



GUADALAJARA

ACADEMIA DE INGENIEROS

1839 Häuser y Menet. - Madrid

Colección **almud**
fotografía **06**

Editores: Juan Pablo Calero Delso - Isidro Sánchez Sánchez

Hoy escribimos. - 24-1-903.

FOTOGRAFÍA Y ARTE

IV Encuentro en Castilla-La Mancha



CENTRO DE ESTUDIOS
DE INVESTIGACIONES



Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha

FOTOGRAFÍA Y ARTE

IV ENCUENTRO EN CASTILLA-LA MANCHA

FOTOGRAFÍA Y ARTE

IV ENCUENTRO EN CASTILLA-LA MANCHA

Editores

Juan Pablo Calero Delso

Isidro Sánchez Sánchez



Ciudad Real, 2014

Ficha Catalográfica

ENCUENTRO HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA DE CASTILLA-LA MANCHA (4º. 2010. Guadalajara)

Fotografía y arte : IV encuentro en Castilla-La Mancha /Juan Pablo Calero Delso e Isidro Sánchez Sánchez (Editores) . -- Ciudad Real : Centro de Estudios de Castilla-La Mancha ; Toledo : ANABAD Castilla-La Mancha, 2013. -- 340 p. : il. ; 22 cm . -- (Almud fotografía ; 06)

D.L. CU 145-2014. -- ISBN 978-84-8427-872-6.

1. Fotografía 2. Arte 3. Congresos y asambleas 4. Actas Castilla-La Mancha. Calero Delso, Juan Pablo. Sánchez Sánchez, Isidro.
ANABAD Castilla-La Mancha. Universidad de Castilla-La Mancha. Centro de Estudios de Castilla-La Mancha

77(460.28)(063)

© de los textos: sus autores

© de la edición: Universidad de Castilla-La Mancha

Fecha de la presente edición: abril de 2014

Edición y distribución

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha y

Centro de Estudios de Castilla-La Mancha

Dirigido por Juan Antonio Mondéjar.

[publicaciones@uclm.es] [http://www.uclm.es/ceclm]

Colección Coediciones nº 123

Colección Almud Fotografía, número 06

Diseño y maquetación

Cubiertas y maquetación de este número:

Sobrino, comunicación gráfica

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

Editada en 1897.

Fototeca del Centro de Estudios de Castilla-La Mancha

ISBN: 978-84-8427-872-6

Depósito legal: CU 145-2014

Impresión y encuadernación

Gráficas Garrido, Ciudad Real

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



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

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación solo puede ser realizada con la autorización de EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA y de PUBLICAN EDICIONES UNIVERSIDAD DE CANTABRIA, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos – www.cedro.org), si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

13 FOTOGRAFÍA Y ARTE Juan Pablo Calero Delso e Isidro Sánchez Sánchez.

PONENCIAS

- 19** *La fotografía como arte. Pensar en la fotografía en la era digital.* Javier Marzal Felici.
- 47** *Fotografía y escultura.* Mario Fernández Albarés.
- 75** *Los ojos tangibles (porqué son necesarios los libros de fotografía).* Javier Ortega.
- 89** *La gestión de archivos digitales de fotografía histórica.* Gabriel Betancor Quintana.
- 99** *Hitos de la colección fotográfica del CEFIHGU.* José Félix Martos Causapé y José Antonio Ruiz Rojo.
- 139** *Guadalajara is different. Fotografías del Marqués de Santa María del Villar.* Pedro José Pradillo y Esteban.
- 169** *La Agrupación Fotográfica de Guadalajara: medio siglo de fotografía artística.* Juan Carlos Aragonés Congostrina y Fernando Rincón Castaño

COMUNICACIONES

- 201** *Daniel vierge en las disyuntivas del arte frente a la fotografía.* Jorge Fco. Jiménez Jiménez.
- 221** *Estudio del paisaje cultural de Toledo: los cigarrales. La fotografía como fuente documental.*
Irene Criado Castellanos, Rafael Barroso Cabrera, Jesús Carrobles Santos y Jorge Morín de Pablos.
- 235** *La construcción del pantano de Alarcón a través de la fotografía.* Juan Carlos García Adán y César Pérez Díez.
- 249** *Las ferias y mercados de Talavera de la Reina como icono fotográfico (1890-1975).* César Pacheco Jiménez y Benito Díaz Díaz.

- 267** *La fotografía de Francisco de Goñi y Soler. De Madrid a Guadalajara.* Irene Benayas García.
- 291** *Francisco Layna Serrano, objetivo de objetivos. 75º aniversario de la publicación de La arquitectura románica en la provincia de Guadalajara (1935-2010).* José Arturo Salgado Pantoja.
- 305** *La obra fotográfica del pintor Pedro Román Martínez. Recuperación y Problemas de identificación.*
Lorenzo Andrinal Román, Jesús Carrobles Santos y M^a Yaiza Madrid Rodríguez
- 319** *Imágenes proscritas. Hacia una tipología de fotografías de posguerra.* Jorge Moreno Andrés.
- 329** *Mercrifoto: la imagen de un nuevo Toledo.* Irene Criado Castellanos.

FOTOGRAFÍA Y ARTE

Juan Pablo Calero Delso e Isidro Sánchez Sánchez
Centro de Estudios de Castilla-La Mancha

A pesar de la crisis, aunque con cierto retraso, se presentan a la cita con los lectores las actas del *IV Encuentro en Castilla-La Mancha* dedicado a la fotografía y su historia, celebrado en Guadalajara los días 20, 21 y 22 de octubre de 2010 en el complejo cultural del Centro San José. Una vez más la labor de personas de ANABAD Castilla-La Mancha y el Centro de Estudios de Castilla-La Mancha (UCLM) germinó con el desarrollo del Encuentro¹, gracias también a la colaboración de las Cortes de Castilla-La Mancha, la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, la Universidad de Castilla-La Mancha, la Diputación de Guadalajara y el Ayuntamiento de Guadalajara. Además, hay que citar especialmente la contribución de la Agrupación Fotográfica de Guadalajara y el Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara.

Es preciso recordar que los tres Encuentros de Historia de la fotografía anteriores tuvieron lugar en Ciudad Real (2004), Toledo (2006) y Cuenca (2008) y como resultado de ellos vieron la luz las actas correspondientes: Esther Almarcha, Silvia García y Esmeralda Muñoz (eds.): *Fotografía y memoria. I Encuentro*

en Castilla-La Mancha (Ciudad Real, CECLM, 2006); Lucía Crespo y Rafael Villena (eds.), *Fotografía y patrimonio. II Encuentro en Castilla-La Mancha* (Ciudad Real, CECLM, 2007); e Irma Fuencisla Álvarez y Ángel Luis López (eds.): *Fotografía e historia. III Encuentro en Castilla-La Mancha* (Ciudad Real, CECLM, 2009).

Todo empezó el día 20 de octubre de 2012 cuando fueron inauguradas las interesantes exposiciones tituladas *Fotografías de Guadalajara en las guías turísticas*² y *Los concursos sociales de la Agrupación Fotográfica de Guadalajara*³, que dieron paso, ya el día siguiente, a ponencias, comunicaciones y debates.

Publio López Mondéjar, ftohistoriador, periodista y miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, abrió el encuentro con su intervención referida a "Santos Yubero y la fotografía de prensa en el siglo XX", presentando a las asistentes una magnífica primicia pues sólo dos días después se inauguraba en la Sala de Exposiciones Alcalá 31, de la Comunidad de Madrid, la exposición *El Madrid de Santos Yubero*. Los conocimientos y la maestría del autor de Casasmarro cautivaron a los presentes en el salón de actos del Centro San José⁴.

1 El Comité científico que orientó el Encuentro estuvo formado por Esther Almarcha Núñez-Herrador, Plácido Ballesteros San José, Juan Pablo Calero Delso, Antonio Casado Poyales, Bernardo Riego Amézaga, Isidro Sánchez Sánchez y Riansares Serrano Morales. Se ocuparon de la Secretaría del Encuentro María de las Viñas Benito Parra, Óscar Fernández Olalde, Sergio Higuera Barco, David Martínez Vellisca y Julián Vadillo Muñoz.

2 Ver J. F. Martos Causapé y J. A. Ruiz Rojo, *Las guías de turismo y viajes de Guadalajara (1885-1964): arte y fotografía*, Guadalajara, Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara (CEFIGU), 2010.

3 Se puede ver F. Vicent Galdón, *Historia de la Agrupación Fotográfica de Guadalajara, 1956/2008*, Guadalajara, Patronato Municipal de Cultura, 2008.

4 Se puede ver al respecto P. López Mondéjar, *Santos Yubero. Crónica fotográfica de medio siglo de vida española, 1925-1975*, Madrid, Lunberg, 2010.

La primera ponencia fue impartida por José Javier Marzal Felici, catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universitat Jaume I, y tuvo por título "La fotografía como arte". Siguieron las intervenciones del investigador Mario Fernández Albarés, con "Escultura y fotografía en el siglo XIX"; Gabriel Betancor Quintana, director de la Fundación para la Etnografía y el Desarrollo de la Artesanía de Canarias, con "La gestión de archivos digitales de fotografía histórica"; y Javier Ortega, de la editorial Lunewerg, con "Los ojos tangibles (o por qué son necesarios los libros de fotografía)".

El Encuentro finalizó el día 22 con las ponencias de Pedro J. Pradillo, del Patronato Municipal de Cultura de Guadalajara, "Guadalajara is diferent. Fotografías del marqués de Santa María del Villar"; Plácido Ballesteros San José, José, Félix Martos Causapé y José Antonio Ruiz Rojo, del Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara, "Hitos de la colección fotográfica del CEFIHGU"; y Juan Carlos Aragonés Congostrina y Fernando Rincón Castaño, de la Agrupación Fotográfica de Guadalajara, "La Agrupación Fotográfica de Guadalajara: medio siglo de fotografía artística".

También se presentaron una serie de comunicaciones firmadas por Jorge Francisco Jiménez Jiménez; Irene Criado Castellanos, Rafael Barroso Cabrera, Jesús Carrobles Santos y Jorge Morín de Pablos; Juan Carlos García Adán y César Pérez Díez; César Pacheco Jiménez y Benito Díaz Díaz; Irene Benayas García; José Arturo Salgado Pantoja; Lorenzo Andrinal Román, Jesús Carrobles Santos y M^a Yaiza Madrid Rodríguez; Jorge Moreno Andrés; e Irene Criado Castellanos.

Tres años después de aquellos intensos días aparecen las actas con el título de *Fotografía y Arte. IV Encuentro en Castilla-La Mancha*. Y se continúa la fórmula de relacionar conceptos varios y temáticas diversas con la fotografía: *Fotografía y memoria* (I Encuentro), *Fotografía y patrimonio* (II Encuentro) y *Fotografía e historia* (III Encuentro).

Que la Fotografía es un arte resulta hoy evidente, aunque eso no quiere decir que todas las fotografías son artísticas. Pero tal consideración ha sido resultado de un proceso desarrollado desde mediados del siglo XIX y no siempre ha sido considerada como tal. Por ejemplo, el mundo académico, la Universidad, ha mostrado tradicionalmente una fuerte desconfianza hacia las nuevas formas de expresión artística y, más concretamente, hacia la fotografía⁵.

Desde el tiempo de los pioneros ha habido, por tanto, un largo recorrido por el que la fotografía ha pasado de mero testimonio o elemento de memoria a Arte. Y hoy, cuando vive un momento espléndido, es uno de los principales medios de expresión artística, aunque en los últimos tiempos ha sufrido una importante transformación tecnológica que ha alterado incluso sus fundamentos⁶. Desde luego, la puesta en marcha de la fotografía tuvo su influjo en la pintura y en las artes visuales, que habían permanecido en Occidente durante siglos sin cambios fundamentales. La nueva técnica tomó de la pintura tradicional diversos elementos y, a la vez, la pintura se benefició de las aportaciones de la fotografía.

No obstante, siguen produciéndose polémicas importantes sobre el mismo significado de la fotografía,

5 No obstante, en los últimos lustros se están llevando a buen puerto investigaciones en el mundo universitario que superan esa desconfianza. Se pueden recordar sólo dos ejemplos: *La fotografía artística en la prensa ilustrada (España, 1886-1905)*, tesis doctoral de Manuela Alonso Laza leída en la Universidad Autónoma de Madrid en 2004, o *La fotografía informativa en la prensa generalista. Del fotoperiodismo clásico a la era digital*, tesis de Hugo Doménech Fabregat, presentada en la Universitat Jaume I en 2005.

6 Ver la obra de J. Fontcuberta, *La cámara de Pandora. La fotografi@ después de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2013.

su definición y su clasificación. Así, por ejemplo, en marzo de 1999 se celebró en la Biblioteca Nacional de Francia un coloquio en el que participaron artistas, conservadores, críticos, filósofos e historiadores, que discutieron sobre la cuestión de la confusión de géneros en fotografía⁷.

Seguían, de alguna manera, la senda trazada por autores como Roland Barthes, que en su libro *La cámara lúcida* llegaba a afirmar lo siguiente: "La fotografía es inclasificable por el hecho de que no hay razón para *marcar* una de sus circunstancias en concreto; quizá quisiera convertirse en tan grande, segura y noble como un signo, lo cual le permitiría acceder a la dignidad de una lengua; pero para que haya signo es necesario que haya marca; privadas de un principio de marcado, las fotos son signos que no cuajan, que se *cortan*, como la leche. Sea lo que fuere lo que ella ofrezca a la vista y sea cual fuere la manera empleada, una foto es siempre invisible: no es a ella a quien vemos"⁸.

Pero fueron los propios fotógrafos, con sus asociaciones y publicaciones periódicas, los que colaboraron a la conquista de la consideración de Arte. Por ejemplo Marie-Loup Sougez y Helena Pérez Gallardo citan en su *Diccionario de historia de la Fotografía* hasta tres revistas con el título de *Arte Fotográfico*, una editada en Sevilla desde 1896 a 1898, otra en Barcelona en 1927 y una tercera, que empezó su andadura en 1952 y todavía se publica, que se centró en aspectos técnicos hasta la década de los ochenta para pasar a tratar preferentemente la fotografía creativa desde entonces⁹.

Otra muestra la tenemos a comienzos del siglo XX. En noviembre de 1905 se reunió la Junta elegida por la primera asamblea de fotógrafos españoles para poner en marcha las conclusiones adoptadas. La Junta quedó formada de la siguiente manera: presidente, Manuel Company; vicepresidente, Antonio G. Escobar; secretario primero, F. Santos de Biedma; secretario segundo, Antonio L. Elguera; tesorero, Luis Mouton; vocales: Francisco Jiménez y Dionisio Fernández¹⁰. Asimismo se decidió que como órgano de la Sociedad de Fotógrafos de España empezara a editarse *Avante*, "revista mensual de fotografía y arte", cuyo primer número apareció a comienzos del mes siguiente, con el objetivo de contribuir al progreso de la fotografía en España y defender los intereses de los fotógrafos, con dieciséis páginas de texto y grabados, excelente papel y buena estampación¹¹.

Ahora, en los finales de 2013, llega este nuevo libro de la colección *Almud Fotografía*, el número seis, coeditado por la Universidad de Castilla-La Mancha y el Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, con interesantes trabajos que suponen ya una aportación destacada al tema que nos reunió en la capital alcarreña en el otoño de 2010.

7 P. Arbaizar y V. Picaudé (eds.), *La confusión de los géneros en fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

8 R. Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 2006, 10ª edición, pp. 31-32. La primera edición en francés, con el título de *La chambre claire*, apareció en 1980, pocas semanas antes de la muerte del autor.

9 M-L. Sougez y H. Pérez Gallardo, *Diccionario de historia de la fotografía*, Madrid: Cátedra, 2003.

10 *El Imparcial*, Madrid, núm. 13.892 (27-11-1905), p. 4.

11 *Nuevo Mundo*, Madrid, núm. 624 (21-12-1905), p. 25.



PONENCIAS

LA FOTOGRAFÍA COMO ARTE. PENSAR LA FOTOGRAFÍA EN LA ERA DIGITAL

Javier Marzal Felici

Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad
(Universitat Jaume I de Castellón)

El propósito de la presente ponencia¹ es ofrecer una reflexión sobre el estatuto artístico de la fotografía, especialmente en el contexto contemporáneo de la era digital, que algunos estudiosos como Mitchell, Mirzoeff o Ritchin han denominado como era de la "postfotografía"². Para ello, vamos a seguir los siguientes pasos.

En primer lugar, se ofrece un reexamen del debate sobre la naturaleza del objeto de la historia del arte en relación con la fotografía, con el fin de mostrar cómo parece más necesario que nunca la adopción de una perspectiva más amplia y abierta, que no excluya los productos de la cultura de masas.

En segundo lugar, creemos que puede ser interesante reflexionar sobre algunos de los criterios que subyacen en el juicio crítico sobre una imagen fotográfica, con el fin de tomar conciencia de la complejidad de perspectivas que se pueden adoptar a la hora de juzgar el "valor" de una fotografía. Entre las opciones posibles, cabe reconocer el estatuto "artístico" o la "artisticidad" como uno de los criterios posibles.

Esto nos conducirá, en tercer lugar, a la exposición de algunas ideas sobre nuestra concepción de lo que

entendemos por "fotografía artística". Se trata de una propuesta personal que no pretende zanjar, de ningún modo, un asunto tan complejo como el de la "definición del arte".

En cuarto lugar, vamos a ofrecer una panorámica, necesariamente muy personal y subjetiva, sobre algunas tendencias creativas en fotografía que podríamos encuadrar en el contexto de la producción artística.

Finalizaremos con una reflexión sobre los importantes cambios que representa la irrupción de las tecnologías digitales en el campo de la fotografía, más allá del contexto artístico, y cómo todo ello afecta a la concepción misma del hecho fotográfico.

1. La fotografía, los medios de masas y la historia del arte

No podemos examinar el problema del estatuto artístico de la imagen fotográfica, sin hacer referencia a un tópico muy importante en el campo de la reflexión epistemológica sobre la naturaleza del objeto de la historiografía del arte³. Todavía hoy es posible encontrar que buena parte de la academia tradicional, al abordar

1 Queremos dedicar estas páginas a la memoria del profesor José Luis Brea, profesor de Estética y Teoría de las Artes, durante muchos años, en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Castilla-La Mancha, y desde hace algún tiempo en la Facultad de Humanidades y Comunicación de la Universidad Carlos III de Madrid.

2 W. J. T. Mitchell, *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Postphotographic Era*, Cambridge, Massachussets, MIT Press, 1992; N. Mirzoeff, *Una introducción a la cultura visual*, Barcelona, Paidós Arte y Educación, 2003 (1ª Ed. 1999); F. Ritchin, *After Photography*. Nueva York, W. W. Norton & Company, 1999.

3 Se ofrece una extensa reflexión sobre el tema en los dos primeros capítulos de la obra de J. Marzal Felici, *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*, Madrid, Cátedra, 2007.

el estudio histórico del arte, sólo presta atención a los objetos de la "alta cultura" o a las llamadas "artes mayores", lo que significa dejar de lado todo aquello que tiene que ver con la cultura de masas.

En efecto, el mundo académico (sobre todo español) ha mostrado una fuerte desconfianza hacia las nuevas formas de expresión y comunicación como la fotografía, el cartel, el cine, la videocreación, etcétera, principalmente a causa de todos los prejuicios que encierra el propio concepto de "cultura de masas". Desde esta perspectiva tradicional, así como la "alta cultura" es creada bajo la supervisión de una élite cultural que opera en el marco de una tradición estética, científica o literaria, la cultura de masas se refiere a "productos manufacturados exclusivamente para el mercado de masas" (incluyendo la cultura folclórica), donde la estandarización del producto y la conducta masificada en su utilización son dos claves fundamentales. Podríamos descartar como principales características, siguiendo a Denis McQuail⁴, la baja calidad técnica de los productos de masas que cabe relacionar con el hecho de estar destinados a un gran público y, por otra parte, su vinculación con el mundo de la tecnología, muchas veces temida por las élites intelectuales.

Además, la cultura de masas se identifica con un tipo de cultura superficial, carente de ambigüedad, placentera y universal, pero con un carácter perecedero, es decir, configurada como producto para un consumo rápido por un "gusto medio". En efecto, la cultura de masas viene a satisfacer el "deseo estadístico del

público⁵", un deseo que los agentes productores de los mensajes masivos conocen (agencias de prensa, cadenas de televisión, agencias de publicidad, productoras y distribuidoras cinematográficas, etcétera), gracias al desarrollo de la sociología y estadística aplicadas.

De este modo, surge un tercer problema ligado a la definición de cultura de masas del que recelan las élites: la heterogeneidad de la masa social, que parece anular o disolver el concepto romántico de individuo.

Por lo que respecta a la primera cuestión, la baja calidad técnica de los productos de la cultura de masas constituye una creencia muy extendida, generalmente asociada al carácter irreductible y único de la auténtica obra de arte. También aquí estaría presente el viejo poso romántico que proclama la singularidad del artista y de su obra creadora. La irrupción de algunos medios de expresión que posibilitaban la reproducción *ad infinitum* de obras de arte, como es el caso de la fotografía, constituyó una auténtica revolución en el mundo del arte tradicional de principios del siglo XIX.

Walter Benjamin ha retratado muy bien la nueva situación que suponía la pérdida del aura de la obra de arte, su carácter singular e irrepetible⁶. Esta concepción del arte es, sin duda, deudora de la mentalidad romántica, con la aparición de prácticas artísticas que escapaban así -aunque sólo aparentemente- al control social y económico del reducido grupo de artistas en los diferentes países occidentales.

En este punto, Juan Antonio Ramírez⁷ ha señalado que es un error establecer una distinción nítida entre lo

4 D. McQuail, *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*, Barcelona, Paidós, 1991, pág. 63.

5 Expresión empleada por J. González Requena, *El discurso televisivo. Espectáculo de la postmodernidad*, Madrid, Cátedra, 1987.

6 W. Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973 (edición original: 1936).

7 J. A. Ramírez, *Medios de masas e historia del arte*, Madrid, Cátedra, 1976. Creemos necesario subrayar la enorme trascendencia que tuvo este trabajo del profesor Ramírez, que representó un giro sustancial en la concepción de la historia del arte en nuestro país.

que llamamos "arte" y el "kitsch" (tradicionalmente entendido como un producto cultural que se reviste de los ropajes de la artísticidad). Y esto es así, porque la artísticidad de un objeto cultural no reside en la naturaleza misma del objeto sino en su valoración social y su materialidad que encuentran sentido en el horizonte histórico donde fueron producidas. En este sentido, podríamos señalar que "la comprensión del arte como plasmación única" está fomentada por un "deseo de aniquilar la incidencia positiva del arte en la praxis social⁸", y que Ramírez parece atribuir a una cierta resistencia de las antiguas estructuras políticas y económicas a la nueva realidad social democrática, donde la cultura también ha sufrido un proceso de democratización.

Por fortuna, se han producido importantes cambios en la concepción misma de la historia del arte que, en los últimos años, especialmente en el contexto anglosajón, está experimentando una transformación de profundo calado. Cabe destacar el conjunto de reflexiones desplegadas por algunos especialistas españoles como Anna María Guash, Simón Marchán, Cruz Sánchez o Martín Prada⁹, que reivindican el uso de la expresión "estudios visuales" como más certeza a la hora de abordar el estudio de la visualidad y de los "modos de ver" en el contexto contemporáneo, donde las prácticas artísticas y culturales se entremezclan.

Personalmente, nosotros preferimos la utilización de la expresión "cultura visual", en la línea de lo que

sugiere William Mitchell¹⁰. En efecto, la expresión "cultura visual" –*visual culture*– es un término menos neutral que el de "estudios visuales" –*visual studies*–. La expresión "cultura visual" vendría a subrayar el hecho de que la visión es una construcción cultural, aprendida y cultivada, no dada de forma natural. Al mismo tiempo, la expresión *cultura visual* relaciona la imagen con la historia de las artes, de las tecnologías, los medios de masas y las prácticas sociales de representación y recepción que, además, están profundamente vinculadas con las sociedades humanas, con la ética y la política, con la estética y la epistemología de la mirada. En este sentido, nos hallamos en un territorio de cruce de disciplinas, donde no parece razonable plantear ningún tipo de exclusiones.

En definitiva, desde nuestra perspectiva, la imagen fotográfica, en tanto que medio de comunicación que inauguró la era de la reproductibilidad técnica, se constituye en un objeto de interés para el historiador y teórico del arte y para el historiador y teórico de la comunicación.

2. Modos de valoración de una obra fotográfica

En efecto, el estudio de la fotografía se debate, todavía hoy, entre la consideración de este "artefacto" como arte y/o como un objeto de la cultura de masas. No es menos cierto que en nuestras sociedades la omnipresencia de la fotografía es evidente y, de forma mayori-

8 Ramírez, *ob. cit.*, p. 253.

9 Ver la obra colectiva coordinada por el profesor J. L. Brea (ed.), *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, 2005.

10 Entre sus obras más importantes, debemos destacar W. J. T. Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986; W. J. T. Mitchell, *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Postphotographic Era*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1992; W. J. T. Mitchell, *Picture Theory. Essays on Visual and Verbal Representation*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994 [Hay traducción castellana, *Teoría de la imagen*, Madrid, Akal, 2009]; W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago, The University of Chicago Press, 2005.

taria, la fotografía tiene sobre todo usos sociales, documentales o publicitarios y, muy rara vez, la fotografía permite ser calificada como práctica artística. Si nos preguntamos en qué radica el valor, e incluso, la "artisticidad" de una fotografía, es decir, qué elementos resultan determinantes para considerar el "valor" de una fotografía o para calificarla como obra de arte, nos podemos encontrar con un amplio abanico de respuestas, todas de interés, sin duda.

Algunos pueden apelar al valor histórico o contextual de una determinada fotografía. "Valle de la sombra de la muerte" de Roger Fenton, tomada en 1855, en plena Guerra de Crimea, está considerada como una de las primeras fotografías bélicas, con un indudable valor histórico y contextual. La forma de mostrarnos el campo de batalla resulta muy poética, en la medida en que no nos muestra cuerpos mutilados o cadáveres sino centenares de "balas" dispersas en un suelo yermo, por contraposición a "Una cosecha de muerte" de Timothy H. O'Sullivan, fotografía tomada durante la Guerra de Secesión norteamericana, en 1863, en la que son protagonistas los cuerpos sin vida de decenas de soldados

Otros historiadores y críticos fijan su atención en la originalidad o novedad de la fotografía. "Bola rebotante. Estudio de trayectoria" de Etienne Jules Marey, de 1886, es, antes que nada, una fotografía que analiza el movimiento y que prefigura un invento tan revolucionario y decisivo para el desarrollo del imaginario contemporáneo como ha significado el cinematógrafo en el siglo XX, pero, sobre todo, es una fotografía que ofrece una "vista" inédita en la historia de las imáge-

nes, cuya novedad es manifiesta. Otro tanto sucede con miles de fotografías, donde la original mirada del fotógrafo se ofrece como el principal valor de la representación. Las fotografías de desnudos de Bill Brandt nos presentan un modo de mostrar el cuerpo femenino muy original y sugerente. Jeanloup Sieff propone una forma de fotografiar la moda que persigue diferenciarse de las prácticas más comunes en este género, por citar un par de ejemplos, entre los miles posibles.

En otras ocasiones, el valor de una fotografía puede radicar en la "artisticidad" prestada de otros medios de expresión artísticos. La fotografía "Ola" de Gustave Le Gray, de 1856, remite a la imaginería romántica de los cuadros de Caspar David Friedrich o "Las dos vías de la vida" de Oscar Gustave Rejlander, de 1857, constituye una actualización del famoso cuadro de Rafael. En ambos casos, el referente pictórico, así como la dificultad técnica, son indudablemente elementos determinantes para valorar estas fotografías.

Asimismo, una fotografía puede tener un valor periodístico, sociológico o documental, como ocurre con imágenes tan emblemáticas como "Muerte de un miliciano" de Robert Capa, de 1936, auténtico icono de la lucha contra el fascismo en occidente, cuya potencia metafórica y simbólica es extraordinaria, como ha sido estudiado en profundidad por el profesor Hugo Doménech¹¹. Las fotografías de Arthur H. Fellig, más conocido como Weegee, poseen un gran valor para la historia del periodismo gráfico, ya que nos informan, de una manera muy sesgada y personal, sobre cómo era la vida en las calles de Nueva York en los años de la gran depresión norteamericana.

11 Ver la Tesis Doctoral de H. Doménech Fabregat, *La fotografía informativa en la prensa generalista española. Del fotoperiodismo clásico a la era digital*, defendida en la Universitat Jaume I de Castellón, el 23 de diciembre de 2005, bajo la dirección del Dr. Javier Marzal Felici. Se puede consultar en el repositorio de Tesis Doctorales de la Red de Universidades "Joan Lluís Vives", www.tesisenxarxa.net (17-10-2010).

Muchos críticos de arte no ocultan que el valor de la fotografía, en el campo del arte, depende muchas veces, simplemente, de las reglas del mercado. Vistas aisladamente, muchas fotografías cotizadas entre galleristas y comerciantes de arte pueden provocar en el espectador su indiferencia o rechazo, si no se conocen las claves para interpretar correctamente su producción fotográfica. Si vemos, de manera aislada, algunos trabajos de Bernd y Hilla Becher, sobre edificios agrícolas y complejos industriales, o los grandes retratos "asépticos" de Thomas Ruff, es muy posible que el espectador medio cifre el valor de estas obras en función de su cotización en el complejo, y muchas veces "opaco", mundo del comercio del arte.

Finalmente, y para no extendernos más, existen otros muchos valores atribuibles a una fotografía, que se hallan estrictamente en el terreno de la más absoluta subjetividad. En unos casos, se habla simplemente de la fascinación que una serie de fotografías puede provocar en el receptor (como sucede con las fotografías de flores de Robert Mapplethorpe), de la capacidad de una fotografía para emocionar al espectador o suscitar una reflexión sobre la condición humana (la serie de fotografías de ancianos en un geriátrico de Nicholas Nixon), para provocar una sonrisa cómplice (numerosas fotografías de Robert Doisneau) o, simplemente, para interrogarnos sobre la propia condición de la fotografía como fuente de conocimiento o forma de representar la realidad (como se puede constatar, de forma palmaria, en las fotografías de Duane Michals).

Las razones del valor de una fotografía pueden ser múltiples, y no deben verse como excluyentes entre sí, ya que a menudo confluyen razones diversas. En todos estos casos, podemos constatar cómo la fotografía constituye un objeto de estudio muy difícil de abordar desde una perspectiva unívoca. De este modo, la fotografía es

un objeto, cuya naturaleza está ligada a la cultura de masas y, en algunos casos, puede alcanzar el estatuto de obra de arte. Nuestra atención se dirige, en especial, a la fotografía artística o, al menos, hacia aquellas fotografías que presentan un grado de complejidad notable (formal, histórica, contextual, sociológica, psicológica, metafórica, etcétera) para su interpretación.

3. Algunas reflexiones en torno el concepto de "fotografía artística"

Antes de presentar una revisión panorámica sobre las tendencias creativas de la fotografía digital en el ámbito de la producción artística, sería preceptivo hacer referencia al propio concepto de arte y, más específicamente, a la noción de "fotografía artística".

A modo de síntesis, cabría destacar una serie de ideas fundamentales que nos pueden ser de ayuda para acotar lo que entendemos como "fotografía artística", esto es, qué queremos decir o a qué nos referimos cuando afirmamos que una fotografía o serie de fotografías puede enmarcarse en el campo de la producción artística. Previamente, cabe asumir que la adscripción de una fotografía (o cualquier otro tipo de artefacto material, sea el soporte que sea) a la categoría de obra de arte es siempre un tipo de operación que, por un lado, depende del propio espectador y, por otro, de las condiciones sociológicas, económicas y políticas que determinan la valoración de las obras de arte en cada época y tiempo histórico en las que éstas surgen. La variabilidad del concepto de arte está en la base de la dificultad extrema para poder enunciar una definición de arte válida para todo tiempo y lugar. Sin embargo, esto no significa que no podamos esbozar una serie de líneas principales a seguir por el historiador o teórico del arte y de la imagen en el estudio del texto artístico, fotográfico en nuestro caso, que ya he-

mos enunciado en otro lugar¹², y que se considera necesario recordar, por tratarse de pautas bastante útiles, en nuestra opinión:

1. En primer lugar, es muy importante dirigir nuestra atención hacia el estudio de las condiciones de producción de las obras de arte, esto es, al análisis de las condiciones sociológicas, económicas, políticas, religiosas e incluso biográficas que rodean la aparición de la obra de arte. El conocimiento exhaustivo del periodo histórico de la obra de arte nos permitirá determinar el estilo artístico o modo de producción del objeto artístico. La historia biográfica del autor puede aportar cuantiosa información para contrastar, por ejemplo, la autoría de dicha obra de arte. Asimismo, el conocimiento de la época y de la trayectoria personal del artista puede servirnos para descifrar algunas claves interpretativas de la obra. Es igualmente importante prestar atención al estudio de la tecnología empleada en la época, aspecto de especial interés cuando nos enfrentamos al estudio de la fotografía, del cine o del videoarte, al tratarse de medios de producción industrial, muy ligados al desarrollo de los sistemas de reproducción audiovisuales, y que son claves, a menudo, para la reconstrucción de la obra de arte (restauración de fotografías o películas) o para su datación temporal. Estas condiciones de producción están sometidas al desarrollo histórico. En el caso del tema que nos ocupa, el análisis de las *tendencias creativas de la fotografía digital en el contexto de la producción artística*, es realmente muy difícil poder dar cuenta, de un modo mínimamente riguroso, del complejo panorama de tendencias que existen en la actualidad. Al prestar atención a las tendencias desarrolladas en los últimos veinte años aproximadamente (la fecha de inicio de la fotografía digital cabe cifrarla en la gene-

ralización del programa Adobe Photoshop, hacia 1990, no hay esa referencia previa que cita), realmente es muy difícil ofrecer una visión panorámica que dé cuenta de la extraordinaria heterogeneidad de prácticas significantes que han aparecido en estos últimos años. La producción fotográfica, con ayuda de las tecnologías digitales, es imposible de abarcar, y habría de ser objeto de estudio de un nutrido grupo de investigación, que debería dedicar bastantes años a un trabajo de estas características.

2. En segundo lugar, es fundamental atender a las condiciones de recepción de la obra de arte. Si más arriba estábamos destacando el polo productor y el contexto en el estudio de la obra de arte, es necesario estudiar también el polo receptor. Nuestro conocimiento de las obras de arte del pasado está muchas veces mediatizado por el tratamiento dispensado por la crítica y por los propios historiadores del arte de la época. En este sentido, los testimonios de la época a través de cartas, escritos, fuentes literarias, documentos jurídicos, etcétera poseen un gran valor para conocer el gusto del público, lo que puede ayudarnos para conocer el horizonte de expectativas de la época y valorar así el grado de ruptura o de adecuación de la obra de arte a los cánones estéticos del momento histórico. Las condiciones de exhibición de la obra de arte, el lugar o lugares donde son contempladas, los modos de distribución de las obras de arte son otras informaciones que el historiador del arte y de la fotografía debe tener muy en cuenta para ofrecer un buen conocimiento de la obra de arte, con cierto rigor. El consumo de la fotografía digital, incluida la fotografía artística, se realiza actualmente, no sólo a través de las instituciones tradicionales del arte (museos, exposiciones en gale-

¹² Marzal, *ob. cit.*

rías, fundaciones, centros culturales, publicación de catálogos impresos, etcétera), sino que ésta se produce principalmente a través de la red de redes –internet-, medio de distribución y difusión de la obra artística contemporánea que ha pasado a convertirse, quizás, en el más relevante del panorama cultural contemporáneo. Por otro lado, el consumidor actual de arte suele tener un nivel cultural medio-alto o alto y es usuario de las nuevas tecnologías, de tal modo que consume arte a través de pantallas.

3. En tercer lugar, el trabajo historiográfico y del teórico del arte (y de la imagen) no puede dejar de lado el análisis de la obra de arte y del texto fotográfico en su estricta materialidad física, atendiendo así a las características formales de la obra de arte (textura, color, iluminación, formas, líneas, etcétera), sus elementos estructurales (composición de la imagen, equilibrio, orden icónico, organización de la lectura, etcétera), los contenidos y temas que desarrollan (mediante el análisis iconológico y de simbologías), etcétera. El formalismo, el estructuralismo y la perspectiva semiótica se han ocupado en destacar este elemento de la ecuación emisor-mensaje-receptor. Un análisis excesivamente formalista, que muchas veces se queda en el mero nivel descriptivo, resulta insuficiente si no va acompañado de una interpretación de los temas y contenidos.

4. Como ya advertíamos en nuestra investigación sobre el análisis de la imagen fotográfica (Marzal, 2007), uno de los problemas más debatidos en relación a la naturaleza de la obra de arte es el de la intencionalidad. Algunos autores como Fernández Arenas destacan como un rasgo inherente al objeto artístico “la in-

tención de su autor de comunicar algo”¹³. Otros estudiosos como Panofsky sitúan, en cambio, esta intencionalidad en la instancia receptora, cuando define la obra de arte como un “objeto que, fabricado por el hombre, reclama ser estéticamente experimentado”¹⁴. Al margen de la radicalización de posturas en este extremo que podría conducir a proponer como criterio interpretativo de la obra de arte, respectivamente, al autor o al receptor (público o crítico), podemos reconocer una intencionalidad que procede simultáneamente de ambas instancias. Ciertamente, la obra de arte constituye un punto de encuentro de diversas intencionalidades. No debemos olvidar que la intención es una actitud que viene condicionada históricamente, y que encuentra una concreción directa en las formas artísticas.

5. Finalmente, se considera fundamental recordar que Umberto Eco ha atribuido la dificultad para definir, clara y sucintamente, la obra de arte a la variabilidad histórica a la que antes nos hemos referido. Además de afirmar el carácter artificial de la obra de arte, de tratarse de una producción cultural, Umberto Eco ha señalado dos rasgos definitorios del arte: la ambigüedad y la autorreflexividad, y que creemos que mantienen una plena vigencia, en especial cuando nos enfrentamos al estudio de artefactos materiales tan actuales como la producción artística sobre el soporte fotográfico digital. El primer elemento, la ambigüedad, pretende poner de relieve el carácter abierto de toda obra de arte, su estructura abierta que hace posible un permanente e inagotable repertorio de interpretaciones de la obra de arte, que le llevan a proclamar la ausencia de una estructura que en el estudio de la obra de arte pudiéramos

13 J. Fernández Arenas, *Teoría y metodología de la historia del arte*, Barcelona, Anthropos, 1984, pág. 24.

14 E. Panofsky, “La historia del arte en cuanto disciplina humanística” en *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza Forma, 1979 (edición original: 1955), pág. 29.

llegar a establecer¹⁵. La autorreflexividad remite a la capacidad que tiene toda obra de arte para poder hablar de su particular configuración y de su poder para cuestionar qué es el propio arte. En última instancia, toda obra de arte somete a interrogación la naturaleza del arte, planteando nuevas preguntas y creando un conflicto en el propio público entre lo que ya conoce (las obras de arte conocidas por el receptor) y los nuevos artefactos artísticos a los que se enfrenta.

La delimitación sociocultural que determina el horizonte de expectativas del público en la recepción de la obra de arte remite a la dialéctica tradición-vanguardia, una constante que hace más pertinente, si cabe, la perspectiva histórica en el estudio de la obra de arte, y que tiene plena vigencia aunque estemos abordando un objeto de estudio como la producción fotográfica artística digital. La noción de autorreflexividad está estrechamente vinculada al concepto de intertextualidad, a la relación entre el arte contemporáneo y la existencia de una extensa tradición que el receptor debe conocer para poder descifrar el significado de la obra de arte. En efecto, numerosas manifestaciones culturales -y artísticas- de los actuales medios de masas exigen un conocimiento profundo de la historia del arte y, en especial, del arte contemporáneo. En nuestro campo de trabajo concreto, es imposible comprender muchas técnicas de fotomontaje de la fotografía publicitaria o de la fotografía artística contemporánea sin conocer, por ejemplo, la obra fotográfica de John Heartfield, Raoul Halsmann, Josep Renau, pero también de otros fotógrafos clásicos como Oscar Rejlan-

der, Henry Peach Robinson, Edward Muybridge, etcétera. Historiar estos fenómenos culturales o, en nuestro caso, ofrecer un modesto recorrido panorámico de tendencias creativas en los últimos veinte años, constituye una necesidad para su comprensión, especialmente cuando el repertorio de objetos artísticos, especialmente en el campo de la fotografía artística, ha alcanzado en la actualidad una extensión realmente inabarcable.

Finalmente, no debemos olvidar, en este apresurado repaso de las claves principales de nuestra caracterización de la obra de arte, que su valor está sometido también (y, especialmente, en los tiempos que corren) al dictado de las reglas del mercado. El valor de los objetos artísticos es establecido por expertos y especialistas como historiadores de arte, críticos, coleccionistas, marchantes de arte, etcétera. Es importante destacar que la valoración de estos expertos depende en gran medida de grupos sociales realmente reducidos, cuya relación con el poder económico (y también, con el poder político, como ocurre con demasiada frecuencia en España), es notable. Existe muchas veces una divergencia sustancial entre la valoración que hace el espectador profano y la valoración del experto. De este modo, una caracterización de la obra de arte, y del valor artístico de la fotografía, no puede omitir la naturaleza del arte como mercancía, en una sociedad que se rige poderosamente por unas leyes de mercado -la ley de la oferta y la demanda-, si bien es cierto que "no hay que confundir el valor artístico de una obra con su valor económico"¹⁶. Por otra parte, la consideración

15 U. Eco, *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen, 1974. Umberto Eco concibe el arte en el marco de una teoría general sobre el signo. La semiótica será definida años más tarde por Eco como la "ciencia que estudia aquellos hechos culturales que, concebidos o no para comunicar, comunican", una definición inspirada en la caracterización semiótica realizada por Yuri Lotman. Ver U. Eco, *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, 1981; Y. Lotman, *La estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1982; Y. Lotman, *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra, 1979.

16 V. Furió, "La historia del arte: aspectos teóricos y metodológicos" en M. Freixa, E. Carbonell, V. Furió, P. Vélez, F. Vila & J. Yarza, *Introducción a la historia del arte. Fundamentos teóricos y lenguajes artísticos*, Barcelona, Barcanova, 1990, pág. 19.

del arte como mercancía puede enmascarar la función lúdica del arte, es decir, el goce estético que se deriva de la fruición con la obra de arte¹⁷.

