltar la construcción de dicho arco. Mucha gente –no sabemos si también la habría en la foto– circula alrededor del mismo, sirviendo para dar cuenta de su tamaño, si las construc-

6 Referencia tomada de J. CARRIÓN MUÑOZ en *Muñoz. Cien años de fotografía (Ciudad Real, 1859-Tomelloso, 1959)*. Tomelloso, Ediciones Soubriet, 2000.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

ciones adyacentes no lo hubieran hecho. También con las personas se da ese toque populista que tanto conviene a los actos públicos de esta índole, a la vez que pintoresco o costumbrista, siguiendo la estética contemporánea.

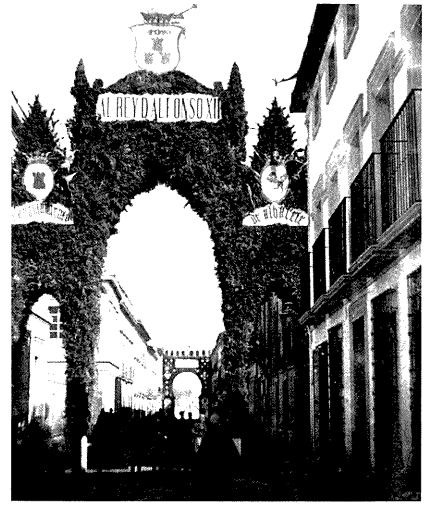
De la misma época son los dos arcos de triunfo, levantados uno por el Ayuntamiento y otro por la Diputación de Albacete, con motivo de una visita de Alfonso XII, según recogen fotografías anónimas[7] de la época [IMAGEN 2]. El del Ayuntamiento consiste en una fantasiosa arquitectura vegetal con tres arcos apuntados –ocupando prácticamente toda la extensión de la calle, la abertura del arco central –, con un original remate de formas apuntadas sobre los arcos laterales y, sobre el central, una especie de frontón con formas salientes en los extremos y redondeadas en el resto, que sostiene el escudo de la ciudad con banderas y clarines, como alusiones simbólicas y tradicionales a triunfos bélicos y a la fama; incluye cartelas en las que el Ayuntamiento de Albacete se identifica, dedicándole el arco al rey. El de la Diputación, también de materia vegetal, tiene en el centro un gran arco de herradura, flanqueado por dos pequeños y cerrados; todo está rematado por almenas y coronado, como el anterior, por el escudo de la ciudad. En sus paredes, se recortan dibujos geométricos entre la vegetación que lo conforma, junto a escudos y banderas; incluye una cartela central en su parte superior, en la que la Diputación dedica este arco al rey.

Entre ambos arcos, colocados a lo largo de la misma céntrica calle, la gente pasea, dando, como ya hemos visto en el caso anterior, esa nota pintoresca, contextualizadora e instantánea de la ciudad.

Alfonso XII hizo dos visitas a Albacete, una en 1877 y otra en 1881[8], sin que sepamos a cual de las dos corresponden estos arcos. De todos modos, es significativo que aparezca el protagonismo de la Diputación elaborando uno de ellos, teniendo en cuenta que tal tipo de organismos, constituidos en torno a 1834, reciben precisamente ahora, en 1876, un gran impulso debido al sistema de elección directa, en cada provincia, de sus propios diputados provinciales: tal importante novedad en la vida pública, se destacaría así, de forma patente, entre sus conciudadanos.

Por otra parte y haciendo referencia tanto a estos arcos albaceteños como al de Ciudad Real, si recordamos que en 1874, es decir, pocos años antes, había tenido lugar la Restauración de la monarquía en la persona de este rey, después de la primera experiencia republicana en España, podremos valorar más ajustadamente el poder simbólico –del que las autoridades protagonistas y comitentes son perfectamente conscientes – que este lenguaje del triunfo, tan tradicional –y, por tanto, perfectamente inteligible para la población– y evocador de anteriores glorias, tuvo en su momento.

Así, la fotografía deja constancia de tales arcos en ciudades como Ciudad Real y Albacete, en las que, si bien no son novedosas las construcciones arquitectónico-efímeras en contextos festivos, sin embargo, sí son excepcionales, por cuestiones económicas, los textos descriptivos y con grabados que guardaran su imagen. Y esto sucede con lugares tan apartados como Molina de Aragón (Guadalajara), con la fotografía anónima de un estilizado



2
Visita de Alfonso XII a Albacete. Arco del Ayuntamiento. Al fondo, arco de la Diputación.

7
Fotografías anónimas. «Título nº 447733». Cedidas por el Centro de Estudios de Castilla la Mancha.

8
Según L. G. García-Saúco Beléndez en *Albacete. 600 años.* Exposición en el Museo de Albacete. Mayo, 1982. Diputación Provincial de Albacete, 1982, pág. 25.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

9
Visita de Alfonso XIII y Primo de Rivera a Molina de Aragón

arco triunfal a base de filigranas vegetales, levantado en 1928, con motivo de la visita de Alfonso XIII [IMAGEN 3] . Pero aquí la foto recoge al rey rodeado de generales, como Primo de Rivera y otras personalidades, caminando bajo dicho arco, en los cuales, indudablemente se centra el interés de la imagen[9]. El acto responde al homenaje que se rindió en su ciudad, Molina de Aragón, al Capitán de Ingenieros, Felix Arenas Gaspar, muerto heroicamente en la Guerra de África, en 1921. La guerra había terminado, después de bastantes desastres y recriminación popular, en 1926, en la Dictadura de Primo de Rivera; por eso en la imagen aparece dicho general junto con otros altos cargos militares, rodeando al rey. En un momento en el que los problemas sociales radicalizan a los partidos de orientación izquierdista y republicana, tal acto se reviste de un importante contenido político que intenta, apelando al emocionado recuerdo del sacrificio heroico por la patria, afianzar la Dictadura, la cual supo mostrar como logro la finalización de la guerra. Y, junto a ella, al monarca que respalda su gobierno. Las banderas, símbolos siempre de triunfos bélicos, situadas detrás del escudo –seguramente local–, coronando el arco, así como la propia inscripción del mismo – «Molina y el Señorío a su Rey y Señor»– redundan en los mencionados aspectos.

Otro ejemplo contemporáneo es el completo reportaje fotográfico –hecho por Juan Otero[10]– de los arcos florales y vegetales que se extendieron por las calles y plazas de Talavera de la Reina, en los días 14 y 15 de Diciembre de 1929, para celebrar el 75 aniversario del Dogma de la Inmaculada, con vecinos transitando o posando orgullosos junto a dichos arcos, los cuales son, quizás, fruto de su propio esfuerzo.

Interesa señalar cómo en torno a este tema hubieron grandes movilizaciones contrarreformistas, incluidas las festivas, aún antes de tal proclamación[11], lo que matiza el carácter de esta fiesta ya en el siglo XX. En el momento del máximo declive del régimen –que incluirá, al mes y medio de esta celebración, la dimisión de Primo de Rivera y, a los pocos meses, la instauración de la Segunda República –, con una acentuada crisis económica que fundamentalmente sufrirían las clases populares, es sintomática la magnificencia transmitida con lo festivo a esta celebración, capaz de movilizar a todo el pueblo, al modo de las mencionadas grandes celebraciones contrarreformistas, con indudables resortes, hábilmente manejados desde el poder –laico y religioso–, muy influyentes en el ánimo popular, canalizadores, por la vía de lo religioso, del conjunto de las frustraciones de tipo social. Y la fotografía será el eco duradero de tales pretensiones.

Evidentemente, estos casos se multiplican y, en definitiva y en general, habría que hablar de relecturas interesadas del pasado en épocas que buscan, para mantenerse, el aval del mismo, convenientemente representado –como se verá también más tarde, sobre todo en las primeras décadas de la dictadura franquista– recurriendo a los símbolos tópicos, absolutamente inteligibles para la población, con elaboraciones muy empobrecidas en lo formal pero que mantienen toda su fuerza significativa y movilizadora. La diferencia es que, ahora, la fotografía posibilitará no sólo su divulgación sino también su comprometido mantenimiento en la memoria de la Historia.

9
Fotografía anónima. 6 de Junio de 1928. Recogida por L. A. Cabrera Pérez, en *Guadalajara, el lápiz de la luz*. Toledo, Junta de Comunidades de Castilla la Mancha, 2000.

10
VV. AA. *Imágenes de una ciudad y sus gentes Fotografía en Talavera de la Reina (1857-1950)*. Serie Monografías nº 2 en *Cuaderna*, Talavera de la Reina, 1997.

11
Como ejemplo de fiestas realizadas en el siglo XVII en torno a esta cuestión, ver el libro de P. PEDRAZA, *Barroco Efímero en Valencia*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1978.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

LA CERÁMICA TALAVERANA A TRAVÉS DE LAS FOTOGRAFÍAS DE RUIZ DE LUNA

FERNANDO GONZÁLEZ MORENO
Universidad de Castilla-La Mancha

El 8 de septiembre de 1908, festividad de la Virgen del Prado, patrona de Talavera de la Reina, el nombre de Juan Ruiz de Luna Rojas (Noez, 1863 – Talavera de la Reina, 1945) quedó indeleblemente unido al de la cerámica de esta ciudad toledana. En esa fecha se coció el primer horno de la fábrica *Nuestra Señora del Prado*, alfar fundado con el propósito de recuperar las tipologías y los modelos decorativos que se consideraban como propios de la cerámica tradicional talaverana. Ésta, como consecuencia de múltiples y confluyentes procesos de crisis, había devenido en una producción menor sin el prestigio que siglos atrás había gozado. Ante esta situación, la empresa de Juan Ruiz de Luna, junto a sus socios Platón Páramo, Enrique Guijo y Juan Ramón Ginestal Maroto, asumió un importante riesgo comercial, razón por la cual Ruiz de Luna optó por simultanear su labor como director de esta fábrica con su anterior profesión hasta que el negocio produjese beneficios seguros; dicha profesión era la de fotógrafo de estudio.

Formado originariamente como pintor decorador junto a sus hermanos Emilio y Jerónimo Herráiz de Luna –formación que proporcionó a Ruiz de Luna un profundo sentido de la composición y de la estética–, Juan Ruiz de Luna se inició en la fotografía gracias a Juan José Perales, quien acudió a Madrid en la década de los años 80 del siglo XIX para formarse en la innovadora técnica fotográfica a instancia del propio Ruiz de Luna. Ambos formaron sociedad en Talavera de la Reina hasta 1895, instalando en un ya desaparecido caserón palaciego de la plaza de Aravaca el primer estudio fotográfico conocido de esta ciudad[1]. Sin abandonar el ejercicio de la pintura, Juan Ruiz de Luna desarrolló su trayectoria como fotógrafo junto a Juan José Perales practicando los géneros fotográficos habituales de las últimas décadas del siglo XIX: tarjetas de visita y retratos de estudio. En éstos, Ruiz de Luna da muestras de una gran calidad, preocupación por la luz, la composición y por las posibilidades creativas de la fotografía[2]. No obstante, el género que a nosotros más nos interesa ahora es el relativo a su labor como reportero fotográfico. Ruiz de Luna demostró un notable interés por documentar fotográficamente todo aquello que le rodeaba (personajes, costumbres, monumentos, paisajes, eventos sociales, etcétera), hecho que le llevó a colaborar con diferentes publicaciones gráficas: *Castilla*, *El Castellano Gráfico* o *Toledo, revista de arte*. Y por supuesto fue la cerámica –su producción, las instalaciones de la fábrica, las piezas más notables de la cerámica talaverana– el centro habitual de su objetivo, uniéndose de este modo sus dos principales pasiones.

Como ya señalé al iniciar esta comunicación, Juan Ruiz de Luna no abandonó su profesión como fotógrafo al inaugurar la fábrica de cerámica artística *Nuestra Señora del Prado*, ni tampoco su afición cuando traspasó el gabinete fotográfico a Juan de Otero hacia 1926

1
Hacia 1905, ya sin formar sociedad con Juan José Perales, Juan Ruiz de Luna trasladó su estudio artístico y galería fotográfica a la calle Medellín nº 7 (actual calle Mesones). En 1912 instaló el gabinete fotográfico en la fábrica *Nuestra Señora del Prado*, en la segunda planta de la zona de viviendas de Francisco Arroyo.

2
véase CÉSAR PACHECO, «Aproximación a la Historia de la fotografía en Talavera», en CÉSAR PACHECO y BENITO DÍAZ (ed. y coord.), *Imágenes de una ciudad y sus gentes. Fotografía en Talavera de la Reina (1857 – 1950)*. Talavera de la Reina, Arrabal, 1997, págs. 43 – 54.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

para ocuparse únicamente del negocio cerámico. Esto permitió que en la actualidad podamos contar con una amplia colección de fotografías a través de las cuales Ruiz de Luna dejó testimonio gráfico de las principales piezas elaboradas por su fábrica, de las instalaciones y talleres de ésta, de su colección de cerámica antigua y de la de su socio Platón Páramo, del antiguo museo de cerámica, de los operarios, torneros, horneros, pintores y pintoras, de sus familiares y de las tiendas-exposición abiertas en Madrid, entre otras. Estas fotografías se han convertido en documentos de un valor primordial para poder tener un conocimiento directo de numerosos aspectos de la historia de la cerámica talaverana. A continuación, si bien las posibilidades de estudio son mucho mayores, abordaré de manera concreta la aportación de estas fotografías atendiendo a cuatro bloques temáticos:

– La fábrica *Nuestra Señora del Prado* y el proceso productivo
– La colección de Platón Páramo
– El antiguo Museo de Cerámica
– Catálogo de piezas de la azulejería talaverana tradicional

La fábrica *Nuestra Señora del Prado* y el proceso productivo

Cerrada la fábrica *Nuestra Señora del Prado* en 1961, el conjunto de casas y talleres que la conformaban pervivió hasta 1979, año en el que, debido a la amenaza de ruina del edificio y a la imposibilidad de adquisición por parte del Ayuntamiento talaverano para rehabilitarlo, fue condenado al derribo[3]. Las fotografías que hoy en día se conservan de estas instalaciones son, por tanto, el único documento con el que contamos para conocer su estructura, las maquinarias empleadas, los tipos de hornos, etcétera[4]. Fotografías que, al mismo tiempo, nos permiten reconstruir el proceso de elaboración cerámica que se seguía en esta fábrica.

El primer paso en la producción cerámica, una vez que la arcilla ya había sido decantada y había reposado en las cuevas, era la preparación del barro para su posterior modelado. Este proceso se realizaba en el propio taller de alfareros disponiendo sobre el suelo una amplia pella que uno de los operarios se encargaba de pisar hasta que el barro ganaba ductilidad; así lo vemos en la fotografía *Pisado del barro*[5]. De esta pella se servían los encargados de realizar las piezas a torno –como nos ilustran *Barrero trabajando*[6] y *Sala de tornos de alfarero*[7]– o a molde. En el caso de los torneros, estos hacían uso del torno alto de pie impulsado por el propio tornero para «levantar» los cacharros; a continuación, ya en mesas dispuestas en la misma sala, la pieza era completada añadiéndosele los detalles que requiriese (asas, adornos, tapaderas, etcétera), quedando preparada para su secado en los estantes o en el suelo. En cuanto a la elaboración de los azulejos, como vemos en *Operarios en la máquina de azulejos*[8], la fábrica contó con prensas verticales que permitían elaborar azulejos de mayor calidad.

Antes de ser decoradas, las piezas eran sometidas a una primera cocción o cochura, momento a partir del cual la pieza pasa a ser conocida como bizcocho o juguete. Éstos eran almacenados convenientemente en un taller –*Taller del juguete*[9]– para su limpieza –*Opera-*

3 Se ubicaba entre las calles de José Luis Gallo, Adalid Meneses y Rondilla o Redondilla (actual calle San Clemente) con fachada a la plaza de la Libertad (actual del Pan). Se conserva el plano de la fábrica levantado por Salvador Ruiz de Luna en 1924 (M. Isabel Hurley, *Talavera y los Ruiz de Luna*. Toledo, IPIET, 1989, s/pág., lámina 5); en el Museo de Cerámica *Ruiz de Luna* de Talavera de la Reina (Toledo) existe una copia realizada sobre azulejos por Alfredo Ruiz de Luna en 1984. La fachada en azulejos de la puerta principal, pintados por Francisco Arroyo en 1914, se conserva en la actualidad en el Museo de Cerámica *Ruiz de Luna* de Talavera de la Reina (Toledo). Su disposición originaria puede observarse en diversas fotografías. Una de ellas, correspondiente a la colección de Alfredo Ruiz de Luna, fue publicada en Vicente Cerrillo, *Castillo de Bayuela. La Iglesia Parroquial*. Toledo, s/edit., 2000, s/pág.; otra posterior, ya en color, fue publicada en M. Isabel Hurley, *Talavera y los Ruiz de Luna*, s/pág., lámina 4.

4 Suerte semejante a la que corrió la fábrica de loza industrial *La Segoviana* instalada a las afueras de Segovia, cuya infraestructura también fue destruida tras el cierre de la fábrica.

5 Véase en Diodoro Vaca y Juan Ruiz de Luna, *Historia de la cerámica de Talavera de la Reina y algunos datos sobre la de Puente del Arzobispo*. Madrid, Editora Nacional, 1943, s/pág., lámina 100. Las fotografías de esta obra corresponden a Antonio Ruiz de Luna y Vicente Zubillaga.

6 En la fotografía, perteneciente a la colección de Alfredo Ruiz de Luna, también aparece Juan Ruiz de Luna ya anciano. Véase en Vicente Cerrillo, *Castillo de Bayuela...*, s/pág.

7 Véase en Diodoro Vaca y Juan Ruiz de Luna, *Historia de la cerámica...*, s/pág., lámina 98.

8 Esta fotografía, perteneciente a la colección de Alfredo Ruiz de Luna, no corresponde a Juan Ruiz de Luna, sino al fotógrafo madrileño Frutos. Fue publicada por César Pacheco y Benito Díaz (ed. y coord.), *Imágenes de una ciudad...*, pág. 101.

9 Véase en César Pacheco y Benito Díaz (ed. y coord.), *Imágenes de una ciudad...*, pág. 103.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

rias eliminando el polvo de las piezas[10]– y clasificación (platos, jarras, orzas, tibores, ánforas, albarelos, palmatorias, alizares, retablillos de pared y pequeñas esculturas[11], entre otras). La decoración de las piezas, realizada mediante óxidos vitrificables preparados convenientemente en la propia fábrica –*Molinos de esmaltes*[12]– se llevaba a cabo tanto por pintores –*Taller de decoración* y *Taller de pintores*[13]– como por pintoras –*Taller de decoración*, *Taller de pintoras* y *Taller femenino de pintoras*[14]–, aunque en talleres separados. En éstos, en cuyas paredes se abrían amplios ventanales para contar con la mayor disposición posible de luz natural, los pintores o pintoras decoraban a mano alzada las piezas sirviéndose de tornos de pie o de mano, de cañas para mantener el pulso y de cartones o estarcidos con los repertorios decorativos que debían reproducir. Observamos cómo las pintoras se encargaban preferentemente de piezas de loza que se decoraban con guirnaldas y pabellones, ramos y flores; mientras que los pintores, además de piezas de loza, eran responsables de la decoración de los paneles de azulejos. Éstos se disponían sobre tableros que servían al pintor como un caballete sobre el que podía desplazar la caña, herramienta que le permitía mantener fijo el pulso sin apoyar la mano sobre el azulejo.

Por último, la pieza era sometida a una segunda cocción con la que el esmalte y la decoración se fundían conformando una superficie impermeable, lisa y brillante. La fábrica, según el plano de 1924, contó en esa época con cuatro hornos: tres de cámara circular de diferentes proporciones y uno de planta cuadrangular de grandes dimensiones del que se conserva la fotografía titulada *Horno*[15]. Esta fase requería un minucioso trabajo que asegurase que toda la producción no se echara a perder en el último momento. En primer lugar, las piezas eran introducidas en cobijas –cajas cilíndricas cocidas de arcilla refractaria– con las que se impedía que la llama del horno alcanzase a dañar la decoración. Esta labor, como queda reflejada en *Operarias preparando la cochura*[16], se realizaba meticulosamente para evitar que la pieza quedase en contacto con la cobija o con otra pieza, ya que la capa de esmalte, tras fundirse y enfriarse, quedaría adherida a otra superficie; para impedirlo y, al mismo tiempo, albergar en una misma cobija el mayor número de piezas, se empleaban atifles o trébedes, pequeños trípodes de cerámica cocida que aseguraban que la pieza quedase en contacto con la menor superficie posible. A continuación, el hornero cargaba el horno, sellaba la puerta de entrada a la cámara y pasaba a dar fuego al horno –*Obrero alimentando el horno*[17]–, controlando el tiro abriendo o cerrando los respiradores existentes en la parte superior del horno y supervisando que la leña se quemase proporcionando calor por igual en todo el horno. Una vez que las piezas se daban por cocidas y que el horno se había enfriado, éste se abría y se procedía a la descarga, como podemos contemplar en *Obrero «El Pajarita» extrayendo piezas cocidas del horno*[18]; fotografía de gran interés pues nos permite observar la disposición de la carga del horno, combinándose piezas decoradas y encobijadas en la parte inferior y de bizcochos en la parte superior.

Completado este proceso, las piezas que alcanzaban el nivel de calidad exigido eran expuestas en la sala de ventas existente en la propia fábrica –*Exposición de piezas*[19]– o en las que fueron abiertas en Madrid[20] **[IMÁGENES 1 y 2]**. Las piezas que podemos contemplar en

10
Véase en M. ISABEL HURLEY, *Talavera y los Ruiz de Luna*, s/pág., lámina 15.

11
Algunas de estas pequeñas esculturas reproducen la figura de una menina o de lagarteranos.

12
El esmalte blanco se obtenía calcinando y moliendo plomo y estaño. El resto de la paleta se obtenía a partir del cobalto (azul), del antimonio (amarillo), del cobre (verde) y del manganeso (negro-morado). Véase en DIODORO VACA y JUAN RUIZ DE LUNA, *Historia de la cerámica...*, s/pág., lámina 100.

13
Véanse en *ídem*, lámina 98; y M. ISABEL HURLEY, *Talavera y los Ruiz de Luna*, s/pág., lámina 17.

14
Véanse en DIODORO VACA y JUAN RUIZ DE LUNA, *Historia de la cerámica...*, s/pág., lámina 98; CÉSAR PACHECO y BENITO DIAZ (ed. y coord.), *Imágenes de una ciudad...*, pág. 104; y M. ISABEL HURLEY, *Talavera y los Ruiz de Luna*, s/pág., lámina 16.

15
DIODORO VACA y JUAN RUIZ DE LUNA, *Historia de la cerámica...*, s/pág., lámina 101.

16
Véase en CÉSAR PACHECO y BENITO DIAZ (ed. y coord.), *Imágenes de una ciudad...*, pág. 102. El título con el que la fotografía apareció en esta publicación resulta erróneo, ya que la cochura es la primera cocción y la labor que aquí aparece reflejada es el encobijado previo a la segunda cocción.