4. Tendencias creativas de la fotografía digital en el contexto de la producción artística

A nuestro juicio, las tecnologías digitales han ampliado muy considerablemente las posibilidades expresivas y narrativas del medio fotográfico, que se podrían sintetizar en los siguientes rasgos:

1. En primer lugar, las tecnologías digitales permiten *borrar las huellas enunciativas*, esto es, son herramientas idóneas para ocultar el carácter de artificio que posee toda representación fotográfica. De este modo, una serie de fotografías puede contar una historia absolutamente falsa, con la máxima credibilidad posible. Tal vez uno de los creadores que ha empleado las tecnologías digitales en el campo de la fotografía en este sentido, de forma más frecuente y muy coherentemente, es Joan Fontcuberta. Su serie *Fauna secreta* (1989), realizada cuando todavía no existían las tecnologías digitales aplicadas a la fotografía, ya anticipaba una línea de trabajo hacia la construcción de ficciones que simulan la realidad, sin apenas fisuras. Así pues, nos hallamos ante la invisibilización de la instancia enunciativa que podemos ver perfectamente reflejados en tres trabajos de este autor: la Serie *Sputnik* (1997), la serie *Karelia. Milagros y compañía* (2002) y la serie *Deconstruyendo Obama* (2007). Para que las series de fotografías sean coherentes y verosímiles, el autor construye un relato, de cierta complejidad, que le permite contextualizar y “anclar” la credibilidad de las imágenes. Por otro lado, estamos

ante una serie de prácticas artísticas, que han sido estudiadas con detalle por Jacques Terrasa (2006)¹⁸, con una clara vocación política.

En la Serie *Sputnik* (1997), Fontcuberta reconstruye la supuesta historia de un cosmonauta, cuya misión fracasó en plena guerra fría, en lo que se conoce como la “carrera espacial” por la llegada a la Luna. El falso reportaje, impecablemente construido, le sirve para denunciar la existencia de aparatos de propaganda, que manipulan y reescriben la historia, si es necesario falsificando o “borrando” la presencia de sus protagonistas en las fotografías, que funcionan en estos contextos como “huellas” o pruebas fehacientes de lo acontecido. El relato periodístico que consiguió construir Fontcuberta en *Sputnik* fue tan creíble que el programa de televisión *Cuarto Milenio* se hizo eco de esta historia, lo que sirvió para mostrar la credulidad en la que se basan programas como éste.

En el caso de la Serie *Karelia. Milagros y compañía* (2002), Fontcuberta construye una ficción que se camufla en una suerte de “reportaje periodístico”, que en sí misma constituye una denuncia del fanatismo religioso y el sectarismo. La historia se construye a partir de un anuncio que supuestamente descubre el autor en el periódico de mayor difusión de Finlandia, el *Helsingin Sanomat*, en el que había un anuncio del Monasterio de Valhamönde, donde se imparten cursos de esoterismo, para desarrollar capacidades sobrehumanas. Como señala el propio Fontcuberta, “la religión [sigue] siendo un arma cargada de futuro: el control de las almas predispone al dominio del mundo, y muchos embaucadores y falsos profetas han intentado

17 Roland Barthes ha desarrollado ampliamente esta idea, aunque a propósito de la literatura, y que podríamos extender a la totalidad del arte. R. Barthes, *Le plaisir du texte*. Paris, Seuil, 1973.

18 J. Terrasa, *Joan Fontcuberta / Perfida imago*, Aix-en-Provence, Le temps qu'il fait, 2006.

sacar tajada de la fuerza irracional de los sentimientos religiosos para su mercantilización económica y su instrumentalización política". En definitiva, esta serie de relatos-fotografías se propone denunciar cómo el ocultismo y la parapsicología están cobrando una importancia muy relevante en nuestra sociedad. Se trata de discursos que también son utilizados para el control social, a través del miedo a la muerte de la especie humana. Como es habitual en Fontcuberta, la historia que cuenta está cargada de mucho humor e ironía, como se puede apreciar en la serie de imágenes que hemos seleccionado.

Finalmente, queremos advertir que los ejemplos examinados en todo este epígrafe son adscribibles simultáneamente a diferentes rasgos que iremos exponiendo en este epígrafe, y si seguimos un orden lineal es por razones de claridad expositiva.

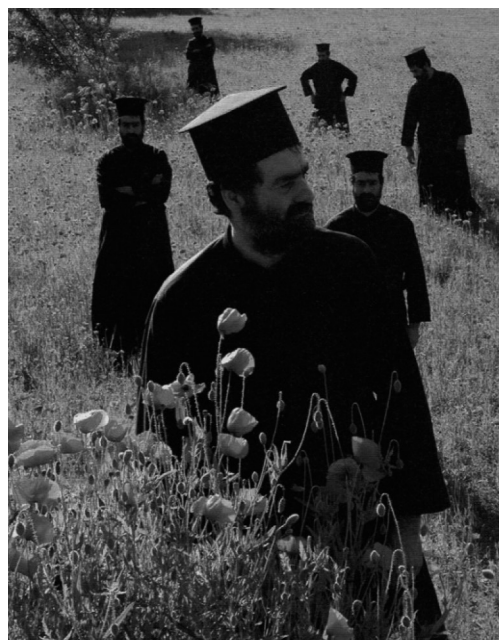


Retratos originales de un grupo de cosmonautas soviéticos de 1967 y 1997, respectivamente, *Serie Sputnik*.

Finalmente, en la serie *Deconstruyendo Obama* (2007), también titulada "La verdad sobre el caso Manbaa Mokfhi", Joan Fontcuberta nos propone una historia, bajo el formato de reportaje de investigación supuestamente realizado por dos fotoperiodistas de la agencia de noticias árabe Al-Zur (que obviamente no existe), Mohammed ben Kalish Ezah y Omar ben Salaad, que siguieron a un supuesto personaje seguidor de Al-Qaeda, y de Osama Bin Laden, el doctor Fasqiya Ul-Junat. El verdadero nombre del doctor era Mokfhi, que, en realidad, era un actor contratado por no se sabe quien para interpretar el papel de terrorista en operaciones en Afganistán e Irak. De nuevo, Fontcuberta nos coloca ante una historia periodística que cuestiona la credibilidad de los discursos informativos sobre la lucha internacional contra el terrorismo árabe, mostrando cómo se construyen los discursos propa-



Retrato oficial del cosmonauta Ivan Istochnikov, *Serie Sputnik*, 1997.



Milagro de Carroll Lewis
/ *Milagro de la ubicuidad*,
Serie Karelia, Milagros y
compañía, 2002.

gandísticos, que urden las agencias occidentales y los propios terroristas.

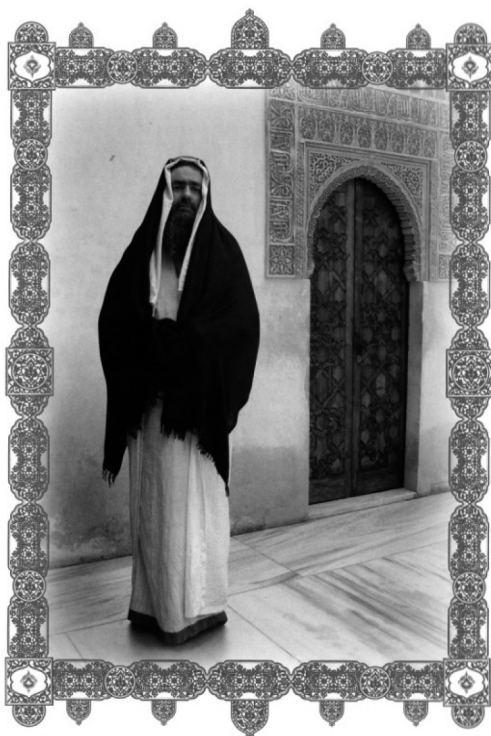
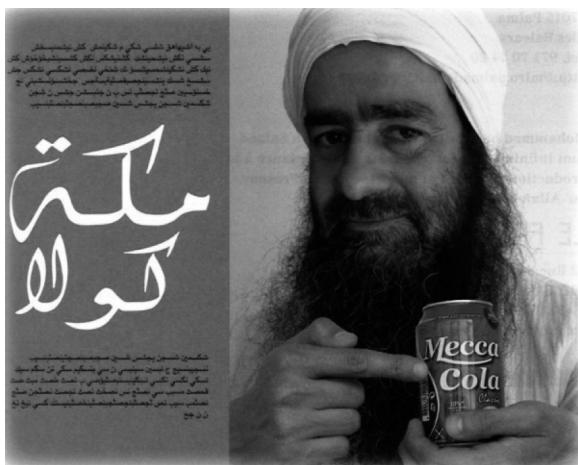
2. En segundo lugar, las tecnologías digitales aplicadas al campo de la fotografía artística se están empleando para **construir mundos e universos imposibles, para la creación de falsos espacios reales** que buscan provocar la reacción del espectador, con una clara **vocación espectacularizante**. En todos los ejemplos que vamos a examinar, se puede constatar la construcción de imágenes espectaculares e impactantes.

Uno de los artistas españoles que llaman nuestra atención es Dionisio González Romero, y su serie *Favelas* (2005), en las que el artista-fotógrafo nos propone la reconstrucción de paisajes urbanos imposibles a partir de la intervención constructiva sobre algunos edificios de los barrios más pobres y deprimidos de las grandes ciudades de Brasil. El minucioso trabajo de postproducción, que

revela un dominio magistral de las herramientas digitales que hoy están a disposición de los creadores, provoca la reflexión del espectador, que se pregunta sobre la verdad o falsedad de estas reconstrucciones imposibles. Se trata de la reivindicación de la necesaria transformación utópica de dichos espacios que sólo puede ser real en el territorio artístico de lo deseado.

Podemos constatar cómo las tecnologías digitales aplicadas al campo de la fotografía se ponen al servicio del fotorrealismo radical, en la que la fotografía (la imagen) muestra una vocación por suplantar la realidad, cumpliendo así la lógica del simulacro, llevada a su extremo.

La obra del colectivo de fotógrafos AES+F, integrada por los fotógrafos Tatiana Arzamasova, Lez Evzovitch, Evgeny Svyatsky y Vladimir Fridkes, con el título *Los testigos del futuro. Proyecto Islámico*, de 1996,



Serie *Deconstruyendo a Obama* (2007).



Dionisio González Romero, *Acqua Gasosa I* 2007, 180 x 900 cm.



Dionisio González Romero, *Comercial Santo Amaro* 2007, 180 x 500 cm.

una fecha tan temprana como premonitoria, es un ejercicio de provocación que pretende exorcizar la creciente presencia de la cultura islámica en Occidente. Para ello, estos artistas nos proponen una transformación del "skyline" de ciudades, iconos urbanos o espacios tan conocidos como el centro cultural Georges Pompidou "Beaubourg" de París, Roma, Nueva York, Sidney, "La Sagrada Familia" de Barcelona, el Museo Guggenheim de Bilbao o la Estatua de la Libertad de Nueva York, que parecen plantear, como señala Joan

Fontcuberta, una suerte de "política-ficción", que "anticipa una especie de psicoanálisis social visualizando en clave de parodia el temor irracional que el Islam suscita en Occidente"¹⁹.

En este contexto de la utilización de las herramientas digitales para la construcción de situaciones imposibles, también se puede destacar la obra de Daniel Canogar, quien en sus series de fotografías *Gravedad cero* (2002), *Leap of Faith* (2004) y *Otras geologías* (2005, 2006), como unos pocos ejemplos entre su ex-

19 J. Fontcuberta (ed.), *¿Soñarán los androides con cámaras fotográficas? Do Androids Dream of Cameras?*, Madrid, Encuentro PhotoEspaña 2008, Ministerio de Cultura, 2008.



AES+F. Liberty. 1996.
AES+F. Sagrada Família.
Barcelona. 1996.
(Tatiana Arzamasova, Lez
Ezvovitch, Evgeny Svyatsky,
Vladimir Fridkes).



tensa producción artística, se sirve de las posibilidades creativas de las tecnologías digitales para construir instalaciones con fotografías proyectadas y grandes murales que nos hablan de la condición humana en la sociedad actual. La primera que citamos, *Gravedad cero*, formada por imágenes en cibachrome de gran tamaño (en torno a 120x170 cm), es un desafío a la percepción humana que persigue provocar un calculado efecto de extrañamiento muy impactante para el público. *Leap of Faith* es una instalación en la que se observan cuerpos proyectados sobre el suelo, como si estuvieran cayendo en un pozo sin fondo. Finalmente, *Otras geologías* constituye una serie de fotografías, de miles de objetos descartados como juguetes,

Daniel Canogar, *Otras geologías 5*, 2005.

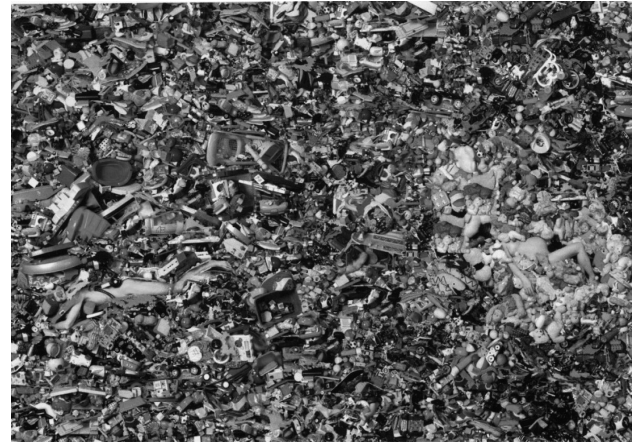


Daniel Canogar, *Gravedad cero 1*, 2002.

ordenadores, cintas de vídeo, etcétera, en el que se incrustan cuerpos humanos desnudos, conformando enormes murales (300x450 cm), de carácter casi inmersivo para el espectador, y que se proponen como meditación sobre el consumo de masas y el exceso visual que predomina en nuestra sociedad.

3. En tercer lugar, las tecnologías digitales aplicadas al campo de la fotografía permiten desarrollar la **dimensión narrativa de la fotografía** sobre la dimensión descriptiva. En efecto, si bien con las tecnologías fotoquímicas era igualmente posible desarrollar aspectos narrativos a través de fórmulas como las series de fotografías, el fotomontaje, el trabajo sobre la temporalidad fotográfica, etcétera (pensemos en los trabajos de Duane Michals, Cindy Sherman, Joan Fontcuberta, etcétera), con la fotografía digital es mucho más sencillo técnicamente explotar la dimensión narrativa de la fotografía.

El grupo de fotógrafos-artistas AES+F (Tatiana Arzamasova, Lez Evzovitch, Evgeny Svyatsky y Vladimir Fridkes) en su serie de fotografías *Last Riot* proponen



Daniel Canogar, *Otras geologías 1*, 2005.

diferentes escenografías, cuya estética remite directamente al universo de los videojuegos. Se trata de escenas en las que numerosos adolescentes y niños, de aspecto angelical (asexual), adoptan actitudes amenazantes y violentas, luchando unos contra otros, y configurando unas imágenes de gran colorido, manifiestamente artificiosas. El universo de los videojuegos se convierte así en una metáfora sobre un mundo mediado tecnológicamente, en el que la propia realidad parece un juego, en el que la violencia forma parte de la normalidad del universo cotidiano.

Jeff Wall es un artista que también utiliza en la producción de su obra creativa la fotografía digital. El propio Jeff Wall ha denominado al ordenador como "segundo obturador", en la medida en que la tecnología digital de la postproducción permite introducir abiertamente la dimensión narrativa en el campo de la imagen fija aislada. En efecto, el fotomontaje digital permite una extensión del tiempo de captura que se ve así multiplicado en la imagen final que gana así una enorme fuerza visual, conceptual y un enorme potencial simbólico. Con la tec-



AES+F (Tatiana Arzamasova, Lez Evzovitch, Evgeny Svyatsky, Vladimir Fridkes) *Last Riot 2, Panorama #1*, 2006.

nología digital, el fotomontaje se vuelve más eficiente, y es mucho más fácil volver invisibles las fisuras de la composición fotográfica, lo que Müller-Pohle ha denominado "la segunda función del arte digital" (1996:13)²⁰, cuya precisión no sólo afecta a la manipulación sino también a las miles de posibilidades combinatorias que posibilita en la generación de caos y azar, que enriquecen simbólicamente el mensaje.

El primer ejemplo que hemos incluido es "The Giant", un conocido fotomontaje de 1992, en el que se nos muestra la imagen hiperfigurativa de una mujer anciana gigante en las escaleras de

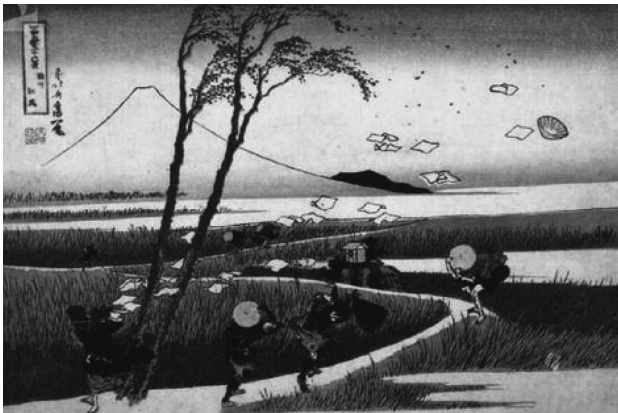


una biblioteca, completamente desnuda. Nadie en la fotografía parece prestar a esta aparición sobrenatural, lo que provoca mayor extrañamiento en el espectador.

Numerosas fotografías de Jeff Wall tratan de desafiar la capacidad del espectador para reconstruir la temporalidad de los hechos que relatan. En *A Sudden Gust of Wind* (1996), Wall recrea una composición del artista japonés Hokusai para lo que construye un fotomontaje.

AES+F (Tatiana Arzamasova, Lez Evzovitch, Evgeny Svyatsky, Vladimir Fridkes) *Last Riot 2, Tondo #2*, 2005.

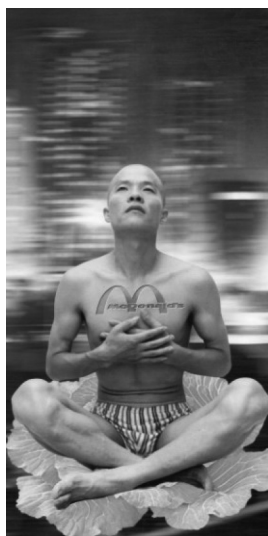
20 A. Müller-Pohle, "La dimensión fotográfica. Estrategias contemporáneas en el arte" en *Papel Alpha, cuadernos de fotografía*, número 1, Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca, 1996.



De derecha a izquierda y de arriba, abajo.
 Jeff Wall, *A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)* 1993.
 Jeff Wall, *The Giant*, 1992.
 Hokusai. *Estampa Japonesa*.
 Jeff Wall, *The Stumbling Block*, 1991.

La puesta en escena en esta obra y en otros trabajos del artista construye un tiempo vacilante, imposible de determinar con precisión, tan abierto como la historia que nos cuentan sus imágenes, que podemos intuir pero no explicar con palabras. Todo ello da lugar a escenografías de la banalidad de diversas situaciones trágicas del individuo en la sociedad contemporánea.

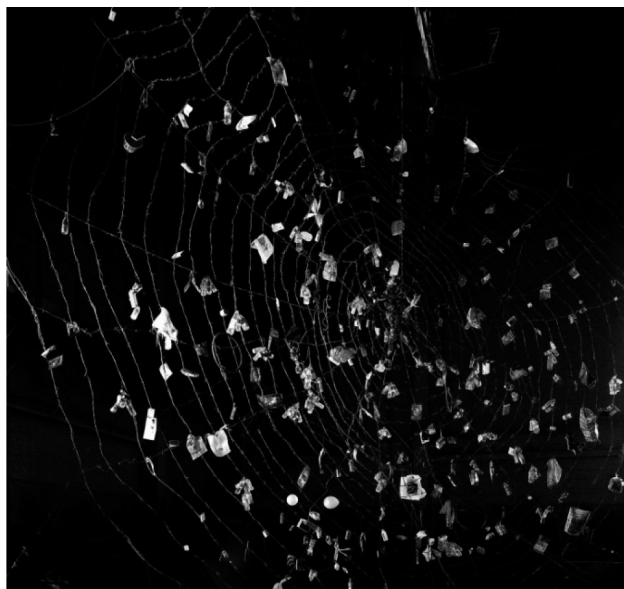
La obra del artista chino Wang Qingsong se sirve de las poderosas herramientas digitales para mostrar



Wang Qingsong, *Thinker*, 1998.



Wang Qingsong, *Requesting Buddha no.1*, 1999.



Wang Qingsong, *Poisonous Spider*, 2005.

las rápidas transformaciones que han tenido lugar en China en los últimos años, con una importante carga de ironía y humor. En muchas de sus fotografías, Qingsong trata de reflejar las paradojas que supone la integración de la cultura milenaria china, el poso religioso budista, la cultura consumista y el materialismo occidental. De este modo, a través de una imaginería decididamente kitsch, sus imágenes son poderosos golpes visuales que pretenden despertar la conciencia de una sociedad que vive anestesiada por un consumismo desatado. En sus fotografías, con la ayuda de las técnicas de postproducción digital, Qingsong confronta el pasado y el presente, la cultura popular china y la cultura occidental, en el contexto actual de la globalización.

4. En cuarto lugar, la utilización de las tecnologías digitales en el campo de la fotografía **ha potenciado la visibilización de los límites de la representación fotográfica**, una operación que podría parecer en principio absolutamente contradictoria con lo que nuestra afirmación sobre su capacidad para invisibilizar las huellas enunciativas. En ocasiones, la utilización de las herramientas digitales se emplean de forma tan evidente, sin voluntad por ocultarlas, que las representaciones obtenidas reclaman una lectura deconstructiva.

En el caso del artista **Ruud Van Empel**, sus fotografías hiperrealistas son resultado de complejos fotomontajes y de elaborados retoques fotográficos que transmiten la idea de que estamos ante retratos de niños absolutamente irreales, cargados de artificio (saturación de colores, decorados exhuberantes, situaciones naíf, minuciosidad de los detalles, etcétera), que recuerdan las fotografías de Diane Arbus o Loretta Lux.

Las fotografías de la artista coruñesa **Victoria Diehl** se sirve de las tecnologías digitales para dar vida a piezas escultóricas clásicas y/o cosificar cuerpos vivientes, de



Ruud Van Empel, *WORLD#21*; 2006. Ruud Van Empel, *WORLD#32*; 2008.



Victoria Diehl, *Sin título*, 2003.



Victoria Diehl, *Sin título*, 2004.

un modo muy ambiguo. Sus series de fotografías *Vida y muerte de las estatuas* (2003-2004), *Vanitas* (2005) y *Cuerpos vulnerables* (2007) muestran el proceso de degradación de los cuerpos y de resurrección de la piedra. Nos hallamos ante trabajos de una calidad técnica extraordinaria que provocan un fuerte impacto en el espectador.

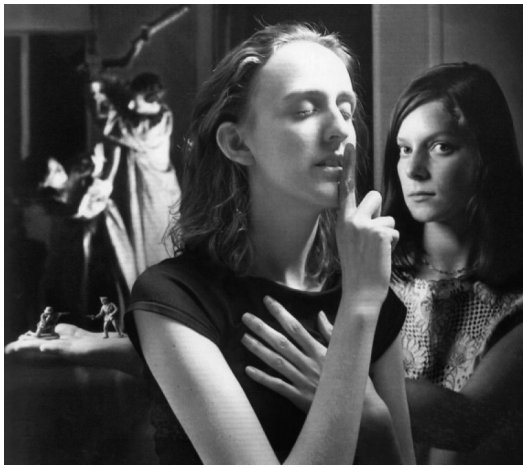


Inez van Lamsweerde and
Vinoodh Matadin, *Thank You
Thighmaster-Kim*, 1993.

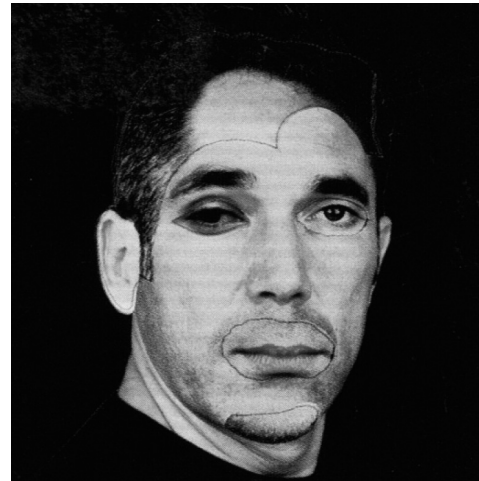
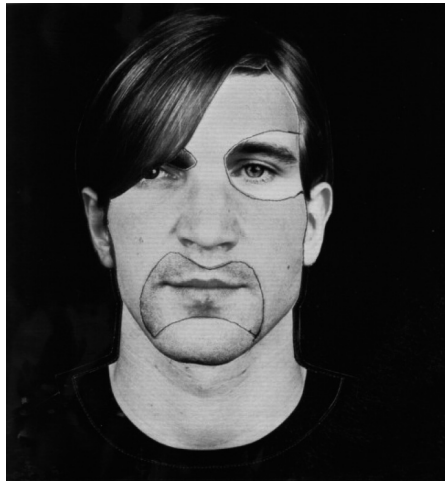


Inez van Lamsweerde
and Vinoodh Matadin, *Thank
You Thighmaster-Pam*, 1993.

También se puede destacar la obra de otros artistas que siguen pautas muy similares de trabajo. Entre otros, **Ouka Leele**, cuya obra fotográfica ha sido adscrita tradicionalmente al surrealismo, emplea las técnicas digitales para dotar de una estética kitsch a sus fotografías o para realizar fotomontajes-collage de fuerte carga simbólica; **Inez van Lamsweerde and Vinoodh Matadin**, cuyos fotomontajes constituyen una denuncia de la condición femenina en la sociedad actual; **Germán Gómez**, que emplea las técnicas de fotomontaje para reconstruir rostros compuestos por múltiples personas, visibilizando las huellas del recorte (corta-pega) fotográfico; **Mario de Agyuavives**, que en su serie *Otra ciudad* (2000) nos presenta paisajes urbanos con edificios a los que ha suprimido ventanas y puertas, como símbolo de la deshumanización de las ciudades, y en la serie *Otro cuerpo* (1998) utiliza las herramientas digitales para texturizar ob-



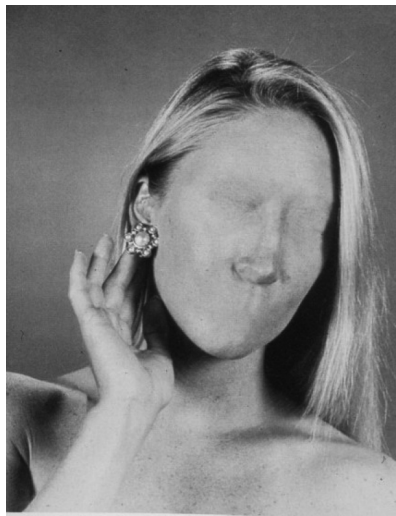
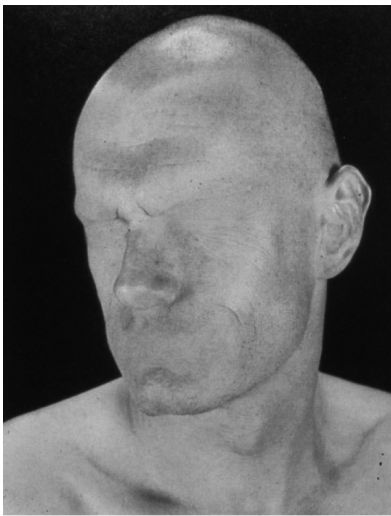
Ouka Leele, *El beso*, 1980 / *Volarerunt - El silencio*, 2003.



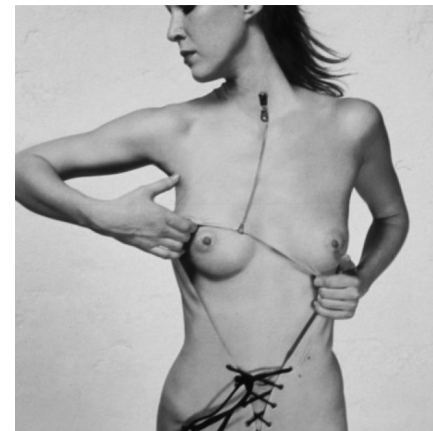
Germán Gómez, *Alberto Carlos Ivan Manuel*, serie *Compuestos*, 2004.
Germán Gómez, *John Juan Álvaro David Raúl*, 2004.



Mario de Agyuavives,
Serie "*Otra ciudad*", 2000.



Aziz+Cucher, Serie "Distopías", 1994.



Nicole Tran Va Bang,
Colección Primavera / Verano 2001.

jetos y espacios con piel humana; **Aziz+Cucher**, que utiliza esta misma técnica para "borrar" los ojos y bocas en los retratos en su serie *Distopías* (1994), metáfora de la pérdida de identidad y de la incomunicación en nuestra sociedad, o para texturizar con piel humana espacios interiores como en su serie *Interiors* (1999); o **Nicole Tran Va Bang**, quien denuncia con sus vestidos imposibles en sus series de fotografías de moda, la esclavitud al universo de la moda y de la apariencia física en una sociedad superficial e hipócrita, que se rige por las apariencias.

En todos estos casos, asistimos a la mostración de las huellas de la sutura discursiva y, de este modo, queda patente el carácter artificial de la representación fotográfica.

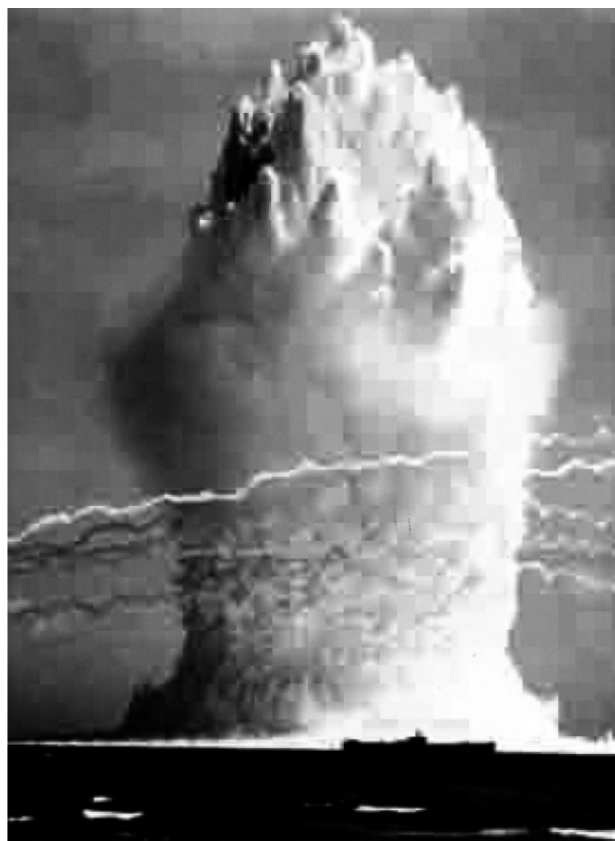
5. Finalmente, las tecnologías digitales son una herramienta creativa extraordinaria para operar **rupturas de la transparencia enunciativa, subrayando así la dimensión autorreflexiva de la producción artística**. En cierto modo, todos los ejemplos que hemos examinado poseen una clara dimensión autorreflexiva, en tanto que la autorreflexividad, o el carácter

metalingüístico, es inherente a todo discurso, especialmente en el caso de los discursos artísticos.

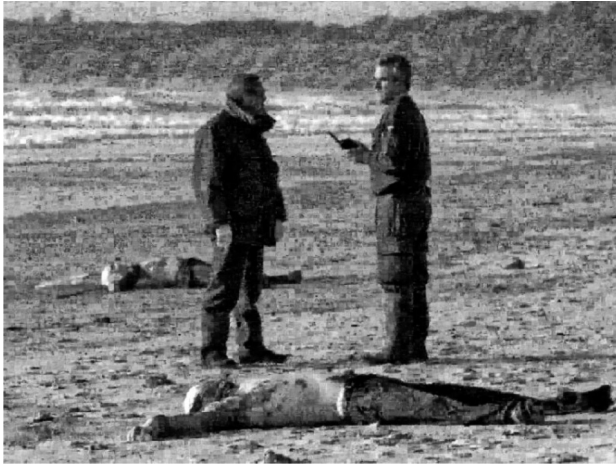
Se nos ocurren dos ejemplos paradigmáticos de este uso de las tecnologías digitales para subrayar el carácter metadiscursivo del propio tejido textual. Por un lado, la obra de Thomas Ruff, *Jpegs* (2007), es un claro ejemplo que trata de llamar la atención sobre la materia misma con la que están fabricadas las fotografías: los píxeles, que son deliberadamente visibilizados para el espectador mediante la creación de grandes ampliaciones fotográficas. Se trata de una serie de fotografías que poseen una resolución muy baja, un color apagado, y que nos resultan muy familiares al formar parte de nuestro mundo cotidiano (son imágenes que podemos encontrar en internet, relativamente vulgares o tópicas). Ampliadas de este modo, y con los píxeles bien visibles, la serie de fotografías *Jpegs* convierte en fascinantes y extrañas estas fotografías tan reconocibles y tópicas.

Por otro lado, creemos necesario destacar dos trabajos realizados por Joan Fontcuberta en los que, de nuevo, la mirada se dirige a la propia materialidad de la imagen fotográfica. En *Googlegramas* (2005-2007), Fontcuberta presenta una serie de imágenes pixeladas, cuyos "elementos de imagen" -pixel- ("picture element") son, a su vez, fotografías que han sido localizadas en internet, poniendo nombres relacionados con el tema de la imagen en el conocido buscador Google. Se trata de fotografías que no han sido tomadas por el artista, sino que han sido compuestas bajo sus instrucciones por un programa informático que realiza esta operación de forma automática, lo que no resta ni de interés ni mérito a la propuesta de Fontcuberta (más bien al contrario, por su extraordinaria originalidad e inteligencia). La propuesta de Fontcuberta se convierte así en una reflexión sobre la naturaleza virtual e inma-

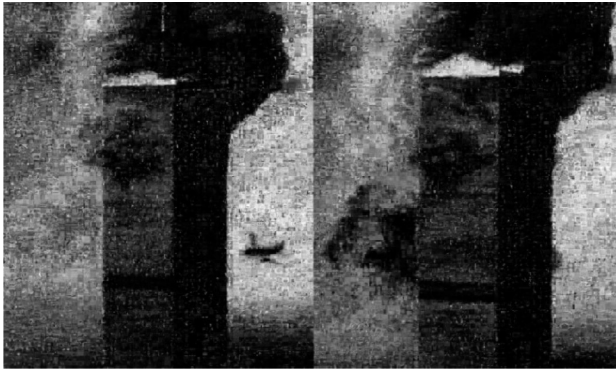
terial de la fotografía en la era digital, y nos invita a reflexionar sobre la naturaleza del medio fotográfico. Cabe destacar, en este sentido, que ya en 2001, Fontcuberta propuso un trabajo de características bastante similares en su *Orogénesis*, cuando empleó un programa informático que interpretaba imágenes para construir paisajes, también de forma automática.



Thomas Ruff, *05 jpeg nt02*.



Joan Fontcuberta, *Immigrants*, 2005.



Joan Fontcuberta, *11-S*, 2005.

5. Las tecnologías digitales y la reconceptualización del hecho fotográfico.

A modo de recapitulación, por lo que respecta a las tendencias creativas de **la fotografía digital en el contexto de la producción artística**, se pueden destacar los siguientes aspectos:

- En primer lugar, las tecnologías digitales aplicadas a la fotografía artística ofrecen unas herramientas idóneas para borrar las huellas enunciativas, esto es, para ocultar el carácter de artificio que posee toda representación fotográfica. En este sentido, la fotografía digital facilita enormemente la construcción de falsos reportajes periodísticos, cuestionando así el valor de verdad de la fotografía, y provocando una reflexión en el espectador sobre el papel de fotografía en la sociedad de la información.
- Por otro lado, las tecnologías digitales empleadas en el campo de la fotografía artística permiten construir mundos y universos utópicos, absolutamente falsos, que simulan su verosimilitud, con una clara vocación espectacularizante que, asimismo, se propone provocar la reacción del espectador.
- En tercer lugar, las tecnologías digitales aplicadas al campo de la fotografía artística permiten desarrollar la dimensión narrativa de la fotografía sobre la dimensión descriptiva.
- En cuarto lugar, la utilización de las tecnologías digitales en el campo de la fotografía artística ha potenciado la visibilización de los límites de la representación fotográfica, buscando así una lectura deconstructiva por parte del espectador.
- En quinto lugar, y finalmente, las tecnologías digitales son una herramienta creativa extraordinaria para operar rupturas de la transparencia

enunciativa, subrayando así la dimensión autorreflexiva de toda producción artística.

No obstante, es importante tener en cuenta otros contextos fotográficos en los que la utilización de las tecnologías digitales han provocado cambios profundos. De este modo, estaremos en mejores condiciones de poder evaluar hasta qué punto las tecnologías digitales han transformado la naturaleza misma de la fotografía. Recordemos que al principio de esta exposición hacíamos referencia a la "muerte de la fotografía" y al nacimiento de una era "postfotográfica".

Para ello, vamos a prestar atención al contexto informativo y social, así como el contexto publicitario y comercial., tal y como venimos estudiando²¹.

En primer lugar, por lo que respecta a **la fotografía digital en el contexto informativo y social**, se pueden destacar las siguientes ideas:

- Por un lado, en el caso de la fotografía documental e informativa, la utilización de las tecnologías digitales ha hecho más visible y evidente el hecho de que toda fotografía es una construcción icónica, cuestionando así la naturaleza indicial de la fotografía, y revitalizando el necesario debate deontológico que afecta al trabajo del reportero gráfico o fotoperiodista. En este sentido, toda representación fotográfica es una construcción "artificial", que destila la ideología del fotógrafo, del medio de comunicación (desde un punto de vista editorial) y de la propia sociedad en la que se producen dichas imágenes.
- En segundo lugar, la introducción de las tecnologías digitales en el campo de la fotografía ha supuesto la expansión del medio fotográfico,

puesto que cada vez son más los ciudadanos que utilizan con mayor frecuencia estas herramientas con fines políticos y sociales, a través de internet, como consecuencia de la democratización y expansión de las tecnologías digitales. El desarrollo de foros sociales, blogs, comunidades virtuales, etcétera, ha estimulado la utilización de la fotografía digital como medio de información y de entretenimiento.

- En tercer lugar, los ámbitos del periodismo científico (de la divulgación científica) y de la fotografía social son contextos en los que se produce la convivencia de dos concepciones de la fotografía: por un lado, pero en menor medida, la tradicional creencia en la fotografía como medio de certificación de lo real y, por otro, se constata cómo se impone en la práctica una concepción de la fotografía como forma de *espectacularización* de lo real, que sigue, en cierto modo, el modelo marcado por el discurso publicitario, hacia la elaboración de imágenes preñadas, atractivas y cautivadoras, potenciadas por el uso de las tecnologías digitales.

Por lo que respecta a las tendencias creativas de **la fotografía digital en el contexto publicitario y comercial**, se constatan las siguientes cuestiones:

- En primer lugar, las tecnologías digitales aplicadas al campo de la fotografía publicitaria han multiplicado la fuerza preñada, de atracción espectacular, de las imágenes, a través de la utilización de diferentes recursos expresivos y narrativos, como el refuerzo de la densidad y abigarramiento de lo "profotográfico", buscando saturar el estí-

21 J. Marzal Felici, *Tendencias creativas de la fotografía digital en la era del espectáculo*, Proyecto de Investigación defendido en septiembre de 2009, como Memoria de Cátedra, en la Universitat Jaume I.

mulo sensorial del espectador mediante técnicas de saturación de color y aumento del contraste, la creación de composiciones muy recargadas y dinámicas, la tendencia a destacar el detalle, a desarrollar la temporalidad y la dimensión narrativa de la imagen fotográfica, y a adoptar puntos de vista novedosos y originales para obtener la mayor retentiva memorística del espectador.

- En segundo lugar, las tecnologías digitales aplicadas al campo de la fotografía publicitaria, en tanto que permiten la construcción de situaciones y espacios imposibles, sirven para sorprender y excitar al ojo de espectador, a través de la ruptura de su horizonte de expectativas, en la lógica de lo que esto significaba para las vanguardias artísticas. En relación con este principio, se constata la tendencia a emplear las tecnologías digitales para construir una representación artificial y modelizante del cuerpo femenino en contextos concretos como la fotografía de moda. En este sentido, se constata que la infografía y la imagen de síntesis puede ser un campo de expansión muy relevante para la construcción de la imagen publicitaria.
- En tercer lugar, las tecnologías digitales aplicadas al campo de la fotografía publicitaria y comercial son herramientas muy poderosas para hacer más eficiente el plagio, la cita y el pastiche, tan frecuente en el discurso publicitario, que se sirve de todo tipo de discursos ajenos para la construcción de sus mensajes, componiendo así imágenes frankensteinianas²², en la que son reconocibles las huellas de otros discursos, para así construir un discurso seductor, que persigue la gratifica-

ción, el placer visual y una respuesta emocional, en definitiva, estimular y dar respuesta al *deseo* del espectador.

El examen de las tendencias creativas de la fotografía digital en los distintos contextos creativos estudiados nos permite constatar dos aspectos fundamentales: por un lado, la irrupción de las tecnologías digitales en el campo de la fotografía es patente en el propio lenguaje fotográfico, con una marcada tendencia a la *espectacularización de lo real* y, por otro, la fotografía digital ha conseguido llamar la atención sobre la naturaleza misma de la imagen fotográfica, y ha sido de gran ayuda para tomar conciencia de su *naturaleza icónica*, como construcción discursiva convencional, y de su irreductible vinculación con la historia de la fotografía y de los sistemas de representación audiovisuales de la modernidad, con los que mantiene una estrecha relación.

En nuestra opinión, el examen de las tendencias creativas en los campos de la fotografía informativa y social, publicitaria y artística deja bastante patente que la calidad de una fotografía no se puede asociar al soporte técnico empleado, a pesar del protagonismo que tienen actualmente las nuevas tecnologías audiovisuales a la hora de conceptualizar la imagen contemporánea.

Cualquier fotografía, en la medida en que representa una selección de la realidad, un lugar desde donde se realiza la toma fotográfica, presupone la existencia de una mirada enunciativa. Esta observación, formulada por la semiótica estructural y la semiótica interpretativa hace bastantes años, puede arrojar mucha luz sobre el problema que nos ocupa, ya que toda enunciación encierra por definición una componente manipulativa,

22 R. Rodríguez y K. Mora, *Frankenstein y el cirujano plástico. Una guía multimedia de semiótica de la publicidad*, Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2002.

aunque nos hallemos ante un artefacto relativamente "nuevo" como la fotografía digital, que queda así des-enmascarado. El examen de la dimensión enunciativa de la imagen tiene consecuencias muy notables para conocer la *ideología implícita* de la imagen, y la *visión de mundo* que transmite. En este sentido, el estudio minucioso de una serie de recursos discursivos como la construcción del punto de vista físico, la actitud de los personajes, la presencia o ausencia de calificadores y marcas textuales, la transparencia enunciativa, los procesos de identificación y/o distanciamiento, el examen de las *relaciones intertextuales*, etcétera, nos parece especialmente pertinente en el estudio de la fotografía. Cabe recordar, en este sentido, que la enunciación se construye sobre la organización de una serie de materiales discursivos de diferentes naturalezas, entre los que se pueden destacar elementos morfológicos, compositivos, espaciales y temporales.

En nuestra opinión, la tecnología digital no puede provocar por sí misma la desaparición de la fotografía, pero sobre todo de la cultura que sustenta y da sentido al propio medio fotográfico. No obstante, la generalización de la fotografía digital tiene consecuencias importantes en lo que se refiere al estatuto de la imagen fotográfica en la cultura visual contemporánea. Tal vez se esté ya produciendo una cierta transformación de su significado y valor en nuestra sociedad (sin duda, en el campo de los "usos de la fotografía").

Creemos que la fotografía digital está estrechamente relacionada con las fuerzas del mercado económico y con la revolución digital de las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación, cuya ideología

no difiere sustancialmente del proyecto burgués que impulsó el desarrollo de las tecnologías de la imagen desde el siglo XIX hasta nuestros días. Se podría afirmar que la tecnología digital aplicada a la fotografía permite construir, por un lado, imágenes más creíbles y verosímiles, más "reales", si se quiere, que las fotografías fotoquímicas, puesto que con ella es más fácil ocultar las huellas de la mirada enunciativa. En segundo lugar, la tecnología digital favorece y alienta la producción de más y mejores imágenes, es decir, alienta el consumo de fotografías, con lo que vida de estas imágenes es más efímera que nunca, en sintonía con la cultura del "fast food" que vivimos. Finalmente, la tecnología digital aplicada a la fotografía permite construir imágenes más espectaculares e impactantes, con lo que se potencia la cultura del entretenimiento y la sociedad del espectáculo en la que estamos inmersos.

En definitiva, cada vez será más difícil mantener la creencia de que la fotografía es el vehículo privilegiado para la trasmisión de la verdad, porque es el propio dispositivo el que ha pasado a ser cuestionado. Como hemos visto, el medio fotográfico, incluso en su versión fotoquímica, nunca ha dejado de ser una forma de expresión cargada de ideología, que ofrece una mediación o interpretación de la realidad. En este sentido, el análisis de la fotografía desde una perspectiva semiótica nos parece una terapia necesaria para tomar conciencia de la componente manipulativa de toda imagen, en definitiva, de su carácter artificial. Un asunto que consideramos esencial para la salud de la sociedad democrática en la que vivimos.

Bibliografía

- BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*. Paris, Seuil, 1973.
- BENJAMIN, Walter, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973 (edición original: 1936).
- BREA, José Luis (ed.), *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, 2005.
- DOMÉNECH FABREGAT, Hugo, *La fotografía informativa en la prensa generalista española. Del fotoperiodismo clásico a la era digital*, Castellón, Universitat Jaume I de Castellón, 2005. Se puede consultar en www.tesisenxarxa.net (17-10-2010).
- ECO, Umberto, *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen, 1974.
- ECO, Umberto, *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, 1981.
- FERNÁNDEZ ARENAS, José, *Teoría y metodología de la historia del arte*, Barcelona, Anthropos, 1984.
- FONTCUBERTA, Joan (ed.), *¿Soñarán los androides con cámaras? Do Androids Dream of Cameras?*, Madrid, Encuentro PhotoEspaña 2008, Ministerio de Cultura, 2008.
- FURIÓ, Vicenç, "La historia del arte: aspectos teóricos y metodológicos" en M. Freixa, E. Carbonell, V. Furió, P. Vélez, F. Vila & J. Yarza, *Introducción a la historia del arte. Fundamentos teóricos y lenguajes artísticos*, Barcelona, Barcanova, 1990.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *El discurso televisivo. Espectáculo de la postmodernidad*, Madrid, Cátedra, 1987.
- LOTMAN, Yuri, *La estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1982.
- LOTMAN, Yuri, *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra, 1979.
- MARZAL FELICI, Javier, *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*, Madrid, Cátedra, 2007.
- MCQUAIL, Denis, *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*, Barcelona, Paidós, 1991.
- MITCHELL, W. J. T., *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986.
- MITCHELL, W. J. T., *Picture Theory. Essays on Visual and Verbal Representation*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994 [Hay traducción castellana, *Teoría de la imagen*, Madrid, Akal, 2009].
- MITCHELL, W. J. T., *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Postphotographic Era*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1992.
- MITCHELL, W. J. T., *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago, The University of Chicago Press, 2005.
- MIRZOEFF, N., *Una introducción a la cultura visual*, Barcelona, Paidós Arte y Educación, 2003 (1ª Ed. 1999).
- MÜLLER-POHLE, A., "La dimensión fotográfica. Estrategias contemporáneas en el arte" en *Papel Alpha, cuadernos de fotografía*, número 1, Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca, 1996.
- PANOFSKY, Erwin, "La historia del arte en cuanto disciplina humanística" en *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza Forma, 1979 (edición original: 1955).
- RAMÍREZ, Juan Antonio, *Medios de masas e historia del arte*, Madrid, Cátedra, 1976.
- RITCHIN, F., *After Photography*. Nueva York, W. W. Norton & Company, 1999.
- RODRÍGUEZ, Raúl y MORA, Kiko, *Frankenstein y el cirujano plástico. Una guía multimedia de semiótica de la publicidad*, Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2002.
- TERRASA, Jacques, *Joan FONTCUBERTA / Perfida imago*, Aix-en-Provence, Le temps qu'il fait, 2006.

FOTOGRAFÍA Y ESCULTURA

Mario Fernández Albarés

mmmmmmmmmmmm

Una de las primeras actividades ante un nuevo descubrimiento es explorar sus posibilidades, analizar en qué y cómo afecta a nuestra vida, qué nuevas vías abre y hacia dónde, qué es lo que facilita y a qué cambios nos obliga. En definitiva, se exploran sus límites y se intenta imaginar sus consecuencias.

Esto fue lo que sucedió durante los primeros años de la fotografía y en lo que respecta a las de esculturas debió de ser fascinante para todas aquellas personas que, de acuerdo con la educación general del momento habían recibido lecciones de dibujo, ver cómo en pocos segundos se obtenían las imágenes de esculturas que si las hubiesen tenido que dibujar, solo en el encajado habrían empleado horas, incluso ayudándose de una cámara oscura y sin llegar a un resultado tan exacto en tonos y matices como con la fotografía.

Quizás por ello, algunas de las primeras imágenes que nos han llegado son de agrupaciones abigarradas de esculturas, escayolas la mayoría de ellas, de las que se solían utilizar en las academias de dibujo y pintura. En estos conjuntos heterogéneos se incluyen otros objetos de metal, cristal, telas de diferentes texturas, y toda suerte de elementos de los más diferentes materiales, como planteando un desafío a las



François-Alphonse Fortier. 1839-40. Col. Société française de photographie.

capacidades de reproducción del nuevo invento. La perfección de los resultados hizo que desde un primer momento se apreciase la enorme potencialidad de la fotografía e hizo evidente a todos que se había llegado a un mundo nuevo.

La evolución de la fotografía tiene paralelismos con el desarrollo de otros inventos. Después de unos primeros años de experimentación creativa en donde surgen múltiples técnicas y productos, esta variedad, por exigencias de una demanda cada vez mas extensa y de la producción en gran escala, se va reduciendo hasta que-

dar en el mercado solamente unas pocas tipologías estandarizadas. Otro fenómeno fue que la fotografía cuando inicia su difusión entre amplias capas de la población lo hace ajustándose a los patrones de demanda de un público educado visualmente en una época anterior, por lo que hay un cierto mimetismo formal con técnicas reproductivas como el grabado o la litografía.

Entre los condicionamientos técnicos que tuvo la fotografía en sus comienzos estaban los largos tiempos de exposición y la imposibilidad de lograr el color. Con la escultura, por su inmovilidad y falta de cromatismo, se podían soslayar estas limitaciones y esto nos explica porqué la escultura fue uno de los temas más frecuentados en los comienzos de la fotografía. A esto hay que añadir que en el siglo XIX la escultura tuvo una importancia dentro de la Bellas Artes que fue per-

diendo con el paso de los años. Probablemente el siglo XIX ha sido el que más esculturas ha producido ya que, además de las creaciones de los grandes escultores, se añadió una enorme cantidad de esculturas fabricadas de forma mecánica gracias a los avances técnicos de la revolución industrial y a impulsos de una demanda generada por las nuevas clases sociales emergentes.

Las exposiciones universales eran el escaparate donde se mostraban todos estos avances técnicos junto con el arte del momento y nos han quedado múltiples testimonios fotográficos de abigarradas salas dedicadas a las bellas artes en donde la escultura tiene una importancia muy destacada.

En el campo de las reproducciones de obras de arte la fotografía, como en el retrato, también supuso la democratización de la imagen, proporcionando repro-



M. Leon & J. Levi. Exposición Universal de París, 1867. Bellas Artes, Secc. italiana, col. part.

ducciones a bajo precio de obras de arte de todos los países y épocas, con unas características de veracidad que no tenían las técnicas utilizadas anteriormente en donde intervenía de forma irremediable la subjetividad del copista cuando no sus limitaciones técnicas.

En el caso de la escultura, los grabados renacentistas que difundían por toda Europa la imagen de las esculturas de la antigüedad se pueden ver como antecedentes en la edad Moderna de lo que más tarde hizo la fotografía. Además de los grabados, la reproducción de esculturas mediante vaciados fue otra práctica llevada a cabo durante el Barroco y la Ilustración para la formación del gusto de los estudiantes de arte y del pueblo en general. Con este objetivo y en el caso español, cabría citar la colección de vaciados de escayola de Anton Rafael Mengs, que más tarde donó a la Academia de Bellas Artes de San Fernando, o la que también realizó Carlos III de vaciados de las esculturas que se iban encontrando en Herculano. El espíritu de instrucción de la Ilustración permanece en el siglo XIX y la reproducción de obras de arte se ve como un medio de elevar la cultura artística de la nación y de difundir su arte a otros países. Todo ello se pensaba que redundaría en una mejora de todas las artes del país, incluidas las aplicadas y su repercusión en la fabricación de objetos de artes decorativas y artesanías de calidad exportables a otros países.

Paralelamente, y en mayor medida que la escultura, se fotografió la arquitectura. Desde los primeros años se organizaron viajes para tomar vistas al daguerrotipo de diferentes países y monumentos que más tarde, para poder ser reproducidas en papel, se copiaban mediante la litografía o el grabado publicándose en libros. El físico François Arago, cuando el 19 de agosto de 1839 se dirige a la Cámara de Diputados de Francia para presentar el descubrimiento de la fotografía dice

que es fácil imaginar “las inmensas ventajas que se hubieran conseguido durante la expedición a Egipto por este medio de reproducción tan exacto y tan rápido /.../ el copiar los millones y millones de jeroglíficos que cubren enteramente aún la parte exterior de los monumentos de Tebas, Menfis Carnac, &c. requeriría muchísimos años y legiones de artistas”. Dos meses más tarde, el pintor Horacio Vernet, acompañado por su sobrino Frédéric Goupil-Fesquet, viajan a Egipto para tomar vistas del país.

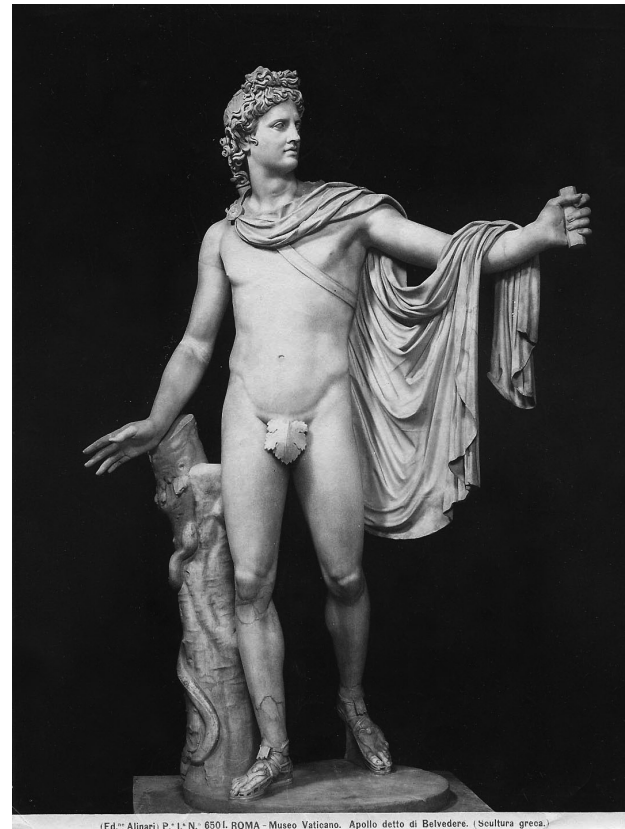
Desde los comienzos se fotografían todo tipo de obras de arte, incluyendo grabados, dibujos, códices miniados, con los que había la ventaja, frente a las fotos de esculturas y cuadros, de que eran fáciles de manejar, se los podía llevar a lugares con una iluminación adecuada y además al tratarse de obras a las que no tenía acceso el público en general, su difusión era especialmente deseada. Con la pintura había mayores dificultades en tomar fotografías por la aparición de brillos, siendo necesario descolgar los cuadros y llevarlos a sitios adecuados para fotografiarlos, lo que a veces no era sencillo.

En el periódico *La correspondencia de España*, de 18 de noviembre de 1862, se da la noticia de que “Hace unos días se encuentra en el Escorial el fotógrafo Mr. Laurent, habiendo conseguido sacar una reproducción exacta del célebre Cristo en la Cruz de Benvenuto Cellini, para el cual ha sido preciso colocar en el patio de los Reyes una andamiada difícil y costosa. También ha sacado reproducciones de varios tamaños del cuadro original del Sr. Benjumea. Dicho cuadro por su gran tamaño fue muy difícil trasladarle al jardín para fotografiarle. Pero tanto para conseguir la reproducción del cuadro (que presenció su autor), como para la del Cristo de Benvenuto, se ha mostrado altamente complaciente y dado las órdenes oportunas, el

padre Claret, secundadas por el activo e inteligente vicepresidente Sr. D. Dionisio González”.

A estas dificultades en la fotografía de cuadros se puede añadir que las primitivas emulsiones no guardaban una relación tonal real, dando a los rojos una oscuridad que no tenían en relación con el resto del cuadro, por lo que para algunos estudiosos, las fotografías de cuadros adolecían de demasiados problemas de forma que algunos críticos de arte como Charles Blanc, seguían defendiendo el grabado como el mejor medio de reproducción, argumentando que la fotografía era una reproducción inerte de la obra de arte y que no podía interpretar su sentido histórico¹. Lo cierto fue que estas resistencias iniciales fueron desapareciendo con el tiempo y la fotografía revolucionó la forma de estudiar la historia del arte convirtiéndose en un elemento de investigación indispensable.

Durante la mayor parte del siglo XIX la fotografía de escultura tiene una finalidad fundamentalmente documental, buscando la objetividad de la representación de acuerdo con el positivismo del siglo. El fotógrafo elige el punto de vista y la iluminación que mejor describe el objeto. Hay esculturas que están hechas para ser vistas desde un punto, otras en cambio hay que rodearlas para poderlas apreciar. En estas últimas, el criterio del fotógrafo decimonónico es lograr la imagen más representativa y descriptiva, intentando resumir en una sola imagen lo que percibiríamos de ellas recorriéndolas. Las esculturas se fotografiaban en su totalidad y cuando se fotografían fragmentos es para resaltar detalles significativos. El punto de vista suele ser el de un espectador normal y en caso de que esté situada a mucha altura o en un sitio que dificulte o



(Ed.: Alinari) P. 1. N. 650 L ROMA - Museo Vaticano. Apollo detto di Belvedere. (Scultura greca.)

Apolo del Belvedere. Fot. Alinari, c. 1880, col. part.

distorsione su visión, se montan andamiajes para lograr la visión menos deformada posible ayudados por cámaras con ópticas cada vez más desarrolladas.

La iluminación en las esculturas también fue un problema hasta el invento de la luz eléctrica. Una de las soluciones más frecuentes fue utilizar el tiempo de exposición todo lo largo que la sensibilidad de los químicos

1 Cita de M. Song, *Art Theories of Charles Blanc:1813-1882*. Ann Arbor, 1984. Recogida en *Image and Enterprise, the photographs of Adolphe Braun*, p.123.

requería, tiempo que se irá acortando progresivamente a lo largo del siglo XIX. En otros casos, si era posible, se sacaban las esculturas al exterior, como hace Clifford con la estatua de San Bruno de la Cartuja de Miraflores, y en otros casos se podían utilizar espejos reflectantes.



Cabeza de joven. Agustín Querol. Fot.: atribuida a Mariano Moreno, c.1905, col. part.

Conforme avanza el siglo, los fotógrafos se van planteando otros objetivos que la mera descripción literal de la escultura e intentan buscar la iluminación que mejor evidencie los materiales, por ejemplo las calidades y

texturas del mármol. La imagen de la escultura empieza a relacionarse con su entorno gracias a una iluminación que no la perfila y la recorta sino que la envuelve, de forma que nos produzca la ilusión de algo vivo. Esta corriente se produce a finales del siglo XIX, en sintonía con las corrientes pictorialistas que plantean transformar cada copia fotográfica en un objeto artístico único, no seriado, y equiparable en aspecto al dibujo.

1. Fotoescultura

Entre los inventos asociados a la fotografía que surgen en los primeros años está el de la fotoescultura. Fue inventado por François Villème en 1860 y aunque del éxito de este sistema en España no tenemos todavía muchos datos, hay que señalar sin embargo que la noticia del descubrimiento fue recogida profusamente por los periódicos de la época², con descripciones muy detalladas de su forma de operar, como la que se recoge en el periódico *La Época* de 11 de junio de 1863:

“Vamos a decir algo sobre la foto-escultura; Mr. F. Villeme ha resuelto el problema de fotografiar un objeto y servirse de las pruebas para transformarle en estatua de un parecido prodigioso.

Para esto se necesita un local de construcción especial; la sala en que se pone el modelo es circular; la luz entra por lo alto, y se la puede graduar por medio de pantallas; el modelo se coloca sobre un pedestal en el centro del recinto; las cámaras oscuras están en un corredor fuera de esta sala, de modo que los veinte y cuatro objetivos se hallan sobre una circunferencia.

2 *El Clamor Público*, 29 mayo 1861, p. 3: «¡Viva el ingenio!- Un joven escritor francés apellidado Villeme ha ideado un nuevo arte denominado foto-escultura. El Sr. Villeme quiere, combinando cierto número de fotografías tomadas de un modelo vivo o inerte y siguiendo los contornos de esas fotografías con la primera punta de un pantógrafo, conseguir que la segunda punta del mismo instrumento separe de una masa de yeso o barro preparado para la modelación una estatua en relieve exactamente parecida al modelo, de iguales, reducidas ó aumentadas dimensiones en una proporción cualquiera. La foto-escultura será, en el rigor de la palabra, una escultura completamente mecánica, hecha sin la intervención de los dedos o el cincel del artista, y que gracias a la fotografía, cualquiera podrá ejecutar aun sin conocer el dibujo».

Elegida la postura, el que dirige la operación, hace una señal a la cual las pantallas que ocultaban las placas sensibles de 14 de magnitud se levantan simultáneamente y bajándolas del mismo modo se obtienen fotografías bajo veinte y cuatro puntos de vista separados angularmente en 15°; estas pruebas se numeran y colocadas en cuadros, se transportan a la pieza en que debe efectuarse el trabajo del escultor.

Se somete la prueba núm.1 a la acción de un aparato amplificador, y aparece la imagen positiva sobre una pantalla con la dimensión que se desee dar a la estatua; se coloca la piedra en que se ha de esculpir en el centro de un disco circular, dividido en veinte y cuatro partes como la circunferencia de los objetivos, correspondiendo su índice al núm. 1.º, que es el de la imagen sobre que se opera ahora; el brazo de un pantógrafo provisto de un cincel ahonda en la piedra el perfil de la imagen de la pantalla, si este es seguido con cuidado por el punzón que lleva el segundo brazo del instrumento; hecho esto, se practica lo mismo con la imagen núm. 2º, teniendo cuidado de hacer girar el disco una división, se ahonda un segundo perfil a 15º del primero, y así sucesivamente hasta los veinte y cuatro, número que Wilhem (sic) juzga suficiente.

Después de esto bastan algunos golpes de cincel para borrar las excrecencias y determinar un conjunto riguroso. En un solo día es fácil entregar una prueba de escultura comprendiendo todas las operaciones fotográficas”.

Entre las piezas documentadas, hay un bajorrelieve en porcelana de la marquesa de Nájera que se conserva en las colecciones de Patrimonio Nacional realizado por Jean Laurent junto con el propio Willème y datado en 1864. Un año más tarde tenemos la noticia recogida en *El Contemporáneo* de 22 de marzo de 1865 de otros dos bustos, que podría tratarse también de bajorrelieves, de la reina y el príncipe de Asturias de los que se dice lo siguiente: “Ya están en el real palacio los

modelos en yeso de los bustos de SS. MM. y AA. RR., reproducidos en París por medio de la foto escultura. Es admirable por demás el busto de S. M. la Reina, tamaño natural y en traje de corte y el del príncipe de Asturias. SS. MM. al verlos quedaron complacidos y dieron la enhorabuena por la buena ejecución a M. Laurent y al artista francés que se hallaban presentes”.



Fotoescultura. Marquesa de Nájera. J. Laurent y F. Willème. 1864, Patrimonio Nacional.

Este anuncio nos da también una orientación sobre la forma de trabajar de Laurent y Willeme ya que parece deducirse que las fotografías se tomaron en España y la escultura se realizó en París, donde Willeme tendría la maquinaria necesaria para hacerlo.

Por la escasez de fotoesculturas que nos han llegado cabe pensar que este sistema desapareció a los pocos años sin que tuviera mayor repercusión. Como ejemplo de encargos particulares se pueden citar la fotoescultura en terracota de María Luisa de Aguilera y Gamboa, del Museo Cerralbo, y otra anónima en biscuit adquirida hace pocos años en el comercio madrileño.



Fotoescultura. Anónimo, c. 1865, col. part.

La idea de la fotoescultura siguió latente durante los años posteriores, como ejemplo podemos citar el intento que hace M. Lernac junto a Nadar en 1897³ o, ya en los años 20, el que realizaron dos ingenieros españoles, José Limeses y Antonio M. Saralegui sobre los que se está investigando y de los que ha quedado un grupo de fotografías con las imágenes de frente y los dos perfiles

de figuras destacadas de la Edad de Plata como Ortega y Gasset, Unamuno y Juan Ramón Jiménez.

Actualmente se hacen fotoesculturas por medio de cuatro cámaras de escáner en 3d donde se recoge el volumen y el color de la persona para más tarde, con una impresora también en 3d, imprimir el volumen y el color.

2. La industria de las reproducciones artísticas

Desde los primeros años se desarrolló una industria de fotografías de obras de arte que cubrían diversas demandas. Goupil o Adolphe Braun en Francia y los Hermanos Alinari en Italia son ejemplos importantes en dos países que eran la meta de los amantes del arte moderno y del arte antiguo respectivamente.

En el caso de Goupil los orígenes se remontan a Adolphe Goupil, (1806-1893) que desde 1827 tenía un negocio de edición de estampas. En 1850 se constituye la firma Goupil & Cie. especializándose en la reproducción de pinturas y esculturas, manteniéndose en manos de la misma familia hasta 1884. Goupil contribuyó de forma decisiva a dar a conocer en todo el mundo el arte oficial francés de las exposiciones de

bellas artes y de las exposiciones universales a través de sus sucursales en Europa, América y Australia. El negocio con este tipo de fotografías llegó a conocer momentos de alta rentabilidad al ingresarse dinero por la venta y por la gestión de los derechos de reproducción de las fotografías, de forma que hubo artistas que ingresaron más dinero por estos derechos que por la venta de sus cuadros.

3 *La Correspondencia de España*, 16 marzo 1897, p. 2: "Un invento notable. Lo es la escultura automático o fotosteria, que M. Lernac acaba de inventar con el concurso de M. Nadar para la parte fotográfica. El problema resuelto es el siguiente: transformar casi instantáneamente un cliché fotográfico, por pequeño que sea, en un molde de tamaño natural del modelo".

Adolphe Braun (1812-1877) inició su actividad como fotógrafo de arte en 1866 cuando pidió permiso para tomar fotografías de cuadros y esculturas del Louvre con idea de presentarlas a la Exposición Universal de París de 1867. El permiso le fue denegado y se le autorizó solo a fotografiar los dibujos, realizando las copias al carbón con unas calidades que para muchos fue un descubrimiento ya que ponían de manifiesto detalles de los dibujos, como arrepentimientos, que no eran claramente visibles por la falta de contraste del original. El éxito fue grande y entre 1867 y 1870 viajó a Roma en donde hizo la primera documentación sistemática de los techos de la Capilla Sixtina y los frescos de Rafael junto con fotografías de las esculturas clásicas de las colecciones vaticanas. Unos años más tarde, en 1883, la firma Braun se convirtió en el fotógrafo oficial del Louvre por un periodo de treinta años lo que, aunque no le daba la exclusividad en la toma de fotografías, si le autorizaba a poder llevar las obras a su estudio fotográfico instalado en el propio museo para fotografiarlas en las mejores condiciones posibles.

El caso de Italia es especialmente significativo por cuanto que probablemente durante el siglo XIX allí se produjo la mayor cantidad de fotografías de arte de todo el mundo. La tradición del viaje a Italia que desde el renacimiento siguiendo en el siglo XVIII con el Grand Tour inglés llenó el país de turistas, hizo que se desarrollase una industria de recuerdos para viajeros desde muy antiguo. Los vedutistas venecianos como Canaletto, Guardi, Bellotto o el grabador Piranesi, se pueden contar entre los antecesores de los fotógrafos decimonónicos, de forma que la fotografía viene en buena medida a sustituir estas producciones y a proveer de imágenes a un turismo que se ampliaba a capas cada vez más amplias de la población.

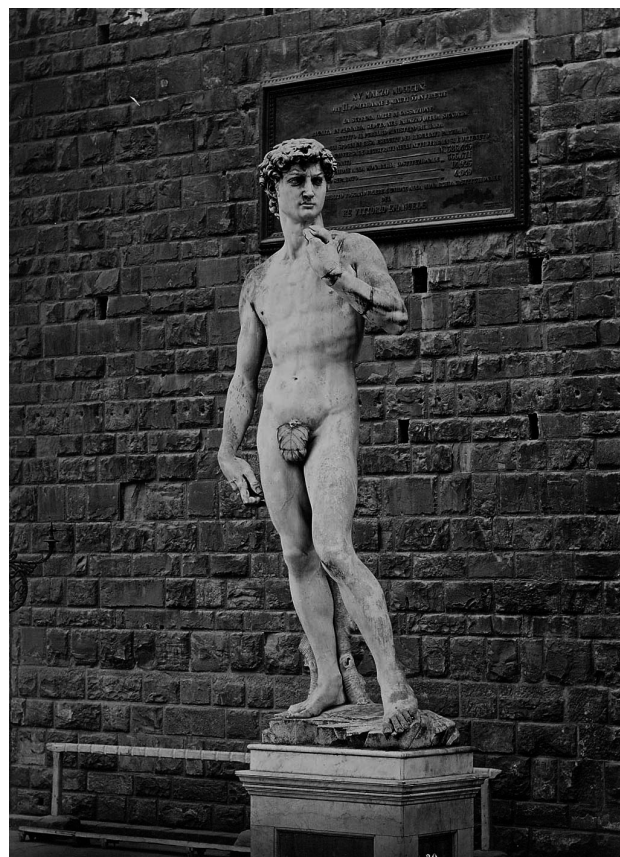
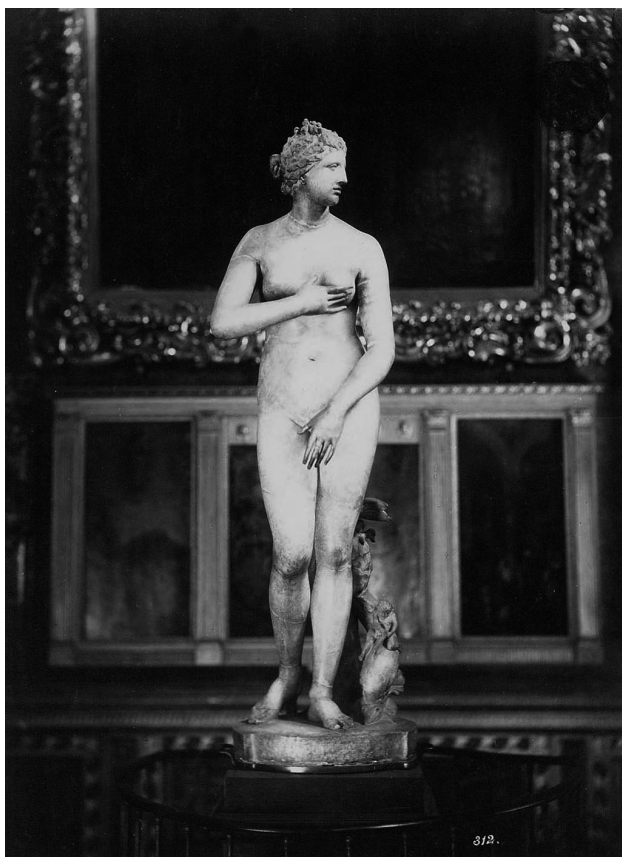
Además del viaje a Italia, por placer o para complementar una educación en la que era fundamental la cultura clásica, estaba el viaje de formación de los artistas, que hasta la mitad del siglo XIX tuvo como meta principal Roma, para luego ir cediendo la primacía a París. En este caso, la fotografía suministra imágenes que sustituyen en buena medida a los álbumes de apuntes que tomaban los artistas para luego, en sus países, tener modelos de referencia o inspiradores en su trabajo. Las relaciones de los fotógrafos con los artistas fueron siempre estrechas formándose agrupaciones, más o menos informales, como la llamada Escuela Romana de Fotografía, creada en torno a 1850 e integrada por fotógrafos de varios países como Giacomo Caneva, de origen italiano, o los franceses Alfred-Nicolas Normand, André Flachéron y Eugène Constant que se reunían en el Café Greco, centro de cita de los artistas romanos. Con este grupo debieron de tener contacto los artistas españoles que estaban pensionados en Roma durante aquellos años, como es el caso de Bernardino Montañés, pensionado por pintura en 1848, del que nos ha llegado un álbum de vistas de Roma con fotografías en su mayoría de Caneva, o de Luis de Madrazo, también pensionado por pintura en ese año, a cuyos descendientes el Museo del Prado ha comprado recientemente un importante conjunto de fotografías entre las que se encuentran calotipos de esa escuela.

En Italia existieron numerosos fotógrafos y firmas fotográficas dedicadas a la reproducción de obras de arte. Giorgio Sommer, Carlo Naya, Giacomo Brogi, los hermanos d'Alessandri, son algunos de los nombres, sin embargo; hay que hacer especial referencia a los hermanos Alinari que crearon en 1852 una de las empresas fotográficas de más éxito, considerada actualmente como la más antigua que todavía subsiste.

Los Alinari desarrollaron su empresa no solamente con fotografías de arte sino también en el campo de la fotografía urbana y en el retrato. Sus archivos guardan actualmente cinco millones y medio de imágenes y en los últimos años han diversificado sus fondos comprando fotografías de otros autores y de todas las épocas y países.

Respecto a la escultura, los Alinari se especializaron en la renacentista italiana, de forma que sus fotografías revolucionaron la historia del arte en este campo

al aportar, además de imágenes con más realidad, como es propio de la fotografía, aspectos inéditos o poco visibles para un espectador normal por razones de distancia o iluminación. La mayoría de estudiantes de arte durante casi un siglo estudiaron estas esculturas en fotografías de los Alinari, ya que eran pocos los que lo podían hacerlo in situ, de forma que universidades, escuelas, bibliotecas, museos, investigadores y aficionados al arte se proveyeron de archivos fotográ-



Venus Medici y David de Miguel Angel. Fot. Alinari, c.1870, col. part.

ficos con numerosos ejemplares, lo que llevó a Bernard Berenson, crítico de arte especializado en el Renacimiento, a decir "photographs!, photographs!, in our work one can never have enough"⁴.

Con la fotografía, los libros de arte perdían su ariñez y empezaron a ilustrarse dando cada vez más importancia a la imagen de la obra de arte, de forma que los progresos de la fotografía y su reproducción en libros a través del fotograbado transformaron la crítica de arte y la forma de editar los libros. Como problema hay que señalar que una mala fotografía podía condicionar la fortuna crítica de una obra de arte y hacer que no se reconociese su verdadero valor artístico.

En España en el siglo XIX, hay que citar como antecedente de la reproducción de obras de arte la *Colección litográfica de los cuadros del rey de España*, del Real Establecimiento Litográfico, creado y dirigido por la familia Madrazo. Esta incipiente industria tuvo una continuidad con la llevada a cabo por Jean Laurent en la década de 1860.

Anteriormente a Laurent, e incluso paralelamente a él, hay otros fotógrafos que también hacen fotografías de obras de pintura y escultura, como Charles Clifford, pero respondiendo más a encargos puntuales que a

crear un corpus representativo del arte español como fue la intención de Laurent.

Una obra significativa de este periodo intermedio, hasta que la Casa Laurent comienza la expansión en la comercialización de sus fotografías de arte, es la obra *Tesoro de la Escultura*, empezada a editar en 1862 por Manuel Ossorio y Bernard y José Sala y Sardá⁵, en donde se reproducen esculturas y obras de artes decorativas del Museo del Prado, además de fuentes de Aranjuez. Las fotografías incluidas en esta obra son de calidad desigual lo que hace pensar en que fueron realizadas por diferentes fotógrafos, entre otros J. Sala y Sardá y Jane Clifford, esposa del fotógrafo Charles Clifford, de la que sabemos que se encargó de las fotos del *Tesoro del Delfín*⁶. Esta obra consiguió el apoyo del ministro de Fomento Antonio Aguilar Correa, marqués de la Vega de Armijo, y con ella se intentaba tomar la iniciativa, frente a fotógrafos extranjeros, en la difusión fotográfica de las obras de arte de nuestro país, como se refleja en las noticias que sobre esta obra se publicó en periódicos de la época como *La España* y *La Iberia* de julio y agosto de aquel año respectivamente⁷.

El inicio de su publicación en 1862 coincide con el primer estudio serio de una parte significativa de la

4 Citado por Massimo Ferreti en *Gli Alinari*, Photographi a Firenze, Florencia, Alinari, 1977, p. 138.

5 El 27 de mayo de 1862 se concede real permiso a "D. José Sala y Sardá para la reproducción fotográfica de las obras de escultura" del Real Museo. APR: Secc. Adm. D.: Leg. 461, leg. 3. Dato proporcionado por Ana Gutiérrez Martínez.

6 1863. Minuta de la R. O. 11 de noviembre, concediendo permiso a Mr. Robinson, representante del Dpto. de Ciencias y Artes de la Gran Bretaña para sacar fotografías de una parte de la colección de tazas y vasos de cristal y otros metales. APR: Sección Adm. D.: Leg. 461, leg. 3. Dato que me ha proporcionado Ana Gutiérrez Martínez. J. C. Robinson trabajaba como indagador y comprador para el museo de South Kensington y acordó con Jane Clifford el que realizase las fotos del *Tesoro del Delfín*, (ver L. Fontanella *Clifford en España, un fotógrafo inglés en la Corte de Isabel II*, p.214.).

7 *La España*, 18 julio 1862, p. 4: "Protección oficial. Leemos en uno de nuestros colegas: Al publicar el Sr. Marqués de la Vega de Armijo la inversión de los 160.000 rs. asignados para proteger obras literarias, sin duda debe haberse propuesto hacer ver el poco tino con que sus predecesores han distribuido aquella suma, y el distinto camino que se propone seguir en adelante. Por lo mismo que es tan reducida la consignación, conviene poner mayor celo y empeño que hasta ahora en distribuirla bien. Escándalo ha causado ver que el ministerio se suscriba a un libro tan inútil para las letras, como el Anuario de Comercio, a obras que son de testo (sic), y a otras escritas por personas que no necesitan protección. En cambio no queda hoy un real para proteger (sic) trabajos de aquellos que más la han menester de gobiernos verdaderamente ilustrados.

colección realizado por el arqueólogo alemán Emil Hübner que publica *Die antiken bildwerke in Madrid*, lo que constituye "el primer catálogo razonado de una parte de la colección del Museo del Prado"⁸.

La demanda extranjera de imágenes de obras de arte españolas era grande y en este aspecto Laurent sigue la estela de lo que estaba sucediendo en Europa con las grandes empresas de producción fotográfica, de forma que en 1879 el archivo comprendía más de cinco mil placas, lo que lo equiparaba a los archivos fotográficos de Museo de Kensington de Londres⁹.

Las fotografías, como el propio Laurent reconoce, fueron tomadas en muchos casos con grandes esfuerzos, aprovechando circunstancias especiales en que las obras viajaban para alguna exposición, o en el momento de su inauguración, actuando así Laurent como fotógrafo de arte pero también como oportuno reportero gráfico como se deduce de la noticia publicada en *La Correspondencia de España* del 20 de octubre de 1863, en donde se dice

que "Ha llegado a Madrid el nuevo cuadro original de nuestro querido amigo el, Sr. D. Antonio Gisbert, autor del laureado cuadro de Los Comuneros. El nuevo lienzo que figura "la reina doña María de Molina en el momento de presentar a su hijo, el infante D. Fernando a las Cortes de Valladolid", acaba de venir de Bruselas en cuya exposición ha merecido hasta ahora el elogio de los inteligentes y de la prensa de dicha capital. (...). El lienzo, que ha sido fotografiado ayer por el Sr. Laurent, estará expuesto hoy y mañana en el Congreso de los diputados".

O en el caso de esculturas, la noticia que aparece en *La Correspondencia de España*, de 20 de abril de 1874, en donde se dice: "Hoy se ha colocado la última esfinge que termina el frontis de la elegante fachada del palacio-museo que el distinguido Dr. Velasco construye a sus expensas en el paseo de Atocha. Es notable la hermosa cabeza de la Minerva médica que, con adornos alegóricos, ocupa el centro de dicho frontis, debajo del cual se lee nosce te ipsum del templo de Delfos.

Sin embargo, es de esperar del paso de valor dado por el actual ministro de Fomento, que por más que se halle agotada la consignación, buscará recursos extraordinarios para subvencionar obras como las traducciones en hebreo en las que se ocupa el señor Alfaro, y sobre todo, como la preciosa publicación titulada El Tesoro de la Escultura, en que reproduciendo por la fotografía lo mejor que encierra el Museo Real, hacen los aventajados jóvenes don Manuel Ossorio y don José Sala un verdadero servicio a las artes y libran a nuestra patria de la nota deshonrosa que le imponen los extranjeros, teniendo ellos que dar a conocer nuestras riquezas artísticas y literarias, por no hacerlo como debieran los españoles, bien por desidia, bien por culpa del gobierno. Jóvenes son los autores de las dos obras que se nos ha ocurrido citar, y joven es y deseoso de gloria el marqués de la Vega de Armijo. Obligación es del ministro buscar el mérito y no aguardar a que se le importune". *La Iberia*, 31 agosto 1862, p. 4: "Tesoro de la Escultura. Con este título ha empezado a publicarse en esta corte últimamente, una obra destinada a reproducir algunas de las bellezas que tanto en el Museo de pintura y Escultura como en diversas galerías de particulares, se encierran. La fotografía es el medio por el que se verifica esta reproducción, de la que ya van publicadas tres entregas. De su redacción se han encargado los jóvenes D. Manuel Ossorio y Bernard, y don José Sala y Sardá. Van publicados en tan corto tiempo, el 'Baco, griego', 'El Apolo de Belvedere' y el 'Gladiador, de las excavaciones de Pompeya'. En la librería de Moro continúa abierta la suscripción al precio de 12 rs. la entrega. Recomendamos esta obra a los apasionados del arte".

8 VV. AA., *El Grafoscopio*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004. p. 113.

9 En 1879 en un anuncio publicitario se dice: "sobre los esfuerzos hechos para hacer figurar en la colección mucho de lo notable que encierra España, conservando en ella religiosamente facsímiles de muchos objetos que ya han desaparecido del país, con un sinnúmero de obras encerradas en palacios, iglesias y Museos, cuya consulta no es siempre fácil ni cómoda, habiendo conseguido crear en Madrid y por su sola iniciativa, unos verdaderos Archivos fotográficos parecidos a los del Museo de Kensington en Londres, y que comprenden en la actualidad más de cinco mil planchas fotográficas. /Al constituir estos Archivos, la casa viene prestando un verdadero servicio a los artistas y al arte en general, extendiéndose su beneficio hasta a los que residen en el extranjero, por medio de su sucursal en París". Dato aportado por Ana Gutiérrez Márquez.

En los dos salientes de la gran escalinata se van a colocar las bellísimas estatuas de dos celebridades médicas: Miguel Servet, descubridor de la circulación de la sangre, y el divino Valles, médico de Felipe II, cuyas obras ejecutan los célebres escultores, D. Ramón Subirat y D. N. Elías. El Sr. Laurent sacó en el acto una fotografía de la entrada de dicho museo”.

España después de las guerras napoleónicas se abre a Europa y se convierte, por la imagen exótica que se tiene de ella, en una de las ramificaciones de los viajes de los europeos. El arte español, después del conocimiento que se tuvo de él a través de la galería de arte español de Luis Felipe de Orleans, empieza a ser valorado y buscado. Hay un interés y una demanda de vistas de España que es satisfecha por los fotógrafos que trabajan aquí o por fotógrafos enviados por las grandes casas fotográficas europeas, deseosas de tener imágenes españolas en sus fondos. El caso de las fotografías españolas de Frith es un ejemplo y además significativo del interés cosmopolita que hubo en la Gran Bretaña victoriana por imágenes de todo el mundo.

Laurent se interesa por fotografiar obras de arte con vistas a su venta tanto en España, a través de su establecimiento en Madrid y de sus distribuidores en numerosas provincias españolas, como en sus sucursales de Francia, Stuttgart y sus distribuidores de Lisboa, Oporto, Viena, Bruselas, Roma y Berlín¹⁰.

La primera Exposición Nacional de Bellas Artes que fotografía es la del año 1862 y las fotografías, de varios tamaños, se vendían en la propia exposición y en el establecimiento de la Carrera de San Gerónimo¹¹. En

su catálogo de 1863 aparecen fotografías de 62 cuadros y 7 esculturas. Las obras elegidas para ser fotografiadas son especialmente las que han obtenido algún premio. En la mayoría de los casos las esculturas presentadas estaban hechas en materiales no duraderos, yeso principalmente. En el listado de fotografías del catálogo no se dice en todas de qué material están hechas y, de las que se hace, solo una es en mármol y el resto en yeso.

En caso de que obtuviesen algún premio o alguna cobrasen alguna relevancia especial, se podían allegar fondos para pasarlas a materiales más duraderos como el bronce. No fue este el caso en la mayoría de ellas, por lo que muchas desaparecieron o están actualmente en muy mal estado de conservación por lo que las fotografías de Laurent se convierten en documentos esenciales para conocerlas o tener una referencia para su restauración. Las fotografías de la exposición de 1862 pasaron a formar parte de su catálogo permanente y en el de 1872 las recoge de nuevo, añadiendo las de la exposición de bellas artes de 1871, la segunda que Laurent fotografió.