17
Véase en VICENTE CERRILLO, *Castillo de Bayuela...*, s/pág.

18
Véase en *Ibidem*.

19
Véase en *Ibidem*, s/pág. La toledana Casa Rodríguez también realizó una fotografía de esta sala de ventas; véase en MANUEL CARREÑO DE DIOS *et alii*, *Imágenes de un siglo. Fotografías de la Casa Rodríguez. Toledo, 1884 – 1984*. Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1987, pág. 73.

20
La primera tienda-exposición de cerámica artística Ruiz de Luna en Madrid fue abierta en 1914 en la calle Mayor; en 1922 se trasladó a la calle Floridablanca. Dos fotografías del interior de la tienda-exposición abierta en la calle Floridablanca aparecieron publicadas en «Artistas toledanos en Madrid. La exposición Ruiz de Luna», en *Toledo, revista de arte*, Toledo, núm. 189 (año VIII, 1922), pág. 498. También se conserva una fotografía del exterior de la misma tienda-exposición; ésta fue publicada por M. ISABEL HURLEY, *Talavera y los Ruiz de Luna*, s/pág., lámina 3.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

las fotografías que de estas exposiciones se conservan son una buena síntesis del repertorio productivo de los Ruiz de Luna: platos, lámparas, candelabros, tinteros, juegos de café y de té, bandejas, tondos al estilo «della Robbia», zócalos con azulejos de repetición o con escenas enmarcadas al modo de los arrimaderos de la Basílica del Prado de Talavera de la Reina (Toledo) o del Ayuntamiento de Toledo, chimeneas, jarrones, ánforas, tibores y orzas con motivos cinegéticos o con reproducciones de famosos lienzos, retablillos, benditeras, placas y paneles devocionales. Piezas con las que se pretendía recuperar la tradición cerámica talaverana de los siglos XVI, XVII y XVIII y que, como hemos venido viendo, no sólo implicó la recuperación de los repertorios estilísticos tradicionales, sino también su elaboración mediante sistemas productivos artesanales y poco industrializados o mecanizados.

La colección de Platón Páramo

Platón Páramo Sánchez, boticario de Oropesa, conformó a lo largo de su vida una notable colección de piezas artísticas entre las que se encontraban tanto lienzos como artesonados de palacios derribados. «Tenía –señalaba Emilio Niveiro[21]– una chifladura arqueológica y (...) en sus viajes por la comarca y en sus visitas a los palacios que desmantelaban, además de los lienzos y los artesonados que adquiría para rescatarlos de la destrucción, y revenderlos si se terciaba y estaba convencido de que se les daría un destino digno, fueron saliéndole al encuentro cacharros y azulejos de la buena época, a los que nadie concedía importancia (...) cacharros y azulejos espléndidos, que los fue comprando y reuniendo en su casa y que terminó enamorándose de ellos». La cerámica, como podemos comprobar por esta cita, gozó de un protagonismo especial en esta colección, la cual terminó por convertirse en un elemento clave en el proceso de renacimiento de la cerámica talaverana encabezado por Ruiz de Luna. Páramo, al formar sociedad comercial con Ruiz de Luna, puso a disposición de la nueva fábrica su colección de piezas cerámicas para que sirviesen como modelo del buen gusto y del estilo tradicional[22].

Desafortunadamente, la colección de Platón Páramo terminó dividiéndose y disgregándose, quedando algunas piezas repartidas entre sus hijas y otras vendidas a la duquesa de Parcent y a diferentes museos[23]. Ante este hecho, el único documento a través del cual podemos conocer directamente qué piezas conformaron esta colección –trascendental para el desarrollo del *revival* Ruiz de Luna– son las fotografías publicadas por Juan Ruiz de Luna[24]. Un documento que nos permitiría mediante posteriores investigaciones reconstruir dicha colección y realizar un seguimiento de las piezas que la integraron. Sólo gracias a estas fotografías podemos identificar setenta y dos piezas, entre las cuales destacan:

– Platos de la serie tricolor de la segunda mitad del siglo XVI con motivos de animales (ciervos, jabalís, pájaros y peces), escudos y cupidos.

– Jarros de cuerpo ovoide de la serie polícroma del siglo XVII con arquitecturas chinescas, animales fantásticos y reales y escudos.

21 EMILIO NIVEIRO, *El oficio del barro*. Talavera de la Reina, Ayuntamiento de Talavera de la Reina, 1994.

22 Así quedo establecido en el contrato de la Sociedad Ruiz de Luna, Guijo y Cía. M. ISABEL HURLEY, *Talavera y los Ruiz de Luna*, págs. 59 – 62.

23 ALFREDO RUIZ DE LUNA, «Datos para una historia de la cerámica de Talavera. El alfar de los Ruiz de Luna», en *La Voz del Tajo*, Talavera de la Reina, mayo de 1981 (especial ferias), s/pág.

24 Fotografías realizadas por Vicente Zubillaga y Antonio Ruiz de Luna. Véanse en DIODORO VACA y JUAN RUIZ DE LUNA, *Historia de la cerámica...*, s/pág., láminas 62, 70, 71, 73 – 77 y 82.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

– Jarros vinateros del siglo XVII de la serie polícroma con decoración de escudos, animales y figuras humanas.
– Jarrones de la serie polícroma del siglo XVII con decoración de montería.
– Ánforas en azul y blanco del siglo XVII con decoración vegetal, floral, animales y arquitecturas. Algunas con asas torsas y otras modeladas.
– Ánforas de la serie polícroma del siglo XVII con decoración de figuras humanas y animales.
– Vaseras del siglo XVIII con decoración floral, de encaje de bolillos y de arquitecturas.
– Palmatorias policromadas del siglo XVI con formas de animales (leones) y humanas (masculinas y femeninas).
– Servicios para mesa (vaseras, especieros, vasos, aceiteras y vinagreras) del siglo XVIII con decoración vegetal, floral, de escudos, arquitecturas y animales.
– Bacías de barbero de la serie polícroma de los siglos XVII y XVIII de Puente del Arzobispo con decoración vegetal y de animales.

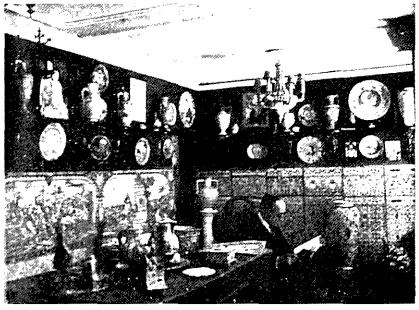
El antiguo Museo de Cerámica

Mejor suerte que la colección de Platón Páramo corrió la de Juan Ruiz de Luna, quien a imitación de su amigo y socio se encargó de conformar una notable colección de piezas cerámicas (loza y paneles de azulejos) que sirviesen como modelos para la producción de su fábrica. Estas piezas generaron un museo-gabinete donde los pintores de la fábrica encontraban los repertorios estilísticos que después reproducían y recreaban en sus propias obras. Pero además, cumplía una importante función como reclamo publicitario, ya que los posibles clientes encontraban allí las piezas originales cuyas reproducciones podían adquirir en la contigua sala de ventas[25]. Este museo, que tras 1945 fue ampliado[26], se mantuvo abierto hasta 1979, año en el que se dictaminó su traslado a una nueva ubicación dado el estado de amenaza de ruina en el que se encontraba[27]. El valor de las fotografías conservadas de esta colección en su disposición originaria no recae tanto en poder identificar las piezas que la integran, pues la colección de cerámica se conserva en su totalidad en el actual Museo de Cerámica *Ruiz de Luna* de Talavera de la Reina (Toledo), como en poder conocer de primera mano cómo era su primitivo montaje museográfico[28]. En este sentido, estas fotografías se convierten en un documento de gran interés para el desarrollo de un estudio museográfico y, en concreto, del modelo de museo-gabinete que predominó en España a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX.

Las paredes de este museo-gabinete aparecían completamente recubiertas con piezas de loza de diversas tipologías (platos, mancerinas, especieros y bandejas) y de las diferentes series talaveranas; con piezas de carácter devocional (paneles, placas, benditeras); con paneles de azulejos de serie; y con estantes sobre los que se disponían albarelos, jarros de bola, jarras vinateras, aguamaniles y custodias. El resto de piezas (cántaros, jarrones, ánforas, especie-

25
A modo de actual tienda de museo.
26
Uniéndosele las dos salas que anteriormente habían estado destinadas a cocina y despensa.
27
Tras cerrarse la fábrica *Nuestra Señora del Prado* en 1961, la colección pasó a manos del Estado, la Diputación de Toledo y el Ayuntamiento de Talavera de la Reina, quienes la compraron a los herederos de Ruiz de Luna. El 14 de febrero de 1996 abrió sus puertas el nuevo Museo de Cerámica *Ruiz de Luna* con sede en el antiguo convento de San Agustín.
28
Véanse dos fotografías en DIODORO VACA y JUAN RUIZ DE LUNA, *Historia de la cerámica...*, s/pág., láminas 96 y 97; otra en MATILDE REVUELTA, «El Museo de Santa Cruz y sus filiales», en *Toletum*, Toledo, núm. 6 (segunda época, año XLVII), 1970 – 1971, págs. 61 – 135; y una cuarta en ALFREDO RUIZ DE LUNA, «Datos para una historia...», s/pág. Fotografías de la década de los años setenta, en las que se advierte la ampliación del museo, son las publicadas por M. ISABEL HURLEY, *Talavera y los Ruiz de Luna*, s/pág., lámina 8; y por ELTER como postales (ref. 1.171 – dep. legal nº 466 – GE. 1970; y ref. 1.173 – dep. legal nº 691 – GE. 1976).

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha



1 y 2
Interior de la tienda-exposición de cerámica Ruiz de Luna en Madrid

ros, escribanías y cuencos) aparecían dispuestas sobre mesas repartidas por la sala. En uno de los ángulos del gabinete incluso se había recreado una capilla para albergar dos de las obras más notables de la colección: el retablo de *Santiago Matamoros* (J. Ruiz de Luna, 1917) y el panel con el *Escudo de Santa Catalina* (Figueroa Gaytán, 1609).

Catálogo de piezas de la azulejería talaverana tradicional

El minucioso trabajo de documentación desarrollado por Juan Ruiz de Luna para completar la obra de Diodoro Vaca, *Historia de la cerámica de Talavera de la Reina*, nos permite contar en la actualidad con un extenso catálogo gráfico de la azulejería talaverana existente en diversas localidades próximas a Talavera de la Reina con anterioridad a 1943. «Allí donde sabíamos había una obra de cerámica –señalaba Juan Ruiz de Luna[29]–, por modesta que ésta fuese, allí estábamos nosotros con nuestro libro de apuntes y la cámara fotográfica, afrontando con gusto toda clase de molestias, propias de la falta de comunicaciones en la mayor parte de los casos». Este repertorio fotográfico nos posibilita establecer un importante estudio comparativo a partir del cual concretar el estado de conservación en el que se hallan estas piezas; estado de conservación que, en la mayoría de los casos, evidencia el abandono de este patrimonio e, incluso, pérdidas irrecuperables. En este sentido, algunas de las fotografías de Ruiz de Luna son el único testimonio de obras hoy en día destruidas o sustraídas.

Siguiendo el orden de las láminas publicadas en *Historia de la cerámica de Talavera de la Reina y algunos datos sobre la de Puente del Arzobispo* (1943), nos encontramos en primer lugar con los paneles de *San Pablo* y de *San Pedro* de la Iglesia de Sartajada (Toledo), conservados actualmente en el Museo de Santa Cruz de Toledo. Al comparar la disposición actual de los paneles de *San Pablo* y *San Pedro* con las imágenes que de estas mismas piezas aparecen en la obra de Diodoro Vaca y Juan Ruiz de Luna[30], advertimos que, si bien en su emplazamiento originario dichos paneles presentaban un adecuado estado de conservación (no más de tres azulejos fracturados, ligeros desconchados en los bordes y apenas cinco azulejos descolocados), tras ser arrancados y trasladados su estado de conservación es notablemente más lamentable (la mayoría de los azulejos aparecen fracturados o desconchados y se ha alterado la colocación de algunos: túnica de san Pedro, pilastras laterales, etcétera). Incluso han sido dañados en gran medida los rostros de los santos, desapareciendo la mitad del de san Pablo y por completo el de san Pedro (su figura presenta la parte de un rostro que, en realidad, no le corresponde).

Otro caso a destacar es el del retablo de *San Juan Bautista* de la Iglesia de Marrupe (Toledo). Esta pieza se conserva en el Museo de Cerámica *Ruiz de Luna*, aunque sin el frontal de altar que, gracias a la correspondiente fotografía[31], sabemos que tuvo originariamente y que, por tanto, completaba iconográfica y litúrgicamente el panel principal. La misma fotografía nos permite además corroborar el origen de un panel de *San Sebastián* que, depositado en los fondos del museo, se supone de origen desconocido[32].

29
Diodoro Vaca y Juan Ruiz de Luna, *Historia de la cerámica...*, pág. 13.
30
Ibídem, s/pág., lámina 1.
31
Ibídem, lámina 5.
32
Así lo atestiguan catálogos como el de Domingo Portela *et alii*, *Ámbitos. 500 años de cerámicas de Talavera*. Badajoz, Museo de Bellas Artes de Badajoz, 2003, pág. 92.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

El retablo de la *Crucifixión* de la Iglesia de San Vicente Ferrer en Plasencia (Cáceres) es otra de la piezas cuya estructura íntegra podemos conocer a través de la fotografía publicada por Ruiz de Luna[33], pues en la actualidad su coronamiento, así como diversos azulejos de los paneles con santos dominicos que lo flanquean, ha desaparecido como consecuencia de los procesos de arranque y «restauración» sufridos en los últimos años. Peor situación es la del retablo de la *Crucifixión* de la Ermita del Santísimo Cristo Extramuros de La Iglesuela (Toledo), pues esta pieza fue sustraída hacia 1977 y en la actualidad su paradero es desconocido. La fotografía de Ruiz de Luna es la más completa de cuantas se conservan[34], pues es la única en la que podemos apreciar la figura de María Magdalena.

El frontal de la Iglesia de San Andrés de Talavera de la Reina (Toledo) muestra en la actualidad un diseño de azulejos de repetición de cintas entrelazadas que imitan la imagen de un frontal bordado. Sin embargo, el conjunto se halla fuertemente mutilado y su estructura originaria se ha perdido. Ésta consistía en la imitación de un frontal de altar con frontalera y caídas en las que se reproducía un diseño de grutescos de forma simétrica y en las que se recreaban los flecos de un frontal bordado. Todos estos elementos, constatables una vez más gracias a la correspondiente fotografía publicada por Ruiz de Luna[35], fueron eliminados con motivo de una reciente trasformación del altar.

Los retablos de *Santa Catalina* y de la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* de la Ermita de la Virgen de Gracia en Velada (Toledo) sufrieron una mutilación semejante a la del ya comentado retablo de *San Juan Bautista*, aunque en el caso que ahora analizo las piezas no fueron trasladadas a ningún museo, sino que permanecen *in situ*. Ambos retablos han perdido sus frontales de altar, sustituidos por zócalos de Artesanía Talaverana en 1977. Las fotografías publicadas por Ruiz de Luna[36] nos presentan la imagen de los desaparecidos frontales de altar, dos piezas que, imitando la estructura de los frontales de altar bordados, contaban con frontalera y caídas decoradas con grutescos en espirales y con frontal compuesto por azulejos de «florón principal».

33
Diodoro Vaca y Juan Ruiz de Luna, *Historia de la cerámica...*, s/pág., lámina 10.
34
También existe la fotografía publicada en Alice W. Frothingham, *Tiles panels of Spain (1500 – 1650)*. New York, The Hispanic Society, 1969, s/pág., ilustración 142.
35
Diodoro Vaca y Juan Ruiz de Luna, *Historia de la cerámica...*, s/pág., lámina 12.
36
Ibidem, lámina 17.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

BIBLIOGRAFÍA

– «Artistas toledanos en Madrid. La exposición Ruiz de Luna», en *Toledo, revista de arte*, Toledo, núm. 189 (año VIII, 1922), pág. 498.

– CARREÑO DE DIOS, MANUEL *et alii*, *Imágenes de un siglo. Fotografías de la Casa Rodríguez. Toledo, 1884 – 1984*. Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1987.

– CERRILLO, VICENTE, *Castillo de Bayuela. La Iglesia Parroquial*. Toledo, s/edit., 2000.

– HURLEY, M. ISABEL, *Talavera y los Ruiz de Luna*. Toledo, IPIET, 1989.

– NIVEIRO, EMILIO, *El oficio del barro*. Talavera de la Reina, Ayuntamiento de Talavera de la Reina, 1994.

– PACHECO, CÉSAR y DÍAZ, BENITO (ed. y coord.), *Imágenes de una ciudad y sus gentes. Fotografía en Talavera de la Reina (1857 – 1950)*. Talavera de la Reina, Arrabal, 1997.

– REVUELTA, MATILDE, «El Museo de Santa Cruz y sus filiales», en *Toletum*, Toledo, núm. 6 (segunda época, año XLVII), 1970 – 1971, págs. 61 – 135.

– RUBIO CELADA, ABRAHAM, «Cerámica y fotografía en España a finales del siglo XIX y principios del siglo XX», en *Forum Cerámico*, Agost, núm. 8, 2000, págs. 41 – 50.

– RUIZ DE LUNA, ALFREDO, «Datos para una historia de la cerámica de Talavera. El alfar de los Ruiz de Luna», en *La Voz del Tajo*, Talavera de la Reina, mayo de 1981 (especial ferias), s/pág.

– VACA, DIODORO y RUIZ DE LUNA, JUAN, *Historia de la cerámica de Talavera de la Reina y algunos datos sobre la de Puente del Arzobispo*. Madrid, Editora Nacional, 1943.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

BENJAMÍN PALENCIA Y LA FOTOGRAFÍA. EL FOTOMONTAJE Y LA RECEPCIÓN DEL ARTE ONÍRICO EN ESPAÑA

MANUEL MUJERIEGO

Este breve artículo no pretende ser una reflexión sobre el arte de la fotografía, ni siquiera sobre su relación con las bellas artes convencionales. Por el contrario, debe entenderse como una aproximación al momento efímero en el cual el pintor castellano-manchego Benjamín Palencia se acercó a ella y a las experiencias que de este acercamiento surgieron. Sin pretender profundizar en la dicotomía arte-fotografía, que aún hoy es objeto de vivos debates, sí hemos querido acotar el escenario en que el se produjo el citado encuentro: fotografía, vanguardia, fotomontaje y surrealismo, para ayudar a comprender los vínculos que unen al artista barrajeño con el nuevo medio, su experiencia vital en un momento clave de su producción y los recursos técnicos y estéticos que le permitieron crear una serie de composiciones fotográficas que están entre las más significativas del arte español.

El arte a través del cristal

Desde sus orígenes, y antes de que la vanguardia la encumbrase a la categoría de arte, la fotografía resultó ser un apoyo fundamental para los pintores, cuando no el camino en la iniciación plástica de muchos de ellos. Al margen de los experimentos con cámara oscura de Durero o Canaletto que estarían en el principio de dicha relación, los artistas la han utilizado de manera sistemática como método de inspiración, bien copiando literalmente un original fotográfico, bien sirviéndose de él de modo referencial o icónico. Los pintores del siglo XIX recurrieron con frecuencia a este medio como punto de partida de sus obras. Delacroix, quien criticaba abiertamente las copias directas, utilizaba fotos ajenas, mientras Corot o Ingres realizaban las propias para los bocetos preliminares.

En breve, la fotografía tomaría partido por el arte de su época. El estudio de Nadar se convertía en improvisada sala de exposiciones de los pintores impresionistas, y éstos, a pesar de su defensa del plenairismo, no renunciaron a utilizarla con cierta frecuencia siguiendo a sus predecesores. El caso de Degas puede ser el más evidente, como lo son también los paralelismos entre alguna de sus obras y los estudios del movimiento en los caballos realizados por Edward Muybridge. En el otro extremo, el pintor prerrafaelista Dante Gabriel Rossetti resultaba ser también un buen fotógrafo, personificando el interés recíproco entre la fotografía y la pintura.

No habría que esperar mucho tiempo para que aquella se reivindicara como manifestación artística y lo hizo a través del pictorialismo, que se autoproclamaba un arte científico, manipulaba los originales para conseguir calidades estéticas y ocupaba idéntica escenografía

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

paisajista a la del impresionismo. Pero ni la crítica ni los pintores del fin de siglo estaban preparados para aceptarlo. Las opiniones de Baudelaire, por ejemplo, fueron siempre feroces sobre la consideración artística de la fotografía e incluso sobre su utilización en el método de producción pictórica y, del lado de los artistas, Whistler arremetió contra la falacia de confundir el arte con las estampas de la naturaleza que era únicamente capaz de captar.

En 1901, el crítico Charles Caffin la incluía ya en el catálogo de las bellas artes, comparando *sus* resultados con los del aguafuerte y manifestando su estado embrionario y la dificultad para establecer juicios de valor sobre la misma (J. Fontcuberta, Ed. 2002. Pp. 89-104). Poco después, y desde premisas absolutamente opuestas, la destrucción de los valores clásicos que proponían las vanguardias permitiría la aparición de espacios vírgenes para la creación, a través de los cuales sería posible afrontar de manera crítica una auténtica ruptura con lo precedente. Dicha ruptura obligaba a la renuncia definitiva de los cánones aplicados por la dualidad interpretativa platónico-aristotélica y, cuando se hubo confirmado, la *mimesis* dejó paso a la invención o a la técnica y, la naturaleza externa y predecible a la naturaleza interior y plural. En el caso de la fotografía, como en el de las bellas artes ilustradas, esto se tradujo en una libradora primacía de la ficción sobre la forma y, por ende, en una vuelta a la inmediatez y sinceridad de los orígenes. En contra de lo que pudiera parecer, eso no significó un paso atrás. Por el contrario, representaba la consideración del medio fotográfico de un modo independiente y lo situaba de manera definitiva en el origen de su valoración como hecho artístico. Alfred Stieglitz puede representar dicho salto cualitativo, del mismo modo que la *vortografía* o la *schadografía* constituyen los primeros intentos fotográficos por participar de los principios creativos de la vanguardia. En este contexto situamos también el fotomontaje artístico, que pronto se postulará como uno de los medios más revolucionarios e incisivos de la plástica moderna. El surrealismo aprovechó la falsa apariencia de sus imágenes para hacerlo suyo.