Además de las esculturas de las exposiciones, la casa Laurent fotografió monumentos urbanos o esculturas que estaban en el exterior formando parte de la decoración de edificios. En el catálogo del 72 aparecen fotografías de los leones que están a la entrada del Congreso de los Diputados y la estatua de Murillo situada en la puerta sur del Museo del Prado entre otras. Un dato interesante de este catálogo es que aparecen fotografías de esculturas del Museo de Valladolid recogiendo esculturas

¹⁰ Dato proporcionado por Ana Gutiérrez Márquez.

¹¹ *La Correspondencia de España*, 17 octubre 1862, p. 4: “Exposición Nacional de B. A. 1862, reproducción de los principales cuadros fotografiados sobre los originales de J. Laurent, fotógrafo de S. M. la reina. Se venden en su establecimiento Carrera de San Gerónimo, num. 39, Madrid. La colección se compone de ejemplares de dos tamaños, cuyo precio es de 20 y 14 reales. En breve se publicará una colección de los mismos en tamaño de tarjeta al precio de 4 reales”.

de Juan de Juni, Berruguete y Pompeo Leoni entre otros. Del Museo del Prado aparece con la numeración 340 una "Vista interior de la galería de escultura del Museo", de la que se conserva en el archivo Ruiz Vernacci un negativo en su versión estereoscópica. Del periodo comprendido entre 1872-79 se conservan también, en positivos muy posteriores, fotografías de las musas de la colección de Cristina de Suecia: Urania, Ceres y Terpsícore.

La comercialización y difusión de las fotografías siguió los más variados caminos que dictaba el marketing de la época pudiéndose comprar directamente en sus tiendas de Madrid y París, así como en la amplia red de sucursales que tenía la empresa en España y Europa hasta, como se anuncia en el periódico *El Clamor Público* de junio de 1863, su oferta gratuita por la suscripción a una publicación, ofreciéndose la posibilidad de elegir entre fotografías de arte o entre una amplia selección de retratos de la celebridades del momento, en donde hay una interesante relación de personajes que nos habla de la política, el arte, la literatura, la religión y las finanzas de aquellos años¹².

Hasta 1890 la Casa Laurent fue la encargada de reproducir los fondos del Museo del Prado y desde el año 1893 hasta 1901 fue Mariano Moreno, "antiguo operario



Museo del Prado. Vista de la sala de escultura (Renacimiento). Fot.: Moreno, c.1900, col. part.

12 *El Clamor Público*, 3 julio 1863, p. 4. Como regalo a los suscriptores de la publicación de *Escenas Contemporáneas*:

"Los suscriptores por año reciben 12 retratos a su elección o igual número de láminas pertenecientes al Álbum artístico o colección de algunos cuadros del Museo de Pinturas (.J.).

Los nuevos suscriptores por un año que en vez de retratos prefieran doce tarjetas de los principales cuadros de la exposición Nacional de Bellas Artes de 1862, también fotografiados por el Sr. Laurent, fotógrafo de S. M. la Reina, pueden escoger doce fotografías.

Igual número los que quieran retratos de SS. MM., y de todos los individuos de la familia real, de Pio IX, cardenal Antonelli, de Toledo, de Santiago, Padre Claret, patriarca de la Indias, obispos de Jaén, Guadix, Barcelona, Sigüenza, Sor Patrocinio, Martínez de la Rosa, Donoso Cortés, Balmes, el Tostado, Durán, Molins, Hartzenbusch, Seoane, Monlau, Valera, Nocedal, Benavides, Olózaga, Rosell, O'Donnell, Osuna, Medinaceli, Alba, O'Gaban, Valgornera, Santa Amalia, Collantes, Narváez, Serrano, Concha, Espartero, Lersundi, Prim, San Miguel, San Lorenzo, Alcalá Galiano, Zarco del Valle, Iriarte, Dulce, Turón, Cervino, Calvo Asensio, Corrado, Madrazo, Sánchez Toca, Benjumea, Ledrín, Selva, González de la Vega, Madoz, Posada Herrera, López Francos, López Ayala, Gutiérrez de la Vega, La Lagrange, Ristori, Arjona, Romea, Vega Armijo, Rivero, Castelar, Cervantes, Quevedo, Pasarón y Lastra, Frontera Valdemosa, Sardoni, Eslava, Barbieri, Campo, Salamanca y muchos otros".

de la Casa Laurent¹³, el que recibió una autorización verbal del director del Museo, Vicente Palmaroli, para hacerlo durante el periodo de tiempo que va desde el año 1893 hasta el 1901, año en que se le otorga la exclusiva a J. Lacoste, heredero de la Casa Laurent desde 1900. En 1908 dirigido por Eduardo Barrón, que había sido nombrado conservador de escultura en 1892, se publica el primer catálogo completo de la escultura del museo con ilustraciones de J. Lacoste¹⁴.

3. La fotografía de escultura como documento

La fotografía como documento es uno de los usos más frecuentes por parte de historiador del arte ya que de muchas esculturas lo único que nos queda son sus fotografías y en otros casos puede suceder que nos aporte imágenes anteriores a mutilaciones y otros deterioros.

También son interesantes las fotografías de esculturas y obras de arte en general, que se tomaron cuando estaban en sus lugares originales, o cuando formaban parte colecciones particulares españolas, ya que muchas de ellas salieron fuera de España formando actualmente parte de importantes museos y colecciones particulares, sin que esté aclarado su origen por no existir documentación de la venta.

Entre las pérdidas más frecuentes están las esculturas generadas en los pasos previos a la obra final, como es el caso de los bocetos. En estos pasos, el escultor solía utilizar materiales baratos y frágiles como

el barro y la escayola. Hay veces en que nos encontramos con bocetos de barro cocido o fundidos en bronce, pero son las menos. Sin embargo tenemos la suerte de que en el caso de la escultura ha existido la costumbre de fotografiar el proceso creativo, lo que no ha sido tan frecuente en la pintura.

Las razones por las que el escultor del siglo XIX fotografiaba su obra son variadas. Si se trataba de un encargo privado y el escultor no vivía en la ciudad o en el país del comitente, se le enviaban a este unas fotografías del boceto para saber su opinión y si aceptaba que se siguiese adelante. También era frecuente que conforme avanzaba la obra, el escultor mandara fotografías para evitar sorpresas. En muchos casos, la primera vez que el cliente veía la obra era cuando se iba a instalar y solo podía esperar un buen resultado en función de las fotografías vistas y del prestigio del escultor elegido.

Si se trataba de obras que se presentaban a concurso público, se realizaba una maqueta a escala que se exponía junto con las del resto de escultores, haciéndose eco la prensa de ello y difundiendo sus fotografías en los periódicos.

En estos casos son muy interesantes las fotos de los proyectos no vencedores e incluso de los ganadores no llevados a cabo, porque en la inmensa mayoría de los casos es el único testimonio que nos queda para ver lo que se presentó. Analizarlos y compararlos nos da una información muy valiosa sobre los criterios de

13 Según se cita en la Memoria: *Al Patronato del Museo del Prado*, enviada por J. Lacoste el 21 de abril de 1914, Archivo del Museo del Prado, caja 930, legajo 11215, expediente 16. Datos tomados del libro de E. Segovia/T. Zaragoza, *Los Moreno fotógrafos de arte*, p.14.

14 La fecha de 1908 como año de la publicación se ha tomado al aparecer esta en la portada, descartando la de 1910 que aparece en la cubierta al haber aparecido el siguiente artículo en *La Época*, de 29 marzo de 1909. p. 3: "Museo Nacional del Prado. Catálogo de la Escultura. La casa madrileña de J. Lacoste ha publicado un interesante y notable Catálogo de Escultura del Museo Nacional del Prado, que viene a llenar una deficiencia muy sentida.

El autor, el laureado escultor D. Eduardo Barrón, conservador de la sección de escultura de dicho Museo, ha realizado una labor verdaderamente meritoria y muy interesante, por la ordenación metódica de los objetos confiados a su custodia y la vulgarización de una serie de datos históricos y artísticos ignorados, o cuando menos muy poco conocidos".



Ángel García, segundo premio, c.1913, col. part.



Aniceto Marinas, primer premio, c.1913, col. part.

elección, el gusto de la época y su evolución, como es el caso del proyecto que presentó el escultor Ángel García para el concurso para el monumento a las Cortes de Cádiz, concurso en el que quedó segundo y de cuyo proyecto seguramente solo nos ha quedado su imagen fotográfica.

En su boceto vemos que utiliza una retórica ornamental que ya había utilizado en edificios como la Escuela Técnica Superior de Ingenieros de Minas de Madrid, de 1893, o en el Palacio de Comunicaciones, el popular Correos y ahora Palacio de Cibeles, también en Madrid, inaugurado en 1909.

El proyecto ganador fue el presentado por Aniceto Marinas, en donde vemos que sigue una estructura similar al de García pero aquí el desarrollo ornamental se simplifica, modernizándose. De este proyecto nos ha quedado una fotografía que también aporta información valiosa al tener modificaciones respecto a la obra final.

Para el monumento a la República de Cuba en el parque del Retiro de Madrid, Mariano Benlliure hizo una maqueta de la que se conservó la idea general aunque no se pudo llevar a cabo en su totalidad, encargándose parte de la esculturas a otros artistas como Asorey, Blay y Juan Cristóbal. Entre los cambios significativos está la desaparición de la estatua del presidente Machado, derrocado poco después del encargo.

Las fotografías de los bocetos comparadas con la obra final nos hablan del proceso creativo, nos registran modificaciones, dudas, cambios de criterios. En general, los bocetos son obras hechas con una espontaneidad que se va matizando conforme el artista se acerca al modelo final. Estos cambios se pueden producir por propia iniciativa del artista o por condicionamientos del cliente, muy frecuente esto último en los monumentos públicos.



M. Benlliure. Proyecto para monumento a la República de Cuba en el parque del Retiro de Madrid, c.1929, Fundación Mariano Benlliure Gil.



Anónimo. Boceto para la estatua de Cascorro, c.1902, col. part.



En el caso de la estatua de Cascorro de Aniceto Marinas situada en el Rastro de Madrid, podemos ver en el boceto una expresividad emocional que se atempera en la obra final. Tanto en la postura inicial como en la expresión de la cara del boceto se trasluce un estado anímico de agitación y arrebatado que en la obra final desaparece transformándose en un gesto decidido de aplomo y seguridad.

En otros casos nos podemos encontrar con que las fotografías no tienen carácter público sino simplemente un sentido familiar. Entre estas fotos también podemos encontrar información valiosa registrada de forma casual en la imagen. Las fotografías familiares que se hacen en los estudios de los artistas, que en muchos casos eran un espacio más del hogar del artista, nos pueden aportar datos interesantes como es el caso del retrato

de los hijos de Miguel Blay, Jaime y Jorge, en el estudio del padre en donde, además de introducirnos en su ámbito privado se pueden ver al fondo los modelos para la medalla conmemorativa del puerto de Bilbao que realizó en 1902.

Los estudios solían ser casi como un almacén de bocetos y obras terminadas pero en materiales perecederos que se guardaban por si se necesitaba sacar más copias y con una función de muestrario biográfico de la obra del artista para enseñarlo a los posibles clientes.

Los artistas solían también presentar los encargos terminados en sus estudios, acondicionándolos al efecto, antes de llevarlos a su ubicación definiti-



Miguel Blay. Retrato de sus hijos en el estudio de Neuilly, c. 1902, col. part.



Estudio de Mariano Benlliure. Fot.: Moreno, 1935. Fundación Mariano Benlliure Gil.

va. Este momento era aprovechado por autoridades, amigos o interesados para visitarlo, lo que se convertía en un acontecimiento social que reflejaban los medios de la época.

En la foto podemos ver el estudio de Mariano Benlliure acondicionado para la presentación del monumento funerario a Blasco Ibáñez en donde, además del monumento podemos ver una colección de obras del escultor; entre las que se encuentran el modelo para la escultura de *La infanta Cristina con palomas*, el cristo del panteón de la familia Falla y Bonet en La Habana y el boceto de la figura de asturiana que remata el monumento a Obdulio Fernández Pando en Villaviciosa, Asturias.

También en las fotografías de los estudios podemos ver modelos de esculturas de la antigüedad que el artista tenía permanentemente a la vista y que nos dan el dato de sus referencias e influencias, como es el caso del busto de una princesa de Francesco Laurana que vemos en el estudio de Blay, en donde se le ve modelando su grupo *El Grillete*. En esta foto vemos también bocetos en barro y en escayola que no firmó o que han desaparecido, por lo que la imagen se convierte en fundamental para establecer atribuciones y dataciones.

Entre otras esculturas podemos ver el boceto de una figura orante del panteón que hizo para la familia Errazu en París y que luego modificó en la obra final. También podemos ver el boceto, a la preceptiva escala 1:10, que se le encargó para el grupo *La Paz* del monumento a Alfonso XII en el parque del Retiro de Madrid y un proyecto de monumento a Cervantes, que tampoco se llevó a cabo entre otras piezas más.

En el estudio de Aniceto Marinas nos podemos fijar en una gran fotografía del foro romano situada en la pared del fondo que seguramente es un recuerdo de la época en que estuvo pensionado en la Real Academia Española en Roma. Al artista se le ve modelando el



Miguel Blay en su estudio modelando el grupo *El Grillete*, c. 1906, col. part. busto de su esposa que actualmente se encuentra en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y más atrás, junto a un viejo que pudo servirle de modelo, la estatua en fase de modelado del monumento a Guzmán el Bueno que se encuentra en León.

Son frecuentes las fotografías de los monumentos una vez instalados o en el día de inauguración. Estas fotos se podían regalar con dedicatorias a amigos, admiradores o personas relacionadas con el encargo y podían ser tanto de los bocetos como de la obra final. Con el paso del tiempo y vicisitudes de todo tipo, muchos monumentos se han ido deteriorando. En algunos

de ellos se ha procedido a restauraciones muy poco respetuosas con el original por lo que estas fotografías que muestran la escultura tal y como salió de las manos del artista son un documento inestimable para hacer una restauración rigurosa. También hay que destacar el hecho de que el menor interés que hoy día se tiene a la escultura frente a la pintura ha posibilitado restauraciones que no se atienen al original y que en pintura hubiesen sido inaceptables.



Aniceto Marinas en su estudio modelando el busto de su esposa, c.1900, col. part.

Como ejemplo se puede poner la restauración a que ha sido sometido el monumento al Dr. Cortezo situado en el parque del Retiro de Madrid y realizado por Miguel Blay Fábregas. Este monumento tiene una parte, el bajorrelieve con el retrato del doctor, hecho en mármol, y el resto se hizo en una piedra arenisca mucho más blanda. Esta parte se ha deteriorado y la restauración llevada a cabo no ha tenido en cuenta el original con lo que se desvirtúa de forma significativa la calidad artística del escultor lo que nos puede llevar a valoraciones equivocadas sobre su obra.



Miguel Blay. Monumento al Dr. Cortezo. Parque del Retiro, Madrid, col. part

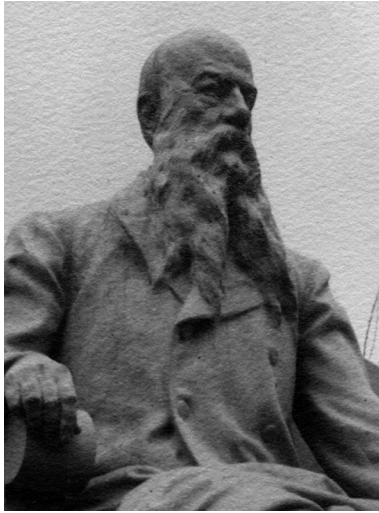


Berta y Micaela Blay en el monumento al Dr. Federico Rubio. Parque del Oeste, Madrid, c. 1940, col. part.

También en el caso de Blay tenemos como ejemplo el monumento a Mesones Romanos en la plaza de Barceló de Madrid, de donde desapareció la figura en bronce del muchacho siendo sustituida por una copia mediocre, y el monumento al Dr. Federico Rubio, de 1906, muy deteriorado durante la guerra Civil al estar ubicado en el frente del Parque del Oeste. Este monumento se compone de una parte en piedra y otra en bronce. La de piedra sufrió daños irreparables cuya restauración, que hoy día cuestionaríamos si sería correcto llevarla a cabo o no, se ha realizado de forma tan torpe que, sin más información, induciría a hacer una valoración negativa del artista. En la primera fotografía podemos ver a sus hijas Berta y Micaela delante del monumento en el estado en que quedó después de la guerra civil y en las siguientes tenemos un detalle de la restauración que se ha llevado a cabo.

La documentación fotográfica que algunos artistas nos han dejado del proceso de elaboración de sus obras nos han dejado secuencias de imágenes en las que podemos seguir los pasos que daban como el sacado de puntos, el paso del modelo a la obra final antes de ser fundida o trasladada a piedra, la fabricación de armazones sustentadores, los cambios que van introduciendo y la forma de ir trabajando por zonas, entre otros.

En esta fotografía de la obra de Blay, *Eclosión*, actualmente en el Museo del



Miguel Blay. Monumento al Dr. Federico Rubio. Parque del Oeste, Madrid, c. 1906, col. part.

Prado, podemos ver qué partes ha estado trabajando recientemente el artista por el color más oscuro del barro que se puede apreciar en los pies de figura masculina y el manto y la cabeza de la femenina. Si comparamos esta imagen con la escultura final podemos ver que después de tomarla siguió haciendo modificaciones.

En la siguiente imagen vemos el proceso de ampliación que va desde la figura en tamaño natural, que el artista ha considerado como terminada, a la que tendrá el tamaño definitivo y que se trasladará material duradero como piedra o bronce en este caso. La figura representa a Mariano Moreno, uno de los líderes de la independencia argentina y en 1909 se le encargó a Blay hacer su monumento con motivo de la celebración en 1910 del primer centenario de la independencia del país.

Hasta ahora hemos visto una dirección en la relación fotografía-escultura, la que va de la escultura a la fotografía, pero también podemos hablar de la direc-

ción contraria, aquella en que primero es la fotografía y luego la escultura, es decir, de la fotografía como sugerencia y auxiliar de la escultura.

Sabemos que los escultores se podían ayudar de fotografías para realizar retratos a modelos que no podían posar todo el tiempo necesario. Por otra parte elementos alegóricos de los monumentos como animales exóticos se podían modelar en base a fotografías.

En otros casos, el escultor se valía de la fotografía para captar movimientos y posturas que luego reproducía en sus obras. Del pintor José María Sert conocemos las fotografías

que hace de pequeños maniqués de madera, tomadas desde el punto de vista que le interesa y que le sirven de apoyo a sus pinturas. En otros casos las posiciones son tomadas indiscutiblemente naturales, como en el conjunto de fotografías que Blay toma de su hija y que le describen cual es el movimiento espontáneo de un niño al realizar la acción de intentar alcanzar algo. Estas fotografías le sirvieron para modelar la figura del niño que quiere alcanzar a uno de los soldados del grupo *La Paz* en el monumento a Alfonso XII del parque del Retiro de Madrid.

En otros casos puede tratarse de una copia más directa, como la medalla que Blay realiza a Ignacio Bolívar Urrutia, importante naturalista español y en la que Blay no nos deja duda de su uso de la fotografía al anotar por detrás: : "Retrato de / don Ignacio Bolívar Urrutia / empezado del natural en Madrid / y terminado de fotografía en Roma 30 julio 1929".



Miguel Blay. *Eclósión*. Proceso de modelado, c. 1905, col. part.



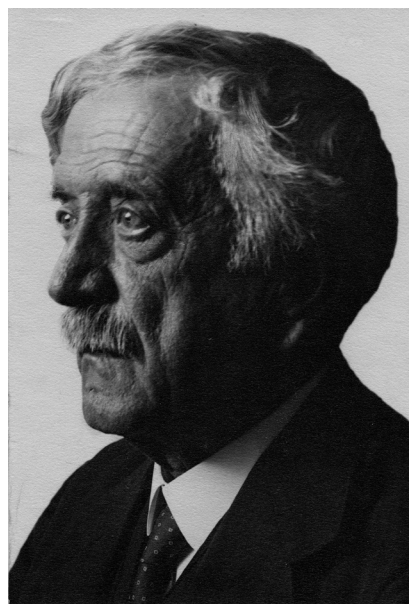
Miguel Blay. Monumento a Mariano Moreno.

Ampliación al tamaño final para su fundido en bronce. Madrid, 13 de febrero de 1910, col. part.



Grupo "La Paz", parque del Retiro, Madrid.

Miguel Blay en su estudio, c. 1902. col. part.



Medalla en terracota y fotografía del Dr. Ignacio Bolívar Urrutia. 1929, col. part.

4. Rodin

En los últimos años del siglo XIX la progresiva simplificación de las técnicas fotográficas trae consigo el que aparezcan numerosos fotógrafos amateur de forma que la producción de fotografías aumenta extraordinariamente. Ya no es necesario tener una preparación especial ni disponer de laboratorio en casa para poder hacer fotografías, cualquier persona con solo apretar un botón puede hacer una fotografía, como dice la publicidad de la casa Kodak en el lanzamiento de su modelo de cámara portátil Kodak nº 1.

Junto con esta difusión y popularización de la fotografía aparecen unas corrientes que intentan liberarse de los condicionamientos técnicos y buscan una mayor intervención del fotógrafo en el resultado final. La fotografía no se plantea por tanto una finalidad puramente

documental sino que explora otros campos en los que el fotógrafo tiene un mayor número de herramientas para desarrollar su creatividad. Se inicia así lo que se ha llamado fotografía pictorialista en donde la subjetividad del fotógrafo encuentra nuevas vías de manifestarse.

Durante estos años los escultores se han hecho conscientes de la poderosa arma de propaganda de sus obras en que puede convertirse la fotografía y en muchos casos colaboran con los fotógrafos para controlar el resultado final.

Rodin es un ejemplo especial del uso que hacían los escultores de la fotografía, además contamos con la suerte de que sus archivos se han conservado. El Museo Rodin conserva 7.000 imágenes desde 1860 hasta 1917 siendo la parte más importante las relativas a escultu-

ras, con las que se puede seguir su carrera y comprender su método de trabajo.

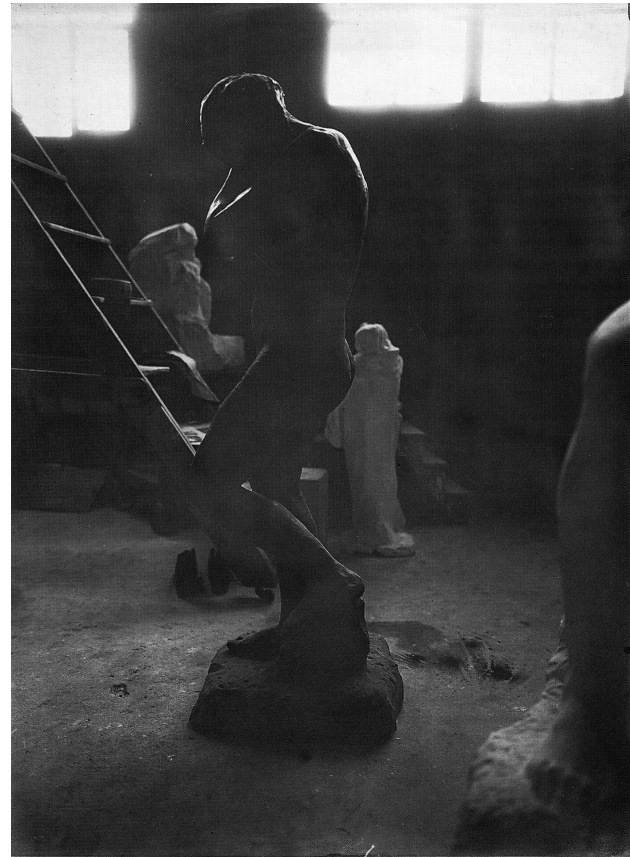
Eugène Druet, Jacques Ernest Bulloz, Adolphe Braun son fotógrafos que trabajan para Rodin. Dentro de los pictorialistas están Eduard Steichen, Jean-François Limet, Stephen Haweis y Henry Coles.

Muchas esculturas fueron concebidas por los artistas para ser vistas con una luz determinada. Solo basta recordar las esculturas religiosas griegas, egipcias o del catolicismo barroco, apenas entrevistas en la oscuridad del interior del templo. Dependiendo del tipo de iluminación que demos a una escultura podemos cambiar su visión. Anteriormente, el fotógrafo no solía tener a su lado al escultor para que le dijera como debía verse su escultura. En el caso de Rodin sí sucedió esto.

Al principio, los fotógrafos que trabajan para él retratan sus esculturas de una forma parecida a lo que se hacía anteriormente, sin embargo, poco a poco y siguiendo las corrientes fotográficas del momento, se va pasando de la mera descripción a intentar otras explicaciones que entran dentro de lo conceptual y lo emocional.

En algunas fotografías de las esculturas de Rodin se juega con la iluminación para acentuar su significación, evidenciarla al espectador de acuerdo con los deseos del escultor. En estos casos, el fotógrafo deja de producir un documento para realizar deliberada y conscientemente un objeto artístico en sintonía con los objetivos del escultor. Rodin consigue que el espectador tenga la visión de sus esculturas que él quiere y esta singularidad de las fotografías de sus obras hace que se replantee de nuevo con fuerza la polémica de si la fotografía es arte o no, presente desde sus inicios.

En el caso de Rodin, además de la sensibilidad, la cultura o la maestría técnica del fotógrafo, es decir lo que pone de suyo en la fotografía, estaban las directri-



Eugene Druet, Eva, c.1900. Museo Rodin, Paris.

ces precisas que podía recibir de Rodin, que convertía así al fotógrafo en un instrumento para su arte de la misma forma que pudiera serlo el escoplo.

Pero no todo fue el criterio del escultor, está también la influencia del fotógrafo sobre el escultor mediante la cual el arte del fotógrafo descubre nuevas vías de expresión al escultor, que este acepta complacido al verlas como nuevas interpretaciones de su obra. Este pudo ser el caso de las fotografías que hizo



Edward Steichen, Balzac. 1908. Museo Rodin, Paris.



Constantin Brancusi. Mlle Pogany II. 1920. Centro Pompidou, Paris.

Edward Steichen de las esculturas de Rodin, de las que hizo una interpretación personal en la que Rodin se reconoció.

Para terminar, y aunque ya entramos en el siglo XX, me gustaría citar lo que se puede considerar como un paso adelante en la descontextualización de la escultura en su imagen fotográfica y son las fotografías que el escultor Constantin Brancusi hizo de algunas de sus obras. En este caso ya no es necesaria la correa de transmisión entre el escultor y el fotógrafo sino que hay una relación creativa directa sin más intermediarios que la propia máquina de fotografía. Brancusi comienza a fotografiar sus obras de una forma descriptiva y es fácil imaginar que el medio le va seduciendo, descubriéndole posibilidades expresivas por las que se deja llevar aunque se alejen del objetivo inicial porque no está dispuesto a dejar de explorarlas y experimentar.

Así, va relacionando progresivamente la escultura con su entorno de luces y sombras de manera que su materialidad se disuelve en un universo de formas de las que forma parte y en las que se proyecta formando otra cosa diferente a sí misma.

Bibliografía

- AZCUE BREA, L., *La escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994.
- FERRÉS LAHOZ, P., *Miquel Blay i Fàbrega (1866-1936)*, Olot, Museu Comarcal de la Garrotxa, 2004.
- FONTANELLA, L., *Clifford en España. Un fotógrafo inglés en la Corte de Isabel II*, Madrid, Ediciones El Viso, 1997.
- FRANCO, P., *España feliz con la industria perfeccionada por el dibujo*, Madrid, Imprenta Real, 1817.
- FRIZOT, M. (coord.), *A new history of photography*, Paris, Könemann, 1998.
- GIL, R., *Querol*, Madrid, Saenz de Jubera Hermanos, 1910.
- HERNÁNDEZ LATAS, J. A., *El gabinete de Mariano Júdez y Ortíz, 186-1874*, Zaragoza, Cortes de Aragón, 2005.
- ROSENBLUM, N., *A world history of photography*, New York, Abbeville Press, 1989.
- SEGOVIA, E y T. ZARAGOZA, *Los Moreno fotógrafos de arte*, Madrid, Instituto del Patrimonio Histórico Español, 2005.
- SCHRÖDER, S. F., *Catálogo de la escultura clásica del Museo Del Prado*, Madrid, Museo del Prado, 1993.
- SOUGEZ, M. L. (coord.), *Historia general de la fotografía*, Madrid, Editorial Cátedra, 2007.
- VEGA, J., *Origen de la litografía en España. El Real Establecimiento Litográfico*, Madrid, Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, 1990.
- VV.AA, *Album. La colección de fotografía del Marqués de Cerralbo*, Madrid, Ministerio de Educación Cultura y Deporte, 2002.
- VV.AA, *Auguste Rodin-Eugène Carrière*, Paris, Flammarion, 2006.
- VV.AA, *Chefs-d'Oeuvre de la photographie dans les collections de l'École de Beaux Arts*, Paris, (énsb-a), 1991.
- VV.AA, *El Grafoscopio*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004.
- VV.AA, *Ex Roma Lux. La Roma antigua en el renacimiento y el barroco*. Madrid, Electa, 1997.
- VV.AA, *Il circolo dei pittori fotografi del Caffè Greco*, Roma, Electa, 2004.
- VV.AA, *Image and enterprise. The photographs of Adolphe Braun*, Londres, Thames&Hudson, 2000.
- VV.AA, *La fotografía en las colecciones reales*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1999.
- VV.AA, *Le daguerréotype français. Un objet photographique*. Paris, Musée d'Orsay, 2003.
- VV.AA, *Photographie/Sculpture*, Paris, Centre National de la Photographie, 1991.
- VV.AA, *Rodin en 1900. L'exposition de l'Alma*, Paris, Musée du Luxembourg, 2001.
- VV.AA, *Voir l'Italie et Mourir*, Paris, Skira-Flammarion, 2009.

LOS OJOS TANGIBLES (por qué son necesarios los libros de fotografía)

Javier Ortega
Editor

*In a word, photography is what the photographer
makes it –an art or trade*
William Howe Downes

Seleccionada de un artículo relacionado con Massachusetts en la revista *Photo Era*, me gustaría que la frase precedente, no solo se convirtiese en la puerta de entrada a mi intervención, sino que fuese además la posición argumental y central de la misma. Poco amigo de los decálogos, ni tan siquiera en su acepción más popular (o menos religiosa), pero decididamente partidario y segui-

dor –junto a un buen número de escritores y creadores de muy diversa índole– de las enumeraciones y las listas, me gustaría desobedecer las normas, dejar de escuchar consejos, e incluso tratar de hacer desaparecer cualquier atisbo de prejuicio en torno a la fotografía y los libros.

Por otro lado, nada más lejos de toda intención que disertar con una perorata interminable o particularmente sesgada, sobre la relevancia de aquella o esta fotografía en un inocente y poco realista intento de hallar la excelencia fotográfica, o el punto de inflexión donde el oficio se convierte en arte.



De igual modo, tampoco entra en mis planes hablar sobre la dinámica particular del oficio de editor, con una intervención dedicada a glosar las particularidades de tal o cual fotógrafo, de esta o aquella publicación, o de instruir sobre las diversas fases que tienen lugar en el proceso, más o menos agradecido y afortunado del trabajo editorial.

Cuando Downes hace más de un siglo dice que un fotógrafo es aquel que hace fotografías, lo que hace – al margen de dar la definición canónica que hoy encontramos en todos los diccionarios– es simplemente defender un oficio, un gremio, una actitud y una actividad, cuya primera y casi única certeza es la de tratarse de un acto de comunicación que convoca, de un lado a la fotografía en tanto que información de carácter visual, y por otro, al observador, como receptor de dichos contenidos. Y precisamente en la pureza de ese contacto, en la reacción al hecho físico de enfrentarse a una imagen en la posición de “mirador”, habita el verdadero sustrato de la emoción, el sentido –casi poético– de nuestra relación humanista con las fotografías.

Así pues, dejemos a los exégetas las dilucidaciones sobre el sentido, a los historiadores las cuestiones en torno a la mayor trascendencia y relevancia que el paso del tiempo otorgó a tal o cual trabajo, a los fabricantes las discusiones sobre la técnica, a los comisarios que juegan a colocar los cromos, a los políticos a reivindicar al artista local y a los galeristas y directores de museos a decidir quienes han de ser los popes de la modernidad y comercialidad venidera.

En términos de pureza, debe desaparecer el blanco y negro y el color, el medio formato y la cámara de placas, el papel Offset y el gardapatt, deben desaparecer los retratos, el paisaje, las panorámicas, el fotoperiodis-

mo, los talleres, el nuevo documentalismo, las escuelas de Düsseldorf y las últimas tendencias nórdicas, deben desaparecer también el foto-collage y el sepia, los estudios decimonónicos y los encargos publicitarios.

Cuando hablamos de pureza, lo que en realidad queremos hacer es ejercer la libertad de mirar sin excepciones, sin plazos, sin restricciones ni recomendaciones. Cuando hablamos de libros de fotografía, me gustaría pensar que hablamos de la pureza de la contemplación, de la inexistencia de códigos y reglas, del más egoísta, hedonista y lúdico posicionamiento ante una escena de representación.

Cuando alguien abre un libro de fotografías, lo que hace en realidad es abrir la historia de su vida, una historia reciente o pretérita, conocida o apenas recordada, con la que nos identificamos o la que tal vez ni siquiera habíamos imaginado.

Por ello me permitiré jugar a las listas sin el rigor del inventario, pero con la amplitud de las grandes preguntas. Esta es una lista de razones, y es también una lista que juega a ser el punto de intersección, el intersticio, el comienzo de la narración, es una lista para los tachones y las incorporaciones, la cual –lejos de agotar propuestas– quiere sugerir e ilustrar ciertas notas, impresiones, apuntes, sobre los libros de fotografía.

Contra el argumento algo obsoleto que concebía la reproductibilidad como el finiquito del valor cultural de la obra artística, en tanto que percepción espacio-tiempo, me inclino una vez más del lado de la creación, y pienso que “algo (siempre), no llega (nunca) a suceder del todo, ni siquiera cuando se fotografía”¹.

Si el mismo Robert Frank, que hace muchos años admitía que se podía fotografiar cualquier cosa, ahora considera de interés editorial un enorme proyecto glo-

1 M. Zuzunaga, *El fotógrafo y la fotografía*, Barcelona, The Photographer+s Company Editions, 2008.

bal donde se incluyen desde películas personales hasta las fotos tomadas por su padre, podemos permitirnos la licencia de –a modo de diario– seleccionar unos cuantos libros de fotografía para decidir el motivo de que determinadas experiencias privadas, merezcan –física, corpóreamente– adquirir la categoría de públicas.

Tomando como referencia algo más de una docena de ejemplares publicados por diferentes editoriales – alguna ya desaparecidas– de varios países, trataré de sugerir respuestas a la cuestión de la necesidad, carácter y función de las publicaciones fotográficas.

Es evidente, como anota Fred Richtin, que ya no seremos nunca los que fuimos, y que –precisamente porque “la fotografía es un reflejo de las sociedades”²–, nuestro mundo ha cambiado con el advenimiento de la revolución digital: ya no podemos organizar un trabajo, un libro, un disco,... con la clásica secuencia de principio y fin, ya que el medio interactivo rompe estas barreras, y obliga a reconsiderar todo lo referido a la presentación de contenidos.

Enfrentados pues, nuevamente al enigma de la pureza, tratemos de determinar cuales son las posibles y nunca definitivas lecturas. Y para comenzar cada lectura, utilizaré infinitivos, verbos como si fuesen huellas a rastrear.

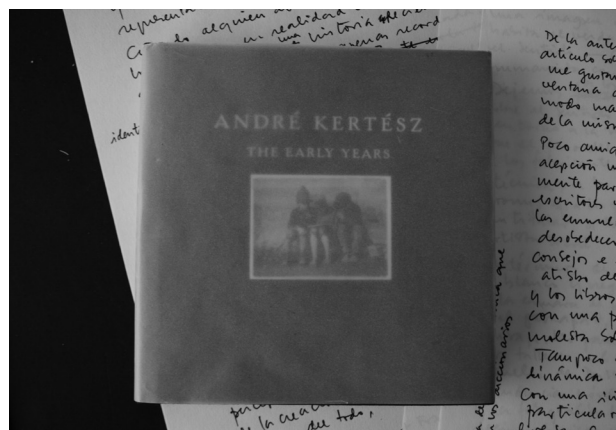
APRENDER

Londres, primavera de 2009. Salgo de un callejón oscuro y húmedo detrás de Leicester Square en dirección a Charing Cross cuando, cautivado por un escaparate de otra época, entro en una librería de viejo.

En el sótano hay una pequeña sección de libros baratos y de saldo. Revisando uno de los cajoncitos, encuentro un diminuto libro dedicado a las 66 fotografías

vintage de los primeros años de Kertész en Hungría, encontrados en una caja tras su muerte en 1985.

Las pequeñas copias que se conocen como los *contactos húngaros* son, como él mismo anota en su diario, “pequeñas pero brillantes”. André Kertész es un fotógrafo enorme, tan grande como el acierto de Robert Gurbo –comisario– y Jim Mairs –editor– al concebir un libro a la medida real del contenido.



Desde el contacto en el que el trípode y la cámara forman parte del paisaje, hasta las escenas de la primera guerra mundial en Polonia, e incluso las fotografías familiares y autorretratos con su amada, el autor muestra ya una madurez compositiva envidiable.

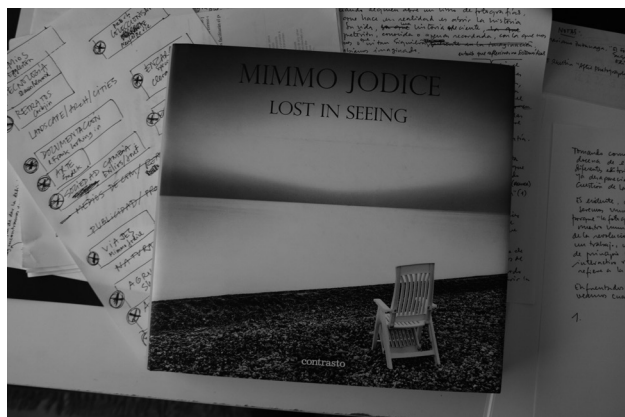
Como a otros grandes artistas, y me viene a la memoria inmediatamente Paul Klee, a Kertész le agradaba lo pequeño. Sus últimas fotos, las cibachrome de su apartamento neoyorquino tomada el mismo año de su muerte, eran principalmente naturalezas muertas y objetos pequeños (una copa, una estatuilla, un jarroncito de cristal).

Estoy seguro de que le hubiese encantado este libro.

² F. Richtin, *After Photography*, N. York, W. W.Norton & Co, 2008.

PERDER(SE)

Recuerdo una frase de Bernard Plossu, quien citando a Michaux, dice que "cuando viajas eres más visto que capaz de ver"³. Es tan cierto como la necesidad de ser intrépido, de tener el espíritu del *flâneur*, aquel que vaga, dejándose llevar para –al mismo tiempo– afinar la percepción.



Lost in seeing muestra 30 años de trabajo del napolitano Mimmo Jodice sobre su propio país. En riguroso blanco y negro –impecablemente impreso, recordando en numerosas páginas la textura de impresión del huecograbado– nos encontramos con Nápoles, claro, pero también Roma, Bergamo, Pompeya, Messina, Milán, Rimini, Turín o Lecce, un pueblecito perdido en el tacón de la bota geográfica de Italia. Una Italia despojada, lírica, mínima, tan distinta, que incluso habiendo viajado en repetidas ocasiones aparece completamente nueva.

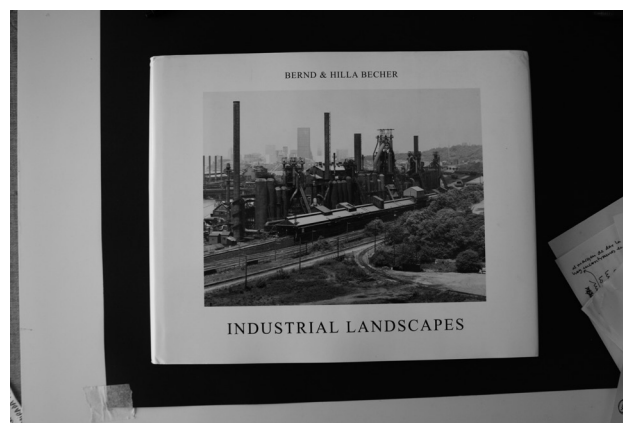
Y en esa Italia de mar, abierta al exterior, vendedora del peso de su propia historia, donde comienza este

viaje. El propio Jodice empieza su libro citando a Pessoa, del que todos recordamos su "viajar, perder países". Perder, perder-se, en este caso es encontrar.

REGISTRAR

Susan Sontag recupera en su célebre ensayo una cita de Gary Winogrand: "fotografío para saber cual será el aspecto de algo una vez fotografiado"⁴.

Todas las fotografías tienen un tiempo y un espacio, y si hiciésemos caso de los Becher, Bernd y Hilla, también unas condiciones geográficas y geológicas. En su caso, la función de "registro" de los paisajes industriales, además de crear una topología de la ausencia, consiguen un bellissimo inventario de minas de hierro y carbón, o factorías europeas y americanas. Contemplando el aspecto de las plantas, torres, elevadores, chimeneas, fundiciones, raíles o aparcamientos de lugares como Chicago, Amberes, Hannover o Manchester, podemos hacer esa comprobación de lo fotografiado.



³ Bernard Plossu habla con Juan Manuel Bonet, Madrid, La Fábrica. 2002.

⁴ S. Sontag, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1996.

Es un trabajo casi científico, al menos por el interés por detallar desde diferentes ángulos, idea en la que años después profundizaría Gabriele Basilico en sus series sobre paisaje urbano. La simple enumeración crea la trama.

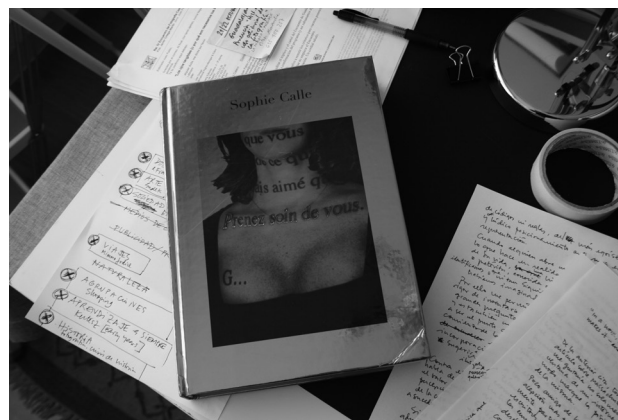
EXPERIMENTAR

El 24 de Abril de 2004, la artista Sophie Calle recibe un e-mail de ruptura (sentimental) que concluye con la frase "Prenez soin de vous" (Take care, cuidate...). Sophie, que ya nos tiene acostumbrados a los proyectos-performance-experiencia, decide entonces encargar a 107 mujeres la lectura de dicha carta desde un ángulo profesional. Entre las elegidas, Christine Angot, Jeanne Moreau, Leslie Feist, Maria de Medeiros, Laurie Anderson, Victoria Abril, Christina Rosenvinge,... creando una extraordinaria pléyade de mujeres creadoras: directoras de teatro, escritoras, actrices, grafistas, bailarinas,... Cada mujer es retratada en el momento de la lectura (que es registrado también en DVD), y cada una de ellas hace la recreación realmente diferente.

El libro se abre en guardas delanteras con el e-mail transcrito en morse, en braille, en sistema hexadecimal, y se cierra con las guardas traseras conteniendo el mismo e-mail transformado en sistema binario y código de barras.

Unido a las interpretaciones, se incluye un análisis literario y lingüístico del texto, un análisis de la longitud de las frases de la carta, otro de los tiempos verbales, de la fonética,... incluso las cartas de respuesta de un doctor (negándose a recetar antidepresivos) o el diario *Liberation* (confirmando que no publicará la carta). Además hay otros DVDs con una escenificación, una conversación telefónica, una película,...

En definitiva, un hecho privado se convierte en objeto-sujeto-origen-fin de un número ilimitado de lecturas. El hecho de que la encuadernación sea en rosa brillante, añade un toque de elegante artificiosidad, en la cual se ve reflejado el que mira.



INNOVAR

En un pequeño texto sobre el retrato fotográfico, John Berger anota que "en la fotografía no se da transformación alguna. Sólo hay una decisión"⁵. Esto comportaría cierto mecanicismo del hecho fotográfico, detalle planteable si tenemos presente el caso particular de las polaroid. El libro *Innovation, Imagination*, recupera cincuenta años de un lenguaje muy particular.

En 1947 salía a la venta la primera máquina cuya película se revelaba en poco más de un minuto, y si en 1982 Ansel Adams se congratulaba de los beneficios de las nuevas tecnologías, en 2008 –cuando se anunció que se dejaría de fabricar dicha película instantánea–, algunos fotógrafos lo compararon con el desastre de Hiroshima, e incluso directores cinematográficos

5 J. Berger, *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*, Barcelona, G. Gili, 2006.



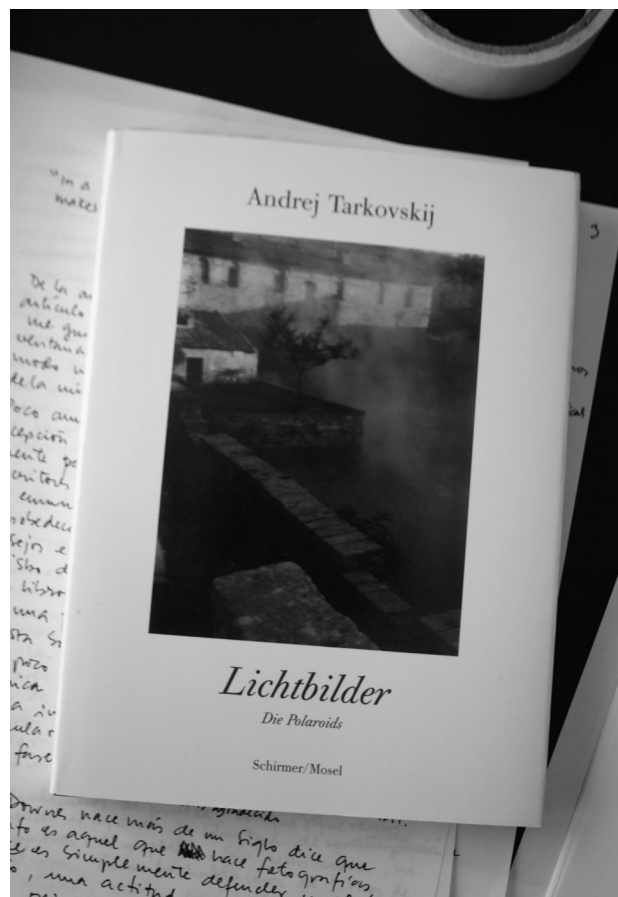
como John Waters anunciaron lo terrible que iba a resultar un mundo sin polaroid.

Lo cierto es que –con independencia de la influencia que conlleva la tecnología en el retroceso o progreso de determinados mercados– el hecho de que Ralph Gibson, Andy Warhol, Robert Mapplethorpe, Joel-Peter Witkin o Robert Rauschenberg aparezcan entre los artistas cautivados por el modelo polaroid, dice mucho a favor de un tipo de textura, de grano, de sensación, además de la ya conocida cuestión de la inmediatez.

INTIMAR

Un fotógrafo portugués del que aprecio mucho su trabajo, Daniel Blaufuks, escritor y aficionado a los diarios de viaje, anota en el texto que acompaña uno de sus libros más recientes que “cualquier pequeño gesto puede ser motivo para una historia (...) cada fotografía señala una opción, una elección, una frase, una palabra o historia”⁶.

Dejando a un lado el carácter simbólico del anterior libro sobre polaroids, me gustaría realizar ahora un ba-



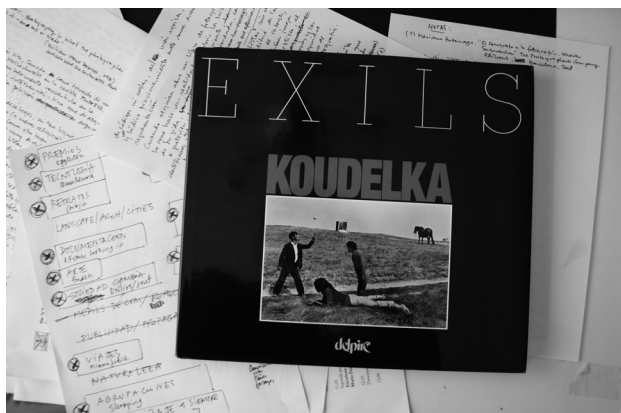
rrido o travelling, fijando el zoom de modo particular en las realizadas por el cineasta Andrei Tarkovski, en Rusia e Italia entre 1979 y 1984. Preparaba el guión de su testamento fílmico (*Nostalgia*), y el guionista italiano Tonino Guerra le había regalado una cámara polaroid que se llevó a Rusia y con la que trazaría un itinerario íntimo y personal –toda su obra fotográfica son apenas 300 polaroids–.

6 D. Blaufuks, *Blaufuks*, Madrid-Lisboa, La Caja Negra y Power Books, 2007.

El librito tiene un encanto particular ya que, como en el caso de Kertesz, reproduce con la fidelidad de un facsímil el tamaño de los originales. La luz, los encuadres son premonitorios y –como sabía el propio realizador– “la fuerza de las imágenes permanece atrapada en su percepción directa; en la unión espiritual entre el espectador y el artista”⁷. A veces es necesaria esta sensación de intimidad-soledad para la contemplación.

AMPLIFICAR

Si en 1983, en sus escritos sobre la imagen, Gilles Mora y Claude Nori sugerían que la fotografía era un *amplificateur d'existence*⁸, el trabajo de Josef Koudelka es uno de los que sin duda más profundas impresión me han causado, uno de los altavoces más certeros del siglo XX.



Robert Delpire, editor de varios de los libros importantes de Josef, decía –citando a Claude Roy en el portfolio de *Exiles*– que “el arte es el camino más corto

entre dos puntos”⁹. Sombras, perros, España, Francia, escaleras, comida sobre un mantel de periódico, Inglaterra, Rumania, platos, botas, un entierro,....

La portada de *Exiles* usa una tipografía tan elegante en el título como rotunda en el apellido del fotógrafo. De algún modo, estamos ante la obra de un salvaje, la poesía de un bruto, como si toda la rudeza del mundo pudiese resumirse en un verso.

Recuerdo cada uno de mis encuentros con Josef, e incluso una llamada suya por teléfono desde Praga para hablar sobre la portada de uno de sus títulos. Una auténtica fuerza natural. Muchas veces he querido decirle a Robert Delpire, alterando su frase, que en realidad Josef es el camino más corto, al menos entre la pureza del instante real, y la lectura del mismo sin necesidad de palabras.

SIGNIFICAR

En ocasiones son precisamente las palabras las que tratan de explicar las imágenes, pero las cuestiones acerca del significado pueden tener también una doble dimensión. Así, como nos recuerda el historiador, comisario y escritor Ian Jeffrey, mientras que para John Szarowski tenía una importancia capital buscar los significados de las imágenes, en el caso de Garry Winogrand “el verdadero cometido de la fotografía consiste en captar un trozo de lo que entendemos por realidad (...) si después esa realidad significa algo para alguien, mejor que mejor”¹⁰.

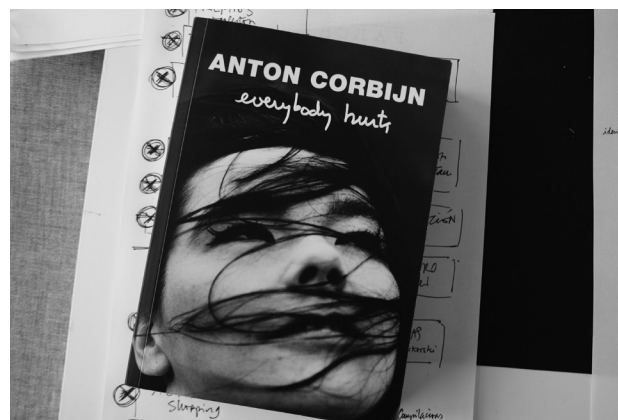
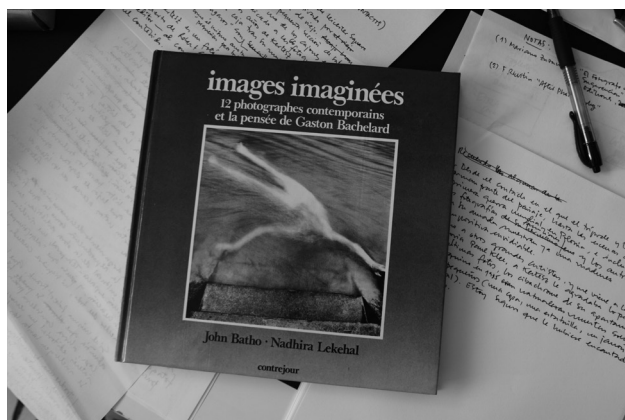
En el libro publicado hace ya muchos años por Contrejour, una docena de fotógrafos interpretan con imágenes el pensamiento de Gaston Bachelard. Tomando

7 En *Fidelidad a una obsesión*, Madrid, Maia, 2009.

8 C. Nori y G. Mora, *L'ete dernier. Manifeste photobiographique (Ecrits sur l'image)*, Paris, Editions de L'Etoile, 1983.

9 En J. Koudelka, *Exils*, Paris, Delpire, 1997.

10 I. Jeffrey, *La fotografía*, Barcelona, Destino, 1999.



como referencia *La poética del espacio*, *La poética y los sueños*,... como pretenden los creadores del proyecto, cada serie de fotografías constituye un microuniverso con sentido propio, con una significación. Fontcuberta recupera la imaginería de Blossfeldt, Bernard Faucon mostraba sus imaginativas escenografías, y Luigi Ghirri ya ejercía de Luigi Ghirri. Hay momentos para razonar desde la imagen, y otros para construir la visión a partir de un texto.

RETRATAR

Pero además de la trascendencia que tiene la palabra, "la fotografía empezó históricamente como un arte de la persona"¹¹. A medio camino entre ambos elementos, el arte y la persona, se encuentra el retrato fotográfico. Alejado completamente del tipo de retratista de encargo, frío y profesional, el holandés Anton Corbijn es más bien un observador sensible, que mira la escena, trata de comprender al sujeto y lee entre líneas imaginarias habilitando el escorzo: hacer sobresalir la barbilla de Tom Waits entre los listones de madera de

una casa de campo, integrar la silueta de un Leonard Cohen recostado en la capa con el papel pintado de la pared, captar la paralizada mirada de Allen Ginsberg cuando mira por la ventana hacia el patio interior, o mostrar desafiantes las blanquísimas uñas de Miles Davis cuando sujeta su propia cabeza tapándose la boca, son solo algunas muestras de la versatilidad de un creador que supo indagar en los contextos.

Que el libro se llame *Everybody hurts*, como la canción de R.E.M. y el papel sea un Offset de cierto gramaje, ayuda todavía más a cuestionarse el tema de la identidad.

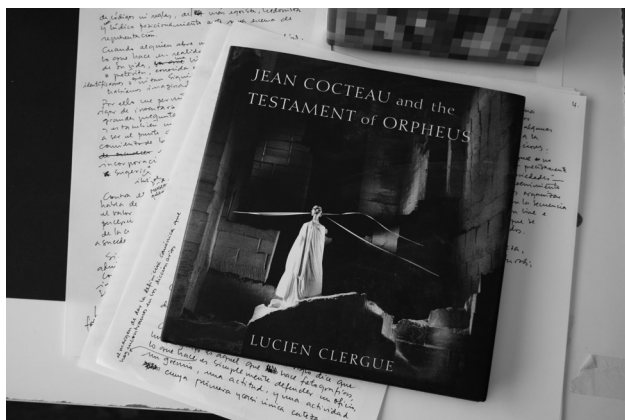
¿Los retratados ya lo son de antemano o son los que ve el fotógrafo? La consideración especial en la mente del creador fija el porcentaje de realidad tergiversada.

SORPRENDER

Lo mismo ocurre en el caso de los *special photographers*. Cuando en 1959 Jean Cocteau invita al fotógrafo Lucien Clergue a incorporarse al rodaje de *El testamento de Orfeo*, le confiesa estar deseando verse sorpren-

11 R. Barthes, *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1980.

dido por sus fotos, ya que estas “mostrarán algo diferente de mi película”¹²: ojos postizos, caballos, Yul Brynner, rodajes en Baux, Niza, días con Picasso,... y los delirios oníricos, la decadencia, lo que acaba desembocando en la dificultad de la existencia, la dificultad de expresión y de creación por parte del artista.



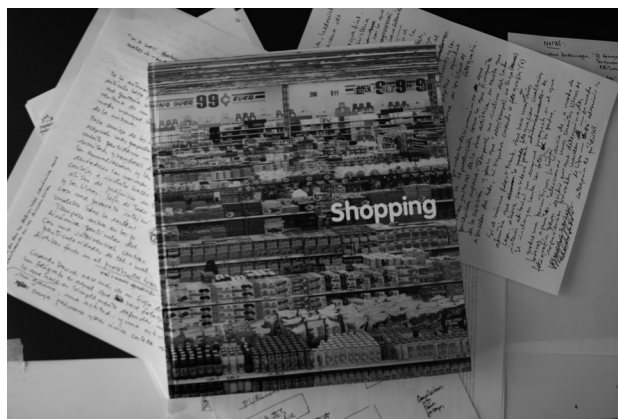
En una entrevista sobre el cinematógrafo, Cocteau declaraba que una obra debe ser “un objeto difícil de recolectar”. Y ciertamente esto ocurre con el libro de Clergue: es una colección tan poderosa y variopinta de imágenes, que resulta difícil volver a abrir las páginas del libro y encontrar impresiones similares, siempre hay cosas nuevas, no vuelves a sentir lo mismo. De repente el poeta se ha convertido en figurante, y luego en director, más tarde en sombra y después en una estatua frente a las ruinas, para –tras morir atravesado por la lanza de una deidad– ver como se aleja, llevada por el viento, una flor de hibisco.

La fotografía no es un arte fácil. Crear es alejarse del resto. El resto sería repetición, y la repetición la mayor parte de las veces degenera en el simple consumo.

COMPRAR

Hablar de consumo es reconocer que se da una transformación del concepto de *flâneur* del que hablábamos antes.

Un buen día, descubrimos que las ideas se han convertido en objetos, y los objetos comienzan a cobrar una relevancia inusual en tanto que elementos del deseo. Pero, lo que es aún peor, el círculo vicioso alcanza al arte, a los objetos artísticos y por último a los artistas. La famosa imagen de Barbara Kruger donde una mano sujeta una tarjeta con la revisión del axioma cartesiano (I shop, therefore I am; compro, luego existo) es la prueba evidente de que nadie escapa al consumo (y pensemos aquí en el inconsciente e indiscriminado consumo de imágenes).



Detenerse en las imágenes de los escaparates de Atget, en las tiendas de Berenice Abbott, los frontales de Walker Evans o los deliciosos anuncios de Stewart Bale tomados en las calles de Liverpool, evidencian la existencia de una cartografía precedente a la aparición de los maniqués del surrealismo, la vertiente pop de

¹² L. Clergue, *Jean Cocteau and the Testament of Orpheus*, N. York, Viking Studio, 2001.

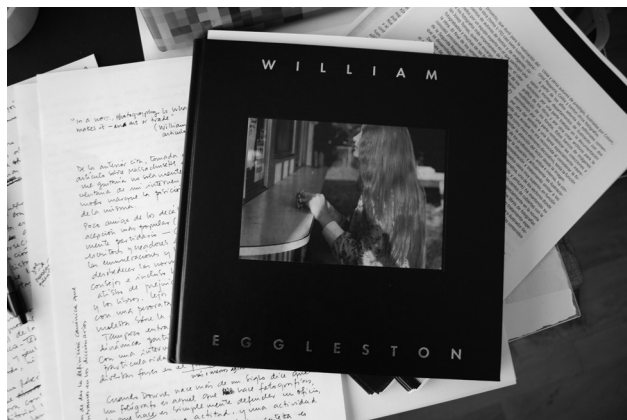
Oldenburg o Richard Estes, o el abigarrado gigantismo de los dípticos de Gursky.

De repente un catálogo con aspecto de ser el último *hype* de la temporada museística, se convierte en un tratado sobre el comportamiento humano.

FELICITAR

A veces conviene reflexionar sobre el sentido de los premios. Cuando llegan demasiado tarde, se convierten en una suerte de homenaje, un acto casi familiar sin mayor efecto que el agasajo del laureado. Si el galardón llega demasiado pronto, precipita la dedicación del artista, o bien consigue tirarla por la borda antes de que su carrera haya empezado.

En ocasiones un premio llega cuando el galardonado no es demasiado joven, ni tampoco demasiado inactivo. Entonces no existe necesidad de demostrar nada ni toca hacer ningún tipo de balance.



El Hasselblad Award no arriesga demasiado (entre los premiados se encuentran William Klein, Richard Avedon o Susan Meiselas), pero de vez en cuando per-

mite que se puedan realizar proyectos. Entre los catálogos creados al efecto hay algunos fallidos –como el de Cindy Sherman, con errores en el formato y en la selección de obra–, y sin embargo hay otros, como el de William Eggleston, realmente fascinantes y en los que parece que ese día las musas accedieron a colaborar en el concepto.

En una secuencia que comienza y acaba en Memphis en 1967 y se prolonga por un espacio de treinta años, uno tiene la hipnótica sensación de que todas las fotografías hubiesen sido tomadas de un tirón.

“El fotógrafo –decía Barthes, que ya tardaba en aparecer en los créditos– es como un acróbata, debe desafiar las leyes de lo probable e incluso de lo posible, debe desafiar las leyes de lo interesante: la foto se hace “sorprendente” a partir del momento en que no se sabe porqué ha sido tomada”¹³.

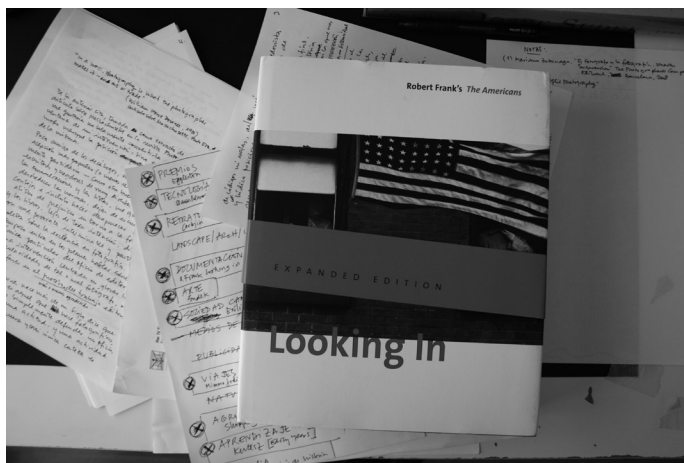
Lo mismo ocurre con la contemplación. Esa pureza ansiada está en la joven tirada en la hierba, la soledad del campo de algodón sin recoger, la lámpara ventilador o el cruce de calles en el boulevard Ralph McGill de Atlanta.

COLECCIONAR

En un orden similar, lo mismo ocurre con las colecciones, con la pulsión del coleccionista. Muy probablemente el pensamiento llega después. Como en el microrrelato de Monterroso, cuando el hombre despertó (o quiso darse cuenta), la colección estaba allí. Son los hombres los que coleccionan, aunque lo hagan bajo el auspicio de una corporación, museo o colección particular.

La colección *Neuflyze Vie* apenas tiene trece años de existencia, pero ya lleva el famoso “*punctum*” incorporado, lleva la vida. Sin compartir demasiado lo

13 R. Barthes, *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1980.



“Como decía Cezanne: “cuando empiezo a pensar se pierde todo”. Lo que cuenta en una foto es su plenitud y su sencillez”¹⁸. Tiempo hay después de volver a visitar un trabajo realizado en el pasado.

REVISITAR

Para concluir, como ocurre después de un largo viaje, hay que hacer recuento y reconocer lo memorable del proceso: “La fotografía, más que ninguna otra disciplina artística, está vinculada a la realidad”¹⁹.

Según la recientemente desaparecida Anna Fárová, historiadora y gran autoridad en su obra, Josef Sudek entendió en su época que la fotografía poseía un sentido independiente en tanto que expresión.

Autor desarbolado por los paisajes de su Kolin natal, por sus ojos pasaron veteranos de guerra, detalles arquitectónicos, anuncios publicitarios, retratos, máscaras africanas, jardines o series tardías como la de los laberintos de cristal.

Sin embargo, es su serie de fotografías realizadas a través de la ventana de su estudio la que nos reconcilia con nuestro mundo interior, la que nos roba las palabras en una de las manifestaciones más brillantes del arte fotográfico.

Las fotografías –como anota Wim Wenders– “pueden cubrir cualquier territorio ocupado por la palabra”²⁰. Y precisamente por ello, por inundar de forma insultante nuestra vida diaria, los libros de fotografía son la razón esencial de po-

¹⁸ J. Berger, *Fotocopias*, Madrid, Alfaguara, 2000.

¹⁹ A. Fárová, *Josef Sudek*, Praga, Torst, 2002.

²⁰ En prólogo de S. Plachy, *Sign & Relics*, N. York, Monacelli Press, 1999.

damos acercarnos a comprender quienes somos. El efecto de la fotografía es el de un espejo, donde uno debe re-conocerse.

En un artículo reciente publicado por Xavier Antich sostiene que "son fascinantes esos momentos umbral, en los que algo está a punto de desaparecer y algo todavía indefinido busca caóticamente su lugar, su sentido, quizás su naturaleza"²¹.

De un lado, asistimos a un cambio de ciclo, donde el mediático ruido digital parece acabar con los valores tradicionales y orgánicos, pero por ello estamos obligados a mutar la melancolía en capacidad para lo diverso, y dentro de ello, deberán tenerse en cuenta siempre a los precursores.

En definitiva, al final hablamos de belleza que aparece en el acto de comunicación según una doble acepción, la de la comprensión (si hablamos de un contexto o ámbito documental) y la de la expresión (si lo abordamos desde un punto de vista estético).

En estos mismos encuentros, concretamente en el III, Bernardo Riego planteaba la necesidad de que existiesen "unas reglas comunes entre creador y espectador"²². El problema es una cuestión de perspectiva casi fenomenológica y, así como ocurre con las tonalidades de la visión humana (nuestros ojos no ven exactamente lo mismo que los de otra persona), nunca el creador ni el que contempla están a la altura del acto de comunicación que se produce entre ellos. Las posiciones de partida siempre son diferentes, por lo que los niveles de comprensión siempre tendrán matices que los alejan en mayor o menor medida; y otro tanto ocurre con la sensación estética de dicho acto. La mirada nunca es objetiva, determinados contextos

aportan mayor riqueza que otros, y lo que para alguien es bello, para otro observador puede resultar grotesco.

Debido precisamente a la complejidad cultural de la que hablaba Bernardo Riego, no siempre será posible la que llama "arqueología de la mirada". En este sentido, cobran una importancia trascendental las decisiones. El autor elegirá y será comprendido (o no) y disfrutado (o no). Pero lo mismo le ocurrirá al espectador, que mirará y entenderá (o no) y disfrutará de lo contemplado (o no).

Por todo ello son importantes los libros de fotografía. Aunque a priori puedan parecer un simple y tímido *approach*, e incluso en ocasiones puedan verse superados por las circunstancias internas de la edición del mismo (escaneados, diseñadores, impresores, encuadernadores), lo cierto es que constituyen el único soporte perdurable, si cabe de mayor trascendencia aún en esta época de fascinación digital. De hecho, la aparente democratización del hecho fotográfico se carga de una nueva exigencia, la objetividad, que debería suponer el paso real, y no difuminado, de la esfera privada a la pública.

¿Qué trabajo tiene la suficiente voz, discurso, narración, para sacarlo del cajón de proyectos y que vea la luz en forma de libro? Volverá a ser un tema de decisiones.

Unido a ello, y en un plano posterior en el tiempo, existe otro factor a tener en cuenta, y es el peligro de conservación de las obras, no solamente en lo referido al aspecto físico y real (con el riesgo que entraña pasar de la copia en papel al archivo digital), sino en lo que se refiere a la tiranía de los mercados y los procesos de distribución.

21 Columna en *La Vanguardia*, 22 Septiembre 2010.

22 En *Actas III Encuentro Historia Fotografía en Castilla-La Mancha*, Ciudad Real, CECLM, 2009.

El gran reto de los libros es reforzar su posición como garantía objetiva del discurso, y ese discurso, cada vez más alejado de antiguos paradigmas, debe ser el trazo, el legado, la sombra que pueda dar cobijo al futuro desarrollo de las ideas y contenidos culturales de una generación y casi me atrevería a decir, de una comunidad cultural comprometida.

De una vez por todas, cada uno de los actores debe concienciarse y asumir el rol, cediendo el protagonismo de la industria cultural a los creadores de la misma, de manera que el verdadero evento sea el trabajo en sí mismo, y no las herramientas ni el modo de presentación.

Y debido a esto insisto en la necesidad de los libros de fotografía, y por ello cada una de las propuestas no debería tener otro afán que el de ofrecer soluciones que hagan posible un progreso en el mercado del libro ilustrado. La utilidad de los libros está en la simple enumeración de los verbos que me han servido para hablar de ellos. ¿Por qué son necesarios los libros de fotografía? Para poder aprender, perder(se), experimentar, innovar, intimar, amplificar, significar, retratar, sorprender, comprar, coleccionar, mostrar y revisitar.

Hablamos de verbos dinámicos, verbos para personificar, verbos para construir aquello que queremos decir que somos. En su último libro, Félix de Azúa anota que "los humanos somos aquello que de nosotros dicen nuestras imágenes" y estas, nuestras imágenes, son signos "que nos permiten soportar lo insoportable"²³.

Por eso mi propuesta es la de crear belleza como el que participa en un juego, el juego de Orfeo el artista y Narciso el contemplativo, el juego de crear antimundos partiendo de las fotografías, el juego de observarlas, seleccionarlas, agruparlas y, para poder contarlas, guardarlas dentro de un libro.

23 F. de Azúa, *Autobiografía sin vida*, Barcelona, Mondadori, 2010.



LA GESTIÓN DE ARCHIVOS DIGITALES DE FOTOGRAFÍA HISTÓRICA

Dr. Gabriel Betancor Quintana
Técnico de Fondos Audiovisuales
FEDAC/Cabildo de Gran Canaria

Algunas personas piensan que cuando hablamos de la gestión de archivos digitales de fotografía histórica nos referimos fundamentalmente a una cuestión "técnica", relativa a la profundidad de los bip, la resolución de la digitalización, los histogramas, los formatos de los ficheros, los archivos master o "brutos de escáner", los "productos derivados", las copias de seguridad, la preservación digital que permita la conservación y acceso futuro a los ficheros generados, etcétera. Y realmente así es, estas consideraciones técnicas tratan de diversos aspectos de los protocolos y estándares de digitalización y gestión de ficheros digitales en los Archivos y Centros que custodian patrimonio fotográfico de carácter histórico y/o documental.

Sin embargo, los protocolos de digitalización son sólo una parte del flujo de trabajo en que se desenvuelve la gestión del patrimonio fotográfico histórico en los Archivos y Centros. El impacto de la digitalización de la documentación fotográfica en la última década lógicamente ha puesto en primer plano estos aspectos pues los cambios tecnológicos son de tal magnitud que están modificando sustancialmente la gestión del patrimonio fotográfico histórico, particularmente en lo relativo a la documentación y difusión de la imagen. En cualquier caso conviene no confundir la parte con el todo y adoptar una visión global de ese flujo de trabajo estableciendo la relación entre las distintas partes que lo componen: Conservación, digitalización, documentación, difusión. En esta ponencia les invitamos

a realizar una reflexión en este sentido a partir del análisis concreto del trabajo en un Centro que custodia patrimonio fotográfico histórico. La Fundación para la Etnografía y el Desarrollo de la Artesanía de Canarias, un organismo autónomo del Cabildo de Gran Canaria que tiene la encomienda de gestionar e impulsar el sector artesanal en la isla a la par que estudiar y poner en valor la cultura tradicional canaria. Una Fundación que ha convertido sus fondos y colecciones de fotografía antigua en el embrión del Archivo de Fotografía Histórica de Canarias.

Es a partir de esta experiencia práctica, huyendo de miopes localismos, desde donde les proponemos esta reflexión teórica acerca de la gestión del patrimonio fotográfico histórico.

El ingreso de fondos y/o colecciones fotográficas de interés histórico en el Centro supone la puesta en marcha de un equipo de trabajo que garantice la conservación, preservación, documentación, digitalización y difusión del material ingresado. En primer lugar es necesario un informe del ingreso en que hay que evaluar el interés histórico y documental del material así como su relación respecto a la política institucional de ingresos; el origen del mismo así como las condiciones del ingreso –cesión, donación,...– y en particular hacer constar la cesión, o no, de los derechos de explotación; señalar un previsión de los costes de mantenimiento de dichos fondos y colecciones; identificar el tipo de artefactos fotográficos y su estado de

conservación señalando el tiempo de intervención de que disponemos para garantizar su preservación; establecer el protocolo de digitalización señalando los parámetros técnicos que aseguren una explotación cultural de calidad de dicho patrimonio; adelantar las líneas generales del trabajo de documentación y catalogación; establecer los medios de difusión principales con los que se dará a conocer a la sociedad (web, CD, exposiciones, catálogos,...). En definitiva, un informe que sea un avance del Plan de Trabajo a desarrollar con ese material ingresado. El carácter transversal de este Plan de Trabajo es una obviedad, no por ello deja de ser necesario señalar los diferentes perfiles profesionales que convergen para garantizar la adecuada conservación, documentación, digitalización y difusión del patrimonio fotográfico histórico. Conservadores, archiveros, historiadores, documentalistas, fotógrafos, informáticos,... son algunos de los perfiles necesarios.

Pero antes que nada habría que preguntarse qué es eso de fotografía histórica y el patrimonio fotográfico histórico, ¿qué le confiere el carácter de histórico a una fotografía?. ¿El tiempo pasado desde que se obtuvo?, ¿el contenido reflejado en la imagen obtenida?, ¿la calidad técnica y artística de la misma?, ¿la notoriedad del autor de la fotografía?.

La fotografía antigua tiene un evidente valor documental por cuanto nos permite asomarnos a la imagen de la sociedad en el pasado. Desde el punto de vista documental el patrimonio fotográfico histórico está conformado por la producción fotográfica que documenta cualquier aspecto de la vida social del pasado de una sociedad. Esta concepción global e integradora del patrimonio fotográfico, inspirada en la historiografía

social anglosajona, permite que los Centros y Archivos custodios se conviertan en ventanas que permiten entablar ese diálogo entre el presente y el pasado en que se basa la ciencia social de la Historia a partir del estudio y análisis de la imagen que de sí mismo nos ha legado el pasado.

A través de la recuperación de grandes series de fotografía podemos estudiar y analizar diversidad de aspectos de la vida social del pasado. Tomemos por caso la evolución del paisaje natural, marítimo, rural, urbano en un territorio. En la historia de la fotografía determinadas tomas fotográficas acaban convirtiéndose en referentes iconográficos de la sociedad, de modo que generación de fotógrafos tras generación de fotógrafos, tanto aficionados como profesionales, suelen fijar la pupila de sus objetivos, sobre esos mismos referentes paisajísticos, arquitectónicos, festivos,... Este tipo de análisis tiene un evidente interés desde el punto de vista local, convirtiendo a la fotografía histórica en fuente de investigación imprescindible para urbanistas, arquitectos, geógrafos¹,...Y este ejemplo relativo al paisaje puede hacerse extensivo a la vida económica, política y cultural de cualquier sociedad contemporánea: la evolución de las actividades agrícolas, industriales, comerciales; el transporte; su devenir político y militar; fiestas, deportes, tradiciones culturales, la misma vida cotidiana,...

No sólo los aspectos materiales de la vida social del pasado son susceptibles de análisis a partir del estudio del patrimonio fotográfico histórico, la misma evolución de las mentalidades puede abordarse a través de la disección de la imagen que el pasado quiso legarnos. Y es que las sociedades humanas construyen su

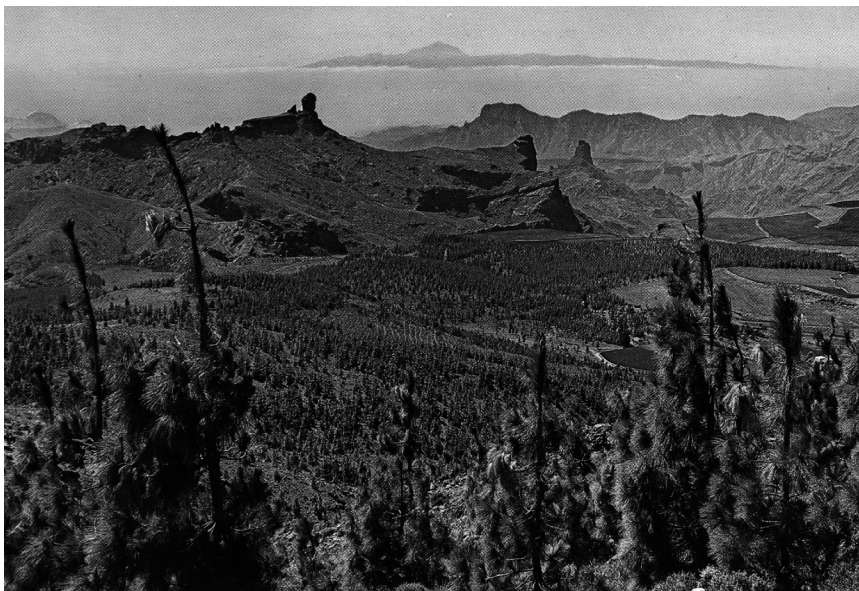
1 Véase a modo de ejemplo fotografías de 1 a 3 en apéndice gráfico. Para otros ejemplos visitar Archivo de Fotografía Histórica de Canarias. FEDAC/CABILDO DE GRAN CANARIA www.fotosantiguascanarias.org y consultar los álbumes fotográficos titulados "Memorias del mañana".



Llanos de la Pez deforestados. Cumbres de Gran Canaria. Julián Hernández Gil. Circa 1950. Gelatino bromuro de revelado químico. 12981. Archivo de Fotografía Histórico de Canarias. FEDAC/CABILDO DE GRAN CANARIA www.fotosantiguascanarias.org



Mismo lugar a mediados de los 60. Sin identificar. Gelatino Bromuro. 22x30. 11019. Archivo de Fotografía Histórico de Canarias. FEDAC/CABILDO DE GRAN CANARIA. www.fotosantiguascanarias.org



Mismo lugar a mediados de los 70. Sin identificar. Tarjeta Postal, fotomecánico. 22445. Archivo de Fotografía Histórico de Canarias. FEDAC/CABILDO DE GRAN CANARIA. www.fotosantiguascanarias.org

identidad dotando de un particular significado social y cultural a los elementos naturales del territorio que habitan, así como a las producciones y logros de la actividad del grupo humano y a la forma peculiar de relacionarse de sus miembros. La aparición de la fotografía desde mediados del s. XIX dio un notable impulso al desarrollo de esos iconos introduciendo al mundo en la producción y consumo masivo de imágenes, hasta el punto de universalizar la engañosa máxima de que "una imagen vale más que mil palabras". Y el mismo análisis de la evolución histórica de la fotografía en una sociedad conlleva el mismo estudio de la mentalidad que se esconde tras el objetivo fotográfico.

El fenómeno fotográfico llegó a nuestro Archipiélago hacia finales de 1839, el mismo año en que fuese presentado en París el Daguerrotipo, que es el primer procedimiento de obtención de imágenes fotográficas; la situación de nuestros puertos en el camino del colo-

nialismo europeo hacia los continentes africanos, americanos y asiáticos explica esta celeridad.

El proceso fotográfico es un conjunto de procedimientos y procesos químicos y foto-químicos que conducen a la obtención de las fotografías; siendo posible identificar cada uno de dichos procesos. Algunos de estos procesos fueron tan determinantes que durante tiempo dominaron la producción fotográfica. Así la historia de la fotografía puede abordarse para su estudio en diversos períodos según la técnica dominante.

De forma general podemos considerar, el período de los positivos directos de cámara –daguerrotipos, ambrotipos y ferrotipos entre 1839 y 1855–; la etapa de los negativos de colodión húmedo y/o seco sobre vidrio y las copias a la albúmina desde 1855 a 1880; el período de negativos en gelatina sobre vidrio y de copias por ennegrecimiento directo en papel de fabricación industrial entre 1880 y 1910; el de los negativos

en nitrocelulosa y otras variantes de plástico y de las copias de revelado químico en papeles a la gelatina, entre 1910 y 1970; la fotografía en color cromógeno a partir de 1970, y por último la fotografía digital que desde 1981 viene desplazando a la fotografía química.

Las limitaciones técnicas de los positivos directos de cámara –principalmente porque obtenían imágenes únicas que no era posible reproducir–, la carestía del producto, así como su rápido desplazamiento desde la década de 1860 por los primeros procedimientos de copias positivas en papeles a la albúmina hicieron que, con carácter general, la fotografía en Canarias en su etapa inicial constituyese un fenómeno reducido a los círculos sociales de la aristocracia insular, que se hacían retratar bien por fotógrafos itinerantes de paso en las Islas, o en los viajes que esta aristocracia realizaba al continente europeo por motivos de negocio o placer.

El desarrollo y extensión de las copias fotográficas positivas a la albúmina proporcionó a la fotografía el espaldarazo definitivo abriendo paso al consumo de imágenes fotográficas. Los fotógrafos salieron con decisión de sus estudios y galerías y se lanzaron a fotografiar paisajes, calles, plazas, edificios emblemáticos. Los primeros sistemas de copia fotográfica supusieron una nueva revolución técnica que permitió, además de abaratar los costes, obtener cuantas copias se necesitasen.

La eclosión de las copias a la albúmina en Canarias vino a coincidir con un período de desarrollo del capitalismo de la mano de las inversiones británicas, la exportación frutera, el crecimiento urbano de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, el auge de su negocio portuario, la construcción de diversos hoteles...

Por una parte los establecimientos fotográficos se consolidan con esta técnica en diversas islas del Archipiélago: La Palma, Tenerife y Gran Canaria; en esta última Isla hay que destacar a Luis Gonzaga del Mármol,

Santos María Pego, Alberto Boissier y Romero ó Luis Ojeda Pérez. A la vez que se produce esta consolidación de estudios isleños, el desarrollo de Gran Canaria atrae la atención de distintos fotógrafos europeos hacia finales del siglo XIX, siendo de destacar Carl Norman, Chas Nanson, Ensell, Charles Medrington, Joao Da Luz Perestrello,...

Consolidación de estudios fotográficos, llegada de fotógrafos europeos al calor de las inversiones de capital extranjero en Canarias, tímida socialización del retrato, desarrollo de la fotografía paisajística y de reportaje político-social..., son algunas de las características generales de este período.

Con este conjunto de circunstancias la fotografía se extendió geográficamente más allá de la capital. Primero a zonas cercanas, como Santa Brígida, donde residían sectores acomodados de la sociedad y además era centro de residencia vacacional para los primeros turistas que nos visitaron; así es como La Atalaya capturó la mirada foránea que buscaba lo "exótico" que no encontraba en Europa (hábitat en cuevas, producción de loza artesanal,...). Luego, a aquellas zonas donde la agricultura de exportación platanera empujaba el desarrollo del capitalismo que a su vez atraía la atención del objetivo fotográfico; las vegas de Telde, Gáldar y Arucas se convirtieron entonces en iconos fotográficos. Entre finales del s. XIX e inicios del XX Abelardo Auyanet abre su estudio fotográfico en Arucas.

Es en este período cuando se empieza a acuñar la imagen de la "Canarias típica". La calidad de las fotografías hizo que muchas de sus tomas fuesen reproducidas fotomecánicamente durante las décadas posteriores, engrosando el naciente negocio de la Tarjeta Postal que, junto con las copias a la gelatina de revelado químico, estaban a punto de abrir en las primeras décadas del s. XX, una nueva etapa en la historia de

la fotografía insular. La albúmina nos legó su imagen decimonónica, preferentemente de sus personajes aristocráticos, de sus políticos, militares, religiosos e intelectuales, aunque también de rostros de jornaleros y trabajadores que estaban sustentando la acelerada transformación social que experimentó Canarias en las décadas del cambio de siglo. Además de esos retratos, paisajes naturales, rurales, progresos de la urbanización, carreteras, obras de sus puertos, su Catedral e Iglesias, sus fiestas... Desde el punto de vista patrimonial salta a la vista la importancia que las copias a la albúmina, tanto por su calidad técnica como por el valor documental que poseen pues, en realidad, debemos a esta técnica las primeras grandes series de imágenes fotográficas.

La Playa de Las Canteras, el Roque Nublo, la Atalaya de Santa Brígida, los barrancos de Agaete y de Teror son sólo algunos de los referentes paisajísticos de Gran Canaria vista desde la óptica de la albúmina. Pero no sólo referencias paisajísticas, también fiestas como la Romería del Pino, la Rama de Agaete, los Carnavales.

Y por supuesto las obras arquitectónicas civiles y militares: Gobierno Militar, Gobierno Civil, Capitanía, mostrando el poderío del Estado sobre la sociedad y la pujanza económica que dio inicio al proceso de urbanización, como puede observarse en las imágenes del Mercado de Vegueta, el Puerto de La Luz, el tranvía del Puerto, el área comercial de Triana; así como sus edificios de uso culturales entre los que destacan el Teatro Pérez Galdós y el Teatro Cuyás.

Las construcciones religiosas desempeñaron un papel destacado en este proceso de creación y desarrollo de la imagen que la sociedad local tenía de sí misma y de la que quiso mostrar a los foráneos. Dotadas por las sociedades de un contenido y significado ideológico muy marcado este tipo de arquitectura acaba convir-

tiéndose en piedra de toque de identidades culturales. La Catedral de Santa Ana en Las Palmas de Gran Canaria, por supuesto la Basílica del Pino de Teror y las Iglesias de San Juan de Arucas y Telde son los ejemplos más notables de este proceso en la Isla.