Las imágenes del calidoscopio. Sobre la naturaleza del fotomontaje

> *Trasfomaciones, visiones, encarnaciones, ascensiones, locomociones, exploraciones, peregrinaciones, excursiones, estaciones, cosmogonías, fantasmagorías, ensoñaciones, disparates, farsas, fantasías, metamorfosis, zoomorfosis, litomorfosis, metempsicosis, apoteosis y otras cosas.*
>
> (Paul Eluard)

El fotomontaje, entendido como una simple manipulación fotográfica a partir de la cual obtener una imagen nueva, es tan antiguo como la propia fotografía. A los primeros experimentos de John Talbot en la década de 1830 se añaden después los más elaborados de Henry Peach Robinson u Oscar G. Rejlander, quienes compusieron obras de gran calidad en el entorno del pictorialismo montando y superponiendo negativos. Sin embargo, no todos los fotógrafos decimonónicos consideraron conveniente una práctica cuya esencia no era otra que la del engaño óptico; con más motivo en un momento en cual el discurso

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

fundamental de propios y ajenos era la legitimidad del arte fotográfico. De hecho, el bautismo del fotomontaje creativo habrá de esperar hasta la Primera Guerra Mundial y al planteamiento de la estética dadaísta donde, en palabras de Aarón Scharf, «resultaba un medio enormemente apropiado para sus desconcertantes imágenes» (A. SCHARF, 1994. Pp. 292-308). No es de extrañar que dadá encumbrase una técnica que tenia mucho que ver con su incongruencia vital y su anarquía expresiva. Tampoco, que el origen del término fuese en sí mismo una suerte de ready-made, cuya paternidad discuten los berlineses Raoul Hausmann y George Grosz, en el que las imágenes fotográficas «utilizadas también en su dimensión «ya hecho»» eran descontextualizadas por una actividad puramente mecánica en la cual tenía mucho que ver la imagen de tipógrafo de John Heartfield. Así entendido, el fotomontaje poseía un referente inmediato en los papiers collés picasianos, enlazaba con la línea experimental de utilización de fotograñas encoladas sobre soportes pictóricos llevadas a cabo por Carra y Malevich, y se distanciaba de la manipulación de laboratorio.

Sin embargo, el fotocollage, como algunos autores denominan a esta técnica surgida de montar y pegar motivos fotográficos preexistentes, se oponía abiertamente al collage cubista. Mientras que en éste los objetos inscritos constituían la realidad tangible del cuadro, en aquel formaban parte de sus cualidades poéticas. A este respecto, el *collage* representaba la vanalización material de una obra de arte, mientras la foto montada resultaba ser la materialización plástica del ready-made, es decir, el paradigma del no-arte.

Las posibilidades expresivas del fotomontaje, en cualquiera de sus dos versiones: de laboratorio o pegado (en negativo o en positivo, como las denominan respectivamente algunos autores) fueron aprovechadas por futuristas y constructivistas como un modo sencillo de transgredir la estética tradicional, cuando no de criticar abiertamente la realidad política y social. A partir de los años veinte no existían exposiciones de vanguardia donde no estuviesen presentes y la propia Bauhaus los hizo suyos en dos emblemáticas muestras: *Film un Foto*, de 1929, y *Fotomontage*, dos años más tarde. Moholy-Nagy, introductor y encargado de la sección de fotografía de la escuela, teorizaría también sobre la eficacia de su mensaje, abriendo la puerta hacia su utilización en el terreno de la propaganda política y la publicidad.

El «surrealismo técnico» «según la definición de Nancy Hall-Duncan» apostó asimismo por las fotografías manipuladas como método para traducir la realidad freudiana (N. HALL-DUNCAN, 1979. Pág. 8). De hecho, el procedimiento de elaboración de los fotomontajes o *fotocollages* ofrecía grandes paralelismos con la denominada escritura automática. La yuxtaposición aleatoria de imágenes sin relación derivaba finalmente en la aparición de nuevos signos al margen de la razón, en un ejercicio de inmediatez psíquica que para André Bretón constituía la liberación del espíritu y la verdadera función del pensamiento. No es extraño, por tanto, que los considerase auténticas fotografías de la mente y que junto a Paul Eluard, Jaques Prevert, Erwin Blumenfeld o Salvador Dalí los utilizase como único vínculo de conexión con la fotografía, sobre todo en su variable «recortar y pegar», mucho más inmediata y carente de cualquier especialización técnica previa. Tampoco, que convirtiese a Max Ernst «quien había perfeccionado el fotocollage desde sus actividades en el grupo dadaísta de

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

Colonia» en un *gurú* capaz de «alcanzar dos realidades muy distintas sin apartarse del reino de nuestra experiencia» (D. Ades, 2002.Pág. 115).

A pesar de ello, la aparición de *collages* fotográficos en la revista *La Révolutión Surrealiste*, órgano de difusión del grupo entre 1921 y1929, fue bastante limitada y, no obstante el entusiasmo inicial de Bretón y de Louis Aragón, hasta la década de los treinta no alcanzaría sus posibilidades expresivas reales.

Benjamín Palencia: Tormentas de arena y papel en el país de los sueños

Como el resto de las artes, la fotografía española evidenció desde sus comienzos una importante dependencia exterior. Más tardíamente, se fueron sucediendo los mismos capítulos desarrollados en el resto de Europa, y no sería hasta los años veinte del pasado siglo que podemos hablar de una cierta vanguardia en nuestro país, muy condicionada por las experiencias de la Nueva Objetividad de Renger-Pätzch, la Nueva Visiónde Moholy-Nagy y la Fotografía pura de Emmanuel Souget. Al igual que en el extranjero, la renovación venía amparada por el Arte Nuevo y eran los artistas más comprometidos quienes solían abrir el camino a las soluciones más modernas.

En 1927, Salvador Dalí escribía el breve articulo *La fotografía*, como pura creación del espíritu, en el que se postulaba abiertamente a favor de los recursos estéticos del nuevo medio y defendía sus cualidades metafísicas: «La fotografía se desliza como una continua fantasía sobre los nuevos hechos, que en el plano pictórico tienen tan solo cualidades de signo» (J. Fontcuberta, Ed. Op. Cit. Pág. 130). Dos años más tarde, *La Gaceta Literaria* publicaba un segundo texto acerca de las posibilidades expresivas de la fotografía *dadá* y la manipulación de imágenes. Justo cuando Bretón le abría los brazos de su grupo; el mismo año en que «residiendo ya en la capital francesa» había colaborado en el guión de *Un Chien andalou* y había expuesto en la colectiva de los «parisinos» celebrada en el Botánico madrileño. Como ha señalado recientemente Javier Pérez, la influencia de Dalí en la comunidad artística española del momento resulta incuestionable, incluso entre los artistas *a priori* menos dalinianos como Benjamín Palencia que optarán por seguir sus huellas a través de la senda de los materiales o del procedimiento, mediante pinturaso fotos que son complejas estructuras de formas e ideas (J. Pérez Segura, 2004. Pág. 71).

Durante este periodo, artistas como el canario Adalberto Benítez y revistas como *Hespérides* publicaron también *collages* fotográficos muy próximos a la estética alemana. Pero habría que esperar a la próxima década para que el contexto artístico internacional y la evolución política española respaldasen definitivamente a la nueva técnica.

Los ecos de la exposición *Fotomontage*, celebrada en Berlín en 1931, la encumbraron artísticamente, aun a costa de perder su radicalidad inicial, y la convirtieron en el ama arrojadiza preferida por la propaganda política de cualquier signo en un periodo de especial conflictividad. En el polo opuesto, el cambio de actitud del grupo surrealista la reconocía

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

como el medio perfecto para la obtención del objeto surreal y desde su nueva revista, *Le Surréalisme au Servicie de la Revolutión*, publicaba asiduamente *fotocollages* que pronto se convertirían en referentes de la modernidad.

El nuevo ambiente cultural generado tras la proclamación de la II República y la renovación artística que implicaba no fue ajeno a esta eclosión. Manuel Abril, principal valedor de la resurgida Sociedad de Artistas Ibéricos y director de la revista *Arte* «su órgano de expresión», escribía en 1932 un significativo artículo en el que abundaba en las cualidades del *fotocollage* y hacía una clara distinción entre éste y el montaje de laboratorio según una dialéctica muy en boga entre la crítica artística: «el fotomontaje (sic) es una operación de complemento y de composición no precisamente fotográfica; pero con todo debiera en calidad de aplicación ser recogida, pues es actividad que admite pericia y gusto. En cuanto a las fotos compuestas, verdaderas evocaciones fotográficas, pueden obtener efectos peculiares y legítimos» (J. Bañuelos Capistrán, 1993. Pp. 171-179). En ambos casos, resulta evidente la aceptación del medio fotográfico, pero al desligar el *fotocollage* « que Abril sigue denominando fotomontaje según la conceptualización global del término generalizada en la época» de lo puramente técnico pareciera conferirle unas características formales más próximas a la pintura y situarlo en un plano artístico superior. Lo cierto es que, al igual que en Europa, su uso se generalizó en nuestro país en sus aspectos publicitario y propagandístico, con nombres de la talla de Josep Renau o Pere Catalá Pic. También en su dimensión artística, donde evolucionó de manera menos combativa, preferentemente fuera del laboratorio y deudor de la estética onírica, como ejemplifican Nicolás de Lekuona y el propio Benjamín Palencia.

El encuentro del barrajeño con la fotografía fue meramente casual, igual que el de algunos compañeros de fatigas como Remedios Varo o Gregorio Prieto. Que sepamos, nunca se interesó especialmente por el género, al menos hasta que éste le proporcionó los elementos suficientes para experimentar la vía surrealista iniciada en los años treinta. El fotomontaje, en su versión *collage*, estaba de plena actualidad entre los círculos estéticos parisinos más comprometidos y, quizá por ello, la España artística republicana lo acogió como un signo más de su propia plástica.

Por entonces, Palencia ya había abandonado la figuración lírica del entorno de *Cahiers d'Art* y había abrazado tenuemente el surrealismo, como confirma su presencia en París para la inauguración de la exposición de Dalí en la Galerie Camilla Goesmans en 1929 y el impacto que, según confesión propia, le produjo. Si se quiere, como apunta Eugenio Carmona, se convertía en un «cruce de caminos» entre ambas tendencias (E. Carmona, 1994. Pág. 58). Pero, embebido de lo surreal a través también de las numerosas publicaciones que poseía sobre el tema, adquirió una nueva conciencia intelectual que derivó hacia el reconocimiento estético de la naturaleza rural e inmaculada, y su plasmación en la denominada «Escuela de Vallecas». Javier Pérez ha clasificado a estas obras de «surrealismo lírico» en clara alusión a la encrucijada antes mencionada. Y aunque el propio Palencia rechazaba la propuesta surrealista «por poética», no es menos cierto que el uso de tierras y la abundancia de «amorfismos» le situaban abiertamente en la línea experimental del pintor de Figueras.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

Algunos de estos cuadros formaron parte de las exposiciones colectivas que la Sociedad de Artistas Ibéricos (S.A.I.) organizó en Copenhage y Berlín, entre 1932 y 1933, esta última con la participación de Salvador Dalí. La crítica extranjera, especialmente la alemana, reconoció también su deuda con el mundo de lo fantástico. Sobre todo, en las composiciones con arena que fueron comparadas con Paul Klee (J. Pérez Segura, 2002. Pág. 115), de quien poseía catálogos y al que había dedicado unas palabras en su monografía editada por Plutarco en esas fechas. Junto a Guillermo de la Torre y al propio Dalí, Benjamín Palencia resultaba ser ahora el más interesante de los jóvenes artistas que en su día habían participado en la célebre muestra de 1925, por lo que la S.A.I. y su *intelligentsia* hizo de él una defensa a ultranza. José Bergamín se confirmó como uno de sus principales valedores, invitándole a publicar textos, dibujos y fotomontajes en distintas publicaciones de índole artística o de progresista, cuando no rebatiendo durísimas críticas hacia su obra por parte de los sectores más adocenados.

A finales de 1933, expone individualmente en la Galerie Pierre de París, una de las más importantes entre la vanguardia francesa. Picasso, quien publica por entonces sus figuras surrealistas en la revista *Minotaure*, elogia las obras. Además, este hecho le permite conocer a Bretón, Aragón y Benjamín Peret en plena efervescencia del *fotocollage* surrealista; precisamente cuando una obra de Salvador Dalí, *El fenómeno del éxtasis*, composición con recortes fotográficos de Man Ray y Brassaï, desencadenaría la peculiar salida del grupo del artista catalán.

De nuevo en Madrid, entre 1934 y 1935, Palencia elabora sus principales fotomontajes, siempre *collages*, imbuidos mayoritariamente por el espíritu de Bretón. Su preocupación por el objeto surrealista le llevará a utilizarlos como ilustración de publicaciones de la época con la inestimable carta de presentación de Bergamín. Fotografías recortadas, individuales y descontextualizadas se encuentran en un marco común al objeto de acuñar una realidad cotidiana preconcebida; al mismo tiempo, sugieren otras tantas realidades no exploradas que forman parte del inconsciente colectivo. Técnicamente no dejaba de ser una traición al automatismo original, pero, sin duda, los resultados eran mucho más efectistas y dignos de complementar cualquier texto. Otros, no obstante, no renunciarían a la subversión paranoica daliniana en ambientes por lo general de mayor privacidad.

La primera experiencia impresa que conocemos será la que lleve acabo para abrir página en el número uno de la revista cultural y de opinión *Diablo Mundo*, el sábado 28 de abril de 1934. El titulo de la publicación resulta bastante explícito sobre su tendencia ideológica, en clara alusión al poema inconcluso de José de Espronceda, el escritor romántico, republicano y demócrata. Entre líneas, Diablo Mundo sugería también una mistificación de la nueva situación política internacional y española, ésta última representada por el conservador partido radical en el poder desde las elecciones de noviembre y su líder Alejandro Lerroux, a quien se dedicaba un fotomontaje satírico en la contraportada, sin firmar. El artículo *Todo ante uno* ratificaba entre juegos de palabras típicos del republicanismo y beligerante Corpus Barga «director de la revista» la línea editorial de la misma: «Somos, pues, también totalizadores y exclusivistas. Somos total y exclusivamente republicanos».

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

En este punto, resultaría necesario precisar que Benjamín Palencia no se postuló nunca políticamente, pero una vez más participaba como vemos de los ambientes intelectuales más afectos al nuevo régimen que encontraron en él una línea artística española hacia lo moderno.

Sea como fuere, su relación con Bergamín y el poso de modernidad que él mismo representaba, aumentado tras la exposición en la sala de Pierre Loeb, le condujeron a la publicación de este primer *fotocollage* sin titulo y complementado por unos versos de Baudelaire:

> *Para el niño que adora el mapa y las estampas/ El universo iguala a su avidez de ensueño/ Parece el mundo inmenso al fulgor de la lámpara/ Que minúsculo en cambio a la luz del recuerdo!*

Resulta paradójico que un enemigo acérrimo del medio se convirtiera en el autor elegido como pie de foto para este montaje inicial. El texto, metáforas ideológicas al margen, maneja sin embargo los recursos temáticos más tópicos del surrealismo: el espacio, el tiempo y la memoria; o mejor, su renuncia a ellos, al menos desde el prisma de lo convencional. Espacio y tiempo metafísicos son representados por la Tierra al revés y un reloj que marca casi las doce y media. El recuerdo, frágil, es la lámpara que sostiene un individuo, compuesto y enmascarado, erguido sobre el ánade inestable. Planeta, reloj y quinqué forman parte del objeto artístico bretoniano, de una nueva realidad calidoscópica, y son en sí mismas y fuera de cualquier contexto perceptible imágenes aisladas de lo onírico [**IMAGEN 1**].

Meses más tarde, sus experiencias con el *fotocollage* culminarían en el almanaque *El aviso a escarmentados del año que acaba y escarmiento de avisados para el que empieza de1935,* publicado *en* enero del citado año en la revista *Cruz* y *Raya* que dirigía Bergamín.

Diez montajes y algunos dibujos ilustran los cinco capítulos del texto: *El aviso, El telar del juicio, La música en la sangre, Las horas muertas y Este mundo y los otros;* en realidad una compilación de fragmentos de autores clásicos e intelectuales contemporáneos como Unamuno, Gómez de la Serna o Pablo Neruda. Todos ellos responden a la poética más puramente surrealista en un ejercicio de sincretismo que revela influencias del grupo parisino, pero también de Magritte y, como no, de Salvador Dalí. Se trata de una verdadera turbulencia de iconos que responden a la idea de perturbación, cuando no de contradicción visual:

> *Un ojo celestial preside las anatomías desmembradas, los cuerpos humanos se tranforman en máquinas, los animales adquieren naturaleza humana, hombres sin rostro se protegen con sombrillas, rostros en el cielo miran y son mirados, el cazador nos dispara con su escopeta cargada mientras el ejército se bate en retirada, se juega al tenis con calaveras y el hombre mecánico, descabezado, monta sobre su velocípedo truncado.*

Es el desorden total de las imágenes, la perversión de los sentidos. Lo reconocible está distorsionado o transgredido, como en los flases de un sueño freudiano.

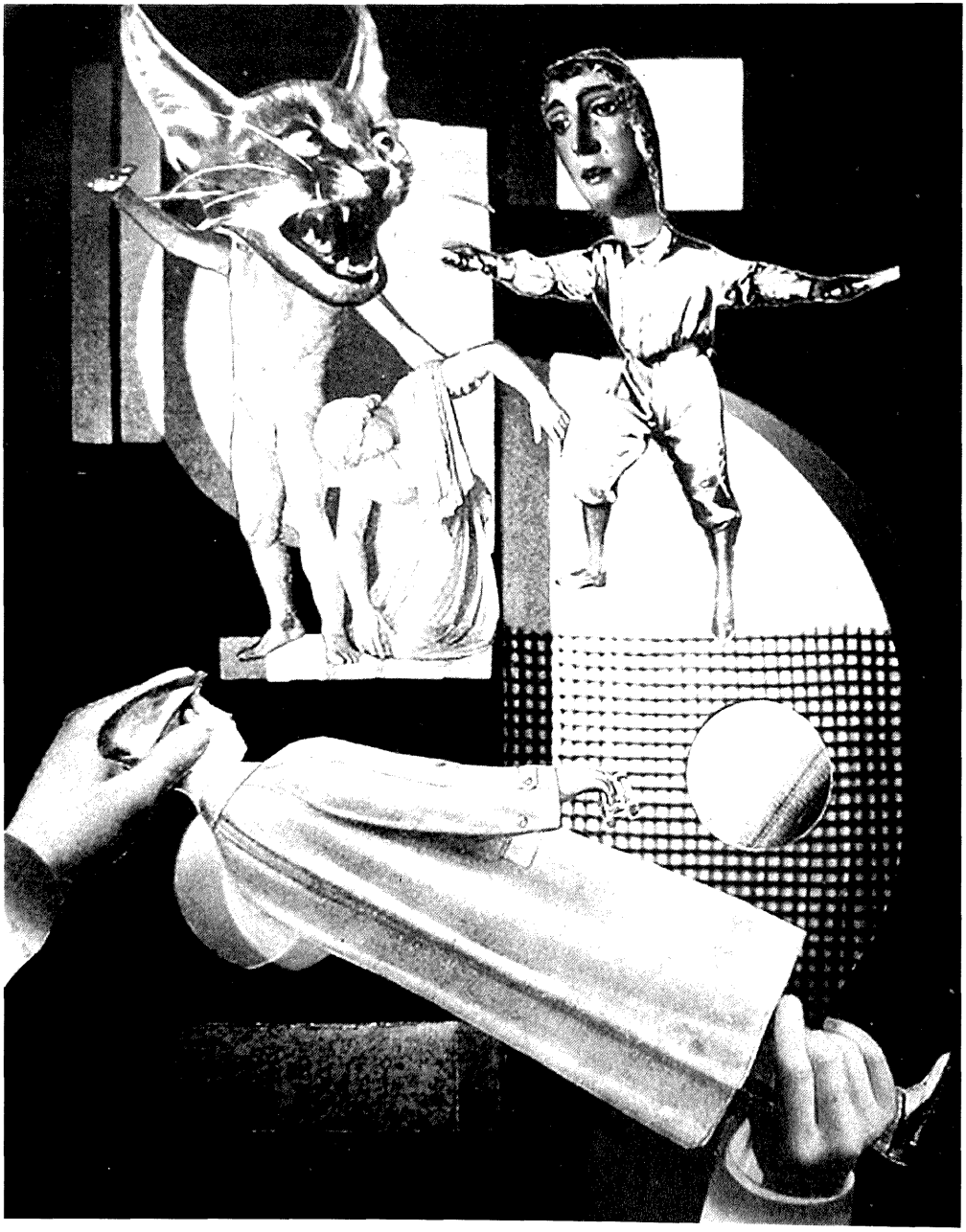
Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

1
Sin título. Publicado en la revista *Diablo Mundo*, abril de 1934.

Entre todos ellos, el que ilustra el fragmento *Las cosas que pasan* dentro del capítulo *Las horas muertas*, sin titulo, es probablemente el que más se acerca a las propuestas dalinianas [IMAGEN 2]. Esta segunda vía, basada no tanto en la yuxtaposición como en la contraposición de imágenes, exploraría los caminos de lo insólito al margen del objeto surreal para llegar a la más absoluta perturbación y en un deseo de superar la realidad mediante su conversión en circunstancia única. La escultura griega del Galo suicida es en realidad un gato rabioso y la Virgen María un hombre. Estamos en la cúspide del paroxismo; el plano onírico se interpretará más tarde, tras el paradigma de la imagen hiperviolenta, después de esa «dógica del demonio» que se esconde en su relación con Bergamín (D. Gómez Romero, 2001. Págs 29-38). De espaldas, el observador «con sus prismáticos» se tambalea movido por unas manos desconocidas. Entonces, las respuestas a las imágenes fantásticas se multiplican por los ojos que las observan. El escenario es desasosegante, con luces y sombras geométricas que evocan sus experiencias pictóricas junto al Grupo de Arte Constructivo de Torres García. Y otra vez Dalí, y esta vez a través de las ideas estéticas de Matila Costiescu Ghyka.

Hasta el inicio de la guerra, Benjamín Palencia continuó con los trabajos en *fotocollage*; al margen de publicaciones, experimentando la simbiosis entre sus dibujos picasianos, los recortes fotográficos y el color. Es un ejercicio técnico y estético que convive con el momento más feliz de su producción. 1936 marcará un antes y un después en su trayectoria artística y vital, y el fin definitivo de su relación con la fotografía. Tras el conflicto, en España, recortar y pegar para soñar se convertiría en un modo imposible de abordar la realidad.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha



2
Sin título. Fotocollage publicado en *El aviso a escarmentados del año que acaba y escarmiento de avisados para el que empieza de 1935*. Revista *Cruz y Raya*, enero de 1935.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

BIBLIOGRAFÍA

– ADES, D., *Fotomontaje*. Barcelona, Gustavo Pili, 2002.

– BAÑUELOS CAPISTRÁN, J., «Fotomontaje en España» en *Nueva lente. Inicio y desarrollo de la fotografía de creación en España*, Madrid, Consejería de Educación y Cultura, 1993, págs. 171-179.

– BONET, J. M., «Divagaciones vallecano-dalinianas», en catálogo de la exposición *Huellas dalinianas,* Madrid, Ministerio de Cultura, 2004, págs. 217-223.

– BRIHUEGA, J., «Aspersor de aleaciones. Genealogía y proyección del lenguaje daliniano en el contexto español» en catálogo de la exposición Huellas, 2004, págs. 15-65.

– CARABIAS, M., «Tras el ojo de cristal. Dalí y la fotografía internacional» en catálogo de la exposición Huellas, 2004, págs. 299-317.