Aquellas fotografías no tardaron en convertirse en una mercancía que nutrió, en forma de tarjetas estereoscópicas, no sólo el naciente mercado fotográfico de la ciudad sino que a través de su Puerto de La Luz alcanzó los mercados británicos en los que las imágenes de la Gran Canaria del s. XIX eran utilizadas como de reclamo publicitario. Así fue como nacieron los clásicos iconos en nuestra fotografía: la Calle Real de Teror con la Basílica del Pino al fondo; el Puerto de La Luz, la Calle Triana, la Playa de las Canteras, Maspalomas,... Iconos fotográficos que, década tras década y generación tras generación, ha sido recreado con las más diversas técnicas fotográficas.

Cabe destacar a fotógrafos extranjeros como el noruego Carl Norman que, de paso en la Isla, obtuvo algunas de las mejores fotografías a la albúmina que se han tirado en Canarias. Otros como el alemán Teodoro Maisch, que se afincó entre nosotros e instalándose en la capital grancanaria contribuyó decisivamente a crear la imagen histórica que tenemos de los años veinte, consolidando con la técnica de la gelatina el tipismo fotográfico que se había iniciado hacia finales del XIX con las copias a la albúmina.

También los fotógrafos locales como Luis Ojeda Pérez inmortalizó a la albúmina diversidad de aspectos de la vida social de finales del XIX e inicios del s. XX. A estos profesionales se unieron centenares de fotógrafos aficionados que, gracias al desarrollo de las técnicas fotográficas al gelatino-bromuro, pudieron obtener gran cantidad de imágenes retratando diversidad de aspectos de la vida cotidiana de la época.

Y es que el desarrollo de las copias a la gelatina de revelado químico contribuyó decisivamente a la socialización del fenómeno fotográfico. Todos los sectores sociales van a participar a partir de ahora del mundo de la fotografía.

La proliferación de profesionales que abren estudios, así como la aparición de aficionados y la llegada de nuevos fotógrafos extranjeros a la Isla, la extensión del retrato fotográfico en formato Tarjeta Postal, el auge de los procedimientos fotomecánicos y del reportaje político y social contribuyeron a universalizar el fenómeno fotográfico. Ya en la primera década del s. XX no quedan términos municipales en la Isla que no dispongan de fotografías, que tratan de reflejar sus progresos y los avatares vitales de su paisanaje.

Enrique Ponce, Julián Hernández Gil, Ascanio, Eleuterio López son algunos de los profesionales que regentaron establecimientos fotográficos de esta nueva generación que sustituyó a los fotógrafos a la albúmina. Fotógrafos de origen centroeuropeo –Teodoro Maisch, Kurk Herrmann– desplazaron la anterior primacía anglosajona en la fotografía extranjera en Canarias y el English Bazar hubo de hacer sitio al Deutsch Bazaar en una imagen perifrástica de la competencia interimperialista que se libraba por establecer áreas de influencia económica y social en este Archipiélago.

Esta socialización de la fotografía enriqueció notablemente el patrimonio fotográfico histórico de carácter documental, legándonos imágenes de prácticamente cualquier aspecto de la vida social de nuestro pasado.

Estas breves pinceladas sobre la evolución de la fotografía en el Archipiélago, así como de su íntima relación con la propia historia de la sociedad canaria nos muestran que, para un fondo fotográfico histórico de carácter general, es fundamental adoptar una concepción global acerca de qué es dicho patrimonio: toda

aquella documentación gráfica y/o fotográfica que nos permite asomarnos a la imagen que de sí mismo nos legó el pasado. Asimismo nos habla de la necesidad de conocer la historia del patrimonio que custodiamos pues mal se conserva y difunde lo que no se conoce y de conformar equipos multidisciplinares que atiendan este tipo de patrimonio.

Pero el patrimonio fotográfico de carácter histórico no es sólo la información icónica que portan los artefactos propios de la fotografía química, obviamente incluye a dichos soportes materiales. Por tanto debemos concluir que éste está conformado por el conjunto de la documentación fotográfica que permite asomarnos a los diversos aspectos de la vida social y natural del pasado, y por los soportes fotográficos materiales como objetos portadores de información icónica reflejada del mundo real.

El valor patrimonial de las fotografías se evalúa relacionando sus características técnicas –tipo de artefacto fotográfico, técnicas de obtención de imagen,...– y su autoría con la información icónica que porta su imagen y el valor documental de la misma. Tanto la imagen como el soporte que la contiene forman parte de este tipo de patrimonio.

Estos objetos, documentos, de valor patrimonial reunidos en fondos y colecciones y conformados como grandes series de imágenes conceptualizan la realidad del patrimonio fotográfico histórico. Grandes series de imágenes que permitan acercar nuestro conocimiento a la imagen que presentaron las sociedades del pasado y que al tiempo nos permite comprender la evolución técnica de los sistemas de soporte y captura de imágenes fotográficas.

Y es que la recuperación y transmisión de la cultura y su memoria de una generación a otra es una práctica habitual en las culturas humanas desde nuestros pro-

pios inicios como especie y hasta el día de hoy. Desde los grabados antropomorfos esculpidos hace 25.000 años en la cueva Apolo 11 de Namibia, hasta el mensaje de radio, que con una longitud de 1679 bits fue enviado al espacio exterior en 1974 desde el Radio Telescopio de Arecibo –Puerto Rico– conteniendo información sobre la humanidad.

Archivos, Bibliotecas y Museos son conceptos que provienen de la antigüedad. Los siglos XIX y XX nos legaron nuevas y revolucionarias técnicas de registro y difusión de la cultura y memoria humana: la fotografía, la grabación sonora y de imágenes en movimiento. Estos nuevos soportes de la cultura humana, los documentos audiovisuales, han desafiado la legislación y los protocolos de trabajo establecidos desde antiguo para archivos, bibliotecas y museos; y su conservación y acceso dependen de una nueva disciplina que sintetice las tres tradiciones anteriores. Sin embargo, a diferencia de los grandes archivos, bibliotecas y museos, muchos archivos audiovisuales de todo el mundo carecen de estatutos, cartas fundacionales que definen sus funciones, sus mecanismos de protección y su mandato, lo cual los hace vulnerables a los problemas y los cambios en períodos de incertidumbre socio-económica como los que atravesamos².

Por su parte la legislación, en lo que tiene que ver con la fotografía, ofrece un grado de protección a este tipo de patrimonio y, aunque no reconoce la existencia del patrimonio audiovisual como tal, considera a la fotografía parte del Patrimonio Bibliográfico; señalando una especial protección a aquéllas de las que no existan más de tres ejemplares en poder de los servicios públicos. Esta conceptualización respecto a la fotografía patrimonial realizada por la Ley 13/85 de

Patrimonio Histórico español marcó la pauta de la legislación autonómica en los años noventa en cuanto a definición y encuadre tipológico de la fotografía como bien patrimonial.

Canarias fue la excepción pues nuestra Ley 4/99 de Patrimonio Histórico de Canarias considera la fotografía, en cuanto documenta la historia, modos de vida, usos y costumbres y personalidades canarias, un bien etnográfico de carácter mueble; bienes que para recibir la correspondiente protección jurídica deben estar incluidos en el Inventario Regional de Bienes Muebles, siendo las colecciones fotográficas susceptibles de ser declaradas Bien de Interés Cultural en la modalidad de Colecciones de Bienes Muebles.

El desafío legal y técnico que nos plantea la gestión del patrimonio audiovisual, en particular el fotográfico, ha propiciado, ante la ausencia de políticas públicas específicas para el sector, la proliferación de numerosas iniciativas que desde diversos ámbitos de las Administraciones Públicas tratan de dar respuesta a las necesidades de la conservación y puesta en valor de nuestro patrimonio fotográfico.

En el caso de FEDAC/CABILDO DE GRAN CANARIA se ha apostado desde su inicio por el desarrollo de un archivo digital de fotografía histórica. Esto implica: garantizar la conservación de los artefactos fotoquímicos, poner en marcha planes de conversión digital de las imágenes fotográficas que portan dichos artefactos, gestionar la documentación fotográfica a partir de las conversiones digitales y tomar la web como principal vía de difusión del patrimonio fotográfico custodiado y de relación con la sociedad.

El impacto de la digitalización de la información y la documentación, en particular la fotográfica, ha re-

2 R. Edmonson, *Filosofía y principios de los Archivos Audiovisuales*, París, UNESCO. Naciones Unidas, 2004.

volucionado la archivística de la imagen modificando sustancialmente los métodos y herramientas de trabajo de los archiveros y custodios de este tipo de patrimonio. Estas modificaciones afectan a todos los aspectos de los procesos de trabajo: conservación, catalogación y documentación, y difusión. La irrupción de la fotografía digital, y los incontables proyectos de conversión digital de fondos y colecciones de fotografía química, están relegando a ésta última convirtiéndola en una tecnología en desuso; al tiempo que ha ampliado considerablemente las posibilidades de explotación cultural y difusión de las imágenes que contienen los artefactos de naturaleza fotoquímica y propiciado también el cambio del soporte principal de consumo de imágenes fotográficas desplazando los monitores y pantallas al papel.

La disociación entre los soportes de la fotografía química y la imagen que portan ha hecho posible desarrollar nuevas estrategias de mantenimiento y explotación de los fondos de carácter patrimonial, posibilitando el acceso a la imagen digital sin comprometer las condiciones de conservación adecuadas de los artefactos fotoquímicos. Por tanto, es posible conservar adecuadamente los artefactos fotográficos fotoquímicos –cuyas condiciones de preservación mejoran tras su digitalización al liberarlos del estrés de la exposición

pública– al tiempo que realizar una explotación cultural intensiva de la parte más relevante de este patrimonio: las imágenes que portan y la documentación fotográfica que suministran. La generación y gestión de esta información, a partir de la catalogación y documentación de las imágenes, es vital para garantizar el acceso de la sociedad a este patrimonio. El uso de las redes digitales para difusión del mismo, así como la implicación de la sociedad en la generación de la documentación fotográfica, a través de redes y foros, convierten al Archivo en un activo agente cultural que promueve redes de conocimiento contribuyendo al enriquecimiento cultural de la sociedad. La construcción social de este conocimiento se concreta en una adecuada documentación de los fondos y colecciones fotográficas a través de la creación e implementación de una serie de metadatos que informan científicamente los datos aportados por las imágenes fotográficas y sus soportes fotoquímicos.

La aplicación de las tecnologías digitales a la gestión de archivos, fondos y colecciones fotográficas lejos de desdeñar la conservación física de las fotografías de naturaleza química, genera las condiciones para garantizar su mejor preservación; al tiempo que pone al alcance de toda la sociedad los medios para consumir y disfrutar de este tipo de patrimonio.

HITOS DE LA COLECCIÓN FOTOGRÁFICA DEL CEFIHGU

José Félix Martos Causapé y José Antonio Ruiz Rojo
Investigadores (CEFIHGU)

Esta ponencia pretende dar la mayor difusión a algunas de las fotografías más interesantes incluidas en las varias colecciones depositadas en el Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara, organismo dependiente de la Diputación Provincial. Por tanto, prima el aspecto visual sobre el literario y a tal fin hemos reducido el texto al mínimo imprescindible para contextualizar y facilitar la identificación de las imágenes. Aunque casi todas ellas han aparecido ya en distintas publicaciones patrocinadas por el CEFIHGU, faltaba un trabajo de conjunto que reprodujera una selección significativa de nuestros fondos antiguos. Descontando los fisionotrazos (escasos por otra parte en cualquier colección), las 85 piezas restantes abarcan un periodo comprendido entre los años cuarenta del siglo XIX (algún daguerrotipo) y los años cincuenta del siglo XX.

FONDO ANTIGUO: FOTOGRAFÍA INTERNACIONAL

Fisionotrazos

Inventado en 1786 por el francés Gilles-Louis Chrétien (1754-1811), el fisionotrazo tiene su antecedente en la clásica y dieciochesca "silhouette" (silueta), tan popular entre la aristocracia europea de la época. Pero constituye un sistema mucho más avanzado para la realización de retratos –aunque continúen estando perfilados– por la mecanización que implica: mediante el uso de un



pantógrafo se trasladaba el perfil del retratado a una lámina o plancha de cobre; este perfil se completaba posteriormente –buscando la mayor fidelidad posible con los rasgos del cliente– sobre la propia plancha metálica, y a partir de esta matriz se procedía a la estampación de forma similar a cualquier otro grabado. La fotógrafa y socióloga Gisèle Freund ha escrito: "El fisionotrazo no tiene nada que ver con el descubrimiento técnico de la fotografía. Sin embargo, se le puede considerar como su precursor ideológico"¹. En España la práctica del fisionotrazo fue escasa, siendo el grabador

1 G. Freund, *La fotografía como documento social*. Barcelona, Gustavo Gili, 1999, p. 19.



valenciano Francisco de Paula Martí (1762-1827) su representante más destacado.

Nuestros fisionotrazos proceden de Francia. Uno de ellos presenta un estado impecable, pues conserva intacta la hoja de estampación que contiene el grabado. La huella dejada en el papel por la presión del tórculo sobre la plancha se percibe nítida y en el centro aparece el retrato circular del naturalista M. J. Brisson. Dibujado por Fournier y grabado por Chrétien en París, se debe

fechar hacia 1795². En la periferia del círculo (parte superior) se lee: M. J. Brisson. Membre de L'Institut. Y en la parte inferior: Dess. p. Fournier. gr. p. Chrétien. inv. du physionotrace. rue S. Honoré vis. à vis l'Oratoire. n° 45 et 133 à Paris.

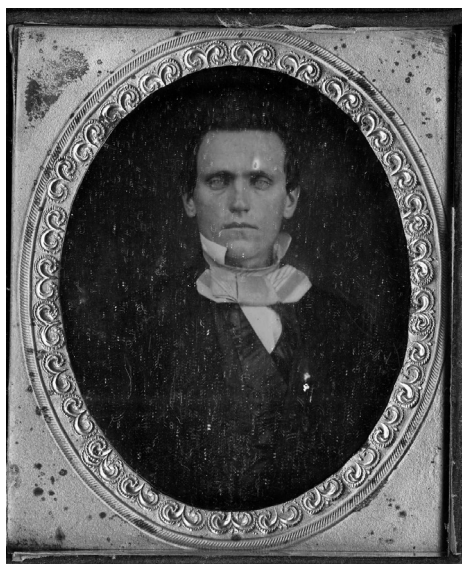
El otro fisionotrazo, aunque en peor estado, es más antiguo. Firmado por Quenedey y Chrétien, data de 1788-1789.

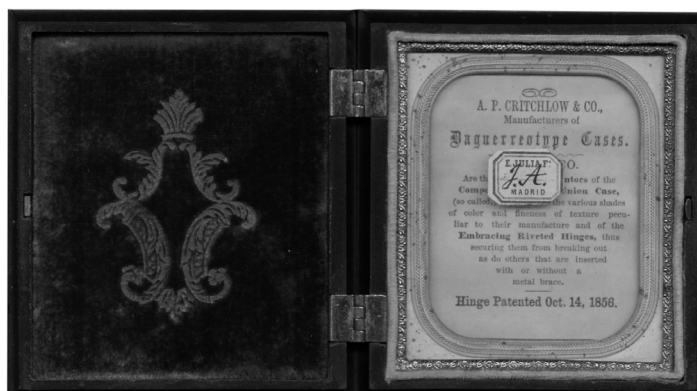
Daguerrotipos

El creador de este procedimiento fue Louis-Jacques Mandé Daguerre (1787-1851). Hombre polifacético y mundano perteneciente a una familia de la burguesía, trabajó desde su juventud como pintor, escenógrafo y decorador teatral. Su contrato de asociación con Niépce le resultó muy fructífero desde el punto de vista económico y científico, sobre todo a partir de 1833, cuando fallece el inventor de la heliografía y Daguerre puede actuar con total libertad. Desde 1835 reanuda sus investigaciones, cuyos frutos no tardan en llegar con la realización de los primeros daguerrotipos conocidos: una *Composición* de 1837 y el *Retrato de Mr. Huet* (de datación incierta, ¿1837?). A partir de marzo de 1838 Daguerre se lanza a promocionar el invento que lleva su nombre, aunque con poco éxito, y algo más tarde entabla relación con el científico François Arago, quien el 7 de enero de 1839 hace una comunicación oficial a la Academia de Ciencias de París proponiendo al Gobierno la compra de la patente. Al fin Daguerre consiguió su consagración oficial el 19 de agosto de 1839, cuando en una sesión solemne de la Academia de Ciencias, Arago expuso a la comunidad científica internacional las cualidades del nuevo invento. Esta presentación oficial del daguerrotipo en Fran-

2 Para más información, consultar Henri Koilski, *Le Physionotrace*. Musée Arthur Batut.







cia no pasó desapercibida en España, donde una minoría selecta de científicos e intelectuales recibió con ilusión, curiosidad y entusiasmo este avance.

El daguerrotipo se forma a partir de una placa de cobre recubierta de plata y pulida al máximo, que se sensibiliza con vapores de yodo para obtener yoduro de plata; después se expone a la luz y se aplica vapor de mercurio como reactivo para hacer visible la imagen (revelado); finalmente se fija esta imagen así obtenida con agua destilada salada o con hiposulfito de sosa. El resultado es una imagen única de gran nitidez y de aspecto irisado o tornasolado que aparece negativa o positiva según la incidencia de la luz e invertida lateralmente (izquierda-derecha). El tiempo de exposición, inicialmente de unos treinta minutos, disminuyó de forma notable en pocos años reduciéndose a sólo unos segundos. Por otra parte, como apunta Juan Naranjo, "la naturaleza intrínseca de los daguerrotipos –se oxidaban en contacto con el aire y su superficie era extremadamente delicada– obligaba a su protección, lo que llevó a enmarcar las obras, aumentando así las similitudes en la presentación de los daguerrotipos y las miniaturas"³.

Nuestros ocho daguerrotipos –todos ellos retratos– son de diferentes formatos y su fecha de realización oscila entre 1845 y 1860. La mayoría (cuatro) van estuchados en sus correspondientes cajas selladas. Dos de ellos están simplemente enmarcados, aunque protegidos

3 J. Naranjo, "Nacimiento, usos y expansión de un nuevo medio. La fotografía en Cataluña en el siglo XIX". En J. Naranjo, J. Fontcuberta et al., *Introducción a la historia de la fotografía en Cataluña*, Barcelona, Lunerg, 2000, p. 19.

por un cristal, y otros dos presentan la peculiaridad de estar encastrados en sendas tapas de un reloj de bolsillo finamente cincelado, y aunque no están sellados ni protegidos, su estado de conservación es satisfactorio. La mayoría (cinco) responden al formato de 1/6 de placa (8,3 x 7 cm). Otro lo hace al de ¼ de placa (10,8 x 8,3 cm) y los dos daguerrotipos del reloj son placas circulares de 3 x 3 cm de diámetro. Su procedencia es diversa: la mayor parte son norteamericanos y al menos dos, con seguridad, franceses. Pieza singular es una caja de daguerrotipo vacía. Se trata de una caja nueva, sin estrenar, con sendas bisagras metálicas y ricamente labrada en sus tapas de laca y gutapercha (el material termoplástico descrito por el especialista Ángel María Fuentes) con rocallas, flores, aves y un bucólico pastorcillo con guadaña encaramado en lo alto de una escalera. Por la parte interior se ve el almohadillado con su forro de terciopelo rojo y al lado opuesto el espacio destinado a contener la placa daguerrotípica, aquí ausente. El formato es de ¼ de placa y el marco, doble, en tonos cobrizos. La pieza está sellada con su cristal correspondiente y en el espacio que debería ocupar la placa aparece la información aportada por el fabricante: *A.P. Critchlow & Co., Manufacturers of Daguerreotype Cases. Hinge Patented Oct. 14, 1856.* Un largo texto publicitario del fabricante norteamericano expone las virtudes del producto exaltando la calidad, belleza y seguridad de la caja-estuche. Pero lo más curioso de esta pieza es el sello pegado encima del cristal; de formato octogonal apaisado (1,8 x 1,3 cm), en letra cursiva impresa azul, se lee: *E. JULIA. Fº. á J. A. MADRID.* Las iniciales "J. A." van manuscritas con tinta sepia.

Calotipos

El calotipo (en griego "imagen bella") o talbotipo nació casi a la par que el invento de Daguerre. Su creador fue

el británico William Henry Fox Talbot (1800-1877), quien obtuvo la patente del gobierno inglés el 8 de febrero de 1841. Científico y humanista, parlamentario y hombre dotado de una vasta cultura, su pertenencia a una rica familia le permitió dedicarse por completo a sus investigaciones científicas desde 1833. Tras años de intensas experiencias y ensayos infructuosos inventó, en 1839, el negativo de papel que abría posibilidades hasta entonces insospechadas. El procedimiento consistía en empapar hojas de papel en nitrato de plata y yoduro de potasio para su exposición a la luz; después era revelado con nitrato de plata y ácido gálico. Se fijaba con bromuro de potasio e hiposulfito de sodio hasta conseguir un negativo de papel listo para obtener positivos por contacto con otro papel mediante ennegrecimiento directo por la acción de la luz. Frente al carácter único y no multiplicable de la imagen daguerriana, el calotipo permitía hacer copias fotográficas a partir del negativo de papel original, lo que sentó las bases de la fotografía moderna. La calotipia estuvo vigente hasta 1855-1856 (aunque algunos idealistas como L. de Clercq la utilizaron hasta 1860), cuando el colodión húmedo tomó el relevo de los antiguos procesos.

Fechamos hacia 1855 nuestro calotipo en formato de tarjeta de visita. En él aparece retratada una mujer



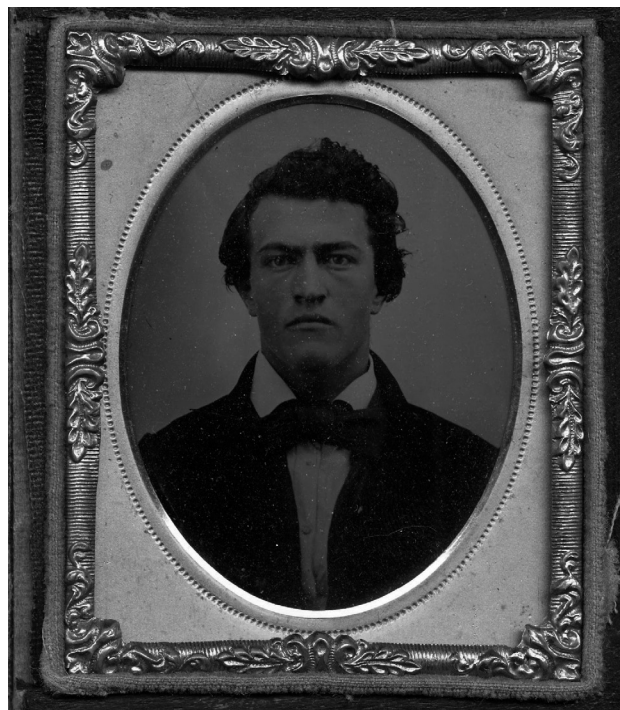
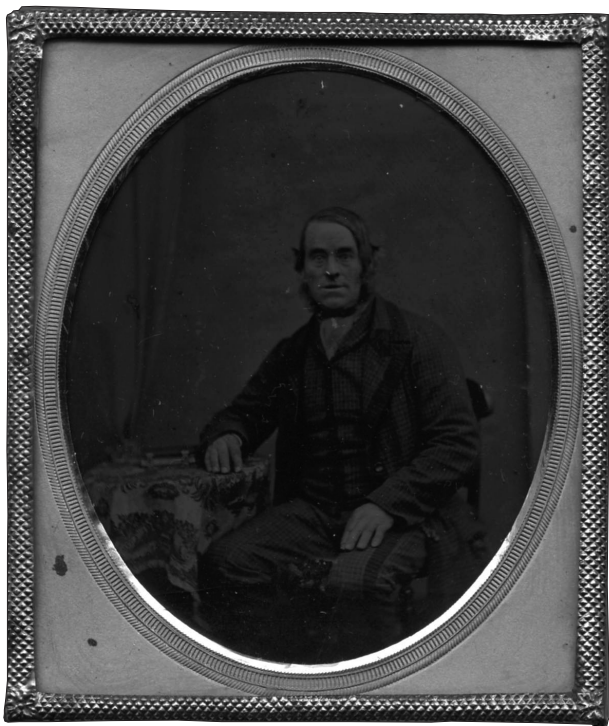
joven, vestida con elegancia, que nos mira pensativa, la cabeza ladeada y la pose tranquila.

Ambrotipos, ferrotipos y panotipos

La temprana aplicación del colodión húmedo, procedimiento inventado por Frederick Scott Archer (1813-1857) a partir de 1851 y que tendrá vigencia hasta la década de 1880, iba a suponer la desaparición efectiva de daguerrotipos y calotipos, procedimientos habituales hasta esa fecha, y su sustitución por ambrotipos (sobre placa de cristal), ferrotipos (sobre una chapa de hojalata) y panotipos (sobre hule, tela u otros tejidos). Estas nuevas tipologías realizadas sobre materiales más humildes abaratarán el precio del retrato de manera notable, convirtiéndolo en el género más popular y de mayor

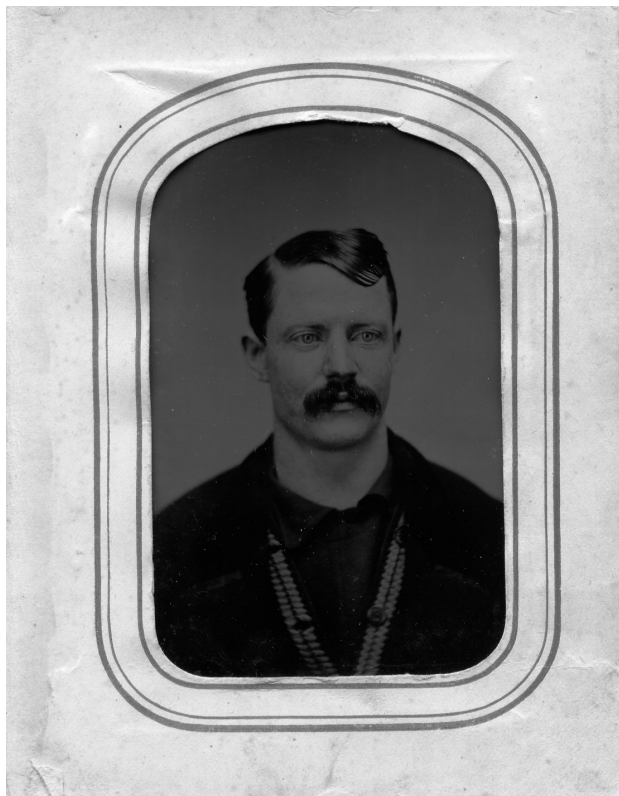
difusión. El colodión húmedo era una emulsión formada por una mezcla de algodón-pólvora (piroxilina o nitrocelulosa), alcohol y éter. El proceso exigía preparar la placa y revelarla en el momento mismo de la toma (aún húmeda), antes de que se secase. Pese a esta dificultad, el colodión supuso un enorme avance por la velocidad y estabilidad de la emulsión, de modo que el tiempo de exposición se redujo a escasos segundos.

Los ambrotipos constituían una imagen negativa que aparecía como positiva debido al fondo lacado en negro del reverso, que reforzaba y daba nitidez a la imagen. Debe su nombre al norteamericano James Ambrose Cutting, quien lo patentó como *ambrotype* en Boston (1854). Al estucharse como los daguerrotipos podían confundirse con ellos a simple vista. Los dos



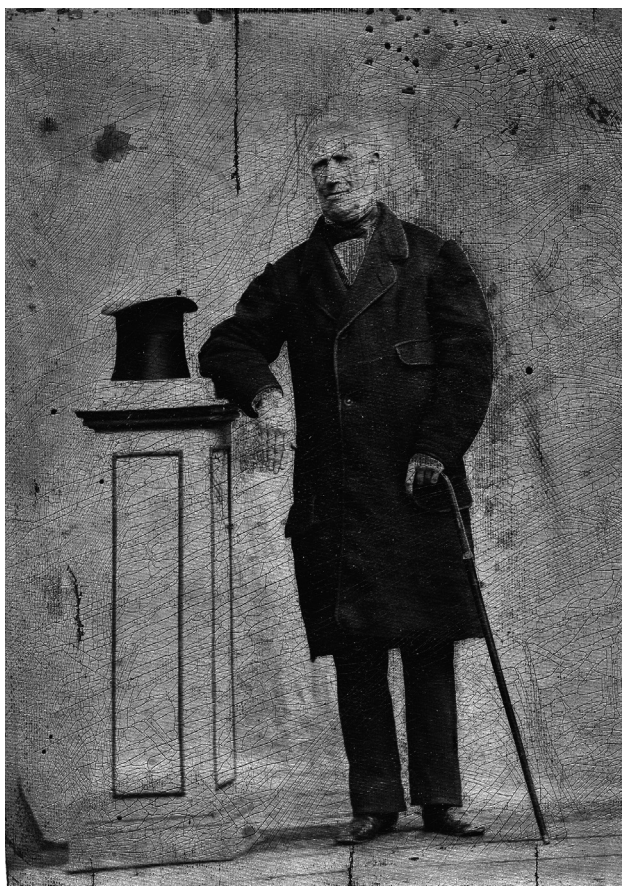
ambrotipos seleccionados se fechan entre 1855 y 1860. Ambos enmarcados, uno es europeo (caballero sentado) y el otro norteamericano.

El ferrotipo, también llamado tintipo o melanotipo, fue inventado por Adolphe Martin en 1852 y su uso se extendió durante varias décadas debido a la fortaleza del soporte y lo económico de su precio. Consiste en una placa o lámina de hierro u hojalata lacada en negro y cuya imagen en positivo se obtenía durante el revelado mediante un baño blanqueador. Fue la tipología preferida entre las clases populares y los fotógrafos ambulantes por su economía y versatilidad,



alcanzando gran aceptación en Europa y Estados Unidos. Muchas de las fotos de soldados combatientes en la Guerra de Secesión norteamericana son ferrotipos y constituyen una excelente fuente para documentar a los protagonistas del conflicto bélico de 1861 a 1865.

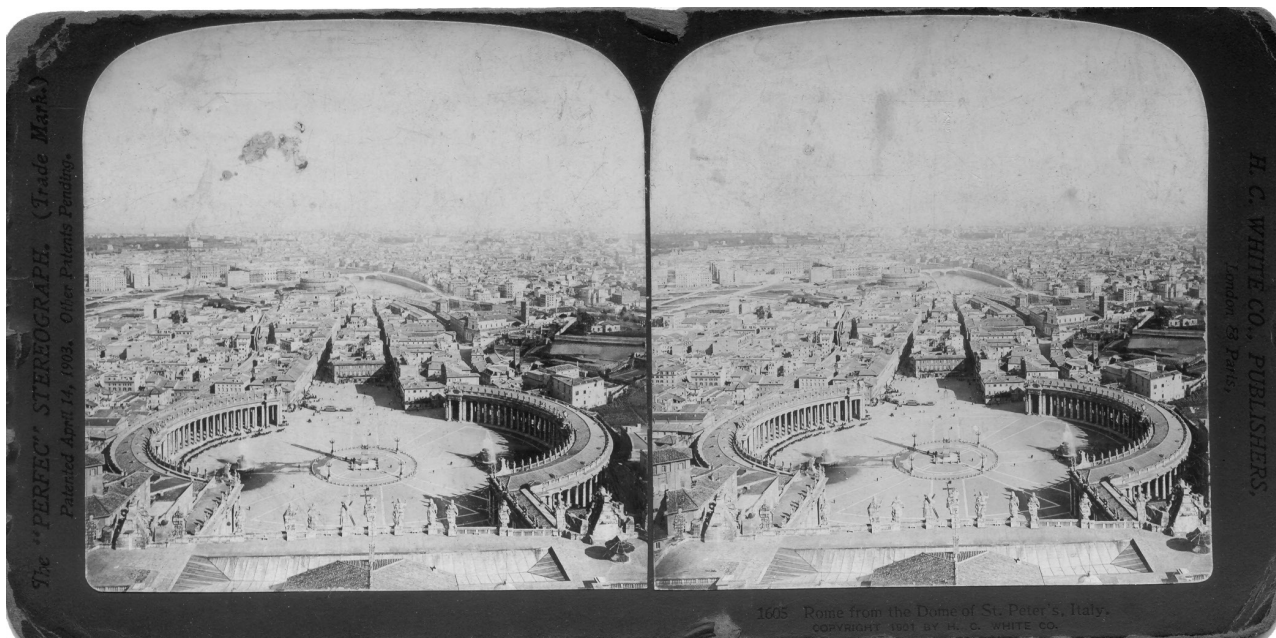
Nuestra colección consta de tres ferrotipos, uno español (la familia) y dos norteamericanos, fechables entre los años 1865 (los dos retratos individuales) y 1900. Son retratos de gran nitidez (algunos iluminados a mano) y su estado de conservación es excelente.

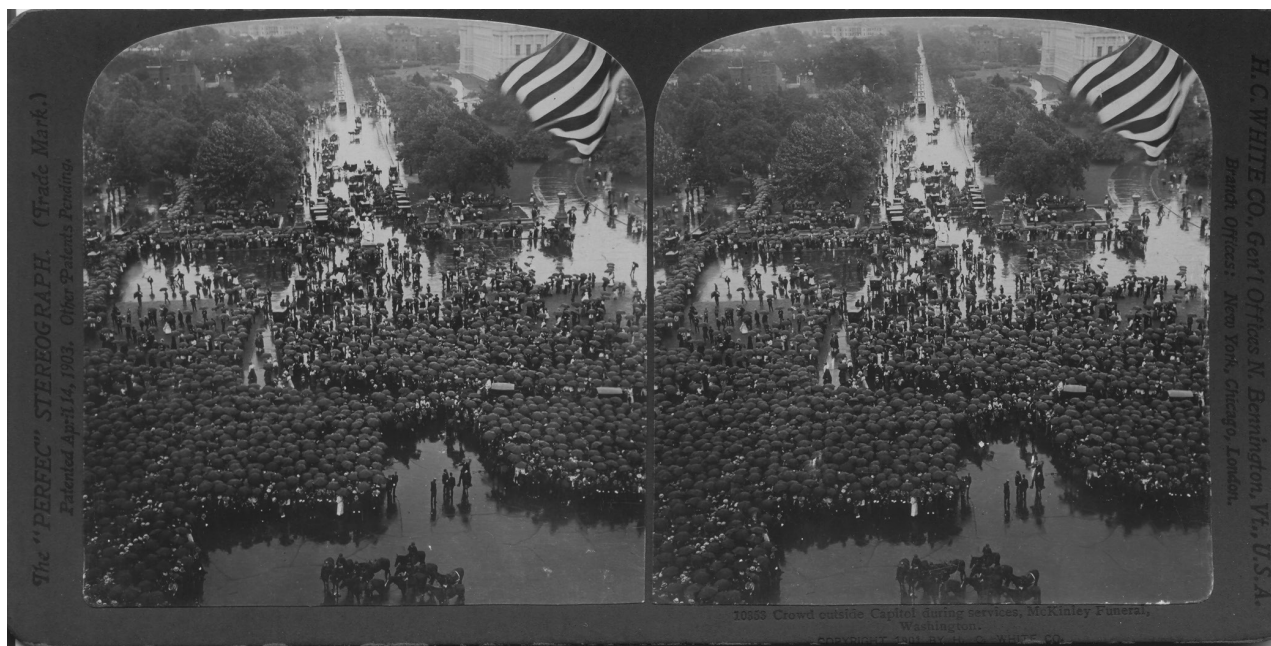


El panotipo sigue un procedimiento técnicamente similar al ferrotipo, sólo que la imagen utiliza como soporte hule negro u otro tipo de tejidos. Coetáneo de ambrotipos y ferrotipos, la fragilidad del material utilizado explica la relativa escasez y rareza de esta tipología. Ilustramos estos comentarios con un panotipo sobre hule representando a un caballero anciano en formato *cabinet* y "atrezzo" similar al de las tarjetas de visita. Se fecha hacia 1865.

Vistas estereoscópicas

La fotografía estereoscópica es una imagen obtenida mediante una cámara de doble objetivo cuyas lentes están alejadas unos 65 mm, distancia similar a la que separa los ojos humanos entre sí. Esta imagen duplicada se convierte en tridimensional cuando es contemplada a través de un visor estereoscópico adecuado. En época moderna, sería el físico inglés Charles Wheatstone (1802-1875) el primero en idear un artificio que permitía la visión en relieve. El aparato de Wheatstone fue presentado en Londres en 1838 y aunque permitía una visión adecuada a los 65 mm de distancia entre ambos ojos, su aplicación se limitaba al campo del dibujo. No obstante, y ante el desarrollo imparable de los primeros procedimientos fotográficos a partir de 1839-1840, Wheatstone solicitó daguerrotipos y calotipos para ser probados en su estereoscopio. Pero fue, sin duda, el físico escocés David Brewster (1781-1868) quien adaptó con éxito el estereoscopio a la fotografía e hizo posible su comercialización. Su aparato, construido a partir de 1849, tenía forma tronco-piramidal, era de pequeño tamaño y fácilmente manejable para el público en general. Además aportó, como complemento esencial de su estereoscopio, una cámara binocular (de doble objetivo) que permitía la toma de vistas sincronizadas.



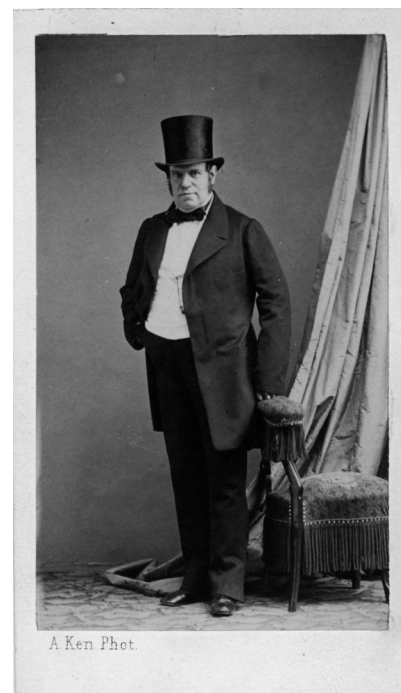
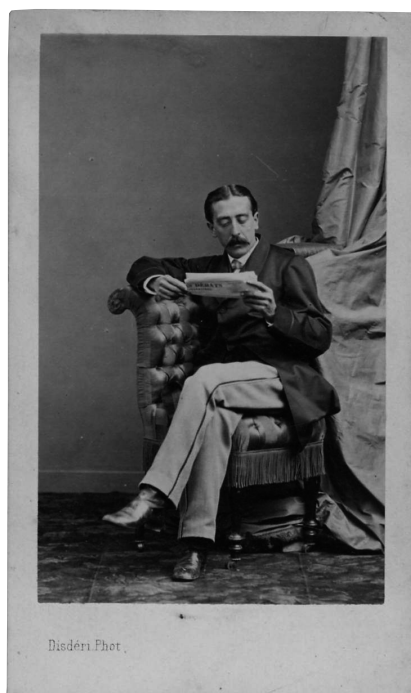


Presentamos tres tarjetas o pares estereoscópicos obra de J. Laurent (vista del Palacio del Infantado de Guadalajara de hacia 1874) y H. C. White (panorámica de la plaza de San Pedro de Roma y funerales por el asesinado presidente McKinley en 1901). La vista panorámica de Roma desde la cúpula de San Pedro del Vaticano muestra el barrio del Borgo, de origen medieval, todavía intacto antes de que la piqueta mussoliniana lo demoliera muchos años más tarde para abrir una vía triunfal al gusto fascista. Esta arteria urbana, hoy conocida como Vía della Conciliazione, comunica el Castillo de Sant' Angelo con la plaza de San Pedro. El contraste entre el Borgo medieval de calles estrechas y la plaza diseñada por Bernini, amplia y luminosa, se perdió para siempre. El paso de un espacio cerrado a otro dilatado; el artificio barroco, en la línea de la Contrarreforma Católica, de encontrarse repentinamente

con la fachada y la plaza de San Pedro, símbolos de la fe, se evaporó. Con la destrucción del Borgo no sólo desapareció un barrio entero, sino toda una formulación ideológica. De ahí la importancia de imágenes como ésta. Por su parte, la fotografía del cortejo fúnebre de McKinley, tomada desde cierta altura, es digna del mejor fotoperiodismo: la bandera norteamericana, ondeando en primer plano, deja ver una muchedumbre bajo un mar de paraguas. La luz grisácea, los reflejos del suelo mojado, la multitud congregada ante el Capitolio... todo ello contribuye a destacar la gravedad del momento y la solemnidad del acto.

Tarjetas de visita

Si la fotografía estereoscópica permitió difundir la imagen del mundo a cualquier rincón del planeta, la tarjeta de visita o *carte de visite*, patentada por el fotógrafo



francés A. A. E. Disdéri (1819-1890) en 1854, supuso la definitiva popularización del retrato. La tarjeta de visita es una fotografía obtenida a partir de un negativo sobre placa de cristal al colodión húmedo. El positivo es sobre papel a la albúmina. Mediante una cámara especial de cuatro, seis y hasta ocho objetivos, se obtenían sendas vistas, pero en una sola placa. El formato más habitual de la imagen es 58 x 94 mm y se presenta pegada en una cartulina de 63 x 102 mm, aunque estas medidas admiten pequeñas variaciones. El método se difundió con inusitada rapidez y supuso una verdadera revolución social, por cuanto hacía realidad el derecho de las clases trabajadoras a poseer su propia imagen por un precio módico. El valor de la tarjeta de visita no reside tanto en su estética –rutinaria y

estandarizada– como por lo que supuso de intromisión en la vida cotidiana, e incluso en la privacidad de las personas: cambiaron los códigos de comportamiento y un afán de reconocimiento social y afirmación de la personalidad a través de la propia imagen recorrió el mundo.

Hemos seleccionado cinco piezas procedentes de los estudios fotográficos de Adolphe Disdéri (retrato de caballero leyendo), Étienne Carjat (retrato del político Léon Gambetta), Alexandre Ken (retrato de jurista español fallecido de cólera), Laurent (retrato de la reina Isabel II) y el español F. de Pablo (tarjeta coloreada). Las cuatro primeras tarjetas son fechables en la década de los sesenta, siendo la quinta más tardía.