– CARMONA, E., «Naturaleza y cultura. Benjamín Palencia y el Arte Nuevo (1919-1936)» en catálogo de la exposición *Benjamín Palencia y el artenuevo. Obras 1919-36,* Valencia. Bancaza, 1994, págs. 41-82.

– CORREDOR-MATHEOS, J., *Vida y obra de Benjamín Palencia*. Madrid, Espasa-Calpe, 1979.

– FONTCUBERTA, J. (ed.), *Estética fotográfica*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

– GARCÍA DE CAPRI, L., «La aventura surrealista» en catálogo de la exposición *Arte para un siglo II. Vanguardias (1925-1939)*, Madrid, MNCARS, 2003, págs. 25-38.

– GONZÁLEZ ROMERO, D., «Bergamín y Benjamín: como lógicas del demonio» en *Archipiélago*, 2001, págs. 29-38.

– HALLDUNCAN, N., *Photographic surrealism*. Cleveland, New Gallery of Contemporany Arts, 1979.

– KRAUSS, R. Y LIVINGSTONE, J. (eds), *L'Amour fou. Photography and Surrealism*. London, Hayward Gallery, 1986.

– LÓPEZ MONDÉJAR, P., *150 años de fotografía en España*. Barcelona, Lunwerg, 1999.

– NEWHALL, B., *Historia de la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 2002.

– PALENCIA, B., *Benjamín Palencia*. Madrid, Plutarco, 1932.

– PÉREZ SEGURA, J., *Arte moderno, vanguardia y estado. La sociedad de artistas ibéricos y la república (1931-1936)*. Madrid, CSIC, 2002.

– PÉREZ SEGURA, J., «La imitación como originalidad. Desdoblamientos múltiples del surrealismo daliniano en España» en catálogo de la exposición *Huellas,* págs. 67-91, 2004.

– TUSSELL, J., «Benjamín Palencia y la circunstancia histórica de la vanguardia (1916-1936)» en catálogo de la exposición *Benjamín Palencia y el arte nuevo,* págs. 31-40, 1994.

– SCHARF, A., *Arte y fotografía,* Madrid, Alianza, 1994.

– SCHOTTLE, H., *Diccionario de la fotografía. Técnica-arte-diseño*. Barcelona, Blume, 1982.

– SONTAG, S., *Sobre la fotografía*. Barcelona, Edhasa, 1981.

– SOUGEZ, M-L., *Historia de la fotografía*. Madrid, Cátedra, 1996.

– SOUGEZ, M-L., «El fotomontaje: su desarrollo histórico y su lugar en la obra de Nicolás de Lecuona» en catálogo de la exposición *Nicolás de Lekuona. Imagen y testimonio de la vanguardia,* Vitoria-Madrid, Artium-MNCARS, págs. 68-79, 2003.

– SUSPERREGUI, J. M., *Fundamentos de fotografía*. Bilbao, Universidad del País Vasco, 1988.

– VV.AA., *Deixeu el balcó obert. La fotografía en l'art contemporani espanyol*. Barcelona, Fundació «La Caixa», 1992.

– VV.AA., *Les avantguardes fotogràfiques a Espanya: 1925-45*. Barcelona, Fundació "La Caixa», 1997.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

LA IMAGEN DE LA MUJER EN LA FOTOGRAFÍA

ETELVINA PARREÑO ARENAS

Cuenta Plinio el Viejo en su *Historia Natural* (Libro XXXV) que el arte de reproducir las imágenes humanas había comenzado cuando la hija de un alfarero se enamoró de un joven forastero, y a la marcha de este, ella dibujó la sombra del contorno de su cara en una pared.

Unos siglos después Claude y Joseph Nicéphore Niepce (1765-1833) desarrollaron, en 1816, una manera de tomar imágenes fieles de la realidad, lo que pasará a denominarse heliografías, logrando imágenes sobre papel mediante una cámara oscura. Pocos años más tarde de este descubrimiento el invento fue mejorado por Louis Jacques Mandé Daguerre, comprado por el gobierno francés en 1839 y conocido con el nombre de Daguerrotipo[1].

La fotografía llegó a nuestro país procedente de Francia en 1839. La primera zona que recibió esta influencia fue Cataluña por su posición geográfica más cercana a Francia y por la modernidad de su burguesía. El 26 de enero de 1839 *El Diario de Barcelona* escribirá sobre el invento del señor Daguerre calificándolo de maravilloso, y el 10 de noviembre de 1839 tendría lugar la primera demostración pública del Daguerrotipo, en Barcelona, realizada por Ramón Alabern. El 18 de noviembre de 1839 el Daguerrotipo llegará a Madrid.

Desde Barcelona la fotografía se extenderá por toda España incluyendo Castilla-La Mancha, a la que llegará con cierto retraso por la situación geográfica y las características de la zona. En el siglo XIX Castilla-La Mancha tenía un estado económico lamentable, sus principales fuentes de riqueza eran la agricultura y la ganadería, la industria no se había desarrollado y las comunicaciones eran bastante deficientes[2].

A pesar de este atraso económico durante el siglo XIX se pueden encontrar magníficos fotógrafos en esta zona como son Casiano Alguacil (1832-1914) del que se conservan excelentes retratos de personajes toledanos, o el caso de Juan Ibáñez (1850-?) fotógrafo natural de Hellín, uno de los mejores retratistas de Castilla-La Mancha; estos son sólo algunos de los nombres más destacados. Junto con estos fotógrafos nacieron gran cantidad de gabinetes fotográficos: Jaime Belda en Albacete, Familia Ibáñez en Hellín, Familia Muñoz en Ciudad Real, Familia Ruiz de Luna en Talavera y un largo etcétera[3].

La fotografía encarnaba la eterna aspiración del hombre de reproducir con total veracidad y exactitud la realidad que le rodeaba. En estos primeros pasos de la fotografía, las imágenes más extendidas serán las industriales, por lo que ello conlleva de representación de la modernidad y el progreso técnico, pero también destacan las fotografías de viajes y el retrato.

El retrato encontrará en la burguesía y las clases medias sus grandes clientes como sustituto del retrato pictórico tan extendido entre la nobleza y la realeza. El retrato como género pictórico había venido desarrollándose desde el Renacimiento italiano con Tiziano como figura cumbre; continuador de esta tradición, en el siglo XIX, encontramos a Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)[4] seguidor de Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867).

1 MARIE-LOUP SOUGEZ, *Historia de la fotografía*. Madrid, Cátedra, 2001.

2 ISIDRO SÁNCHEZ SÁNCHEZ, *Castilla-La Mancha en la época contemporánea 1808-1939*. Servicio de publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1985.

3 ISIDRO SÁNCHEZ SÁNCHEZ, «Historia de la Fotografía de Castilla-La Mancha» en *Historia de la fotografía española 1839-1986*. Sevilla, Publicación Sociedad de Historia de la fotografía española, 1986, págs. 157-163.

4 Catálogo exposición *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*. JOSÉ LUIS DÍEZ (dir.), Madrid, Museo del Prado, 1995.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

El retrato fotográfico le debe al retrato pictórico gran parte de su composición, sus poses y su retórica. Los primeros fotógrafos tomarán sus modelos iconográficos de los retratistas consolidados como Federico de Madrazo o Vicente López. Pero la pintura también le deberá mucho a la fotografía, ya que muchos pintores, entre ellos retratistas como Ingres, utilizaban la fotografía para que sus modelos no pasaran largas horas posando.

El retrato fotográfico sustituirá, con el tiempo, al retrato pictórico a pesar de que este se intentó mantener entre las capas más altas de la sociedad. Los más perjudicados por la aparición de la fotografía fueron los pintores miniaturistas, porque la fotografía resultaba más económica. Algunos de estos miniaturistas terminaron coloreando las primeras fotografías.

Los retratos se demandaban desde el comienzo de la fotografía por la importancia que, desde la antigüedad, ha tenido para el hombre intentar inmortalizar la imagen de sus seres queridos, pero también por la sensibilidad que ante la muerte presentaban los hombres y mujeres del siglo XIX. La importancia de la muerte quedará patente en retratos pictóricos como los realizados por Federico de Madrazo; *La Infanta María Cristina, muerta* (1854, Madrid, Palacio Real.). Por estas mismas fechas el fotógrafo parisiense y asentado en Barcelona, François Alexandre Gobinet de Villecholes (1816-1906), más conocido como Franck, retrató varios niños muertos; *Retrato del cuerpo de María de la Caridad, nacida el 23 de octubre de 1853 y muerta el 10 de mayo de 1854, a las once de la mañana.* (Daguerrotipo, 1854, Col. Nicolau Puig.).

Los retratos ya sean individuales o colectivos atrapan un momento determinado de la historia y de la vida de una o varias personas, como bien apunta Susan Sontag:

> «*Todas las fotografías son memento mori. Tomar una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan el paso despiadado del tiempo*[5]».

El retrato llegará a su punto más álgido con el invento de Disdéri, en 1854, las «tarjetas de visitas» (Carte de-Visite). Se trataba de una máquina con cuatro objetivos que le permitían al fotógrafo obtener ocho imágenes que recortaban y pegaban en el cartón. El invento se extendió a partir de 1858 y llegó a su esplendor en 1860, convirtiendo los álbumes familiares en elementos imprescindibles en cualquier casa acomodada. Este interés por las imágenes de los familiares y amigos más cercanos se incrementó hasta las imágenes de personajes importantes del siglo XIX, como era el caso de la reina Isabel II. La reina comprendió la importancia y la gran difusión que la imagen fotográfica le podía aportar a su propaganda política, por ello se conocen gran cantidad de retratos de Isabel II.

Con la aparición de las «tarjetas de visita» la fotografía se democratizó, ya que no importaban las clases sociales a la que pertenecían los personajes. Gran parte de estos retratos eran representaciones de mujeres que nos aportan una imagen fiel de la mujer del siglo XIX y comienzos del siglo XX.

Esta comunicación pretende poner en relación la importancia de los retratos con la imagen que se tenía de la mujer en el siglo XIX. Por ello es importante un pequeño acercamiento a la mujer del siglo XIX. Las mujeres del siglo XIX[6] recogerán las tradiciones

5 SUSAN SONTAG, *Sobre la fotografía*. Barcelona, Edhasa, 1981, pág. 25.

6 PALOMA FERNÁNDEZ QUINTANILLA, *La mujer ilustrada en la España del siglo XVIII*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1981. ROSA MARÍA CAPEL MARÍNEZ (coord.), *Mujer y sociedad en España 1700-1975*. Madrid, Dirección General de Juventud y Promoción Socio-Cultural, 1982. GEORGE DUBY y MICHELLE PERROT, *Historia de las mujeres*. Madrid, Taurus, 1991. ELISA GARRIDO (ed.), *Historia de las mujeres en España*. Madrid, Síntesis, 1997. CATHERINE JAGOE, ALDA BLANCO y CRISTINA ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*. Barcelona, Icaria, 1998.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

de sus más inmediatas antecesoras. Durante siglos las mujeres habían permanecido recluidas en el interior del hogar, algo que será mucho más rígido para las mujeres del siglo XIX. Desde todos los ámbitos tanto políticos, sociales, jurídicos, religiosos... se recluía a la mujer al mundo interior tipificándola como «*ángel del hogar*». Esta reclusión llevará a algunos grupos de mujeres a revelarse contra este encasillamiento; es el caso de nombres como Emilia Pardo Bazán o Concepción Arenal. A pesar de estos casos había una gran mayoría de mujeres que aceptaban el papel de reclusión en el hogar, esta sumisión se debía a una educación que durante siglos las hacia aparecer como madre amorosa y esposa amante, mientras el hombre aparecerá como dueño de la razón, enfrentándose al sentimentalismo típicamente femenino.

El rol que debía jugar la mujer en la sociedad no cambiará hasta la llegada de la Segunda República cuando se conseguirá el voto para la mujer y se pedirá una educación igualitaria para las mujeres, aunque estos privilegios duraron un escaso periodo de tiempo ya que con la llegada de la Guerra Civil y el posterior régimen franquista volvieron a las ideas de una mujer amante esposa y madre recluida de nuevo en el hogar porque el mundo exterior podía herir su sensibilidad[7].

Esta imagen de la mujer amante esposa, recluida en el hogar y dueña del sentimentalismo pero no de la razón, quedará reflejada en la pintura del siglo XIX y por supuesto más tarde será recogida por la fotografía.

Los retratos eran en la mayoría de los casos de tres cuartos o cuerpo entero que se apoyaban en una columna o mueble para los hombres; mientras las mujeres eran representadas habitualmente sentadas. Estas poses tenían sus orígenes en la pintura y las primeras fotografías para facilitar las largas poses de los retratados. Los fondos de los retratos eran tramoyas teatrales que en muchas ocasiones se utilizaban para tipificar profesiones al igual que la vestimenta de los retratados como el caso de las mujeres toreras: *Señoritas toreras de la cuadrilla del apoderado Armengol*, (Foto Sud-América de Santi Hermanos, c.1895, colección particular).

El retrato recogerá una mujer vestida a la moda, una moda de influencia francesa[8], por la importancia de los figurines de modas que llegaban desde Francia y se publicaban en la prensa femenina como *El Álbum Ibero Americano* o *La Ilustración de la mujer*.

Las mujeres aparecían en los retratos luciendo sus mejores galas y joyas; en ellas estaba representado el poder social y económico de su familia, eran las mujeres las observadas en los actos públicos para comprobar si estaban o no a la moda.

Durante el reinado de Isabel II se difundirá la denominada moda «romántica», el traje de las damas era de talle bajo, mangas abombadas, faldas huecas y lazos en la parte delantera de los trajes, dejando ver los zapatos que se habían convertido en objeto fetiche de las mujeres. La crinolina procedente de Francia, en España llamada miriñaque, será indispensable para las mujeres. A finales de siglo se había generalizado la utilización del polisón en España, con los reinados de Alfonso XII y Alfonso XIII.

La mujer aparecerá representada al igual que en el retrato pictórico con sus elementos característicos; por ejemplo, el abanico muy utilizado en los retratos de Federico de Madrazo

7
Sobre el papel de las mujeres a comienzos del siglo XX es interesante el libro de CARMEN BAROJA Y NESSI, *Recuerdos de una mujer de la generación del 98*. Madrid, Tusquest, 1999.

8
JAMES LEUVIER, *Breve historia del traje y la moda*. Madrid, Cátedra, 1982.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

como, *La infanta Isabel de Borbón* (1880, Madrid, Palacio Real). El abanico era para las mujeres del siglo XIX un signo de respetabilidad y de lujo ya que lo solían llevar aquellas mujeres que ostentaban una cierta clase social, además para el fotógrafo era una buena manera de que las señoras mantuvieran sus manos quietas mientras posaban para la fotografía. Aunque el abanico tiene un origen tan remoto como es China y Egipto es un elemento que ha calado hondo en la sociedad española, y junto con la peineta y el mantón o mantilla han creado una simbología femenina propia de España y lo español[9]. El abanico llegó a tener todo un diccionario de signos según la manera de abrirlo, cerrarlo o de moverlo. Era un elemento que servía, como bien apunta Federico Revilla[10], para semiocultar, descubrir o velar alternativamente el rostro de las mujeres en un juego de provocación e insinuación hacia los hombres que hacía a la mujer más irresistible a los ojos de los hombres.

La mantilla o mantón elemento típicamente español quedará resaltado en muchos de los retratos de las mujeres del siglo XIX [**IMAGEN 1**] aunque hemos de apuntar que era un atuendo en decadencia en pleno siglo XIX como bien apuntaba Benito Pérez Galdós:

> «*La industria moderna no inventa nada que iguale a la ingenua poesía del mantón, salpicado de flores, flexible, pegadizo y mate, con aquel fleco que tiene algo de los enredos del sueño y aquella brillantez de color que ilumina las muchedumbres en los tiempos en que su uso era general. Esta prenda hermosa se va desterrando, y sólo el pueblo la conserva con admirable instinto. Lo saca de las arcas en las grandes épocas de la vida, en los bautizos y en las bodas, como se da al viento un himno de alegría en el cual hay una estrofa para la patria*»[11].

Las flores eran otro elemento decorativo en los retratos femeninos, se utilizaban como elemento asociado a la femineidad desde la antigüedad, eran en definitiva un elemento decorativo, al igual que las mujeres eran un elemento decorativo para la mayoría de los hombres del siglo XIX. Las flores eran símbolo de pureza e inocencia, pero también de la fecundidad y de la renovación de la vida cuando aparecían sin marchitar[12].

En algunos casos encontramos a la mujer con un libro en su regazo, este elemento tan poco femenino en el siglo XIX responde al nivel cultura de la mujer representada y a su calidad de vida. Para los hombres del siglo XIX la mujer debía ser buena madre y esposa pero no estaban, en lo más mínimo, interesados por darles una educación. Resulta curioso la diferencia que se marcó entre educar e instruir a las mujeres; para los hombres era suficiente con instruir a la mujer en unos conocimientos básicos, sobre todo en las labores propias de su sexo como eran las labores del hogar y la costura, pero no consideraban necesario educarlas en unos conocimientos sobre otras materias, ni siquiera veían la necesidad de enseñarles a leer o escribir. Concepción Gimeno Flaquer, una de las mujeres que más lucharon por la igualdad de su sexo a los hombres, decía sobre la mujer y el estudio:

> «*A la mujer no se le tolera su pasión al estudio, pues desde que la revela, desciende sobre ella el estigma de lo ridículo*»[13].

La reina Isabel II aparece en varios retratos con el abanico, elemento típicamente femenino,

9
José Rivero, *Memoria de cosas. Signos y señas de identidad de Castilla-La Mancha*. Madrid, Celeste ediciones, 1999, págs. 40-41.
10
Federico Revilla, *Diccionario de Iconología y Simbología*. Madrid, Cátedra, 1990, pág. 12.
11
Benito Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*. Madrid, Cátedra, 1997, págs. 126-128.
12
José Luis Morales y Marín, *Diccionario de Iconología y simbología*. Madrid, Taurus, 1984, pág. 152.
13
Concepción Gimeno Flaquer, «La misión de la mujer» en *El Álbum Ibero Americano*, Madrid, 7 de febrero de 1893.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

y con un libro, algo mucho más masculino. Esta dualidad representará de la misma manera su dualidad como mujer y como reina de España, su feminidad quedará enmarcada con el abanico y su masculinidad con la lectura. Un ejemplo es el retrato que le hace Alonso Martínez, *Isabel II* (hacia 1860, Patrimonio Nacional).

Otro elemento muy destacado en los retratos femeninos es la melena de las mujeres. «La melena femenina como constante de mito, como agente fetichista, incitador de secretas imágenes en la imaginación del varón (...). Elemento de enorme capacidad perturbadora en los mitos eróticos de la sociedad masculina, la cabellera opulenta de la mujer simboliza primordialmente la fuerza vital, primigenia (...), y la atracción sexual»[14].

La melena femenina es un símbolo sexual. Las fotografías que se conservan de desnudos del siglo XIX representan a una mujer seductora que deja suelta su cabellera, algo que perturbaba al hombre decimonónico, ya que en esta época las mujeres decentes debían retratarse con el pelo recogido. En la pintura de los pre-rafaelistas ya quedará evidenciada esta relación melena-sexo, aunque la cabellera también simboliza la virginidad como es el caso de las representaciones de la Virgen María.

Los retratos no sólo se hacían en los estudios con toda la parafernalia teatral que montaban los fotógrafos para darles personalidad a sus retratados, sino que también se realizaron fotografías de mujeres del pueblo más llano, como son las fotografías que tomarán Charles Clifford o R. P. Napper, con sus gitanos/as, o el caso del fotógrafo catalán Francisco Solé, que se asentó en Los Yébenes (Toledo) durante la construcción del ferrocarril y realizó entre 1915-1925 una serie de fotografías que dejan constancia de la vida cotidiana y las tradiciones del pueblo[15].

Los retratos individuales eran muy numerosos pero también lo eran los retratos colectivos, bien sea del matrimonio o de la familia o los casos excepcionales como el tema de las mujeres toreras o mujeres que formaban parte de una banda de música del siglo XIX.

Los retratos donde aparecen el marido y la mujer suelen tener una composición similar que ha ido variando a lo largo de los años: él aparece sentado y ella de pie, ella sentada y él de pie, ambos de pie o incluso ambos sentados caso poco corriente, también hay casos donde se hacen retratar por separado.

El *Retrato de matrimonio* [**IMAGEN 1**] deja evidencia de la iconografía que rodea a la fotografía de una pareja: en el fondo aparecerá un cortinaje y parte de una arquitectura clásica con una mujer como columna (kariátide). El hombre aparece sentado mientras la mujer es la que aparece de pie dejando caer uno de sus brazos sobre el de su marido, mientras con su otra mano sujeta un abanico. Ella aparece ataviada con la típica mantilla española, en este caso media mantilla, y con sus mejores joyas. La mujer lleva algunos de los iconos típicamente femeninos como eran la mantilla y el abanico, ambos símbolos de pertenencia a una clase alta de la sociedad del siglo XIX. El abanico como hemos comentado tenía un lenguaje que era entendido por mujeres y hombres, en una sociedad donde las relaciones entre sexos diferentes estaban mal vistas si no eran familiares cercanos, el abanico era un medio de comunicación que las mujeres utilizaban para rechazar, declararse, alagar... a sus pretendien-

1
Retrato de matrimonio. Colección particular. 1881. Gabinete fotográfico Alviach. Madrid.

14
ERIKA BORNAY, *La cabellera femenina*. Madrid, Cátedra, 1994, pág. 15.

15
RAMÓN SÁNCHEZ GONZÁLEZ, *Los Yébenes en imágenes. Fotografías de Francisco Solé*. Los Yébenes, Parroquia de Santa María la Real, 1998.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

tes. En el caso del *Retrato del matrimonio* la mujer deja caer el abanico hacia abajo algo que en el lenguaje del abanico significaba que pertenecía al hombre al que dirigía ese gesto.

El *Retrato familiar de Marciana Santón y sus hijos* [IMAGEN 2] dejará constancia de la importancia de los retratos de las madres con los hijos; en pocas ocasiones aparecerán retratos de los hijos con su padre, este tipo de representación quedará relegada a las mujeres. Estas imágenes de las madres con sus hijos tenían su lógica, ya que eran ellas las encargadas de la educación de los hijos. La mujer era el eje fundamental de la familia y por eso es ella la que aparecía con los hijos, era la mujer la encargada de su educación a pesar de que ella carecía en muchos casos de una educación que poder transmitir a sus hijos. Una de las imágenes más representativas de la importancia de la maternidad para la sociedad del siglo XIX se encuentra en la Colección Manuel Castellanos: *Mujer criando a un niño*, (anónimo, c.1860, Biblioteca Nacional de Madrid), en la imagen aparece una mujer amamantando a su hija.

El *Retrato familiar de Marciana Santón y sus hijos* tiene un aire mucho más rural tanto en la vestimenta de la madre como en la de los hijos, el niño que apoya su brazo en el hombro de su madre está ataviado de típico «pañuelo de hierbas» con un trazado de cuadros blancos y azules y un uso polifacético (limpiar el sudor, protegerse del sol en la cabeza...), frente al pañuelo blanco de las clases altas que se utilizaba como elemento decorativo en el bolsillo de la chaqueta[16].

El *retrato de Carmen Onsurbe e hijos* [IMAGEN 3] deja patente la diferencia entre las damas de las clases más altas como era la mujer que aparece en el Retrato de matrimonio, de las mujeres que, como esta fotografía evidencia, pertenecían a las clases más humildes de la sociedad. La mujer aparece retratada, en contraposición con los anteriores, en un estudio montado en plena calle, y ataviada de la ropa típica de las mujeres más humildes, sin joyas...

De su vestimenta se puede destacar la toquilla, más comúnmente llamada pelerina una prenda de abrigo de las mujeres del medio rural; era una capita que colgaba hasta la cintura realizada en la mayoría de los casos de lana, que utilizaban para resguardase del frío y para cobijar a sus hijos.

16 José Rivero, *Menoría de cosas. Signos y señas de identidad de Castilla-La Mancha*. Madrid, Celeste ediciones, 1999, pág. 35

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

2
A la izquierda, *Retrato familiar de Mariana Santán Onsurbe e hijos.* Colección particular. (c.1883).
3
A la derecha, *Carmen Onsurbe e hijos.* Colección particular. c.1905.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

BIBLIOGRAFÍA

– BAROJA Y NESSI, CARMEN, *Recuerdos de una mujer de la generación del 98*. Madrid, Tusquet, 1999.

– BERGER, JOHN; BLOMBERG, SUEN; FOX, CHRIS; DIBB, MICHAEL y HOLLIS, RICHARD, *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gili, 1975.

– BORNAY, ERIKA, *La cabellera femenina*. Madrid, Cátedra, 1994.

– CAPEL MARTÍNEZ, ROSA MARÍA (coord.), *Mujer y sociedad en España 1700-1975*. Madrid, Dirección General de Juventud y Promoción Socio-Cultural, 1982.

– CATÁLOGO de la exposición *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*. José Luis Díez (dir.), Madrid, Museo del Prado, 1995.

– CATÁLOGO de la exposición *Retrato y Paisaje en la fotografía del siglo XIX*. Madrid, Fundación Telefónica, 2001.

– DUBY, GEORGE y PERROT, MICHELLE, *Historia de las mujeres*. Madrid, Taurus, 1991.

– FERNÁNDEZ QUINTANILLA, PALOMA, *La mujer ilustrada en la España del siglo XVIII*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1981.

– FONTANELLA, LEE, *Historia de la fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid, El Viso, 1981.

– GARRIDO, ELISA (ed.), *Historia de las mujeres en España*. Madrid, Síntesis, 1997.

– GIMENO FLAQUER, CONCEPCIÓN, «La misión de la mujer» en *El Álbum Ibero Americano*, Madrid, 7 de febrero de 1893.

– GUBERN, RÓMAN, *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Barcelona, Ed. Lumen, 1974.

– JAGOE, CATHERINE; BLANCO, ALDA y ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, CRISTINA, *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*. Barcelona, Icaria, 1998.

– LÓPEZ MODEJAR, PUBLIO, *Las fuentes de la memoria. Fotografía y sociedad en la España del siglo XIX*. Madrid, Ed. Lunwerg, 1989.

– LÓPEZ MODEJAR, PUBLIO, *150 años de fotografía en España*. Barcelona, Lunwerg, 1999.

– KIRPATRICK, SUSAN, *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*. Madrid, Cátedra, 2003.

– LEUVIER, JAMES, *Breve historia del traje y la moda*. Madrid, Cátedra, 1982.

– MARTÍNEZ-ARTERO, ROSA, *El Retrato. Del sujeto en el retrato*. Barcelona, Montesinos, 2004.

– MORALES Y MARÍN, JOSÉ LUIS, *Diccionario de Iconología y simbología*. Madrid, Taurus, 1984.

– PÉREZ GALDÓS, BENITO, *Fortunata y Jacinta*. Madrid, Cátedra, 1997.

– REVILLA, FEDERICO, *Diccionario de Iconografía*. Madrid, Cátedra, 1990.

– RIEGO, BERNARDO, *Impresiones: la fotografía en la cultura del siglo XIX (Antología de textos)*. Girona, CCG Ediciones, 2003.

– RIVERO, JOSÉ, *Memoria de cosas. Signos y señas de identidad de Castilla-La Mancha*. Madrid, Celeste editores, 1999.

– SÁNCHEZ GONZALES, RAMÓN, *Los Yébenes en imágenes. Fotografías de Francisco Solé*. Los Yébenes, Parroquia de Santa María la Real, 1998.

– SÁNCHEZ SÁNCHEZ, ISIDRO, *Castilla-La Mancha en la época contemporánea 1808-1939*. Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1985.

– SONTAG, SUSAN, *Sobre la fotografía*. Barcelona, Edhasa, 1981.

– SOUGEZ, MARIE-LOUP, *Historia de la fotografía*. Madrid, Cátedra, 2001.

– STELZER, OTTO, *Arte y fotografía. Contactos, influencias y efectos*. Barcelona, Gustavo Gili, 1981.

– VV. AA. *Historia de la fotografía española 1839-1986*. Sevilla, Publicación Sociedad de Historia de la fotografía española, 1986.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

IMÁGENES DE LA GUERRA CIVIL. FOTOGRAFÍAS COMO SÍMBOLO DE LA CAUSA REPUBLICANA

FERNANDO RONCERO MORENO
Universidad de Castilla-La Mancha

Introducción

Una extensa gama de imágenes configuran el entorno iconográfico de la lucha contra el fascismo en que se convirtió la Guerra Civil española. El pochoir de Joan Miró, *Aidez l'Espagne*[1], posteriormente convertido en sello y, más tarde, en cartel a favor de la República, así como obras pictóricas de la importancia del famoso *Guernica* de Picasso, o la amplia cartelería producida por Josep Renau, se encuadran dentro del amplio catálogo de producciones artísticas convertidas en referente de la significación ideológica republicana.

En el contexto de un arte de masas de alto contenido político, éstas y otras imágenes no son ajenas a las captadas por fotógrafos como Hans Namuth, George Reisner, Gerda Taro, Agustí Centelles o Robert Capa, entre otros muchos, cuyas obras adquieren un doble valor, tanto por su autenticidad como documento histórico como por sus cualidades meramente artísticas. Pero no sólo en las producciones reconocidas, normalmente obtenidas en los frentes de batalla, se encuentran estas características: una multitud de imágenes impresionadas en objetivos anónimos dan testimonio de las consecuencias del enfrentamiento. Vistas de edificios destruidos por los bombardeos o largas filas de exiliados caminando hacia un destino incierto también forman parte de la visión actual que permanece en el imaginario colectivo en torno a los años de la guerra.

Así, la fotografía traspasa su original función periodística más allá de los límites de la inmediatez testimonial, para permanecer en el tiempo como un elemento más del simbolismo republicano, incluida dentro de la producción gráfica junto a cartelería y cine, formando parte del supragrupo correspondiente al amplio espectro artístico relacionado con la lucha del bando leal. La consigna «una foto es un compromiso con la historia», lanzada por Miguel Ángel Gozalo[2], se adapta a la perfección a las circunstancias en las que se hallaban los fotógrafos -testigos y *cómplices*-, y a las motivaciones que les llevaron a intentar convertir la causa republicana en escaparate mundial de resistencia al autoritarismo.

Fotoperiodismo, propaganda, arte

A partir de 1925, los avances técnicos puestos en el mercado por la empresa Leitz irrumpen en el mundo fotográfico provocando un nuevo concepto de imagen más dinámica y posibilitando la toma de vistas desde diferentes ángulos. La cámara Leica, gracias a la incorporación de un carrete de película en serie de 35 mm, cobraba vida en manos de los fotógrafos,

1
Valeriano Bozal se refiere a la obra de la siguiente manera:
«es popular, no populista. No respeta esa noción de minimuseo, desprecia los criterios académicos y las concepciones gráficas establecidas. Desde este punto de vista, su figura deforme, su puño creciendo, pudiera resultar grotesca. Las letras de su leyenda ofrecen esas cualidades 'anormalizadas' de la grafía de Miró, forman parte de la imagen. La imagen habla por sí misma. No es la ilustración de una leyenda ni el recuerdo del pasado». VALERIANO BOZAL, «Cinco motivos iconográficos», En Valeriano Bozal y Tomás Llorens (eds.), *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1976, pág. 64.

2
MIGUEL ÁNGEL GOZALO, Presidente Director de la Agencia EFE, en el prólogo a *Imágenes inéditas de la Guerra Civil (1936-1939)*, Madrid, Agencia Efe, 2002, en el que se recoge una importante muestra del archivo fotográfico de la Agencia Efe.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

dando un giro radical a la supremacía del perfil estático en favor de la subjetividad del autor[3]. Esta nueva concepción abría un campo de perspectivas sobre el objeto a retratar en el que el fotógrafo se convertía en figura principal, elevándose incluso a la categoría de artista, en la medida en que ahora la diapositiva proyectaba una carga importante de la personalidad de su realizador. «La foto se convertía en más 'objetiva', puesto que se acercaba más a la realidad del hecho inmediato y bruto; pero, a la vez, era más activa o, si se quiere, más *comprometida*, puesto que enfocaba la acción desde el punto de vista del participante en esa misma acción y, por tanto, incitaba a que su espectador se reconociera y se implicara personalmente en unos hechos que contemplaba ahora tan de cerca, por no decir tan desde dentro»[4].

Los recientes descubrimientos en este campo fueron rápidamente aplicados al fotoperiodismo, al que la Guerra Civil serviría como fuente de experimentación constante, ya sea en el campo de batalla o en la retaguardia, abriendo un amplio abanico de posibilidades a todos aquellos enviados especiales que captaron en sus objetivos las imágenes del enfrentamiento para sus respectivos medios de comunicación[5], siendo la primera vez que la cámara traspasaba los austeros límites del mero testimonio: «És cert que tenim imatges de la Guerra Civil nord-americana, de la de Crimea i de totes les que posteriorment van esclatar, però els treballs que conservem no constituixen vertaders reportatges periodístics, com sí que ho són les magnifiques imatges obtingudes en la guerra del 1936 al 1939. Hi ha diversos motius perquè neixés el fotoperiodisme modern en aquesta avinentesa»[6].

Al mismo tiempo, es generalizada la idea de que la guerra española fue el primer conflicto bélico que traspasaba las barreras de la imagen fija para quedar impresionada sobre celuloide. Uniendo estas dos manifestaciones –quizá las dos más características formas de expresión del siglo XX– a la larga lista de testimonios creados desde la literatura, la pintura, y una amplia gama de afirmaciones artísticas y culturales, encontramos una reconstrucción histórica desde diversos puntos de vista que enriquece la memoria colectiva[7] y de la que, en una importante proporción, la fotografía ejemplifica el compromiso ideológico y propagandístico de una causa, la republicana, a la que multitud de ciudadanos del mundo se aferraban con la esperanza de triunfar frente al empuje del fascismo.

La presencia en España de fotógrafos de reconocido prestigio que siguen siendo en la actualidad objeto de exposiciones y retrospectivas, así como su convivencia con el pueblo español durante el tiempo que duró la contienda, otorgan a las imágenes captadas un doble valor: por un lado, el propio que se deriva de la misma concepción fotográfica como documento testimonial; y, por el otro, el que surge de la convergencia de dos factores, el ya comentado de las características de la reducida cámara Leica, y el valor humano y artístico de los testigos visuales que se involucraron en los acontecimientos. Robert Capa, el que fuera considerado por la revista inglesa *Picture Post* como «el mejor fotógrafo de guerra del mundo» en 1938, estimaba cualidad indispensable la cercanía de la cámara con respecto a la acción, implicándose a un nivel ya no solo testimonial o moral, sino físico, en los hechos retratados. Es evidente también, por otro lado, la carga propagandística inherente a todo el conjunto artístico de la Guerra Civil, y al que la fotografía, con especial atención, está íntima-

3
En concreto, la Leica fue creada, tras varios años de estudio, por Oskar Barnack en 1923. Las ventajas de la cámara se basan en el reducido tamaño de ésta, así como en la escasa preparación previa a la toma de la instantánea y a la posibilidad de captar imágenes con escasa iluminación, siendo innecesaria la utilización del flash.

4
MARIANO ASENJO, prólogo a Lolo Rico (coord.), *Fotógrafo de guerra. España 1936-1939*. Hondarribia, Hiru, 2000. pág. 10.

5
Fueron varias las revistas que enviaron fotógrafos para cubrir la información de la guerra, desde la alemana *Berliner Illustrierte Zeitung*, las francesas *L'Ilustration*, *Regards* y *Vu*, la milanesa *L'Ilustrazione Italiana*, la británica *The Ilustrated London News*, la soviética *Smena y Oguek*, o la neoyorquina *Life*, por citar solo algunas de las más representativas.

6
«Es cierto que tenemos imágenes de la Guerra Civil norteamericana, de la de Crimea y de todas las que posteriormente estallaron, pero los trabajos que conservamos no constituyen verdaderos reportajes periodísticos, como sí que lo son las magníficas imágenes obtenidas en la guerra del 1936 al 1939. Hay diversos motivos para que naciera el fotoperiodismo moderno en esta coyuntura» (Trad. del A.), en JORDI BERRIO, «El fotoperiodisme en la Guerra Civil espanyola: El document humá i social d´una tragedia», en DAVID BALSEÉIS (dir.), *La Guerra Civil espanyola. Fotógrafs per a la història*. Barcelona, Museo Nacional d´Art de Catalunya, 2001, pág. 19.

7
«El cine producido en España durante la contienda civil es una fuente documental privilegiada para el historiador, ya que permite saber cuál era el entorno social e histórico en el que fue producido». En MAGÍ CRUSELLS, *Las Brigadas Internacionales en la pantalla*. Ciudad Real, Gabinete del Rector de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pág. 159.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

mente ligada. No puede entenderse ninguna de las manifestaciones acontecidas durante la contienda como puramente objetivas, desechando la implicación del autor[8]. Una frase atribuida al mismo Capa expresaba con claridad esta premisa: «Ante una guerra hay que odiar o amar a alguien, tomar partido, sin lo cual no se soporta lo que ahí ocurre»[9].

Aidez l'Espagne

El sello de Miró ejemplifica, como ninguna otra obra de arte producida durante la guerra, la búsqueda de apoyo en el extranjero hacia la República. Al igual que los voluntarios de los Brigadas Internacionales en el frente, una extensa nómina de corresponsales –entre periodistas, escritores y fotógrafos– se encargaría de dejar para la posteridad su particular visión sobre la contienda. En este aspecto, la participación activa en la lucha de la inmensa mayoría de ellos, elevaría la simple imagen testimonial a símbolo artístico y propagandístico. Llegando a España como enviados especiales por sus revistas y periódicos, fueron muchos los fotógrafos que se involucraron en el bando republicano en busca de instantáneas que reflejasen el verdadero espíritu antifascista del que hacían gala tanto ellos como sus modelos.

Gerda Taro, esposa y compañera profesional de Robert Capa, llegaba junto a éste a España en agosto de 1936, siendo víctima de la contienda en julio del año siguiente, en la Batalla de Brunete, al ser atropellada por un tanque republicano el 25 de julio. El propio Capa, testigo excepcional en la primera línea del frente, caería también mientras intentaba captar imágenes con su cámara en Indochina. El compromiso político se extendía a la mayoría de fotógrafos que estuvieron en España, convertidos en corresponsales de guerra y considerados en ocasiones como soldados del ejército republicano. Hans Namuth y Georg Reisner llegaron a Barcelona enviados por la revista *Vu* para cubrir lo que debían haber sido unos Juegos Olímpicos alternativos a los organizados en el Berlín nazi. Cuando les sorprendió la sublevación militar del 18 de julio, ambos permanecieron en el país para dejar constancia de lo que estaba pasando. El propio Namuth expresaba las causas: «We did not stay in Spain because we were press photographers. We stayed because Franco was the enemy, and it was also our war. In retrospect, we probably stayed too long. We finally left, disillusioned and unable to bear the political tension»[10]. Reisner, por su parte, se suicidaría en 1940 ante la perspectiva de ser internado en un campo de concentración en Francia. David Seymour, Chim, también fallecido en trágicas circunstancias en Suez en 1966, llegaba con parte de su familia a tierras españolas para convertirse, junto a Capa, en el más emblemático fotógrafo extranjero de la Guerra Civil, tanto por sus imágenes del frente como por la captación de la vida en la retaguardia: «Las fotos de Chim expresan empatía por los respetados líderes, por los religiosos que dieron su apoyo a la causa, por los líderes anarquistas, así como por los periodistas extranjeros, como Ilya Ehrenburg. Pero Chim también era sensible al sufrimiento de la gente cotidiana –hombres, mujeres y niños–, a medida que vivían, trabajaban, se congregaban y luchaban. Fotografió a mineros, trabajadores de las fábricas,

8
En este sentido hay que tener en cuenta el alto valor concedido al arte y a la cultura desde las diversas organizaciones activas durante el periodo, a través de las denominadas secciones de Agit. Prop. y mediante numerosos mecanismos puestos en práctica para unir estos conceptos a los ideales republicanos a través de la propaganda.

9
Frase atribuida a Robert Capa por Richard Whelan, cit. en CARLOS SERRANO (presentación y selección), *Robert Capa: Cuadernos de guerra en España (1936-1939)*. Valencia, Sala Parpalló/IVEI, 1987, pág. 20.

10
«No permanecimos en España porque fuéramos fotógrafos de prensa. Permanecimos porque Franco era el enemigo, y aquella también era nuestra guerra. Mirando hacia atrás, probablemente nos quedamos durante demasiado tiempo. Finalmente abandonamos, desilusionados ante lo insostenible de la situación política» (Trad. del A.), en *No Pasaran! Photographs and posters of the Spanish Civil War*. Bristol, Arnolfini, 1986, pág. 60.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

pescadores y sacerdotes. La historia de todas y cada una de las personas era importante»[11]. El caso de David Seymour es especialmente comprometido y significativo ya que, tras la guerra, una vez en Francia, se embarcó en el *S.S. Sinaí* con destino a México junto a centenares de refugiados españoles para fotografiar el tránsito del exilio.

Estos y otros muchos fotógrafos, junto a la larga lista de profesionales españoles como Agustí Centelles[12], Alonso, los hermanos Mayo, Antonio Campañá, el albaceteño Luis Escobar, Juan Guzmán, Marco, Brangulí, o el colectivo que formaba la agencia *Ahora*, mostraron a la posteridad cómo fue la batalla y sus consecuencias sobre la población.

Aportaciones fotográficas a la iconografía de la Guerra Civil

Sin duda, la imagen que ha dado más vueltas al mundo y que mejor contribuye a una concepción épica de la lucha republicana contra el fascismo es la foto de Robert Capa realizada en 1936 durante la batalla de Cerro Muriano, en la que consiguió plasmar el momento exacto de la muerte de un miliciano, héroe anónimo[13] que prestaba su rostro a todos los caídos durante la batalla, abatido por los disparos del bando nacional pero conservando el espíritu de lucha que representa el brazo extendido sujetando un fusil. El miliciano inmortalizado por Capa todavía no ha caído al suelo, el ángulo contrapicado del objetivo enaltece y estiliza su figura, se yergue como símbolo de la resistencia al franquismo. La imagen fue publicada en la revista *Life*, en el número correspondiente al 12 de julio de 1937, con el siguiente texto: «Death in Spain: The Civil War has taken 500,000 lives in one year»[14]. El *miliciano muerto* fue cabecera de una crónica ilustrada en la que se utilizaron fotogramas de la película de Joris Ivens, *Tierra de España* (*The Spanish Earth*) (1937) con comentarios de Ernest Hemingway. Apenas transcurrido un mes, en el número del 16 de agosto de 1937, la fotografía de Capa volvía a aparecer en *Life* para ilustrar la noticia de la muerte de Gerda Taro, junto a una fotografía de ésta en la que se la puede ver descansando en el frente: «La pequeña y preciosa mujer que aparece a la izquierda es Gerda Taro, una fotógrafo polaca de 15 años cuyas mejores fotografías están expuestas en estas dos páginas. Fue muerta el 26 de julio mientras desempeñaba sus funciones, es decir, mientras tomaba imágenes de la Guerra Civil española. Probablemente se trata de la primera mujer-fotógrafo muerta en acción. Y sus fotografías eran las mejores sobre España de este último año»[15].

Otra imagen captada por Robert Capa en la que dos soldados se abrazan a modo de despedida, fue utilizada en la portada del periódico de la 11ª Brigada, *El voluntario de la libertad*, en su número correspondiente al 1 de noviembre de 1938. Coincidiendo con la despedida de los brigadistas internacionales[16], se añadió la estrella de tres puntas en la manga de uno de los soldados para mostrar la solidaridad y hermandad entre ambos ejércitos, que fueron uno solo durante la guerra. En este caso, la manipulación propagandística añadía una decidida carga política y un sentimiento de fraternidad entre pueblos a lo que Capa vislumbró como un sencillo momento de amistad entre dos

11 EILEEN SHNEIDERMAN y BEN SHNEIDERMAN, «En España con Chim», en DAVID SEYMOUR, DAVID, *David Seymour: Chim* (exposición) Institut Valencià d'Art Modern, 27-II, 13-IV 2003 / (comisario, Josep Vicent Monzó). Valencia, IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 2003, pág. 13.

12 El del fotógrafo catalán es otro caso significativo de las dificultades personalidades por las que pasaron estos profesionales. Militante del Partido Socialista de Cataluña desde 1937, en su calidad de fotógrafo del Comisariado General de Guerra del Estado, documentó las batallas de Belchite, Teruel, Barcelona, etc.

13 Recientemente, el miliciano fue identificado con el nombre de Federico Borrell García.

14 «Muerte en España: La Guerra Civil se toma 500.000 vidas en un año» (Trad. del A.)

15 De la traducción del artículo original de *Life*, en PIER DOMENICO BONOMO (coord.), *Bienal de Venecia. Fotografía e información de guerra. España 1936-1939*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1977, pág. 53.

16 Una amplia muestra de las fotografías recogidas en torno a las Brigadas Internacionales pueden verse en MICHEL LEFEBVRE y RÉMI SKOUTELSKY, *Las Brigadas Internacionales. Imágenes recuperadas*, Barcelona-Madrid, Lunwerg Editores, 2003.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

soldados, una pausa en la batalla, omnipresente a través de los fusiles que cuelgan de los hombros de ambos.