Álbumes familiares

Además de los llamados "álbumes de celebridades", y consecuencia inevitable del coleccionismo de tarjetas de visita, nació un auténtico objeto-ícono: el álbum familiar, tan denostado por unos y querido por la mayoría. Walter Benjamin se encuentra entre los primeros: "Era el tiempo en que los álbumes de fotos empezaban a llenarse. Se encontraban con preferencia en los lugares más gélidos de la casa, sobre consolas o veladores en los recibidores; encuadrados en piel con repulsivas incrustaciones metálicas y hojas de un dedo de espesor y con los cantos dorados, en las que se distribuían figuras bufantemente vestidas o cubiertas

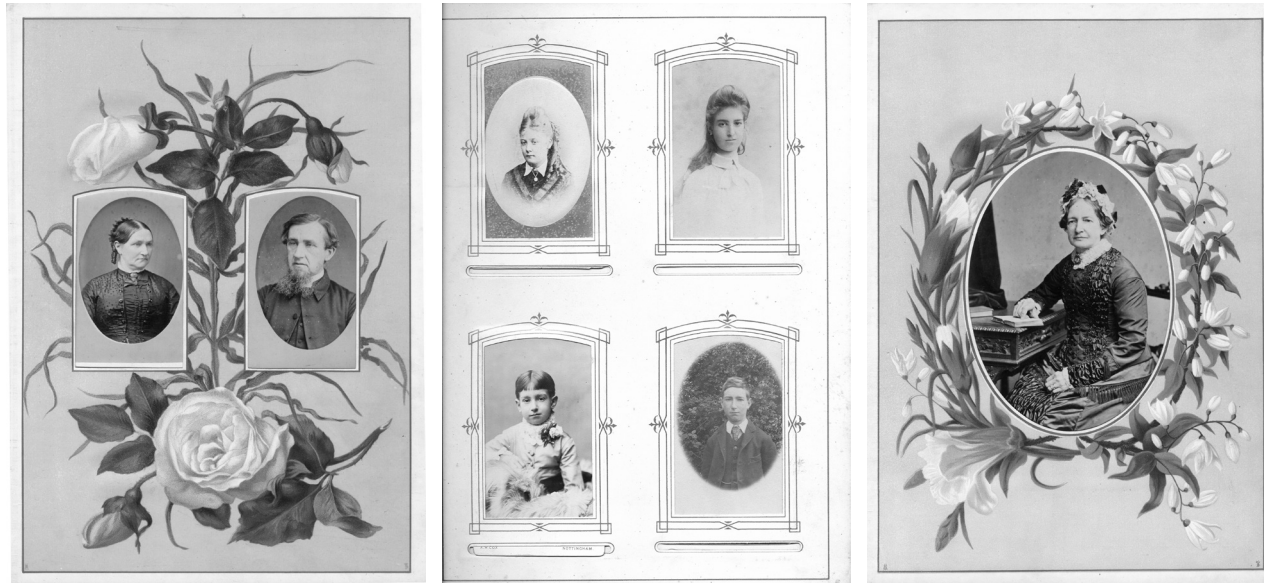
de cordones y lazos: el tío Alex o la tita Rika, Trudi cuando todavía era pequeña..."⁴. Los álbumes familiares aparecen en torno a 1860 respondiendo a la demanda social de reunir, ordenar, clasificar y conservar los retratos de parientes, amigos y conocidos. Pronto se desarrolló toda una industria en torno al álbum específicamente dirigida a insertar las tarjetas de visita en sus correspondientes paspartús, lo que posibilitaba la visión conjunta y sosegada de las mismas. La multiplicación de copias (entre ocho y doce fotos) entregadas a cada cliente, facilitaba el intercambio y coleccionismo de imágenes entre amigos y familiares. Todo ello reforzaba la cohesión social y ayudaba a mantener

4 W. Benjamin, "Pequeña historia de la fotografía", En *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2005. Pág. 35.

viva la memoria familiar, pues las páginas del álbum hojeadas de principio a fin eran la metáfora del relevo generacional y del paso inexorable de los años.

El álbum familiar *White Flower Album*, formado por 23 hojas y 119 fotos, es una pieza excepcional por su riqueza ornamental, calidad de materiales, di-

do las iniciales de su propietario (M. J. G.) en letras doradas y caracteres góticos sobre la portada. Un broche de plata en forma de hebilla sirve como elemento de cierre y anclaje de las tapas. Sus medidas son 29'5 cm (alto) por 23 cm (ancho) por 5 cm (grosor). Lo podemos fechar hacia 1870.



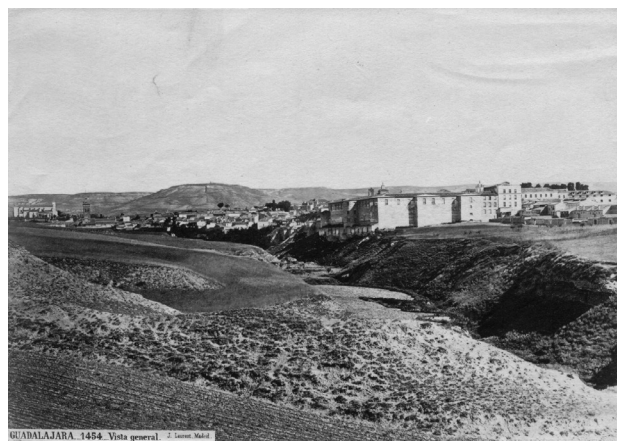
versidad de las fotografías (retrato y paisaje) y excelente estado de conservación. Proviene de Gran Bretaña, a juzgar por los fotógrafos señalados en las carátulas y el tipo de ornamentos vegetales de estilo victoriano que decoran su interior. Se trata en su mayoría de *cartes de visite* enmarcadas en sus respectivos paspartús orlados, aunque alternando con otros formatos de diversos tamaños. Las hojas, de cortes dorados, son de un gran grosor y están decoradas con motivos florales de vivos colores. Finas láminas de papel de seda protegen las fotos. El álbum está bellamente encuadernado en piel marrón oscura, figuran-

Jean Laurent

Nacido en Francia en 1816 y fallecido en 1886, residente en Madrid desde 1843, trabajó primero en papelería y como jaspeador de cajas y objetos de cartón. Conocemos de su existencia como fotógrafo a partir de 1856-1857, en que abrió galería en la madrileña Carrera de San Jerónimo, convirtiéndose en uno de los mejores y más afamados fotógrafos de la época. Por su estudio desfilaron políticos, artistas e intelectuales a los que retrató mediante el procedimiento del colodión húmedo en los formatos más habituales de *cabinet* y *carte de visite*. La importancia de Laurent estriba, además, en



haber convertido la actividad fotográfica en una empresa comercial que abarcaba otras facetas como la realización de un ingente material documental sobre paisaje, arquitectura monumental y ciudades españolas. En este contexto, su asociación con el fotógrafo José Martínez Sánchez entre 1858 y 1867 dio como fruto numerosas imágenes que muestran la modernización de los

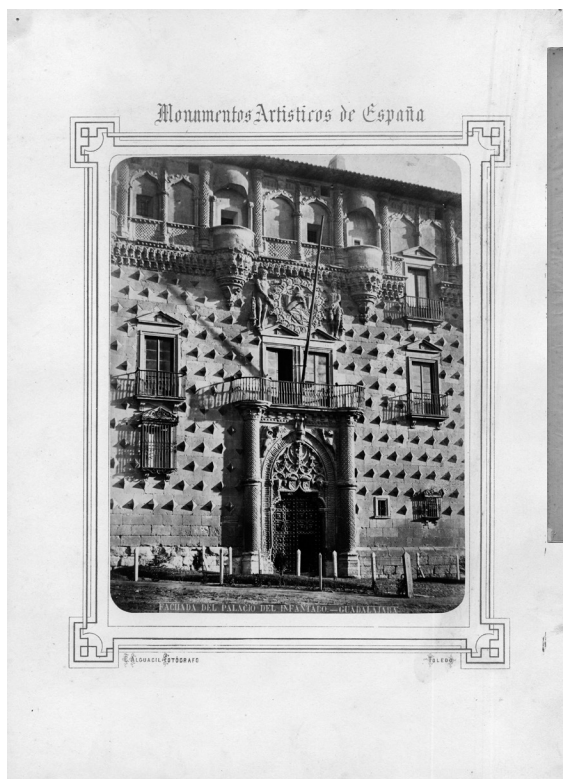


transportes y las comunicaciones en España bajo la monarquía de Isabel II. Podemos afirmar que J. Laurent fue el fotógrafo que mejor documentó la España de la segunda mitad del siglo XIX.

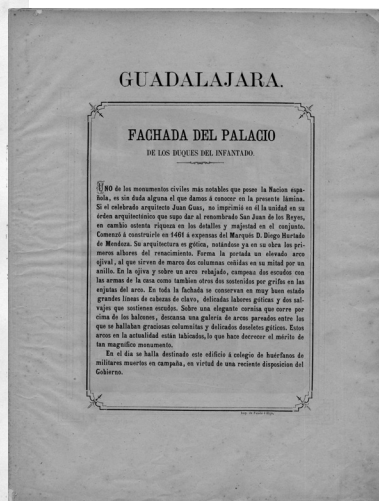
Los dos colodios seleccionados muestran el retrato de Luciana Luxán de Ochoa y Madrazo (hacia 1870) y la primera vista general detallada de la ciudad de Guadalajara, una espléndida imagen realizada hacia 1872.

Casiano Alguacil

El toledano Casiano Alguacil (1832-1914), cuya obra presenta ciertas analogías con la de J. Laurent en cuanto a sus inquietudes culturales e indudable proyección mercantil, inició en 1866 su proyecto *Museo Fotográfico. Monumentos Artísticos de España*, editado en láminas sueltas acompañadas de un texto explicativo. Estas imágenes de gran formato y excelente calidad intentaban reunir los monumentos más destacados del arte español y difundir su imagen. El proyecto quedó inacabado, dada la envergadura de la empresa, y Alguacil dedicó el resto de su vida profesional a retratar los más variados rincones y tipos toledanos. Perteneciente a



este proyectado *Museo Fotográfico*, comentamos la lámina (foto y hoja protectora con una explicación del monumento) con la *Fachada del palacio del Infantado.-Guadalajara* (tirilla rotulada al pie de la foto, muy similar a las de J. Laurent). La fotografía está pegada sobre un cartón orlado con el encabezamiento siguiente: *Monumentos Artísticos de España*. En el ángulo inferior izquierdo del soporte, bajo la orla, se lee: *C. Alguacil. Fotógrafo*. Y en el ángulo opuesto: *Toledo*. Esta albúmina sobre cartulina, en formato vertical, se encuentra en un estado de conservación excelente. La imagen muestra el cuerpo central de la fachada de Juan Guas con extraordinaria nitidez y acertado encuadre en perspec-



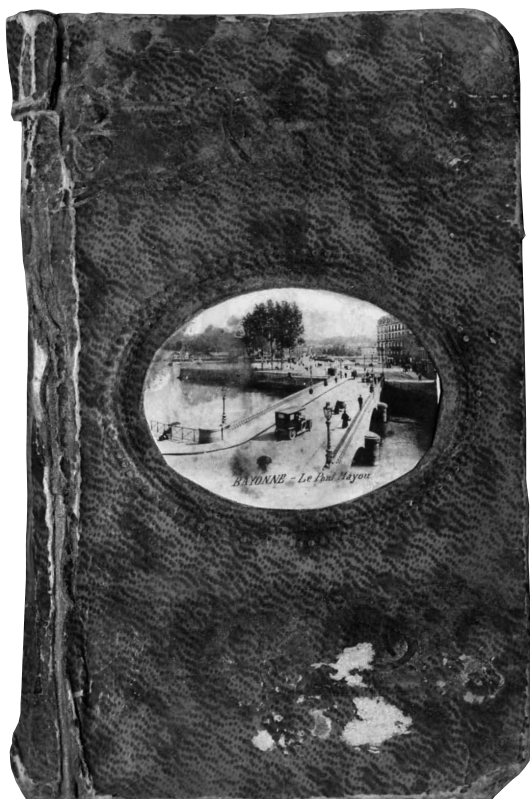
tiva oblicua, delatando la mano de un fotógrafo sensible y minucioso. Sus medidas exactas son: 32,8 x 25,1 cm (soporte) y 18,8 x 15 cm (imagen). Debemos fecharla no antes de 1880, pues en el friso situado bajo el escudo nobiliario se advierte el rótulo de *Colegio de Huérfanos de la Guerra*, institución benéfica inaugurada por Alfonso XII en 1879.

Otros formatos

Desde 1870 en adelante la mayoría de los estudios fotográficos incorporarán nuevos formatos de tamaño creciente que convivirán con la pionera tarjeta de visita. Sus denominaciones, la mayoría en francés, sirven para identificarlos y distinguirlos:

MODELO (Año)	IMAGEN (cm)	SOPORTE (cm)
Cabinet (1870)	10,0 x 15,0	11,0 x 17,0
Victoria (1870)	7,5 x 11,2	8,3 x 12,2
Promenade (1875)	10,0 x 18,3	10,8 x 21,0
Boudoir (1875)	12,4 x 19,3	13,4 x 21,5
Imperial (1875)	16,8 x 21,7	17,5 x 25,0

En otras ocasiones lo extraño del formato responde a un encargo particular. Buen ejemplo es el retrato familiar que enseñamos, con ambientación de fondo mediante el empleo de lápiz, carboncillo y toques de acuarela. Lo marcadamente apaisado del formato (45,3 x 14,7 cm) hace pensar en un lugar específico



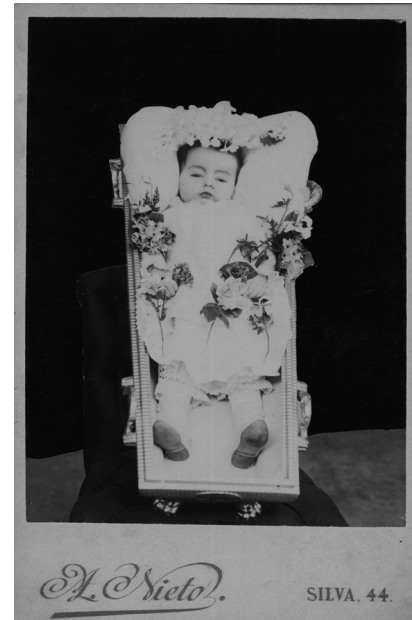
de colocación, como el frente de una cómoda rectangular o el cabecero de una cama. Estamos ante una pieza rara que lleva la firma autógrafa *A y E. F. dits Napoleón. Barcelona* y que datamos hacia 1890. También son fotografías excepcionales la del grupo delante de un carro tirado por caballos (h. 1890) y la imagen pegada en el pequeño costurero modernista realizada

al gelatino-bromuro, revolucionario procedimiento éste, el de la placa seca, inventado por Richard Leach Maddox en 1871, comercializado desde 1874 y difundido de modo masivo a partir de 1880. El método consistía en recubrir la placa de cristal con una solución de bromuro de plata, agua y gelatina sensibilizada con nitrato de plata. Se había logrado la anhelada placa seca, de mayor sensibilidad, que simplificaba enormemente el trabajo del fotógrafo y hacía posible la captación de la instantánea, lo que impulsó el desarrollo del foteriodismo. A pesar de la implantación progresiva del bromuro, muchos laboratorios fotográficos siguieron utilizando, hasta finales del siglo XIX, papel albuminado para los positivos, como en la época del colodión.

Fotografías post mortem

El retrato *post mortem*, independientemente de sus connotaciones morbosas y necrófilas, constituye una de las tipologías más enigmáticas y atractivas de la historia de la fotografía. Aparecen desde la época del daguerrotipo y se han realizado sin interrupción hasta nuestros días, dada la fascinación que ejerce la muerte sobre el ser humano.

Hemos seleccionado cuatro ejemplos de hacia 1865-1880, todos



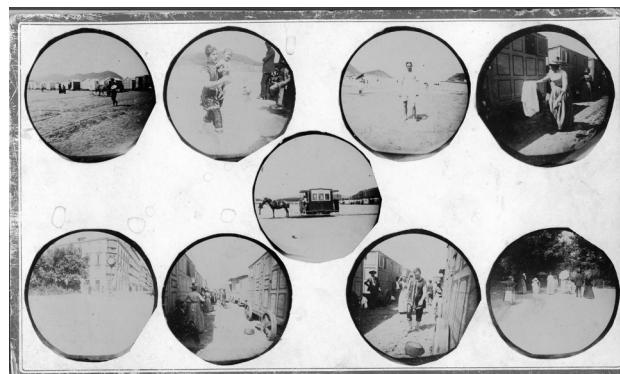


españoles. Son tres niños y una anciana (fotografiada por Martínez de Hebert). Muestran diferentes posturas ante el espectador: unos, en el féretro; otros, en el lecho mortuario; los más, aparentando estar dormidos, aunque la cara abotargada y los párpados hinchados traicionen su mortal sopor. Esta necrofilia puede explicarse merced a unos hábitos mentales y culturales arraigados en el inconsciente colectivo de los españoles: en una época con altas tasas de mortalidad, la fascinación ante la muerte tuvo en la fotografía un aliado fiel para conservar la imagen de los familiares difuntos y mantener permanente su recuerdo.

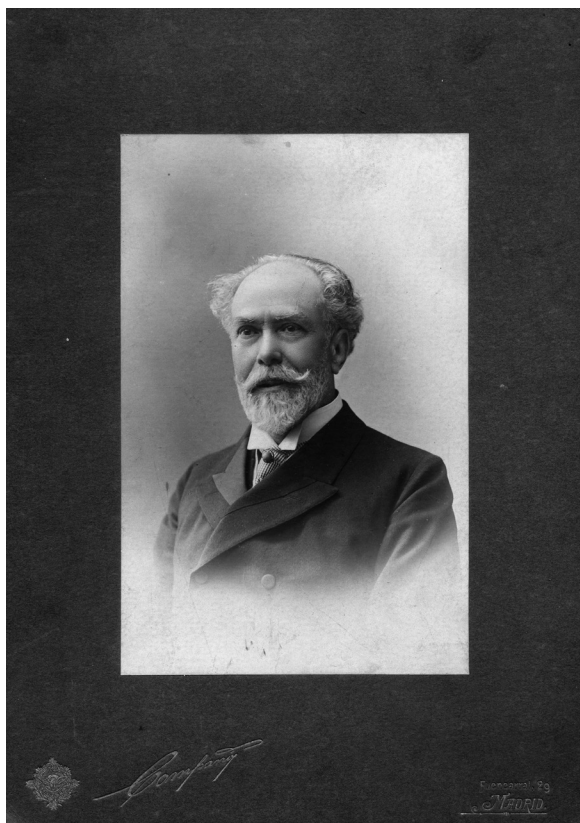
Fotografías de aficionado

Un momento trascendental en la historia de la fotografía fue la comercialización de la cámara Kodak nº 1, creada por George Eastman (1854-1932) en 1888. Este industrial estadounidense, residente en Rochester (Nueva York) y fundador de la multinacional Kodak, comenzó a interesarse por la fotografía a partir de 1877, cuando preparó sus propias emulsiones al gelatino-bromuro para fabricar una nueva placa seca. Con

esta aportación de la Casa Kodak se iba a conseguir una auténtica democratización, no ya del retrato, sino de la propia fotografía, liberando al aficionado de la complejidad técnica del proceso y abaratando extraordinariamente los costes. A partir de este momento nació el fotógrafo *amateur*, que utilizaba estas cámaras ligeras de pequeño formato para captar todo tipo de instantáneas. Beaumont Newhall analiza con todo detalle las características de la cámara Kodak nº 1 y el origen de esas curiosas imágenes circulares de 2,5 pulgadas (6,35 cm) de diámetro cada una. Y sigue diciendo: "La más importante contribución de Eastman no fue sin embargo el diseño de su cámara, sino el aportar a sus clientes un servicio de acabado fotográfico [...] Se tiraban copias de contacto con cada uno de los negativos buenos y se montaban nítidamente sobre una tarjeta de color marrón chocolate con bordes dorados"⁵. Uno de estos tarjetones, en este caso con nueve copias de contacto de 4'5 cm de diámetro cada una, es el que presentamos. Puede fecharse alrededor de 1890 y en él aparecen diversas imágenes de ambiente vacacional.



5 B. Newhall, *Historia de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, pp. 129.



Retratos

Con un solo ejemplo bastará. Presentamos el retrato de Ricardo Velázquez Bosco, uno de los mejores arquitectos españoles de la segunda mitad del siglo XIX, muy importante para la ciudad de Guadalajara, donde levantó conjuntos tan emblemáticos como la iglesia, pabellones y panteón de la Duquesa de Sevillano, una de las obras maestras de la arquitectura ecléctico-historicista, a caballo entre fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX. El autor, Manuel Compañy Abad (1858-1909), fotógrafo de la Casa Real y establecido en Madrid en 1880, se especializó en foterperiodismo y en el retrato, y por



su estudio pasaron destacadas personalidades. Fecha-
mos el retrato hacia 1905.

Orientalismo

En cuanto al orientalismo fotográfico decimonónico, todavía seguía de moda a comienzos del siglo XX, como lo demuestra la imagen de las dos jóvenes tunecinas inmortalizadas hacia 1910 por Lehnert y Landrock, fotógrafos centroeuropeos con estudio en El Cairo a comienzos de la década de 1900 y que trabajaron activamente para la National Geographic durante esos años.



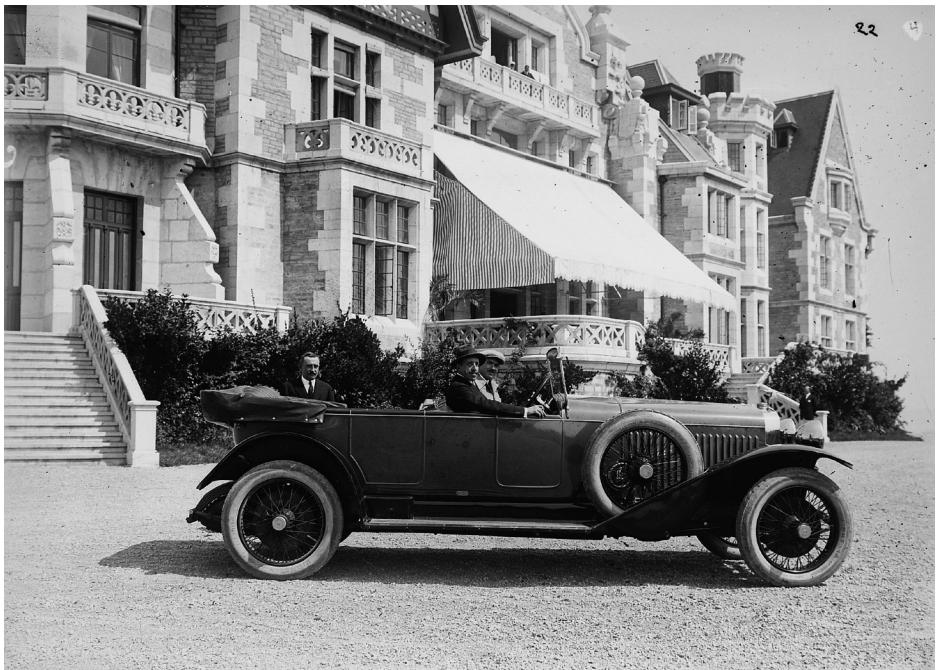
Autocromos

Dado a conocer por los hermanos Lumière en 1904, el autocromo es el primer procedimiento práctico de fotografía en color. Los colores se obtenían por síntesis aditiva y la placa quedaba visible como transparencia. La emulsión se componía de minúsculos granos de almidón teñidos con tres colores (rojo, verde, azul) más la capa habitual para blanco y negro. Nuestro ejemplar, de gran tamaño y autor desconocido, data de hacia 1910 y está considerado como uno de los autocromos españoles más notables.

Alfonso XIII y su época

Hemos seleccionado siete instantáneas de esta periodo de la historia de España. La primera, de autor anónimo, nos muestra a un José Calvo Sotelo todavía adolescente (hacia 1910), identificado entre un numeroso grupo de personas en la parte superior de la imagen y exactamente en su centro. La segunda, igualmente anónima, captura a la anciana ex-emperatriz Eugenia de Montijo en la villa de Loeches en el año 1905. La tercera, un retrato de boda de hacia







1915, la firma Alfonso Sánchez García, "Alfonso" (1880-1953), uno de los mejores retratistas y foto-reporteros españoles que aprendió el oficio junto al ya mencionado fotógrafo Compañy y que durante su juventud colaboró activamente con la prensa madrileña. La cuarta, de autor anónimo y de hacia 1905, sorprende a un jovencísimo Alfonso XIII en atuendo militar descansando en un paraje natural con algunos de los compañeros de armas. Las tres últimas, también anónimas, pertenecieron a la colección de Francisco Aritio, presidente de la Sociedad La Hispano Suiza: dos de ellas muestran al Rey en su coche Hispano Suiza de seis cilindros delante del Palacio de la Magdalena de Santander en agosto de 1920; en la otra, tomada en 1930, aparece el propio Aritio en su finca de Montelirio (Sevilla) con su familia y el infante don Jaime de Borbón.

Segunda República, guerra Civil y posguerra

De los años treinta data el retrato de estudio de un recluta realizado por Francisco de las Heras (aragonés aunque naciera en un pueblo de la provincia de Guadalajara), retratista de calidad y también famoso por documentar la sublevación de Jaca de 1930 y por sus reportajes en el Pirineo. Vemos a continuación a la hija de Francisco Aritio en el momento de votar en las decisivas elec-





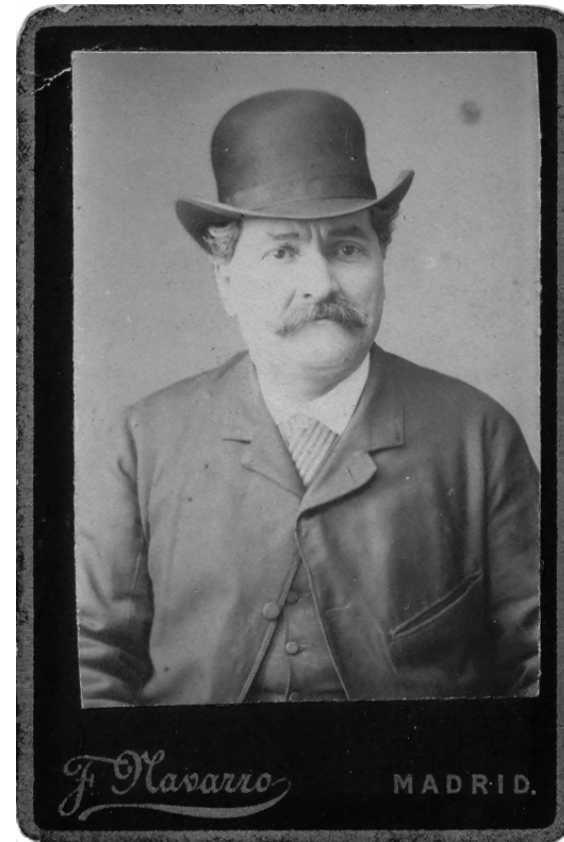
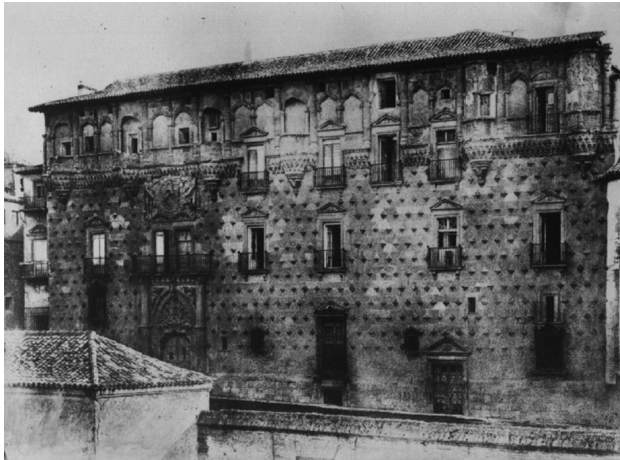
ciones generales de febrero de 1936. Y, en referencia a nuestra Guerra Civil e inmediata posguerra, contraponemos sendos retratos de un miliciano republicano y un joven falangista sevillano.

FONDO ANTIGUO: FOTÓGRAFOS DE GUADALAJARA

Nos referimos a fotógrafos residentes en Guadalajara (con estudio o sin él) que trabajaron antes de la Guerra Civil de 1936-1939 o en la inmediata posguerra.

Ramón Sáez (Colección José Reyes)

La excepción es este personaje, muy vinculado al mundo editorial y gran aficionado a la fotografía, por ser el probable autor de la imagen más antigua de Guadalajara todavía existente (se conserva una copia del original perdido, seguramente un calotipo, en la colección de José Reyes, fotógrafo del que hablamos más adelante). La fecha de este verdadero incunable, firmado con las iniciales R. S., es 20 de octubre de 1853. Su tema, la fachada principal del Palacio del Infantado.



Florencio Navarro

Más de veinte años después de abrir gabinete en la vecina Alcalá de Henares, Florencio Navarro instala en 1883 un estudio fotográfico en Guadalajara, el segundo de la ciudad tras el pionero de Eyré y Vázquez en la década de los sesenta. Entre los pocos trabajos que han llegado hasta nosotros hemos seleccionado para su reproducción en estas páginas el retrato de un hombre con bombín de hacia 1880-1885, posiblemente realizado en Guadalajara a pesar de la indicación (por razones de prestigio) del estudio madrileño que también dirigió.

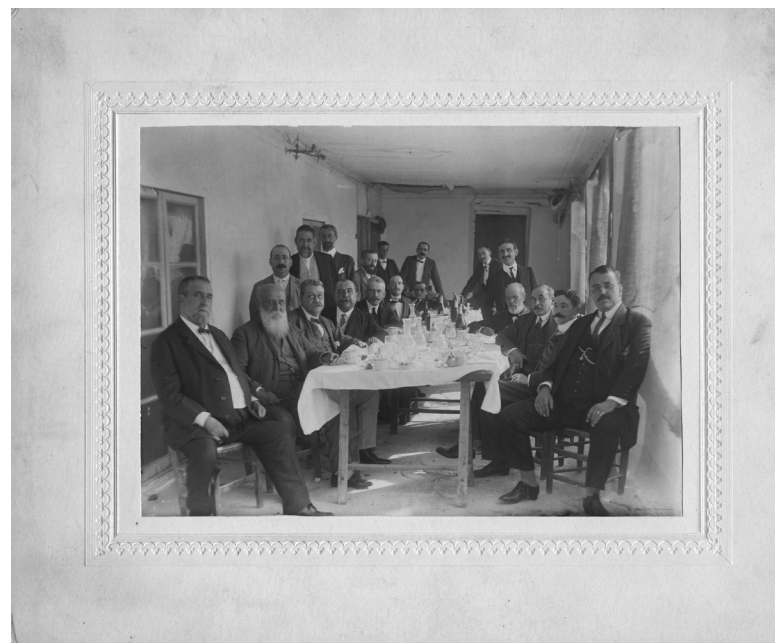
Manuel Ariza

Instaló su primer estudio en 1897 y en 1907 cesó su actividad en Guadalajara. Habilidadoso retratista (véase el ejemplo con que ilustramos este párrafo: retrato de muchacha de hacia 1900), también tomó instantáneas de calles, comercios y edificios de la ciudad. Publicó en la prensa provincial y en el famoso *Anuario-Guía de Guadalajara y su provincia* del abogado Tomás Bravo y Lecea.



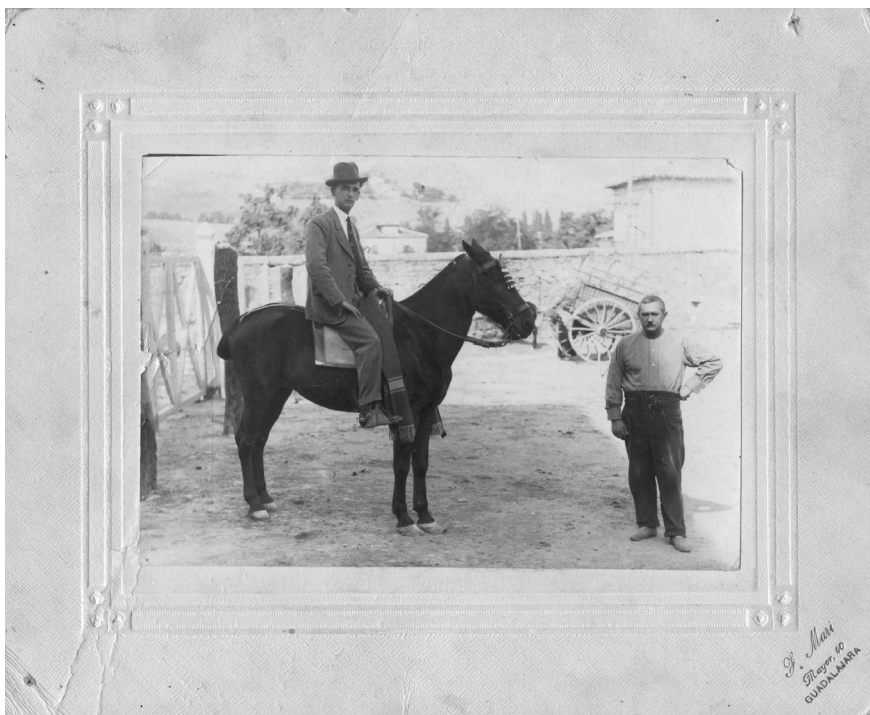
Ángel Arquer

Instaló su primer estudio en Guadalajara hacia 1910, pero además de su actividad como retratista de gabinete produjo numerosos reportajes fotográficos e instantáneas de grupos (como ésta de los funcionarios de la intervención de Hacienda de Guadalajara en 1912), imágenes aparecidas muchas de ellas en la prensa local y en libros.



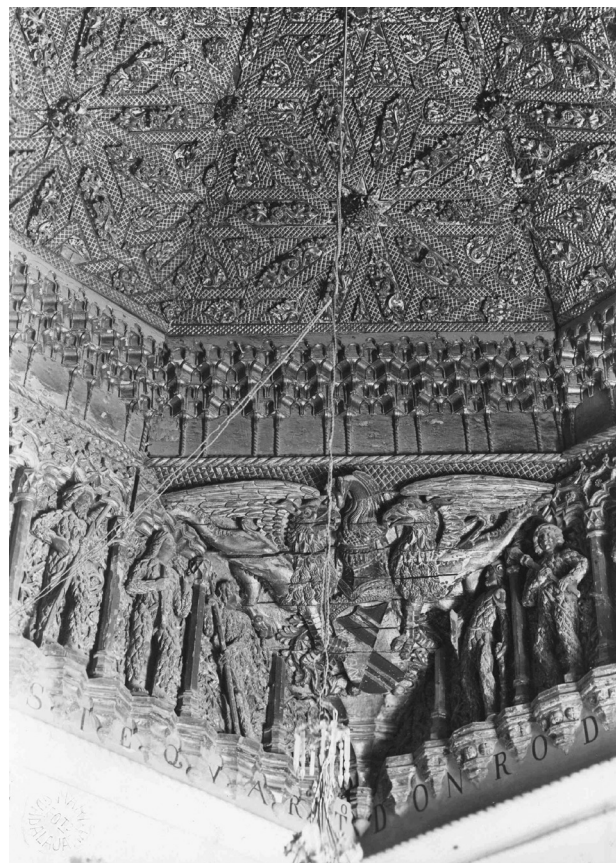
Francisco Marí

Retratista de gabinete, maestro del fotoperiodismo y fotógrafo militar, las primeras referencias que tenemos de este artista nacido en Torrevieja en 1888 le sitúan en Guadalajara desde el año 1906, con estudio propio en el número 40 de la calle Mayor Alta al menos desde 1917, aunque los testimonios en la prensa local prueban con seguridad su actividad profesional antes de 1914. No



obstante, será a partir de la década de 1920 cuando desarrolle plenamente su labor, convirtiéndose en uno de los fotógrafos más prestigiosos de la ciudad hasta la proclamación de la Segunda República en 1931, fecha en la que debió trasladarse a Madrid. Marí retrató con oficio a lo más variopinto y significativo de la sociedad alcarreña, especializándose en imágenes de bodas, grupos familiares y primeras comuniones. Por su gabinete pasaron industriales y empresarios, cadetes, profesores y oficiales de la Academia de Ingenieros del Ejército y del Servicio de Aerostación Militar, así como lo

más representativo de la burguesía urbana. Su familiaridad con el mundo castrense queda corroborada, además, por su doble condición de fotógrafo y operador cinematográfico para documentar las maniobras militares efectuadas por los alumnos de la Academia de Ingenieros en diversos parajes del valle del Henares. También cultivó, en estos años centrales de la década de 1920, la fotografía artística, haciendo unas cuarenta imágenes para ilustrar junto a otros fotógrafos la *Guía Arqueológica y de Turismo de la provincia de Guadalajara*, que muestra los principales monumentos históri-

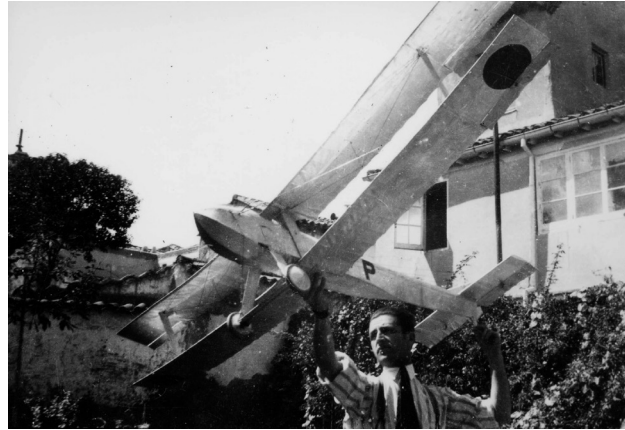


co-artísticos de la zona. Compaginó estas actividades con su dedicación al fotoperiodismo en la prensa alca-reña, convirtiéndose desde 1926 hasta 1929 en el alma del semanario ilustrado *Renovación*, del que fue redactor gráfico. Para esta publicación cubrió actos sociales y festivos de carácter político y militar, vida religiosa, obras públicas, sucesos y festejos taurinos, paisaje y naturaleza, patrimonio artístico, costumbrismo, etc.; nada escapaba a su mirada de foto-reportero.

Hemos seleccionado cinco fotografías suyas. La titulada *Descanso en las maniobras* se puede fechar hacia 1920, probablemente en algún lugar del Valle del Henares, río arriba. Esta imagen muestra a un grupo de alumnos pertenecientes a la Academia de Ingenieros de Guadalajara haciendo un alto en las prácticas o maniobras que se llevaban a cabo cada fin de curso. La instantánea ha sabido captar al grupo de militares en diversos gestos y actitudes que transmiten naturalidad y verdad. Una curiosa foto de 1921 muestra a un par de hombres –uno de ellos montado a caballo– en un escenario al aire libre. Sigue un magnífico retrato de Isabelita Taberné tocada con peineta y mantilla (hacia 1927). Son documentos muy importantes las fotos del sepulcro de don Pedro Hurtado de Mendoza en la iglesia de San Ginés y del artesanado de uno de los salones del Palacio del Infantado, obras de arte que honraban la ciudad de Guadalajara salvajemente destruidas en 1936.

Félix Fernández Palacios (Colección Latorre y Vegas)

Natural de Guadalajara e hijo de arquitecto, era delineante de profesión y fotógrafo aficionado, interesado también en actividades propias de su tiempo como el aeromodelismo y los deportes (boxeo, carreras de bicicletas y motos, montañismo). Sus fotografías documentan asimismo la vida militar e industrial de Guadalajara,





en especial nuestra historia aeronáutica. En la primera de las fotografías que hemos seleccionado le vemos con una maqueta de avión (hacia 1922). Las otras recogen las prácticas de los ingenieros militares junto al río Henares y una ascensión en 1926 al Pico del Águila, situado a unos kilómetros de la ciudad de Guadalajara.

Tomás Camarillo

El 28 de octubre de 1954, seis meses después de su fallecimiento a los setenta y cuatro años de edad, el Pleno de la Diputación Provincial de Guadalajara acordó aceptar la donación ofrecida semanas antes por su viuda, según deseo expresado por su esposo, consistente en negativos, postales, 785 ampliaciones, un equipo fotográfico de campaña (máquina, trípode, filtros, chasis) y otros elementos. Sin contar medio centenar de placas estereoscópicas negativas y positivas recientemente descubiertas, la colección está compuesta en la actualidad por casi 2.000 imágenes captadas en la provincia. Entre las citadas estereoscopias hemos seleccionado cuatro para ilustrar este apartado: la procesión de la Virgen Milagrosa, la visita pastoral del cardenal Segura y una boda, imágenes todas ellas captadas en la ciudad de Guadalajara en mayo de 1930⁶.







Abundan en la colección las vistas generales de los pueblos y también las imágenes del exterior y el interior de las iglesias. Retablos, altares y portadas fueron objeto de atención preferente por parte de Camarillo, al igual que las calles, las plazas, las fuentes, los puentes, los castillos y los palacios. Las fotografías que inmortalizan obras de arte son más de mil y las de paisaje suman más de quinientas. Aunque Camarillo no fue un auténtico retratista, hay una cantidad considerable de instantáneas (más de cuatrocientas) en las que aparecen personas. Los viajes que realizó desde 1924 o 1925 a pueblos de la provincia con el fin de incentivar la venta de aparatos de radio tuvieron la virtud de ir aficionándole a la fotografía, pues, como cuenta en *Memorias de mi vida*, empezó tomando imágenes de los grupos de oyentes alrededor de su coche. No suministra más detalles acerca de esas pri-

meras fotos y, por otro lado, las postales con anotaciones de contenido relacionado con esta actividad datan ya de los años 1926-1927: "Valdenoches, partido de Guadalajara, a 9 kilómetros de la capital, 285 habitantes. Audición buena. Setiembre [1]1926. Muchísimo atraso. No hay ninguna receptora", "Foto de 1927. Día en que se dio la audición de radio" (Arbeteta) y "Millana, partido de Sacedón, a 80 kilómetros de la capital. 550 habitantes. Audición excelente en junio de 1927. Tiempo completamente perdido". Debemos fechar la mayoría de las fotografías en el periodo 1925-1934 y convenir en que dio por prácticamente concluida la colección en los primeros meses de 1944, año en que Francisco Layna organizó por encargo de la Diputación la exposición madrileña con que soñaba Camarillo, celebrada con rotundo éxito de público y crítica en el Círculo de Bellas Artes durante el mes de junio.

6 Ver J. F. Martos Causapé y J. A. Ruiz Rojo, *La fotografía estereoscópica en Guadalajara*, vol. I. Guadalajara, CEFIHGU, 2009.