Durante un mitin político celebrado en Extremadura en 1936, David Seymour, Chim, se fijaba en el público asistente, entre el que se encontraba una mujer que amamantaba a su hijo sin dejar de prestar atención a las consignas lanzadas. La imagen, conocida como *Una campesina escucha un discurso político*, sería incluida posteriormente en la colección de las cien fotos más importantes del siglo XX seleccionadas por los editores de *Time-Life*. La fotografía adquirió una trascendencia especial debido a la mezcla perfecta entre sentido y sentimiento. Una mujer como arquetipo del pueblo llano que lucha por un mundo mejor, basándose en los ideales morales y políticos que emergían como contraposición a los autoritarismos. A la esperanza vislumbrada en esta mujer hay que sumar la representada en la figura del niño, el fruto de la clase obrera que verá con sus ojos el mundo idealizado que están construyendo sus mayores. Otras niñas que rodean a la campesina reparten sus miradas entre el objetivo de la cámara y el cielo, desde el que un rayo de sol ilumina parcialmente el rostro de la mujer. La armonía entre la esperanza del presente y la ilusión del futuro, unidos por el vínculo madre-hijo, motivo iconográfico utilizado también en la pintura de Horacio Ferrer, *Madrid 1937 (Aviones negros)*, donde cuatro mujeres huyen de los bombardeos junto a sus hijos, mirando al cielo y levantando los puños entre gritos y llantos, encarnan los ideales que se pretenden transmitir desde el bando republicano. Otra instantánea emparentada con la de Chim fue la captada por el francés André Papillón, publicada en *Regards* en octubre de 1936, en el que una campesina tenía a su hijo desnudo sentado sobre sus rodillas.

Los bombardeos sobre la población civil, inocente e indefensa, manifiestan la barbarie nacional y sobre ellos se construyeron imágenes que recuerdan la injusticia de la guerra y su aspecto más cruel. Existen multitud de fotografías de edificios destruidos, ciudades en ruinas, humo e, incluso, captando el momento justo de las explosiones. Estas instantáneas, a menudo realizadas por objetivos anónimos, se hallan dispersas por varios archivos. Imágenes de Madrid, Albacete, Barcelona, Cartagena, Durango, Teruel, Valencia,..., aunque, sin duda, el bombardeo más recordado y que adquirió una relevancia internacional fue el de Guernica, realizado el 27 de abril de 1937 por la Legión Cóndor alemana. En cualquier caso, la repercusión de este acto quedó testimoniada no solamente por las fotografías, sino por el famoso mural de Pablo Picasso exhibido en la Exposición Internacional de París de 1937 y para el que se basó en las ilustraciones aparecidas en prensa. La estrecha relación entre arte y fotografía adquiría un valor testimonial en este caso, como lo demuestra la imagen tomada por Chim en la que Picasso aparece posando junto a su obra el 12 de julio de 1937. Además, todo el proceso de creación del cuadro quedó plasmado en instantáneas gracias a la labor de Dora Maar.

Del mismo modo, esta relación se alimentaba en uno de los episodios más emblemáticos de la guerra, el desalojo del Museo del Prado ante el peligro de las bombas franquistas. Las fotografías han dejado testimonio del proceso de embalaje de las obras y su traslado a Valencia, así como de la protección de los monumentos artísticos madrileños, como lo

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

demuestra la instantánea en la que unos obreros desescombran la protección de la estatua de Neptuno. Sobre estos hechos, Renau comentaba: «Porque las obras del pasado valen tanto más cuanto más se ha luchado por ellas, no sólo por entenderlas y asimilarlas, sino también –y sobre todo– por su pervivencia física. Para un mejor futuro de los hombres»[17]. Renau, al margen de su puesto como máximo responsable de la Dirección General de Bellas Artes, también se encargó de la parte gráfica de la sección española para la Exposición en París[18]. En este pabellón, la fotografía también contribuyó a dejar para la posteridad la constancia de obras que no lograron pervivir físicamente. Es el caso del mural concebido por Joan Miró en 1937 bajo el título de *El segador* o *Payés catalán en rebelión*, y del que solo quedan las imágenes captadas durante su exposición parisina.

Otras instantáneas mostraban caras menos amables de las actividades en el bando republicano, es el caso del controvertido episodio del saqueo de iglesias y conventos. En contraposición a la ya citada imagen de Capa, cuyo *Miliciano muerto* podría asemejarse a la figura religiosa del mártir, o las representaciones de madres con hijos cercanas a la iconografía mariana, muy representativa es la foto de Chim en la que un miliciano barcelonés sostiene en una mano la efigie de un Cristo mutilado, mientras la otra se alza en un puño cerrado (*Miliciano en los primeros días de guerra recogiendo restos de una iglesia saqueada.* Barcelona, 1936). También en la capital catalana sucedió otro hecho que dio la vuelta al mundo gracias a la prensa ilustrada, la exposición en la vía pública de los cuerpos momificados y exhumados de monjas carmelitas. Dos fotografías muestran con mayor claridad este suceso. En la realizada por Antonio Campañá, dos hombres vestidos con traje y corbata analizan las figuras de las momias, expuestas en la puerta del convento de las salesianas. La otra imagen, de mayor crudeza, es la tomada por Brangulí, en la que aparecen, también a la puerta del convento, los ataúdes abiertos postrados sobre la escalara de entrada, mientras que en los laterales se pueden ver los cuerpos de las monjas manteniendo la verticalidad, un espectáculo macabro que rememoraba lo ya sucedido durante la Semana Trágica de 1909.

Chim inmortalizó otros momentos de la vida cotidiana, como una escena escolar (*Escuela pública,* Barcelona, 1936) en la que una niña escribía en la pizarra: «Divendres dia 14 d´octubre. Si plantem una mongeta a l`hort sortirà una planta»[19]. El significado de la imagen deriva de la identificación entre los niños del aula y la semilla (mongeta) a la que hace referencia el texto de la pizarra, que habrá de crecer hasta convertirse en planta a través de la educación, uno de los pilares fundamentales en los que se sustentó la II República.

Otras instantáneas nos siguen acercando a la rutina diaria durante la guerra: los interiores de fábricas y talleres de ensamblaje y montaje al interior de los hospitales, los desfiles militares por las calles –de los que quizá el más representativo sea la despedida de las Brigadas Internacionales–, las filas de gente esperando para comprar comida o para asistir a una proyección de cine o una función de teatro, paseando por las calles plagadas de carteles que causaban el asombro de los visitantes extranjeros como Orwell, etc., hasta llegar a la multitud de imágenes que tienen como protagonistas a los niños y niñas cuyos padres luchaban en el frente, de las que guardan un mayor significado aquellas en las que éstos

17 JOSEP RENAU, *Arte en peligro 1936-1939*. Valencia. Ayuntamiento, 1980, pág. 15.

18 Renau realizaría también, durante el periodo bélico, la serie de fotomontajes sobre los llamados *13 puntos de Negrín*, destinados a la *Feria Internacional de New York*, de 1939.

19 «Viernes 14 de octubre. Si plantamos una semilla en la tierra nacerá una planta» (Trad. del A.)

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

aparecen jugando a la guerra –simulando bombardeos y fusilamientos–, o desfilando por las calles de las ciudades con armas de juguete.

En lo relativo a la batalla propiamente dicha, las fotografías se multiplican desde todos los ángulos y perspectivas posibles, captando la inmediatez y la crudeza del conflicto a través de los rostros de los soldados, los cuerpos abatidos de combatientes anónimos o las trincheras. En ellas, visitas de escritores e importantes personalidades del ámbito cultural, desde un involucrado Ernest Hemingway al expresivo Miguel Hernández en sus recitales poéticos, en contraposición a las también registradas misas de campaña, y conformando, junto a la galería visual en torno a la población civil, un conjunto de imágenes pertenecientes a lo que Peter Burke denomina como estilo «factual» o antiheroico[20], mostrando la guerra desde una perspectiva trágica y humilde, a lo que sin duda contribuyó la cercanía física y el compromiso ético y político de los fotógrafos.

Aquellos que estaban sometidos a las mismas ínfimas condiciones que mantenían los soldados y civiles. Uno de los testimonios sobre la tarea y las dificultades de estos profesionales es la de Josep M. Pérez Molinos: «Érem molt pocs, quatre o cinc fotògrafs potser. Hi havia en Puig Ferran, en Segaria, en Brangolí, en Merletí, en Badosa, en Torrents i jo, em sembla. No era com avui que hi ha tantíssimes fotos. Als esdeveniments on anàvem fèiem de vegades cinc fotografies, de vegades deu o potser només tres o quatre. Hi havia molta manca de material. Jo no em puc queixar, però. El noticiari del Front Popular del Partit Comunista rebia pel·lícula de fora i me´n donaven. I el ministre del Ministeri d´Assumptes Exteriors també me´n donava»[21].

Pese a las carencias y el peligro que corrían, los trabajadores de la imagen –auténticos historiadores del presente– pudieron dejar testimonio de todos los aspectos que rodearon al acontecimiento más importante ocurrido en España durante el siglo XX. Ningún otro medio logró plasmar con tanta sencillez y cercanía los sucesos acaecidos durante tres largos años, verdaderos «documentos de barbarie», utilizando la expresión promulgada por Walter Benjamín precisamente en 1936. Documentos repartidos por archivos de medio mundo –incluso parte de ellos destruidos tras la victoria del bando nacional– de los que algunos abandonaron su simple función inicial para convertirse en símbolos, representaciones gráficas que aúnan los ideales republicanos hasta transformarse en iconos.

20
Vid. PETER BURKE, *El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Crítica, 2001.

21
«Éramos muy pocos, quizá cuatro o cinco fotógrafos. Estaban Puig Ferran, Segaria, Brangolí, Merletí, Badosa, Torrents y yo, me parece. No era como hoy que hay tantísimos fotógrafos. A los actos donde íbamos hacíamos unas veces cinco fotografías, otras diez, y a veces sólo tres o cuatro. Había mucha falta de material. Yo no me puedo quejar, sin embargo. El noticiario del Frente Popular del Partido Comunista recibía película de fuera y me daban. Y el ministro del Ministerio de Asuntos Exteriores también me daba» (Trad. del A.). Entrevista de Nil Thraby a Josep M. Pérez Molinos, fotógrafo de guerra catalán que trabajó para, entre otros medios, *La Vanguardia*, *Noticias*, *El Treball* i *La Rambla*. En *El foradot. Revista bimestral de Montblanc*. Núm. 16, gener del 2002. Montblanc. El Foradot, 2002, pág. 16.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

5. ARCHIVOS Y COLECCIONES

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

CREACIÓN Y DESARROLLO DE UN FONDO FOTOGRÁFICO DE LA HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA

Mª Dolores Doctor Roncero

En la sociedad actual, la fotografía desempeña un papel importante como medio de información, como instrumento de la ciencia y de la tecnología, y como una forma de expresión creativa cotidiana y artística. Es imprescindible en los negocios, la industria, la publicidad, el periodismo y en casi todo tipo de actividades de la vida contemporánea. En el siglo XIX era del dominio exclusivo de unos pocos profesionales, ya que se requerían grandes cámaras y placas fotográficas de cristal de alto coste. Sin embargo, desde que a finales del siglo XIX, con la introducción de la película y la cámara portátil, la fotografía estuvo al alcance de toda la clase media de los países occidentales. En la actualidad, la industria ofrece una gran variedad de cámaras y accesorios para uso de fotógrafos aficionados y profesionales. Esta evolución se ha producido de manera paralela a la de las técnicas y tecnologías del cinematógrafo.

Desde el año 1839 la fotografía ha sido un medio vital para la comunicación y la expresión. El crecimiento de esta contribución a las artes visuales es el tema de este escrito. Es la historia de un medio expresivo más que de una técnica, y ese medio aparece visto con los ojos de quienes a través de los años han luchado para dominarlo, comprenderlo y amoldarlo a su propia visión.

La fotografía es a la vez una ciencia y un arte, y ambos aspectos aparecen inseparablemente ligados a lo largo de su asombroso ascenso, desde ser un sustituto para la habilidad manual hasta ser una forma artística independiente. La tecnología afecta hasta donde afecta al fotógrafo pero este escrito no trata de ser un intento de explicar la teoría científica del proceso fotográfico sino que pretende mostrar el *amor* hacia la fotografía, el amor a la exploración de la historia de las imágenes.

El archivo de imágenes que poseemos empezó a elaborarse a finales de 1991 con una actitud plenamente intuitiva y sin ningún tipo de planteamiento preconcebido. Mi hermano, Rafael, especialista en Arte Contemporáneo, empezó a relacionar el trabajo moderno con el trabajo fotográfico «antiguo». Imágenes de características similares a las que ilustraban la Historia de la Fotografía aparecían diseminadas en cualquier álbum familiar, en cualquier caja encontrada en un mercadillo. A través de la búsqueda de estas imágenes paralelas, de estos mundos anónimos dispersos, consiguió dar una entidad de colección a tantas y tantas imágenes reunidas y más tarde transmitir esta actividad a la familia. En torno a su trabajo, la ingente cantidad de viajes realizados se planteaban con una maleta de ida vacía y una vuelta con una maleta repleta de positivos fotográficos.

Esa obsesión por estos trabajos de hace tantos años, imágenes que han formado parte de la vida de tantas personas anónimas, ha sido ese amor tan intenso que se ha contagiado

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

a todos los suyos por ese encanto que surge de la reflexión de pensar que es lo que ocurre en un instante que se quiere atrapar en el transcurso de una vida. Lo importante de esta colección es nuestro interés por ese trabajo ya sea anónimo o de algún fotógrafo reconocido por la Historia de la Fotografía. Lo mimamos todo con tal cariño que yo sé que aquel paisaje, aquel retrato, aquel monumento, aquel ser animado o inanimado en nuestra colección nos está agradeciendo ese cariño que sentimos por él. Esto que cuento es por supuesto poco científico, pero sin embargo es el motor que ha hecho posible que en estos momentos nos encontremos conservando y estudiando una colección fotográfica de miles y miles de positivos «vintage» que sigue incrementándose con el paso del tiempo.

El objetivo de nuestra empresa es utópico: a través de mirar, seleccionar y acumular imágenes tendemos a construir nuestra espacial Biblioteca de Babel, en este caso fototeca, siempre inabarcable y siempre posible. La tarea más allá de su utopía se plantea como un posible fondo de imágenes de la historia de la humanidad desde que existe la cámara fotográfica. Se colecciona siempre vintages, es decir, copias de época, sea de la técnica que sea: papel en albúmina, copias a la sal, papel en plata; todo lo que ha podido hacerse en este campo desde finales del siglo XIX hasta nuestros días. Este proyecto abre infinitas puertas en un campo que todavía promete mucho al investigador interesado. Nosotros estudiamos la fotografía dentro de su contexto universal. Dedico largas horas a la investigación de estas imágenes para darle un buen recorrido a este rumbo que no para de atraerme. En toda fotografía se abre una historia y cada vez que observo más detenidamente una imagen más historias se me pasan por la mente. Este es el camino a seguir en mi estudio lleno de voces, miradas, sonrisas, penas y sobre todo muertes que rodean y guardan las estanterías. Ellas están para dar un significado en la gestación historiográfica. Qué estén juntas es garantía para estudios futuros. No pretendo hacer una tesis o una comunicación científica sino una interpretación propia acoplada al trabajo que hemos reunido. No queremos centrar nuestra colección en una historia exclusivamente estética o técnica sino buscar su coherencia interna; ir al encuentro de ver el mundo presentándonoslo con toda su desnudez y crudeza. El poder comunicativo que tiene cada imagen constituye un campo no sólo para instruirse sino también para interrogarse.

De nuestra colección, hasta la fecha se han realizado tres publicaciones específicas y algunas de las imágenes han formado parte de importantes exposiciones.

Las publicaciones han sido:

– Rafael Doctor Roncero, *Una historia (otra) de la fotografía*. Madrid, Caja Madrid y Taller de Arte, 2000.

Este libro es esencialmente visual que intenta llamar la atención sobre la belleza que porta la fotografía familiar, la fotografía de estudio y en general lo que se conoce como fotografía anónima. El libro intenta ampliar el concepto cerrado de lo que se entiende como Historia de la Fotografía y apuesta por una estética más libre y una narración imposible de un medio con millones y millones de autores e infinitas imágenes. A través de casi ochocientas fotografías se plantea un recorrido por los

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

diversos temas y ámbitos que la fotografía sin pretensiones artísticas ha desarrollado desde mediados del siglo XIX hasta la pasada década de los setenta.

– SARA ROSEMBERG y RAFAEL DOCTOR, *Historias de las Fotografías*. Madrid, Caja Madrid y Taller de Arte, 2002.
A través de un juego propuesto a diversos artistas plásticos y reconocidos escritores, se plantea la construcción de cuentos o pequeñas historias que giran en torno a imágenes anónimas de la colección. Soledad Puértolas, Juan Madrid, Marina Núñez, Benjamín Pardo, etcétera... escriben este homenaje a todo lo comprimido en el insondable mundo de las imágenes anónimas que pueblan el mundo.

– *Estudio Archivo Cordero, Bolivia 1900-1961*. Madrid, Turner / Casa de América, 2003. Este libro pretende dar a conocer la relevancia del trabajo de don Julio Cordero en la primera parte del siglo XX en la ciudad de La Paz, la capital de la tan desconocida y apasionante Bolivia. A través de esta selección de pequeñas copias de época se puede llegar a entablar un primer contacto con lo que en el futuro será, sin duda, uno de los referentes esenciales para comprender el discurrir de la imagen fotográfica en el continente latinoamericano.

Como comenté anteriormente, el objetivo de mi ponencia es dar a conocer el trabajo que desde hace años llevamos desarrollando; en la confección de un fondo fotográfico sobre los inicios de la fotografía.

La ponencia que presento no se inscribe dentro del marco foto-historia convencional ya que no se localiza en el análisis de un lugar y un período concreto sino que está basada en multidisciplinaridad de formas y estéticas que ha existido desde los orígenes de la fotografía.

La colección empezó a formarse con la compra de todo tipo de fotografías sueltas en 1991 y desde 1997 este esfuerzo se amplia llegando hasta hoy día con una colección formada por fotografías amateur, fotografía familiar, fotografía científica y bastantes álbumes que han permanecido sin abrirse o tirados en algún rincón deshabitado. Es casi imposible recapitular una historia completa con tanto material, puesto que el origen es abarcado por miles de positivos.

Desde mi punto de vista y desde mi interior todas guardan una belleza espectacular; todas te hablan con su forma, su color obtenido de tantos años, lugares, ojos, manos que han pasado por ellas, de ahí la razón que en nuestra colección caben todas ya no sólo las que en el mercado guardan un valor por ser el autor muy cotizado sino hasta las anónimas tienen un gran valor en la colección; todas se merecen un sitio y un cariño. En todas hay un trabajo en cadena, en todas hay un artesano, un tirador, un fotógrafo y todas deben estar incorporadas a la gran Historia o Nuestra Gran Historia. Con mi hermano mantengo la idea de entender que la auténtica historia de la fotografía existe en su imposibilidad de ser.

En la época de los grandes cambios es donde se ha desarrollado el nuevo invento productor de imágenes. La fotografía nacía en un mundo dislocado donde todos los

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

esquemas sociales empezaban a cuestionarse y donde la economía se consolidaba como el motor esencial de los nuevos tiempos. El nuevo medio hacía posible que cualquier persona pudiese disponer de un icono de sí mismo o de personas ajenas o de su entorno, un icono mimético con la realidad. En los años en que, en París, Daguerre (1787-1851) desarrolló las bases de su técnica, la daguerrotipia, William Henry Fox Talbot (1800-1877) trabajaba en Inglaterra otro procedimiento fotográfico: los dibujos fotogénicos sobre papel a la sal, la calotipia o talbotipia. Todos conocemos que tanto uno como otro habían logrado resultados definitivos al menos un lustro antes de que comunicaran sus descubrimientos. En 1847 Abel Niépce de Sain-Victor (1808-1870) concluye sus investigaciones encaminadas a desarrollar negativos fotográficos sobre soporte de vidrio y presenta las primeras placas secas de la historia del medio. En 1849 Gustave Le Gray (1820-1882) propone el uso del colodión como emulsión apta para la obtención de placas negativas. En marzo de 1851, Frederick Scout Archer (1823-1857) publica en un número de la revista *The Chemist* el método práctico que revolucionará la historia de la fotografía: el procedimiento al colodión húmedo sobre placas de vidrio. Los negativos al colodión húmedo y sus copias por contacto en papeles a la sal permitirán registros tan impactantes como los 360 que realizara Roger Fenton (1819-1869) en la Guerra de Crimea. En Francia en 1850 Louis Désiré Blamquart Evrad (1802-1872), comunicaba en la Academia Francesa de las Ciencias la técnica para producir copias a la albúmina. Las copias a la albúmina superaban con creces las posibilidades narrativas de los papeles a la sal: ofrecían una mayor escala tonal y un brillante acabado. Todo este tipo de técnicas permitieron difundir cuantos mundos exploraron los operadores y limitaron las fronteras del desconocimiento. Hoy en día, el proceso ha llegado a un punto en que la exposición de las cámaras está cerca del límite más bajo que se puede alcanzar en teoría, y son cerca de diez millones de veces más rápidas que las que utilizaba Talbot en 1835. Como escribe Miguel Ángel Fuentes en el texto «De París a Cádiz, Calotipia y Colodión» «La técnica fotográfica dilata la experiencia de llenar nuestros ojos con la memoria de luces ya pretéritas...»

Aunque en mi ponencia no pretendo hablar de la historia de la fotografía sí creo que es necesario dar unas nociones para darnos cuenta lo que suponía hacer una foto más de ciento cincuenta años atrás y agradecer a todo este tipo de personas su trabajo por el cual podemos observar ahora. Tenemos que darnos cuenta de que no fue nada fácil; la fotografía pertenecía a una despreciada vía con pretensiones artísticas o bien se concebía como un universo inabarcable, imposible de definir, de estructurar y pensar, un mundo no de obras sino de cosas. Las imágenes no se instalaron en los museos o en las grandes colecciones de arte, sino en la casas, en todos aquellos rincones donde el ser humano respiraba; imágenes que en general habían sido generadas en los eventos importantes o rutinarios, en las celebraciones y en todos aquellos lugares y momentos donde el ser contemporáneo vivía su tiempo.

Nuestra colección puede estructurarse sobre distintos ejes. Se parte de siempre de obra original, positivada en la misma época. Todas deben ser mimadas y cuidadas e incluso aquellas deterioradas con partes borradas porque guardan un momento, un segundo de la

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

historia de la humanidad y no volverá a repetirse. La investigación histórica nunca se hace a través del valor emocional de las cosas. Nuestra colección, en este sentido, se plantea desde la perspectiva de entender que es un sumidero de retazos de vida y de sentimientos difíciles de precisar y reconstruir, pero ciertos.

La colección, por su naturaleza, aparece dividida en tres apartados temáticos:

1º **Fotografía familiar y cotidiana**. Es el origen de la colección, en ella encontramos fotografía anónima y fotografía de estudios cotidianos de todo el mundo. Aquí incluyo los álbumes familiares y un fondo fotográfico de los cinco continentes. Formalmente se puede dividir este trabajo en fotografía realizada por amateurs (a partir de 1889) y la realizada por estudios fotográficos. Aproximadamente hay 50.000 positivos en este apartado.

2º **Fotografía de la historia de la fotografía del siglo XIX**, con obras originales de algunos de los padres de la fotografía: Le Gray, J. Laurent, Clifford, Bonfils. J. P. Sebah, Disdéri, Roger Fenton, Van Goelden, Baldus, Antonio Beato, Garzón, E. Beauchy, H. Arnoux, Adolphe Braun, Zangaki,...

En este apartado me gustaría destacar el retrato fotográfico de la época presentada en las conocidas *Cartes de Visite*. Dicho invento de Disdéri democratizó el retrato al tiempo que transformó el uso mismo de las imágenes, el coleccionismo se convirtió en un fenómeno habitual, ayudado por la creación de álbumes ideados para tal fin.

3º **Apartados específicos**:

-Palestina vista por Bonfils. 95 imágenes.
-Egipto visto por Sebah. 80 imágenes.
-Vistas de Inglaterra por Frith. 240 imágenes.
-Vistas de España por Laurent, Garzón, E.Beauchy. 170 imágenes.
-Vistas de España por Clifford. 10 imágenes.
-Escenas teatrales francesas por H.Blancard. 90 imágenes.
-Reproducciones de obras de arte por Gustave Le Gray, Laurent, Clifford, Alinari,... 350 imágenes.
-Bolivia en el Archivo Cordero. 240 imágenes.
-Enfermedades de la piel por el Varón Montmellá. 60 imágenes.

Destacar en este apartado la cantidad de viajeros ilustres que visitan España tras la aparición de la fotografía y que da lugar a obras de diferente índole. Los numerosos turistas que deambulan por la geografía española, y que con su presencia y la adquisición de grabados, estampas y souvenirs difunden un notable mito romántico español que recorre Europa. Desde finales de los años cincuenta, la necesidad de prestigio de la Corona hará que se lleve a cabo una serie de viajes como actos propagandísticos. La fotografía facilitó la plasmación de una parte importante de la España del momento y para algunos fotógrafos con un marcado acento monumental.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

El turismo, propiamente dicho, comienza a mediados de la década de 1870. Egipto siempre atrajo a los viajeros. Los primeros fotógrafos aficionados se lanzan por el valle del Nilo produciendo obras maestras firmadas por algunos de los autores antes mencionados. Gracias a estos pioneros nos documentamos con imágenes de miles de jeroglíficos, monumentos antiguos, en ruinas o casi cubiertos por la arena, quedan inmortalizados para la posteridad antes de ser reconstruidos, liberados o simplemente destruidos.

Para terminar este escrito me gustaría decir que no debemos ocultar el significado cultural de los procesos técnicos ni aparentes de la fotografía que la hace tan atractiva desde el punto de vista histórico por haber estado en un breve período de tiempo desde su invención hasta el presente sometida a encrucijadas que han respondido finalmente a una serie de necesidades sociales, políticas y económicas. No debemos olvidar que la fotografía era uno de los grandes símbolos del progreso y modernidad decimonónica. En la actualidad la imagen ocupa una posición preeminente en todos los ámbitos. Hoy, la omnipresencia de las imágenes exige que su producción esté al alcance de todos con la ilusión de que apenas es necesario conocer técnica alguna para poder comunicar con ellas las emociones que uno quiera. Analicemos el devenir de los acontecimientos para entender la belleza que oculta la historia de la fotografía.

NOTA: Las imágenes fueron proyectadas durante la comunicación.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

LA CREACIÓN DE CINCO ARCHIVOS DE FOTOHISTORIA EN LA PROVINCIA DE CIUDAD REAL: PROCESO Y RESULTADOS

FRANCISCO ZAMORA SORIA

«No sé si tú, Platero, sabrás ver una fotografía. Yo se las he enseñado a algunos hombres del campo y no veían nada en ellas».

Platero y yo. JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, Cap. 51.

Introducción

Desde 1994 hasta 1999 realicé diferentes actividades relacionadas con la Fotografía Antigua en el cuadrante noroccidental de la provincia de Ciudad Real, concretamente en los municipios de Porzuna, Retuerta del Bullaque, Piedrabuena, Arroba de los Montes y Horcajo de los Montes. Hice algún intento infructuoso en Anchuras y otros en Villarrubia de los Ojos. Se trató, inicialmente, de crear archivos de Fotohistoria en los Colegios Públicos en los que por esas fechas me encontraba trabajando. La idea después fue presentada en forma de proyecto a un ayuntamiento y posteriormente, otros dos colectivos me pidieron colaboración para hacer lo propio. El trabajo nunca lo abordé solo sino en equipo o con colaboraciones. Los objetivos marcados se cumplieron sólo parcialmente y pasaban por conseguir una valoración institucional y social de las fotografías antiguas como documentos, utilizarlas educativamente y como banco de imágenes, valorando la historia, la geografía, la etnografía y otros aspectos de nuestra cultura y nuestro Entorno, dándole, por tanto un enfoque holístico. Además de la creación de los citados archivos se organizaron diferentes exposiciones y se publicaron algunos materiales. Como se verá, la evolución de cada uno de los archivos ha sido muy diferente, así como los resultados conseguidos.

El primer intento: Porzuna

Porzuna es un municipio de la provincia de Ciudad Real que cuenta con una población de 3.984 habitantes. (Datos procedentes de INE, 1999 para los cinco municipios expresados). Las actividades se organizaron en el Colegio Público de Integración Nuestra Sra. del Rosario.

Durante el curso 1994-1995 se había organizado una actividad extraescolar de Fotografía aprovechando que el Colegio contaba con laboratorio y se propuso a la dirección del Centro, mediante un pequeño proyecto, la creación de un Archivo de Fotohistoria para organizar exposiciones y posibles publicaciones. Tras la aprobación por parte de la Dirección del Centro se prepararon materiales para dar a conocer la iniciativa, consistentes en un cartel

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

explicativo y una carta para las familias del alumnado en la que se explicaba la forma de proceder. Se trataba de que los alumnos y alumnas (en sucesivas menciones sólo en masculino) aportasen fotografías antiguas y la información correspondiente a las mismas para reproducirlas fotográficamente, devolver los originales, archivar los nuevos positivos y los internegativos así como la información aportada. La información que se solicitaba era la referente al lugar, la fecha, las personas que aparecían, el fotógrafo y la persona que facilitaba la copia original. Se organizaron diferentes archivadores para tales fines, (fotografías, negativos y fotocopias con la información). La actividad era susceptible tanto de trabajarse en el aula como en el entorno familiar y se podían conseguir diferentes objetivos como favorecer la comunicación oral y escrita del alumnado con las familias, valorar las creaciones de otras personas y las producciones propias o simplemente adquirir conocimientos sobre nuestro entorno. Dado que se pudo abordar la actividad casi al final del curso no fueron muchas las fotografías que se consiguieron por lo que sólo se montó una pequeña exposición en el Colegio. Ese mismo verano, otro profesor del Centro –Andrés Francia Villajos, Cronista Oficial de la Villa– consiguió reproducir bastantes fotografías y organizar la primera exposición, en colaboración con el Ayuntamiento de la localidad con motivo de las fiestas patronales. Este archivo iría evolucionando y durante todo su recorrido produciría varias exposiciones y dos publicaciones del programa de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha «Los Legados de la Tierra». Las dos publicaciones se encuentran reseñadas en la Bibliografía, así como un vídeo y un DVD. Así se expresaba el autor en la primera de las publicaciones en cuanto al inicio del proyecto:

> «*En 1995, comenzamos en el Colegio un Proyecto de Actividades Extraescolares, con la dirección técnica del maestro y fotógrafo, Paco Zamora Soria. Nos damos cuenta de que es fácil reproducir las fotografías, no es costoso y que es una forma de ir formando un archivo fotográfico...*» (Francia: 2001, 17).

Retuerta del Bullaque, el segundo intento

Tras mi traslado a este municipio de 1.049 habitantes (INE, 1999) en el curso académico 1995-1996 propongo la creación de un Archivo de Fotohistoria al Director del Colegio Público San Bartolomé Apóstol. El sistema de reproducción es el mismo que el anterior y en esta ocasión, tras el pertinente aprendizaje, serán tres alumnas de 8º curso de EGB las encargadas de la reproducción y el archivado de los negativos, positivos e información. Las alumnas que realizaron el trabajo fueron Patricia Álvarez, Sandra Gómez y Tamara Gómez.

Muy pronto se consiguió un buen número de fotografías –unas cuatrocientas– y coincidiendo con la celebración de la XIX Fiesta de la Llega de los Montes de Toledo, organizada por la Asociación Cultural Montes de Toledo y el Ayuntamiento del municipio se organizó una exposición con una selección de las fotografías que se consideraron más representativas. Las llegas eran unas reuniones que se celebraban en diferentes pueblos de Los Montes de

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

Toledo desde hacía varios siglos en las que se trataban los problemas de los habitantes de este territorio con respecto a su dueño, la Ciudad de Toledo. Tras la independencia de los pueblos en los años veinte del siglo XIX e incluirse algunos en la provincia de Ciudad Real con la nueva delimitación provincial de Javier de Burgos en 1833, se perdió esta costumbre y se recuperó, en la década de los ochenta del siglo XX por la citada Asociación.

Se establecieron unos criterios para seleccionar las fotografías intentando que se expusiera el mayor número posible de personas o familias diferentes, que las fotografías aportasen información significativa por ejemplo a lo largo de la historia, aportando muestras de diferentes períodos, incluyendo los más recientes y se prescindió de algunas que, siendo interesantes suscitaron algunos recelos o despertaban «viejos fantasmas». Inicialmente se elaboraron carteles y cartas para solicitar la colaboración de las familias de los alumnos y del resto de los vecinos. El cartel de la exposición, elaborado manualmente, suscitó mucha curiosidad ya que se trataba de una fotografía tomada por el único fotógrafo que había tenido el pueblo –Esteban Gamero– en la que aparecía un grupo numeroso de personas de todas las edades que observaban una crecida del río Bullaque. El río Bullaque, además de dar nombre al municipio, pasa pegado prácticamente al casco urbano y en aquella ocasión se había desbordado. El hecho de que aparecieran bastantes personas de hacía más de cincuenta años supuso que casi todo el mundo intentara reconocerlos y que los carteles desaparecieran de un día para otro. Como anécdota podemos decir que, tras solicitar al Alcalde –Eulogio García López– su autorización para elaborar más ejemplares, éste se disculpó y reconoció que él también se había llevado uno.

La estructura del Archivo era muy similar a la del Colegio de Porzuna y se habían organizado archivadores para las fotografías y otros para los internegativos y las fotocopias de las fotografías con la información. Los capítulos se correspondían básicamente con un recorrido cronológico por la vida, desde los primeros años, infancia y juventud, familia, trabajos, costumbres y tradiciones y otros dedicados a los personajes como el torero y antiguo vecino Marcial Lalanda (el parque del municipio lleva su nombre) o a los fotógrafos en el que se fotografiaban y se intentaban documentar los cuños de éstos.

El trabajo de recogida, selección, reproducción y archivado fue un proceso muy grato pero no exento de problemas y de ciertas tensiones haciéndonos reflexionar sobre aspectos que inicialmente no habíamos tenido en cuenta. En ocasiones constatamos la resistencia o la negativa de algunas personas a prestarnos algunas imágenes por el temor a que no se las devolviéramos ya que había un antecedente con una del bandolero Moraleda. Se trataba de «el último bandolero de los Montes de Toledo», que había pasado sus últimos días recluido en la finca denominada El Castillo de Prim como favor de éste por haberle devuelto a su hijo sano y salvo. Había aún personas en el pueblo que le habían conocido y tratado ya que murió en 1936 y un matrimonio había prestado una fotografía suya a un forastero que vino investigando sobre él y no la devolvió. En otras ocasiones se trataba de reparos referentes a personas ya fallecidas o a negativas a que aparecieran en público determinadas imágenes, incluso sin haberlas prestado o cedido esas personas.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

1
Un desbordamiento del río Bullaque fue el motivo que congregó a un numeroso grupo de vecinas y vecinos de Retuerta del Bullaque, momento que inmortalizó el fotógrafo Esteban Gamero, «el retratista».

En todo momento mantuvimos el criterio de no suscitar recelos ni generar enfrentamientos o polémicas.

Una de las grandes satisfacciones del trabajo realizado fue tratar y conocer a muchas personas del pueblo que voluntariamente compartían con nosotros sus fotografías y sus recuerdos. Especialmente gratificante fue el «descubrimiento» de Esteban Gamero «el retratista». Habíamos ido recogiendo fotografías y nos iban apareciendo algunas muy interesantes sobre el pueblo que se salían de lo normal. En los pueblos pequeños (y a veces no tan pequeños) es difícil encontrar imágenes que no sean retratos o determinados eventos relacionados con las celebraciones sociales y religiosas más relevantes. A este respecto resulta curioso el comentario siguiente sobre Ciudad Real:

> «*...en cuanto a los fotógrafos profesionales, se aplican a tareas puramente comerciales (fotos para carnets, reportajes de bodas y bautizos), trabajos que quedan inscritos en las más depuradas normas de lo standard-hortera. Sólo cabe mencionar, posiblemente, la interesante labor de Luis Morales (hijo) como profesor de la Escuela de Artes y Oficios, y como autor de alguna obra aislada y sin continuidad...*» (Velasco, 1979)

El paisaje, los trabajos, la intimidad o la cotidianeidad no solían ser objeto de interés de los fotógrafos locales. En nuestro caso no era así. Esteban ya estaba jubilado cuando lo conocimos y se sintió extraordinariamente feliz de sentirse útil y valorado. Nos contó muchas anécdotas, su proceso de aprendizaje, su desarrollo profesional y las dificultades que tenía que superar para ejercer el oficio de fotógrafo. También nos confesó su gran desilusión durante algún tiempo al ver que sus fotografías no se valoraban. Don Esteban solía quemar las fotografías de sus paisanos cuando éstos morían. Toda la exposición fue por nuestra parte un sencillo y muy modesto homenaje a su persona y su quehacer.

Don Esteban Gamero García nació el 20 de noviembre de 1927 en Retuerta del Bullaque. En 1950 aproximadamente se inició en la fotografía. Su primera cámara –que sólo podía utilizar con sol– le costó 150 pesetas (treinta duros), noventa céntimos de euro. Para trasladar y conservar en buen estado la cámara el carpintero le hizo «un cajoncito de madera». Su segunda cámara era una «Caretti», una marca alemana según su dueño, que le costó 500 pesetas, tres euros, de segunda mano. Según nos contaba «el retratista» el dinero para esta nueva adquisición se lo prestó su hermano. Después se compró dos máquinas que aún conservaba en 1996, una Voigtländer y una Yashica que todavía funcionaban. Sus dificultades pasaban por ejemplo por la imposibilidad de revelar porque no había luz eléctrica. Cuando llegó la luz los materiales fungibles como la película y el papel tenía que encargarlos y se los trían cuando podían en el autobús de línea.

La exposición se preparó con unos marcos cedidos por el Ayuntamiento de Piedrabuena y se componía de 99 fotografías de las que 37 eran de Esteban Gamero.

La práctica totalidad de revelados y positivados de las fotografías de este archivo y de los siguientes fueron realizados por el fotógrafo daimieleño, en aquellos años establecido en Piedrabuena, Juan García Pliego, cuyo cuño era «Foto García y Vídeo».

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

Otros fotógrafos representados eran Antero Núñez (Daimiel), Julián Criado, Bonifacio Colado o Romero de Ciudad Real además de otros de reconocido prestigio nacional como Alfonso, Compañy, Kaulak o el autodenominado fotógrafo de la reina Isabel II Luis Ojeda Pérez. Dentro del ámbito regional destacaban fotografías de Lucas Fraile y Rodríguez, ambos de Toledo. Veinticuatro personas cedieron fotografías, número nada desdeñable en un pueblo pequeño y en el poco tiempo que se dedicó. La aparición de fotografías de afamados y reputados fotógrafos pone, a mi juicio, de manifiesto la importancia de estos archivos no sólo desde un punto de vista local.

Por otra parte, debemos dejar constancia de la seguridad de que no accedimos más que a una mínima parte del «corpus fotográfico» de este municipio habida cuenta del escaso tiempo y de las limitaciones personales y materiales. Además, es importante también destacar que en territorios como Retuerta del Bullaque se encuentran algunas de las mayores fincas de España con una larga historia desde los momentos desamortizadores en los que accedieron a las propiedades personajes como el citado Prim o según comentarios, el mismo Javier de Burgos, Marcial Lalanda o Mario Conde ya más recientemente lo que significa que deben existir –y en algunos casos conocemos la existencia– auténticos fondos fotohistóricos de este entorno geográfico muy ricos. Por ejemplo, nos mostraron fotografías de una revista de los años setenta en la que aparecían fotografías de Francisco Franco de caza por estas tierras y conocemos otras publicadas sobre la caza en la finca de Prim.

La exposición se consideró un éxito y se pensó en publicar un libro pero recopilando más fotografías y más información. El Ayuntamiento mostró su total disposición a financiar el proyecto que, por entonces, según los presupuestos pedidos rondaba el millón de pesetas (seis mil euros). Ese mismo curso volví a cambiar de lugar de trabajo y no pude continuar con el proyecto aunque algunas personas del municipio que habían colaborado muy activamente como Anita, Esteban Asensio y Esteban querían y se mostraban dispuestos a seguir con el trabajo pero por mi parte resultó imposible.

Desde el inicio de estas andaduras había mantenido una estrecha colaboración con los medios de comunicación provinciales porque suponía una forma de dar a conocer las iniciativas y actividades propuestas y de valorar precisamente esta parcela del patrimonio cultural, histórico, artístico etnográfico y sociológico tan olvidada. Así, desde el inicio, contamos con la inestimable ayuda del corresponsal Aníbal de la Beldad Caro que, desde la Agencia EFE nos publicaba todas las informaciones que le hacíamos llegar y nos orientaba en ese proceloso mundo de la llamada «información». Se puede seguir la evolución de todas las iniciativas a partir de las noticias publicadas, de las cuáles se aportan en el apartado de Hemerografía algunas de las más representativas.

Piedrabuena, el tercer intento

Piedrabuena es un municipio de la provincia de Ciudad Real, el mayor de entre los que

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

hemos trabajado, contando con una población de 5.036 habitantes (INE, 1999), hecho éste que, como se verá, supondrá algunos cambios en la organización del Archivo.

El proyecto de Archivo de Fotohistoria de Piedrabuena fue elaborado conjuntamente con María del Pilar Sánchez Fernández, en aquellos momentos concejala de Cultura del Ayuntamiento. María del Pilar había organizado la primera y única exposición de fotografías antiguas en Piedrabuena (y puede que en toda la comarca) habiendo cosechado un gran éxito.

En aquella ocasión, a finales de los años ochenta, presentaron originales y una decoración acorde con el tema. Se presentó el citado proyecto al final de la legislatura en la que ejercía de alcalde Ángel Jiménez Albalate quién dio su visto bueno y su apoyo a la iniciativa, sin embargo, antes de que prácticamente se hiciera ningún preparativo las elecciones municipales dieron un vuelco a la situación de los partidos del municipio por lo que hubo que presentar el proyecto de nuevo siendo igualmente apoyado y respaldado por el actual alcalde José Luis Cabezas Delgado. Con la experiencia anterior sabíamos que debíamos cambiar el ámbito de actuación desde nuestros centros de trabajo en Colegios Públicos al Ayuntamiento y dentro de éste, a la Universidad Popular, dependiente de la Concejalía de Cultura. Desde el inició se pensó en la necesidad de formar un equipo de trabajo para poder hacer frente a los objetivos marcados. Se contó inicialmente con dos trabajadoras del Ayuntamiento, Mercedes Navas Laguna que era la responsable de la Universidad Popular y de la Biblioteca Pública, y Mercedes Sánchez Galán que ejercía de animadora sociocultural. Además habíamos contactado con otras personas que eran aficionadas a la fotografía, Mariano Rivero y posteriormente Félix Ortega Freire. Ya en una segunda etapa se incorporaría otra persona, Alfonso Gómez Galán. Tras dar a conocer el proyecto a través de los llamados medios de comunicación provinciales, del Boletín de Información Municipal y de carteles, se inició la recogida de las fotografías. El proceso era más rápido y el trabajo estaba más repartido y especializado ya que tres personas hacíamos las reproducciones (con mesa de reproducción y objetivo de 90 milímetros o similares aunque inicialmente, en los archivos de Porzuna y Retuerta del Bullaque habíamos trabajado con la plataforma de las ampliadoras de los Colegios de Porzuna y Arroba de los Montes a las que acoplábamos las cámaras) y el resto de miembros fotocopiaba, recogía la información y archivaba. Además todas las semanas se organizaba el trabajo en grupo en una reunión. Pronto contamos con un fondo considerable y organizamos una exposición que fue, a juzgar por el número de visitantes y sus comentarios en un libro de firmas, todo un éxito. Sirvió también la exposición para llegar a que la práctica totalidad de vecinos residentes en el municipio y los no residentes y emigrantes tuvieran conocimiento ya que se organizó para las fiestas patronales. La organización de la exposición supuso un gran esfuerzo en todos los sentidos. El Ayuntamiento adquirió marcos suficientes de aluminio desmontables para la ocasión con la idea de que sirvieran para otras muchas, como ya había ocurrido anteriormente con otra remesa para otra exposición de fotografía creativa. Estos marcos fueron prestados en varias ocasiones a otros municipios cercanos para fines similares. Se instalaron raíles para colgar los cuadros en un salón del Centro Social, lo que supuso que se consolidó durante algunos años este lugar

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

como espacio expositivo adecuado. Se presentaron en vitrinas algunos materiales como placas de cristal que habían pertenecido al primer fotógrafo del pueblo, Francisco García Delgado, conocido como Casa Brasil o «Crispín» o cámaras fotográficas antiguas como las famosas Kodak Brownie o un trípode del citado fotógrafo. En el centro del salón se había colocado una gran mesa en la que se encontraban los archivadores con todas las fotografías reproducidas hasta el momento y un libro de firmas, Las fotografías se presentaban por capítulos temáticos empezando por el de «Los Primeros Años» y cada capítulo se iniciaba con un rótulo (elaborado por el artista, profesor y licenciado en Bellas Artes Javier Ramírez Velasco) y una ampliación de la fotografía más representativa de ese tema. Después se encontraban los cuadros en los que se presentaban las fotografías con un tamaño de 10 x 15 enmarcadas en cartulinas dentro de los marcos y con su correspondiente información montadas en foam. Se ambientaron algunos rincones con colchas como las que se utilizaban en otros tiempos de fondos o decorados de las fotografías y el citado artista nos preparó en una tabla un decorado como el de algunos fotógrafos itinerantes para poner la cabeza varias personas. Fueron muchas las personas que nos dejaron sus impresiones y observaciones sobre la muestra y también fueron muchas las personas de corta edad que manifestaban que habían conocido a abuelos u otros miembros de sus familias.

2
Casa Brasil era el cuño de Francisco García Delgado, conocido como Crispín. Fue el primer fotógrafo en establecerse en Piedrabuena. De su estancia como emigrante en Brasil quedó el nombre de su cuño y algunas extraordinarias fotografías de aquellos territorios.