Francisco Layna

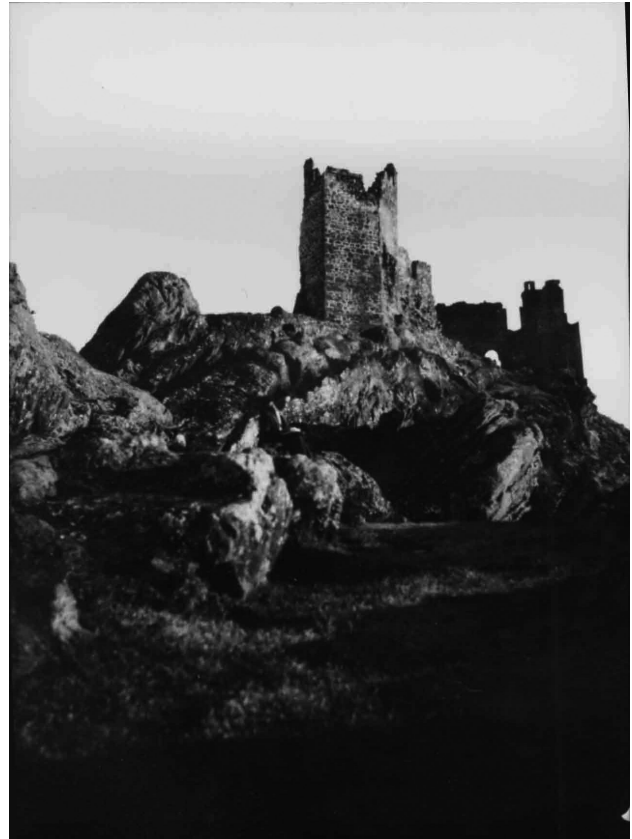
El autor de la colección, Francisco Layna Serrano, hijo de médico y él mismo un importante otorrinolaringólogo, nació en Luzón (Guadalajara) en 1893 y falleció setenta y ocho años después. Desde que terminó su carrera de medicina en Madrid, en 1916, empleó su tiempo libre en recorrer los pueblos de la provincia de Guadalajara y es de presumir que en estos años de la segunda década del siglo XX realizara numerosas instantáneas de sus gentes y sus monumentos. Sabemos que en 1929 tomó varias fotografías del monasterio cisterciense de Óvila (cerca de Ruguilla, donde vivía su familia) para dejar así testimonio del emplazamiento original de un conjunto incomparable que, a pesar de las protestas del propio Layna ante la Diputación de Guadalajara, la Comisión Provincial de Monumentos e instancias superiores, sería poco más tarde parcialmente desmontado y trasladado a California. También fotografió los tristes restos del cenobio en 1931, cuando ya había desaparecido la fábrica románica. Incorporó este material gráfico, más planos, dibujos y otros documentos, al primero de sus libros sobre arte e historia de Guadalajara, el titulado *El monasterio de Óvila*, un volumen publicado en 1932 y que pagó de su bolsillo. En el verano de ese año visitó muchos pueblos para recoger informes y hacer fotos de los castillos de la provincia, ya que preparaba por entonces un libro sobre el tema, titulado *Castillos de Guadalajara*, que finalmente publicó, también auto-costeado, en 1933 (la segunda edición salió a la calle treinta años después con unas cuantas fotografías añadidas realizadas por Tomás Camarillo).

En 1935 publicó *La arquitectura románica en la provincia de Guadalajara* y en estos años republicanos fue nombrado, sucesivamente, Cronista Oficial de la Provincia de Guadalajara (1934) y miembro honorario



de la Academia de la Historia y de la Academia de Bellas Artes de San Fernando (1935).

Tras la Guerra Civil, en 1942, publicó su magna *Historia de Guadalajara y sus Mendozas en los siglos XV y XVI*, obra capital felizmente reeditada en cuatro tomos en la década de los noventa. En 1943 vio la luz su *Historia de la villa de Atienza*, volumen que contiene una selección de los cientos de fotografías que realizó, principalmente, entre 1932 y 1934. En realidad, la inmensa mayoría de las fotos que ilustran los trabajos que alumbró a lo largo de cuarenta años de incansable actividad (su último libro importante, aparecido en



1955, es *Historia de la villa de Cifuentes*) se las debemos a él mismo. En 1945 ingresó Francisco Layna en la Hispanic Society of America y en 1946 le fue concedida la Cruz de Alfonso X el Sabio (un año antes que a Tomás Camarillo) y otorgado el título de Hijo Predilecto de la Provincia de Guadalajara. Por si fuera poco, en 1948 la prestigiosa editorial barcelonesa Hauser y Menet lanzó el libro *La provincia de Guadalajara. Descripción fotográfica de sus comarcas*, con texto redactado por Layna y 569 instantáneas de Tomás Camarillo (casi la mitad del total) y otros.

Las seis imágenes seleccionadas para ilustrar este apartado corresponden a los castillos de Riba de Santiuste, Pelegrina y Torija, la iglesia románica de Carabias y (dentro de la antigua provincia de Logroño) el pueblo de Briones y la iglesia de Santo Tomás en Haro.

José Reyes

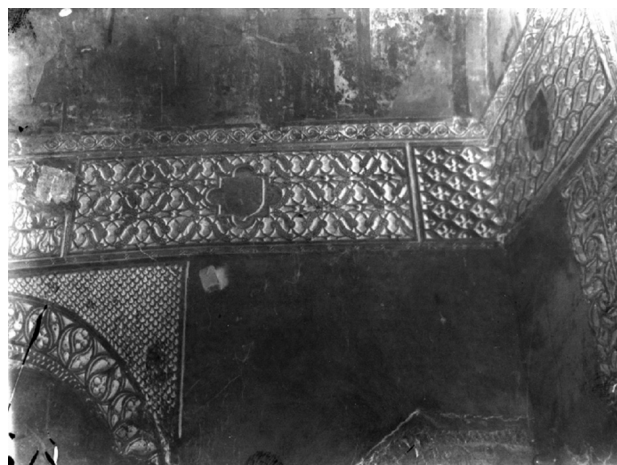
Nacido en Badolatosa (Sevilla) en 1892 y fallecido en Elche en 1974, el que sería gran artista de la fotografía en Guadalajara, además de uno de los nombres realmente imprescindibles dentro del panorama regional, trabajó de joven en un estudio fotográfico de Córdoba y los conocimientos allí adquiridos le permitieron ganar un puesto en el Servicio Fotográfico del Ejército adscrito al Cuerpo de Aerostación del Arma de Ingenieros, con sede en Guadalajara. Desde entonces –corría el año 1913– documentó desde tierra las maniobras de los globos del parque aerostático y, desde el aire, realizó labores de observación y de toma de vistas. En esa época se inició en la fotografía pictorialista de la mano del oficial de Ingenieros José Ortiz Echagüe y del también ingeniero militar Eduardo Susanna. Empleó esta difícil técnica para producir imágenes de fuerte contenido social con presencia constante de gitanos, mendigos y otros seres marginados.

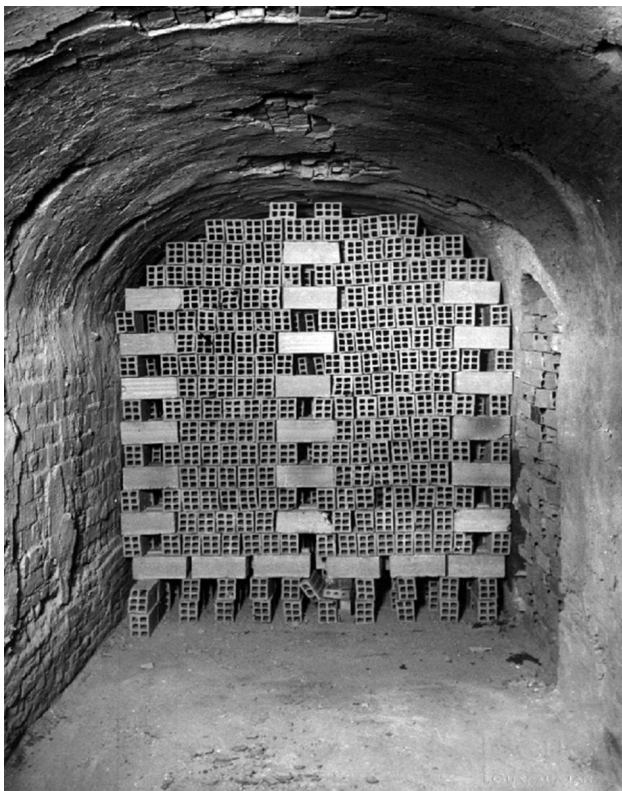


En 1925 abrió estudio en la calle Román Atienza de Guadalajara. Los requerimientos de la profesión de retratista le obligaron a abandonar los artísticos pero complicados procedimientos pictográficos (bromóleos, gomas bicromatadas, carbonos) en unos momentos de plenitud creativa y reconocimiento nacional, como lo prueban los premios obtenidos en las ediciones de 1925 y 1926 del Salón de la Sociedad Fotográfica de Zaragoza. En 1928, por encargo de la Junta Provincial de Turismo, realizó una serie de fotografías de los monumentos de Guadalajara y su provincia con destino a una colección de postales titulada *España, país de arte y turismo*. Tras la proclamación de la Segunda República, renunció a su puesto en el Servicio Fotográfico para dedicarse en exclusiva al trabajo en su estudio, que por cierto fue el único que permaneció activo en Guadalajara durante el periodo de la Guerra Civil.

Para cuando llegó el franquismo su cámara ya había inmortalizado algunas arquitecturas históricas de Guadalajara hoy tristemente desaparecidas (la capilla mudéjar de los Orozco de la iglesia de San Gil) o seriamente dañadas durante la contienda fratricida (como la iglesia de San Ginés y el palacio del Infantado). En los años cincuenta, junto a los habituales retratos y fotos de boda y comunión, José Reyes realizó interesantes reportajes de industrias y comercios alcarreños y actuó como notario gráfico de la inauguración de centros oficiales y de los actos políticos organizados por el nuevo régimen, intensa labor en la que contó con la ayuda de sus dos hijos, Marcial y Alfonso, hasta su jubilación en 1959.

Las seis fotografías seleccionadas muestran, junto a los campesinos plasmados con técnica pictorialista, la bailarina magistralmente iluminada, una industria cerámica en sorprendente encuadre y un antiguo comercio de la capital de la provincia, la yesería mudéjar





de la capilla de los Orozco en la iglesia de San Gil de Guadalajara y los restos del Salón de Cazadores del Palacio del Infantado tras el incendio de 1936 (restos hoy en paradero desconocido), foto la penúltima de especial valor documental por tratarse de una de las escasísimas imágenes existentes del interior de ese templo demolido hace más de ochenta años.

José López

Nacido en 1911 en el seno de una familia modesta, es hijo del madrileño Leandro López Ramiro y de la alcarreña Carmen Ramiro Fernández, siendo el menor de cuatro hermanos. Su actividad fotográfica, eclipsada hasta hace pocos años por la obra de otros fotógrafos coetáneos como José Reyes y Tomás Camarillo, documenta de manera notable la vida diaria de la capital alcarreña y pueblos aledaños desde los albores de la Segunda República hasta los años finales del franquismo. Sus primeras instantáneas, datadas a comienzos de la década de 1930, muestran la actividad y el aspecto interior de las naves en los talleres de La Hispano de Guadalajara –donde trabajó en su juventud como mecánico especializado en el montaje y mantenimiento de aviones–, y constituyen un ejemplo destacado dentro de la fotografía industrial.

Esta temprana vocación fotográfica le hizo abandonar su antiguo trabajo fabril para abrir estudio propio en la plaza de Oñate nº 4 de la capital alcarreña hacia 1935 (año en que por primera vez figura como fotógrafo en el Padrón Municipal de Guadalajara). De formación autodidacta, se dedicó preferentemente al retrato familiar a domicilio, en su estudio o en escenarios naturales y monumentales de la ciudad; los reportajes por encargo y el fotoperiodismo.

Aunque su actividad como fotógrafo no se interrumpió durante los años de la Guerra Civil, fue a partir de la década de 1940 cuando dejó testimonio de los



principales acontecimientos públicos e institucionales impulsados por el régimen franquista: desfiles militares de los alumnos de la Academia de Infantería, procesiones religiosas y actos organizados por el Frente de Juventudes y la Sección Femenina. Desde 1950 en adelante, además de seguir retratando a sus conciudadanos en su gabinete fotográfico, captará con su cámara el crecimiento y las transformaciones urbanas de Guadalajara, así como todos aquellos acontecimientos que desde los puntos de vista cultural, político y social expresen el pulso de la ciudad: fiestas en el Casino, verbenas populares, inauguraciones oficiales, escenas callejeras, corridas de toros y competiciones deportivas. En 1975 se retiró de sus actividades profesionales y falleció en 1982.

Las tres fotografías elegidas, con las que además finaliza nuestro recorrido, datan de los años treinta y cuarenta: grupo de carnaval en la Segunda República, homenaje a los caídos en la plaza Mayor de Guadalajara y desbordamiento del río Henares.



GUADALAJARA IS DIFFERENT. FOTOGRAFÍAS DEL MARQUÉS DE SANTA MARÍA DEL VILLAR

Pedro José Pradillo y Esteban
Patronato Municipal de Cultura de Guadalajara

Don Diego Quiroga y Losada, marqués de Santa María del Villar, nació en Madrid en 1880. A muy temprana edad comenzó a interesarse por la fotografía para después emprender un periplo por la geografía nacional con el afán de registrar la realidad de una España anclada en el pasado. Resultado de este trabajo fue una interesante y voluminosa colección de vistas, paisajes, tipos y costumbres, comparable a los proyectos acometidos décadas antes por Laurent y Cía o Casiano Alguacil.

Pero, tras establecer una estrecha relación con el rey Alfonso XIII, se convirtió en una de las personas fundamentales para el desarrollo de su política del fomento del turismo como principal fuente de riqueza de España. Así, al amparo del Patronato Nacional de Turismo, el marqués reinició sus excursiones por todo el Estado para con sus fotografías dar a conocer la enorme riqueza cultural, paisajista y artística de sus regiones e ilustrar las publicaciones que demandaba ese nuevo sector empresarial y las portadas de las revistas ilustradas más importantes del momento. Aquí, podemos citar *Blanco y Negro*, donde aparecieron algunas de las realizadas en Guadalajara; concretamente en Sigüenza, Palazuelos y Atienza.

Es a la vista de estas imágenes donde descubrimos ese compromiso entre don Diego y el turismo. Y donde reconocemos su aportación a la creación de la marca de

España como destino cultural de vacaciones, en la que será fundamental la estampa de la mujer folclórica recordada en un entorno de alto valor histórico y monumental.

Don Diego Quiroga y Losada: 'Fotógrafo turista'

Con este cuño, *Fotógrafo turista*, el historiador Jorge Latorre ha puesto en valor la figura y obra del Marqués de Santa María del Villar¹; abordando, al amparo de la Institución Príncipe de Viana del Gobierno de Navarra, su tesis doctoral y otras publicaciones a partir de las fotografías y documentos procedentes del archivo personal de don Diego –propiedad de Francisco Javier Beúnza– y que hoy custodia esa institución.

Don Diego Quiroga y Losada, marqués de Santa María del Villar, nació en Madrid en 1880 en el seno de una familia aristócrata, muy relacionada con la corte alfonsina. A muy temprana edad comenzó a interesarse por la fotografía; prueba de ello fue su participación en el concurso de fotografías organizado por la revista *La Ilustración Española y Americana* en 1899. Esta convocatoria sería el germen de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid, de la que don Diego sería asiduo desde 1909, una vez terminados sus estudios de derecho en la Universidad de Santiago de Compostela.

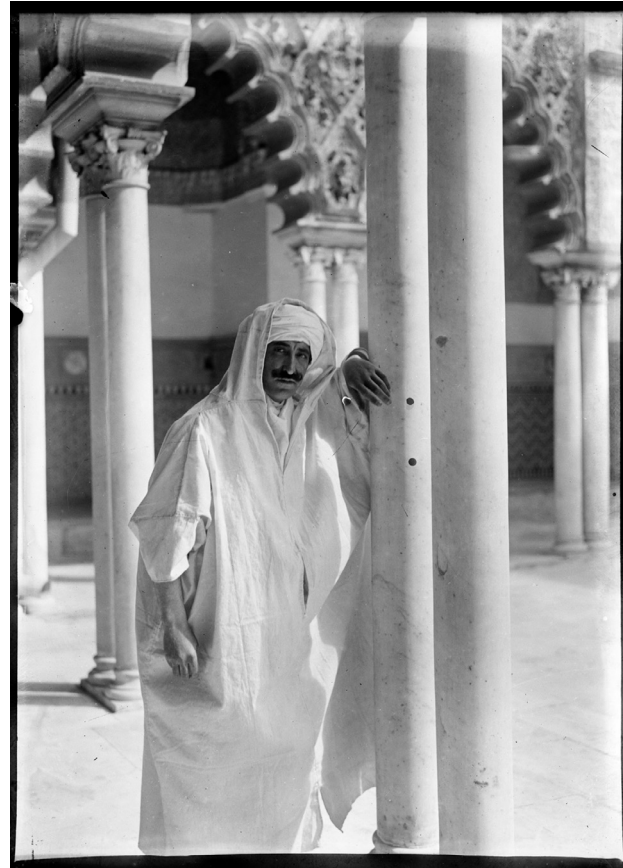
De nuevo en Madrid, y bajo la sombra de la Real Sociedad, abordó un ideal y proyecto que, ajeno a las

1 J. Latorre Izquierdo, *Santa María del Villar, fotógrafo turista (en los orígenes de la fotografía artística española)*, Pamplona, 1998; "Santa María del Villar: fotógrafo turista. Una metodología decimonónica para un fotógrafo moderno", en *Historia de la fotografía del siglo XIX en España: una revisión metodológica*, Pamplona, 2002, páginas 103-123; y *El fotógrafo Santa María del Villar y Navarra*, Pamplona, 2004.

disputas entre 'puristas' y 'pictotalistas', le llevaría por la geografía nacional –con una cámara Nettel de 9x12 cm.– con el afán de registrar la realidad de una España anclada en el pasado –a lo largo de toda su carrera recorrería más 1.200.000 kilómetros–; pero que posibilitaba la realización de muy interesantes composiciones de manifiesto dramatismo y cargada sensibilidad. Así, imbuido por un naturalismo decimonónico –como el que había guiado a Clifford, Laurent o Alguacil–, se plantó con su objetivo ante las diferentes maravillas artísticas, paisajísticas y culturales del país con el afán de acercar al posible espectador los rincones más auténticos y sublimes que se pudieran conocer.

A raíz de este periplo, entre 1900 y 1936, llegó a reunir en su estudio de la madrileña calle Segovia más de 120.000 negativos, muestra de su incesable pasión por la fotografía. Lamentablemente durante el conflicto bélico este archivo fue saqueado, perdiéndose más de 76.000 placas; además se robaron seiscientos negativos que se custodiaban en el Banco de España, algunos con retratos realizados por él a la familia real, y las fotografías de dos proyectos editoriales por materializar: *Monumentos de la España Católica* y *Cacerías Reales en tiempos del Rey Don Alfonso XIII*. La mayoría de aquella colección correspondía a los años de la dictadura de Primo de Rivera, cuando Alfonso XIII le designó 'mayordomo de semana'. Este cargo le permitiría acompañarle a los acontecimientos y entretenimientos deportivos que tanto eran de su gusto: desde las regatas en el Cantábrico, hasta las cacerías en los cotos reales, pasando por las aventuras automovilísticas.

En estas actividades lúdicas, el marqués compartiría su afición y talento con otro fotógrafo que gozaba



Francisco Goñi Soler, *Francisco Goñi vestido con traje moro*. Colección Francisco Goñi nº 00003-00240-VD, Agrupación Fotográfica de Guadalajara–Archivo Histórico Provincial de Guadalajara

de la confianza de don Alfonso: Francisco Goñi Soler². Incluso, al menos, habría que formularse algunas preguntas: ¿quién es el fotógrafo que realiza las instantáneas de la colección Goñi en las que aparece éste?, o ¿quién es el autor de los retratos de don Francisco cap-

2 Sobre el trabajo de Goñi junto al monarca sigue siendo referente indispensable el catálogo de la exposición: *Alfonso XIII y su época. Goñi: la memoria de un rey, de un país y de un tiempo*, Madrid, 1998.

tados fuera del estudio? Sabemos por Santiago Bernal que Campúa fue el responsable de alguna de aquellas placas, pero también podemos imaginar que fuera Santa María del Villar el autor de otras. Bajo esta conjetura, al menos, señalaríamos dos de las conservadas en el fondo 'Francisco Goñi' de la Agrupación Fotográfica de Guadalajara; las numeradas con las firmas: 00003-00240-VD y 00007-00701-VD³.

En la primera de ellas, Goñi, con atuendos moriscos, posa en el Patio de las Doncellas del Alcázar Real de Sevilla apoyando su brazo izquierdo sobre un pilar marmóreo. El fotógrafo, fuera quien fuese, plantea un ejercicio de composición perfecto; aprovechándose del ritmo, perspectiva y fragmentación del campo que proporcionan la arquería y sus columnas geminadas. En esta sucesión de líneas verticales, las manos del modelo enfatizan la diagonal que cruza el cliché desde el ángulo inferior izquierdo hasta el superior derecho, logrando una imagen muy equilibrada y cautivadora.

En la segunda, las verticales son definidas por los árboles que rodean al rey y al señor Goñi, quien vuelve a posar descaradamente frente a la máquina. De tal modo es él el protagonista, que la figura del monarca se comporta como un vehículo para dirigir nuestra atención al fotógrafo retratado. El rey, inmóvil y con su faz semiculta, supera la función estructural que poseen los troncos de los dos árboles de primer plano gracias a otros dos elementos fundamentales: el rifle y el cigarrillo de su boca. El primero, dibuja una diagonal que enlaza con la cepa del pino de menor tamaño, constituyendo a su vez uno de los lados del triángulo en se crea con el tronco del pino central y el segmento



Francisco Goñi Soler, *Cacería real en el Coto de Doñana*. Colección Francisco Goñi nº 00007-00701-VD, Agrupación Fotográfica de Guadalajara–Archivo Histórico Provincial de Guadalajara.

sugerido por el hombro y sombrero de don Alfonso. De este modo, se genera un cerco que enmarca el rostro de Goñi, también señalado por el pitillo que fuma su real persona.

Desde luego, es una magnífica placa, digna de haber sido incluida en el frustrado proyecto editorial: *Cacerías Reales en tiempos del Rey Don Alfonso XIII*. Aún, al contemplar esta imagen recuerdo otra fotografía del marqués, titulada "Contraluz", dedicada a un bosque de los montes navarros⁴.

Como no podía ser de otro modo, don Diego se encontraría entre los fundadores y primeros directivos del Real Motor Club, sociedad para la que realizó los reportajes de las primeras competiciones y pruebas de aficionados. Pero también, entre los del Club Alpino Español,

³ Desde hace unos meses se puede consultar el fondo de Francisco Goñi a través de la página web de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, una vez que ha sido catalogado e identificado por los técnicos del Archivo Histórico Provincial de Guadalajara.

⁴ J. Latorre Izquierdo, *El fotógrafo Santa María...*, ob.cit., página 7.

sumándose como socio-esquiador y, como fotógrafo de montaña, participando en los concursos organizados por esta entidad –obtuvo el primer premio del Concurso Nacional de 1912 en su faceta de ‘Fotografía Artística’–. Igualmente ingresó en la Sociedad Española de Excursiones, reconociendo y fotografiando la riqueza artística de la nación en compañía de los acreditados especialistas Elías Tormo, Vicente Lampérez o el marqués de Lozoya –el *Boletín* de la Sociedad sería durante décadas una de las publicaciones más importantes sobre el Arte, la Arqueología e Historia Hispánica–.

Este compromiso y la especial confianza creada con el monarca, posibilitaron que en 1928 aquél le designara presidente del recién creado Patronato Nacional de Turismo –Real Decreto de 25 de abril–. Este organismo venía a sustituir a la Comisaría Regia del Turismo y Cultura Artística, creada por Real Decreto de 19 de junio de 1911, y, como aquella, tenía por objetivo la promoción de España como destino cultural, de entretenimiento y ocio. Este Patronato se ocuparía, entre otras actividades, de la edición de las publicaciones –folletos, postales, carteles, guías, etcétera– que dieran a conocer, a propios y extraños, los recursos patrimoniales, artísticos y naturales de las diferentes regiones; así como de la puesta en marcha de la red de Paradores Nacionales.

Es cierto que el marqués renunciaría al cargo, pero no así a su trabajo como fotógrafo, volviendo a recorrer la geografía española para captar la belleza de sus pueblos y paisajes, o las muestras del folclore y costumbres populares que convertían a España en un privilegiado destino turístico, siguiendo el mandato dado por el monarca:

“Interesa gentes como tú, patriota y conocedor de España como nadie...”

5 *Ibid.*, página 20.

Si no eres presidente, al menos serás el fotógrafo; España será la meca del turismo mundial y éste, nuestra mayor riqueza en divisas. ¡Ocupate del turismo!.”⁵”

Parte de ese ingente trabajo vería la luz, además de en esos soportes promocionales, en las páginas de *Blanco y Negro* y en las de *La Estrella del Mar. Revista Órgano de las Congregaciones Marianas de Lengua Española*; o en otras revistas especializadas, como *Esplai. Il·lustració Catalana*, donde se incluiría alguna fotografía realizada en Sigüenza –sobre las que más adelante trataremos–.

Anteriormente, en 1924, el equipo de redacción de la *Revista Fotográfica* había seleccionado su obra “Costumbres Navarras” para ilustrar el primer *Anuario de la fotografía española*. Esta publicación contaría con la colaboración, entre otros, del Conde de la Ventosa, Eduardo Susanna, Joan Vilatobà, José Ortiz Echagüe o Vicente Martínez Sanz. También en esta época participaría con sus instantáneas en varios certámenes internacionales celebrados en las principales capitales europeas –París, Londres, Berlín– y de Estados Unidos.

En el transcurso de la Guerra Civil formaría parte del equipo de fotógrafos del Servicio Nacional de Turismo y, una vez terminada, del de la Dirección General de Regiones Devastadas. En esos años, durante su primera etapa, se ocupó de realizar diferentes reportajes de las poblaciones del Cantábrico arrasadas por los bombardeos y de los monumentos en ruinas para confeccionar e ilustrar las ‘Rutas Nacionales de Guerra’. De estas colecciones fotográficas surgirá alguna exposición, como la titulada “Frente Norte” que después de San Sebastián recorrió diversas ciudades de Europa.



Santa María del Villar, *Broto destruido*. El río Ara y, al fondo, el Mondaruego. Colección del autor.

Y, en la segunda, una vez finalizados los proyectos de reconstrucción, las consiguientes instantáneas que documentaban la labor cumplida por aquella Dirección General que se ocupaba de la regeneración de las localidades más afectadas –incluidas algunas de las poblaciones alcarreñas más castigadas, entre marzo y abril de 1937, durante la *Batalla de Guadalajara*–. En este destino permanecerá hasta 1960, año de su jubilación; de su ingente trabajo como fotógrafo de Regiones Devastadas son testimonio los más de 25.000 positivos que se custodian en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares.

Durante la posguerra, y ya para siempre, fijará su residencia en San Sebastián, participando en la fundación de la Sociedad Fotográfica de Guipúzcoa –de la que fue su primer socio y presidente honorario–, e iniciando una nueva etapa en su ‘misión’ a favor del turismo. Esta dedicación se verá incrementada con otra vertiente prolífica, la de articulista de viajes para distintos medios de comunicación escrita: *ABC*, *Ya*, *El Diario Vasco*, *Las Provincias*, *El Diario Montañés*, etcétera; en total, publicó más de quinientos artículos que describían rutas, relataban recuerdos, señalaban itinerarios monumentales, insistían en los valores de la práctica cinegética, y preconizaban la protección del patrimonio natural.

También será colaborador habitual de las principales revistas ilustradas: *Vértice*, *Reconstrucción*, *Trenes*, *Lar*, etcétera, y asiduo de aquellas especializadas en la práctica fotografía, como *Arte Fotográfico* o *Sombras* –entonces dirigida por el alcarreño Eduardo Susanna Almaraz⁶. Igualmente fue partícipe de proyectos editoriales de instituciones públicas y organismos privados, sirviendo sus fotografías para amenizar las guías turísticas de la Dirección General de Turismo, de Michelín, de la editorial Everest, etcétera. Toda esta notable actividad será reconocida por distintos organismos públicos que le concederán varias medallas al mérito turístico, como el Premio Nacional de Turismo ‘De la Vega-Inclán’ y la Cruz y Banda de Isabel la Católica en 1963.

Igualmente, su inestimable dedicación a la fotografía fue recompensada en 1963. En este año recibió la Medalla al Mérito Fotográfico en compañía de Joaquín Pla Janini y José Ortiz Echagüe, considerados por la crítica del momento como los tres padres de la fotografía española. Ese mismo año, además, se celebraría

⁶ La figura y aportación de Eduardo Susanna a la fotografía en España está aún por reivindicar; no obstante, se puede seguir una recopilación de datos en: P. J. Pradillo y Esteban, *Guadalajara. Historia de la fotografía, 1853-1956*, Guadalajara, 2005-2^a, páginas 120-121.

una exposición conjunta con las imágenes del doctor Pla y del marqués en el Primer Salón de la Imagen.

Fallecería en San Sebastián en 1970, quizás en el olvido; silenciándose su importante labor hasta 1998, momento en que se organizó una exposición retrospectiva en el Koldo Michelena de la capital donostiarra con ocasión del aniversario de la fundación de la Sociedad Fotográfica de Guipúzcoa.

Entre el 'Purismo' y el 'Pictorialismo'

La historiografía de la fotografía española siempre ha considerado al Marqués de Santa María del Villar como integrante del grupo de los pictorialistas –dentro de la segunda generación de autores regeneracionistas y bajo la influencia del alcarreño Ortiz Echagüe–, quizás por la falta de estudios monográficos sobre su obra o quizás por haber formado parte de esa tríada reconocida en 1963 con la Medalla al Mérito Fotográfico.

También es cierto que recientemente esta clasificación ha entrado en crisis; de hecho, en la magnífica exposición comisariada por Cristina Zelich para la Fundación la Caixa: *La fotografía pictorialista en España, 1900-1936*, se omitió con buen criterio la obra de Quiroga y Losada⁷.

Quizás la mayor culpa de ello corresponda a Jorge Latorre, quien se ha preocupado de argumentar la verdadera trascendencia de don Diego para situarlo por encima de aquellas discusiones decimonónicas entre puristas y pictorialistas, para insistir en su interés por la realización de buenas instantáneas; por captar directamente con su cámara y lo mejor posible la belleza natural, aunque tuviera que ser ordenada por el fotógrafo. Este interés por el naturalismo en los años iniciales de su carrera se detecta en el empleo de métodos concre-

tos, como la reiterada realización de diapositivas –más de 5.000– en blanco y negro y en color –autocromos, de los que realizó unos 8.000 hasta 1914–, que permitían poca capacidad de maniobra y mucho menos aplicar los métodos pigmentarios de los pictorialistas.

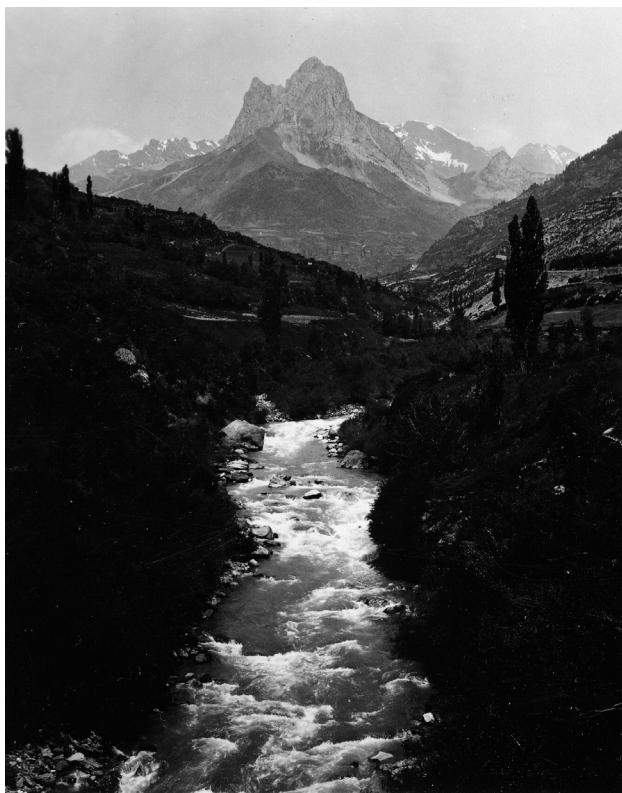
Por el contrario, siguiendo lo aventurado por Latorre, el joven Quiroga también se apartaba de los puristas, de sus postulados en defensa del detalle y del academicismo. Para ello, este historiador recurre no sólo a las fotografías realizadas entonces, sino también a los propios comentarios escritos por el marqués que tildaba de “farsas fotográficas” a las experiencias realizadas con otros miembros de la Real en las que se componían escenas teatralizadas –como los falsos monjes retratados en El Paular de Rascafría o las Walkyrias en la Pedriza–, emulando la pintura de género –anecdótica o de historia– triunfante en los salones de la España de comienzos del siglo XX.

De hecho, nuestro guía no duda en comparar a don Diego con Peter H. Emerson –fotógrafo británico creador del movimiento naturalista [1856-1936]– y situarlo en un punto medio entre los grupos enfrentados: “... Santa María del Villar por un lado muestra una inclinación a la fotografía más transparente, sin otra manipulación que la que permitiera obtener los mejores resultados del revelado y la ampliación de copias, lo que le sitúa en el bando de los puristas. Por otro lado, su renuncia a la composición de temas y la búsqueda incansable del natural, tal y como éste se presenta ante los sentidos, le vincula con los pictorialistas más famosos, a los que se suele llamar a veces impresionistas, dado el énfasis que estos fotógrafos ponen en los recursos lumínicos y de texturas, en la visión de síntesis más que en el detalle”⁸.

7 C. Zelich, *La fotografía pictorialista en España, 1900-1936*, Barcelona, 1998.

8 J. Latorre Izquierdo, “Santa María del Villar: fotógrafo turista...”, *ob. cit.*, página 116.

La independencia del marqués se concreta en el naturalismo, y según aquellos “fotógrafos artistas” –unos y otros– en la ‘fotografía de aficionado’; aquella en la que el individuo se limita a mirar, saber ver, manejar la luz y sus efectos, y disparar. Con ello, se consiguen placas en las que se sintetizan los aspectos documentales de la fotografía de viaje decimonónica y los recursos embellecedores habituales en los aficionados surgidos a la sombra del pictorialismo, pero alejados de las técnicas manipuladoras de éstos. También, en este sentido, es preciso considerar su inclinación hacia el paisaje, cuando aún éste era considerado por aquellos



Santa María del Villar, Pirineos. *El Gállego*. Colección del autor.

como un género secundario; logrando verdaderas estampas en las que el objeto-paisaje se manifiesta por sus verdaderas cualidades, más allá de la intencionalidad artística pretendida por el fotógrafo.

El joven Quiroga, en aquellos primeros años del siglo XX, gesta una estética fraguada en la observación y en los efectos de la luz; eligiendo el objeto por sus cualidades propias: paisajes –montañas, acantilados, valles, cursos fluviales, etcétera–, monumentos y escenas costumbristas –labores domésticas y de producción, ritos festivos, celebraciones solemnes, etcétera–; debatiéndose entre la aséptica documentalista y el impresionismo de los más famosos pictorialistas.

En definitiva, parece que para el Marqués de Santa María del Villar la fotografía debía ser considerada más por su valor documental que por su consideración de Arte –según como se entendía éste en aquellas décadas–, de ahí su atención a la imagen instantánea; alejándose de cualquier preparación, manipulación, pose o afección; y por el contrario, afianzándose en el naturalismo. Esta independencia formal no le impedirá mantener una relación fluida de amistad personal con unos y otros; en especial, con el Conde de la Ventosa, Narciso Clavería o Pérez Oliva, entre otros. Pero también, insistimos, con los reporteros gráficos que acompañaban en su dilatada vida social a don Alfonso XIII, como Francisco Goñi.

Como prueba de esta supuesta relación pudiéramos considerar una fotografía del interior de la iglesia parroquial de San Nicolás de Guadalajara realizada por Goñi a finales de la década de los veinte –signatura 00005-00486-VD de la colección conservada en el Archivo Histórico Provincial de Guadalajara–.

La imagen, más allá de ser una hermosa estampa que permite conocer y valorar la belleza exultante del interior del templo jesuita y su riquísima decoración



Francisco Goñi Soler, *San Nicolás* de Guadalajara. Colección Francisco Goñi nº 00005-00486-VD, Agrupación Fotográfica de Guadalajara–Archivo Histórico Provincial de Guadalajara.

barroca, pretende convertirse en una obra artística en sí misma, en una excelente fotografía. Para ello, Goñi ha analizado los distintos efectos que genera la luz solar cuando penetra por los ventanales de la iglesia –tal vez, anotando en su cuaderno las incidencias en cada estación del año; tal vez, por casualidad– para, en el

momento adecuado, colocar su cámara en el lugar idóneo y realizar la fotografía pretendida. En este caso, lo fue desde el coro alto y en una mañana soleada, cuando un rayo de luz penetra por la ventana del brazo meridional del crucero y atraviesa la araña que cuelga de la cúpula central para, con un efecto multiplicador, iluminar desde el suelo el brazo opuesto.

En verdad, un trabajo excepcional pero también falto de originalidad, pues Goñi repite el tema, efecto, y esquema que utilizara Santa María del Villar en 1915 para su afortunada instantánea: *El rayo de sol en Santo Tomás de Ávila*, realizada después de varios viajes emprendidos desde Madrid durante dos años con esa finalidad.

Fotografías de Guadalajara en la revista *Blanco y Negro*

Como advertíamos al principio, la intención de esta ponencia es recuperar algunas de las instantáneas realizadas por Quiroga y Losada en tierras de Guadalajara, concretamente en Sigüenza, Palazuelos y Atienza, y que fueron publicadas en las portadas de *Blanco y Negro* entre 1929 y 1932. Antes de continuar, he de recordar que en el libro *Sigüenza. Imágenes para el recuerdo* ya se publicó una serie de fotografías de don Diego procedentes del archivo del diario *ABC*⁹; que, junto a las aquí traídas, conforman un álbum de sumo interés.

La colección que vamos a comentar se integra, según orden cronológico de publicación, por las siguientes imágenes:

- *Sigüenza. Saliendo de misa*

Publicada en el nº 1.950, del 30 de septiembre de 1928, dentro de la serie "Fotografías Artísticas".

- *Muchachas de Sigüenza*

9 J. Davara, J.A. Laguna, O. Puertas, y F. Sanz, *Sigüenza. Imágenes para el recuerdo*, Madrid, 2003.

Publicada en el nº 1.996, del 18 de agosto de 1929, dentro de la serie "Tipos Españoles".

- *Una pintoresca calle de Atienza*

Publicada en el nº 2.008, del 10 de noviembre de 1929, dentro de la serie "Rincones Españoles".

- *Muchachas Seguntinas*

Publicada en el nº 2.048, del 17 de agosto de 1930, dentro de la serie "Tipos Españoles".

- *Soportales de la Plaza Mayor de Sigüenza*

Publicada en el nº 2.063, del 30 de noviembre de 1930, dentro de la serie "Rincones Españoles".

- *Una típica calle de Atienza*

Publicada en el nº 2.065, del 14 de diciembre de 1930, dentro de la serie "Rincones Españoles".

- *El rollo de Palazuelos, cerca de Sigüenza*

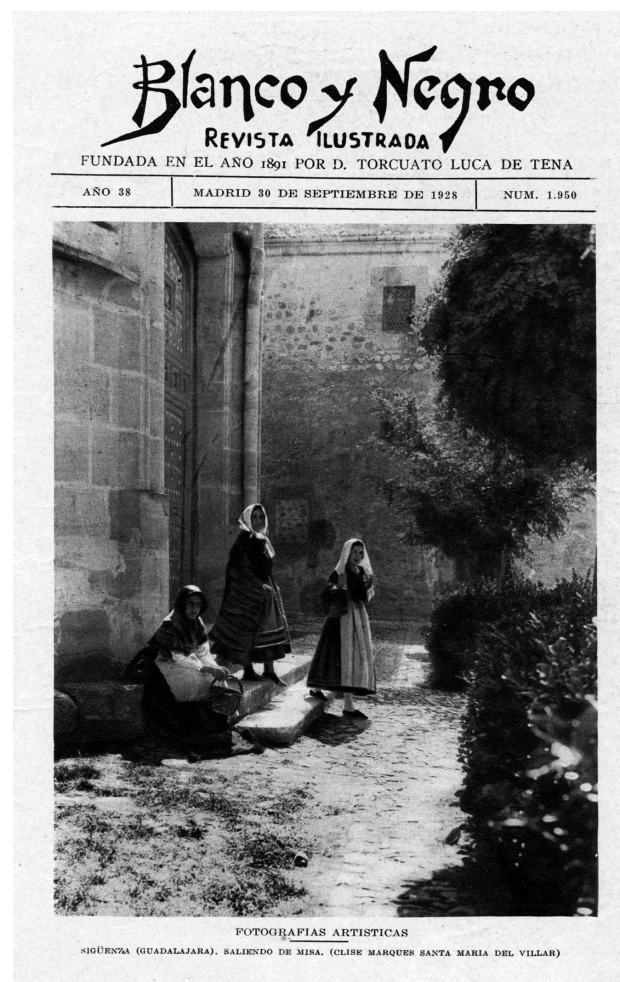
Publicada en el nº 2.071, del 25 de enero de 1931, dentro de la serie "Postales Españolas".

- *Alcarreña. Moza de Sigüenza*

Publicada en el nº 2.121, del 17 de enero de 1932, dentro de la serie "Tipos regionales de España".

En la primera de ellas, *Saliendo de misa (Blanco y Negro, número 1.950)*, don Diego nos presenta a tres jóvenes en la puerta de la iglesia conventual de San Francisco, al final de la Alameda seguntina. Como indica el epígrafe de la serie *-Fotografías Artísticas-*, el marqués prepara una escena próxima a las pautas que definían los puristas de la Real Sociedad Fotográfica. Para ello, dispone a las tres mujeres en equilibrada composición: una, en primer término, sentada en el poyato inmediato al quicio de la puerta del templo, cogiendo un cesto de mimbre con sus manos y sirviéndose de unas alforjas de improvisada alfombra. Y las otras dos en un segundo plano, pero a distintos niveles –los que posibilitan los peldaños de la portada eclesial–, en actitud de abandonar pausadamente la iglesia. La primera de ellas lleva en su brazo derecho otro cesto de mimbre y la

segunda, con parecida postura, una alforja de lana. Todas, con pañuelos a la cabeza, posan cómplicemente ante la cámara, mirando al objetivo fotógrafo y, por consiguiente, al futuro espectador.



Santa María del Villar, Sigüenza. *Saliendo de misa*, portada de *Blanco y Negro*, número 1.950, del 30 de septiembre de 1928. Colección del autor.

El pretendido carácter 'artístico' se enfatiza con el encuadre de la escena y la disposición vertical de la composición en tres registros. En los extremos: las aristas y molduraras de los sillares de la portada del templo barroco, a la izquierda, y los setos y aligustres, a la derecha; y, en el centro, la venta del edificio de cierre y la dos muchachas en movimiento. Igualmente, podemos definir otros tres campos horizontales que tienen por objetivo el completar la trama ortogonal que encaja a esas muchachas en el centro de la composición. Además, la dispar colocación de las modelos a diferentes niveles genera otras tantas líneas transversales que cruzan por ese recuadro y dibujan en su superficie un triángulo irregular que tiene por vértices cada una de las cabezas de las tres señoritas.

También la tensión dramática está planteada tanto por el efecto de la luz –concentrada en las figuras femeninas–, como por la carga simbólica de la acción: las muchachas abandonan el espacio iluminado de la fe