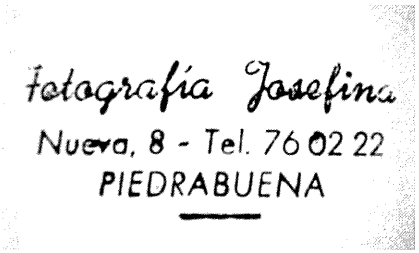
El capítulo de fotógrafos era muy importante ya que se perseguía también junto con la valoración de las fotografías la valoración de los fotógrafos. En el caso concreto de Piedrabuena la lista de fotógrafos con fotografías en el Archivo sobrepasa los sesenta (60) de los que seis estuvieron establecidos en Piedrabuena, habiéndolo hecho otro más con posterioridad a la publicación del catálogo. Los fotógrafos son:

- Francisco García Delgado cuyo cuño era Casa Brasil y conocido popularmente como Crispín.
- Manuel Millán, cuyo cuño era Foto Millán.
- Pedro Cabezas Diego con cuño Foto Pedro.
- Josefina González Ramírez, quizás la primera mujer fotógrafa de la provincia de Ciudad Real, su cuño es Fotografía Josefina.
- José Muñoz Castellanos con cuño Fotografías Pepe.
- Juan García Pliego con cuño Foto García y Vídeo, natural de Daimiel.
- José Manuel González Grande, establecido con posterioridad a la publicación del catálogo.

Además, Piedrabuena ha contado y cuenta con un nutrido grupo de profesionales y aficionados a la Fotografía Creativa que en los últimos quince años han venido desarrollando una interesante actividad artística y cultural.

Con la publicación de las diferentes convocatorias del programa «Los Legados de La Tierra» por la Consejería de Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha se abría una puerta para avanzar y para conseguir, al menos parcialmente, financiar la publicación. Tras los trámites pertinentes y varias exposiciones se pudo elaborar el catálogo que suponía, para mí en concreto, la culminación del proyecto inicial marcado. El archivo había

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha



3
Josefina fue probablemente la primera fotógrafa de Ciudad Real.

«crecido» y lo habíamos ido enriqueciendo entre todos. Para la publicación contamos con más ayudas como la de José Freire Martín que redactó el capítulo de «Servicio Militar, Ejército y Guerra «siendo el resto de capítulos redactados por el equipo de trabajo. En 1999 se publicó el catálogo con el título «*Piedrabuena, Recuerdos en papel*» culminando nuestra andadura.

Una concepción Holística

Como decía al inicio, parece muy apropiado para realidades como las reseñadas, es decir pueblos pequeños, una concepción holística en la que prima un sentido más global que el puramente fotográfico o histórico, sin desdeñar ninguno de éstos e intentando no perder calidad ni rigurosidad. La concepción holística busca las relaciones con el máximo posible de disciplinas y de utilidades y favorece las interrelaciones. La imagen es un pretexto para conseguir otros muchos objetivos y a su vez retroalimenta funciones en otros campos como la investigación geográfica o histórica.

Se trata también de una concepción participativa, que evoluciona con el tiempo y las personas. Evidentemente, los planteamientos iniciales desde la Fotografía analógica se desvirtúan con los avances de la Fotografía digital y parece recomendable incorporar nuevos mecanismos y nueva tecnología pero necesita de unos nuevos esfuerzos en todos los sentidos.

Esta concepción pasaba por la utilización educativa y didáctica de la Fotografía y de la Fotohistoria en las aulas. Por estas fechas todavía había iniciativas lanzadas desde el mundo de la Fotografía para que la Enseñanza de la Fotografía se institucionalizara en el Sistema Educativo Español. Por esta razón se pedía desde la Revista FOTO por Antó i Roca (Ver Bibliografía) el envío de cartas a la Ministra de Educación para conseguir «la normalización de la enseñanza de la fotografía en las escuelas». No debe sorprender esta iniciativa ya que durante los años setenta especialmente se vivieron momentos educativamente muy enriquecedores que pasaban por trabajar el tema en las aulas y a este respecto resulta esclarecedor que estos dos centros educativos hubieran contado con laboratorios de Fotografía. Si que resulta curioso que ya en fecha tan temprana como 1861 se propugnara la enseñanza de la Fotografía en las aulas, concretamente por José Antonio Sey:

> *«...que la Fotografía ha dado, ó á lo menos podido dar y dará sin duda, gran impulso á todas las ciencias que tienen con ella relacion,...No Hay duda, la Fotografía es un fecundo descubrimiento,...No dudo que mas adelante se reconocerá esta necesidad y tendremos quizás la satisfacción de ver el hermoso arte fotográfico se enseñará en todos los colegios de España...»* (SEY, 1861, 7)

Por ejemplo, se había pensado en la necesaria relación del Archivo con otras instituciones y se quería colaborar muy especialmente con los colegios tanto en las exposiciones, para que fueran visitadas con los escolares, como para otras posibles actividades como las de realizar exposiciones temáticas o ilustrar determinados temas. En el Colegio Público Miguel de

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

Cervantes, durante el curso 1997-1998, en el desarrollo de otro proyecto, éste de Formación en Centro y de Innovación Educativa, trabajamos el tema de las fotografías antiguas y se estableció la llamada «Galería de Piedrabuena» que era una pequeña exposición permanente de fotografías ampliadas, enmarcadas y documentadas sobre los personajes que se consideraron más relevantes y «educativos» como el poeta Nicolás del Hierro, el artista Pedro Castrortega, el cervantista y polígrafo Rodríguez Marín, el músico Rafael Núñez o el inventor Mónico Sánchez o de algunos grupos de escolares o paisajes urbanos o naturales en un espacio bien visible como es el pasillo de entrada al Colegio.

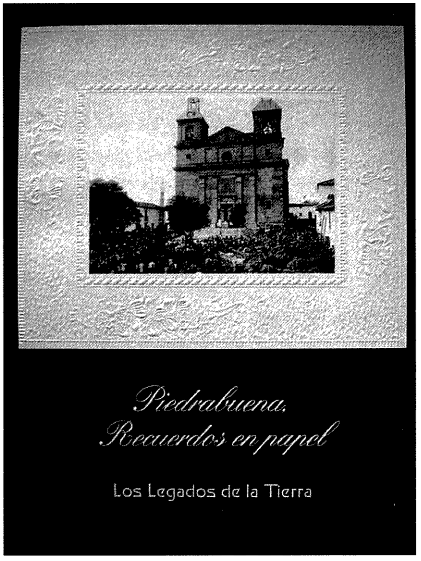
Entre otras características, el Archivo había nacido con una visión de servicio público y por lo tanto se elaboraron unas normas de utilización que pasaban por el libre acceso en horario de Biblioteca para consulta u observación. Se podían solicitar copias con una instancia preparada a tal efecto en la que el solicitante se comprometía a no publicar las fotografías sin la autorización expresa del Archivo y siempre que fuera en situaciones sin ánimo de lucro y citando la procedencia de las mismas, la autoría y las personas que habían cedido las imágenes. De hecho, ya durante el proceso de formación del Archivo y posteriormente se facilitaron fotografías para algunas publicaciones de diferentes temáticas y formatos.

Se elaboró un cuño para sellar todas las fotografías, que, además llevan un número de orden y de capítulo y carrete estando debidamente ordenados y documentados los negativos.

La estructura temática sufrió algunos cambios en sus tres años de gestación debido fundamentalmente a la incorporación de capítulos que no estaban previstos como el de la Emigración. Cuentan el catálogo y el Archivo con veintitrés capítulos tal y como se ve en la relación siguiente:

1.– Los Primeros Años.
2.– La Primera Comunión.
3.– Adolescencia y Juventud.
4.– Educación.
5.– El Matrimonio.
6.– La Familia.
7.– Nuestros Mayores.
8.– La Mujer.
9.– El Retrato.
10.– Trabajos y Tareas Cotidianas.
11.– Fiestas y Tradiciones Populares.
12.– Fiestas Religiosas.
13.– Servicio Militar, Ejército y Guerra.
14.– Sucesos, Acontecimientos y Vida Social.
15.– Piedrabuena, Paisaje Urbano y Natural
16.– Deportes
17.– Música Popular (y Banda de Música).
18.– Caza.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha



4
La conmemoración del Día del Árbol a principios del siglo XX fue el motivo elegido para ilustrar el catálogo del Archivo de Fotohistoria de Piedrabuena.

19.– La emigración.
20.– Personajes de Piedrabuena.
21.– Alcaldes.
22.– Otros documentos gráficos.
23.– Fotógrafos

Arroba de los Montes

Arroba de los Montes es un municipio de 649 habitantes (INE, 1999) de la provincia de Ciudad Real. El Archivo de este municipio se creó como iniciativa y actividad de la Asociación Cultural La Colmena, de esta localidad. Tras algunos contactos con uno de los miembros más activos de la asociación, Lorenzo Herance Fernández, y tras la visita de éste a la exposición de Retuerta del Bullaque, manifestó su deseo de hacer algo parecido. Contaba con el apoyo del alcalde, Ángel Fernández que también visitó la exposición. Mi labor consistiría en organizar inicialmente el Archivo y en realizar las reproducciones mientras que los miembros de la Asociación recogerían las fotografías y la información pertinente. En muy poco tiempo se organizó la primera exposición, también durante las fiestas patronales, con elaboración de carteles y comunicados en la prensa. Los miembros de la Asociación habían sido muy activos y consiguieron una buena muestra en muy poco tiempo. El cambio de gobierno municipal y el nulo entendimiento entre éste y la Asociación Cultural, muy vinculada al equipo saliente, impidieron que se pudiera seguir trabajando en la recogida de más fotografías y en la posible preparación de un libro o catálogo.

Horcajo de los Montes

Horcajo de los Montes contaba con 1.100 habitantes (INE, 1999). El modelo de Archivo es muy similar al de Arroba de los Montes. Tras visitar alguna de las exposiciones de Piedrabuena, dos personas de Horcajo de los Montes pero residentes en Piedrabuena me pidieron mi colaboración. Se trataba en realidad de un pequeño grupo formado por Ismael Gutiérrez de los Ríos y María del Carmen Bermejo Cañizares, Elena Labrador Pérez y Pilar Fernández García. Habida cuenta de que los gastos sólo eran los de la adquisición de los carretes y su revelado y positivado habían decidido correr personalmente con los gastos. Ellos recogían las fotografías y las documentaban y mi colaboración consistía sólo en la reproducción de los originales. Este Archivo llegó a reunir quinientas fotografías y los gastos no superaron –según me informaron– las 40.000 pesetas (240 euros) que asumió el Ayuntamiento. Las fotos fueron expuestas en unos paneles de corcho y unas 265 se encuentran expuestas en el Museo Etnográfico del municipio sin que reúna las condiciones adecuadas dicha muestra. Tras la exposición el grupo no continuó con la actividad.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

Una valoración personal

Algunos objetivos propuestos inicialmente se cumplieron independientemente de que fueran otras las personas que fueron capaces de sacar adelante los trabajos como el notorio caso de Porzuna que ya cuenta con dos catálogos y otros materiales divulgativos.

Se consiguió, durante un período que ahora parece muy corto, cierto interés social e institucional por este tema y en general el grado de implicación de los alcaldes fue satisfactorio así como el de los directores de los colegios públicos citados.

Las publicaciones no parecen haber fructificado excepto en los dos casos de Porzuna y el de Piedrabuena ni existe, que nos conste, un verdadero servicio público que pueda merecer tal nombre excepto en el caso de Piedrabuena.

Las ayudas de la Junta de Comunidades a través del programa *Los Legados de la Tierra*, con ser loables no son suficientes y presentan carencias muy difíciles de solucionar para los casos de municipios muy pequeños o incluso otros en los que se intentó en varias ocasiones como el de Villarrubia de los Ojos y donde por diferentes causas no llegó a fructificar.

La creación de un verdadero Centro Regional de la Fotografía parece la única vía posible de encauzar la preservación y divulgación de este patrimonio, más rico de lo que inicialmente se pueda pensar.

Parece también que la formación necesaria para las personas que vayan a abordar estos trabajos de recuperación de fondos fotográficos debería pasar por la Universidad u otra institución pública capaz de llevarla a cabo.

También parece que tras las experiencias reseñadas queda puesto de manifiesto que existen materiales entre la población que merecen la pena desde todos los puntos de vista y que se deben establecer los mecanismos de reconocimiento público pertinentes para todas las personas que ceden o donan sus fotografías abordando también la tarea de recuperar los archivos de los fotógrafos de forma remunerada si fuera preciso.

Educativamente son muchas las posibilidades que ofrece la Fotohistoria pero habría que empezar por reconocerla oficialmente, por incluirla en los Planes de Estudio de carreras como Magisterio y en otras como Geografía, Historia, Humanidades o Historia del Arte además de las correspondientes de Fotografía, Bellas Artes o Biblioteconomía.

En los cinco casos mencionados fue más lo que quedó pendiente que lo que se hizo y aparecieron vías de trabajo muy interesantes como la colaboración con otras instituciones para facilitar determinados materiales o la colaboración con familiares o descendientes de fotógrafos o de «coleccionistas» con fondos considerables.

Aparecieron materiales muy particulares que mezclaban la fotografía con la artesanía ya que las autoras –siempre supimos de mujeres– habían elaborado marcos verdaderamente hermosos y valiosos con labores textiles.

Se podrían abordar investigaciones y recuperaciones desde ámbitos institucionales y remunerados.

Aquí conviene aclarar que el altruismo en todos los casos citados es muy encomiable

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

pero muestra unas claras limitaciones en su prolongación en el tiempo y en la necesaria formación, especialización y profesionalización.

Para finalizar, resulta evidente el esfuerzo realizado por la Universidad de Castilla-La Mancha, especialmente por Esther Almarcha, Isidro Sánchez y Óscar Fernández, éste último desde la dirección técnica del Centro de Estudios de Castilla-La Mancha.

Agradecimientos: como quiera que se podrían contar por cientos las personas que colaboraron de diferentes maneras en la creación de estos archivos quiero agradecer a todos y todas su esfuerzo, colaboración y entrega desinteresada.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

5
Bernardo Moraleda fue considerado como el último bandolero de los Montes de Toledo. Fue condenado por 22 asesinatos –incluido el de su mujer– a 114 años de cárcel de los que cumplió 41.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

BIBLIOGRAFÍA

– ALONSO REVENGA, PEDRO ANTONIO, «Moraleda: el último bandolero de los Montes de Toledo en el siglo XIX» en *Monografías Toledanas 3*. Toledo, Asociación Toledo Tierras y Pueblos, 2002, 28 págs.

– ANTÓ I ROCA, JOAN ANTONIO, «Fotografía y enseñanza. Objetivo: la normalización de la enseñanza de la fotografía de las escuelas» en *Revista FOTO*, núm. extra (noviembre 1996), págs. 2 y 3.

– FRANCIA VILLAJOS, ANDRÉS, *Porzuna, imágenes para recordar* en Los Legados de la Tierra. Ayuntamiento de Porzuna (Ciudad Real), 2001, 264 págs.

– FRANCIA VILLAJOS, ANDRÉS, *Porzuna, imágenes de nuestro pasado* en Los Legados de la Tierra. Ayuntamiento de Porzuna (Ciudad Real), 2003, 287 págs.

– LEBLIC GARCÍA, VENTURA, «Bandoleros en los Montes de Toledo» en *Temas Toledanos*, núm. 62, Toledo, IPIET, Diputación Provincial, 1990, 52 págs.

– MORALES MARÍN, JUAN PEDRO y ZAMORA SORIA, FRANCISCO (coords.), *Grupo de Trabajo: Piedrabuena, el Entorno en la Escuela.* Proyecto de Innovación Educativa, Piedrabuena (Cuidad Real), 1998, inédito.

– QUÍLEZ VICENTE, JOSÉ, (1935) «Aún vive el último bandolero de los Montes de Toledo. Condenado a ciento catorce años de presidio ha estado cuarenta y cuatro preso» en *Revista de Estudios Monteños*, núm. 72, Asociación Cultural Montes de Toledo, 1995.

– SEY, JOSÉ ANTONIO, (1861) *La Fotografía puesta al alcance de todos...* Librería de D. Juan Oliveres, Barcelona, Editor, 86 págs. Edición facsímil Librerías París-Valencia, SL, 1999.

– VELASCO, NINO, *Ciudad Real, mi amor. Boceto para una memoria sobre el estado cultural de Ciudad Real.* Ciudad Real, Gráficas Cervantes, 1979, 54 págs.

Hemerografía:

No se encuentran reseñados todos los artículos, informaciones o noticias. El orden incluido es el cronológico.

– PACO ZAMORA, «Creado el Archivo de Fotohistoria de Retuerta del Bullaque» en *Diario Lanza*, Ciudad Real, 18 junio 1996, pág. 16.

– Sin Autor, «El Archivo de Fotohistoria de Piedrabuena inicia la recogida de fotografías» en *Revista de Información Municipal*, Ayuntamiento de Piedrabuena, 1996.

– ANÍBAL DE LA BELDAD CARO, «Arroba recoge su historia más reciente a través de la fotografía. Han comenzado a crear un archivo fotohistórico»en *Diario Lanza*, Ciudad Real, 19 agosto 1996, pág. 16.

– EFE- ARROBA, «Una asociación de Arroba inicia la recuperación de archivos históricos. Un archivo fotohistórico recoge imágenes locales desde mediados del siglo pasado» en *La Tribuna de Ciudad Real*, 19 agosto 1996.

– ANÍBAL DE LA BELDAD CARO «Piedrabuena ha puesto en marcha un archivo fotohistórico municipal. El equipo de recopilación pretende conseguir mil documentos gráficos» en *Diario Lanza*, Ciudad Real, 11 diciembre 1996, pág. 14.

– EFE «Piedrabuena: el Ayuntamiento creará un archivo fotográfico» en *Diario Lanza*, Ciudad Real, 13 diciembre 1996, pág. 14.

– ANÍBAL DE LA BELDAD CARO, «El Archivo de Piedrabuena recibe verdaderas joyas fotográficas. La recopilación se podrá contemplar por primera vez en el mes de mayo» en *Diario Lanza*, 6 enero 1997, pág. 14.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

– Sin Autor, «Archivo fotohistórico de Piedrabuena» en *Crónicas de la Mancha*, Ciudad Real, núm. 101, 11 enero 1997, pág. 41.
– ANÍBAL DE LA BELDAD CARO, «El archivo foto-histórico de Piedrabuena reúne más de 1.000 fotografías» en *Diario Lanza*, Ciudad Real, 26 junio 1997, pág. 14.
– ANÍBAL DE LA BELDAD CARO, «Piedrabuena invita a sus vecinos a volver la vista atrás. Hoy se inaugura la primera exposición del archivo fotohistórico» en *Diario Lanza*, 4 septiembre 1997, pág. 20.
– FRANCISCO CABAÑAS, «Inaugurado el archivo de fotohistoria en Piedrabuena» en *Diario La Tribuna de Ciudad Real*, 7 septiembre 1997.
– ANÍBAL DE LA BELDAD CARO, «Las fotos antiguas de Piedrabuena levantan una gran expectación. Más de 500 personas visitaron la exposición el día de su inauguración» en *Diario Lanza*, 9 septiembre 1997, pág. 16.
– FRANCISCO CABAÑAS, «Más de mil personas han visitado el archivo local de Fotohistoria» en *Diario La Tribuna de Ciudad Real*, 14 septiembre 1997, pág. 20.
– FRANCISCO ZAMORA, «Archivo de Fotohistoria: normas de recogida de Fotografías y otros materiales gráficos de interés» en *Revista de Información Municipal*, Ayuntamiento de Piedrabuena, año I, núm. 3 (marzo 1997).
– Sin Autor, «Archivo de Fotohistoria» en *Revista de Información Municipal*, Ayuntamiento de Piedrabuena, año II, núm. 7.
– ANÍBAL DE LA BELDAD CARO, «Una exposición fotográfica plasmó la historia reciente de Horcajo» en *Diario Lanza*, Ciudad Real, 29 junio 1998, pág. 18.

Anexos:

Texto difundido en las exposiciones de Piedrabuena con la intención de mejorar el estado de conservación de los originales.

Algunas ideas para conservar fotografías:

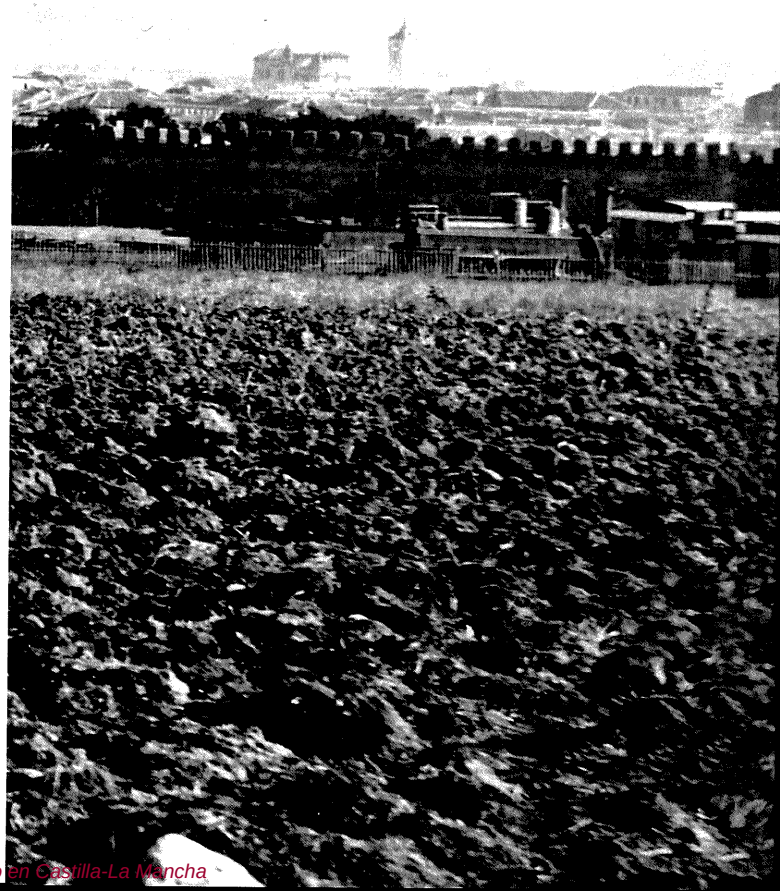
– La humedad es enemiga de las fotografías.
– El sol (y otras luces fuertes) dañan las fotografías.
– Escribir encima de una fotografía inicia procesos de deterioro.
– Doblar las fotografías supone la pérdida segura de parte de la fotografía.
– Los álbumes adhesivos perjudican las fotos.
– Pegar las fotos supone que, si después las queremos despegar, podemos romperlas.
– Los negativos tienen tanto valor o más que las fotografías.
– Los negativos deben guardarse en sobres y no tocarse.
– La fecha, el lugar, el fotógrafo, incluso las personas que aparecen en la fotografía, terminan por olvidarse si no se anotan.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros. 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha



Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha

UCLM
UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA

CENTRO DE ESTUDIOS DE CASTILLA-LA MANCHA

FACULTAD DE LETRAS

CCM Caja Castilla La Mancha

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2006 - Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha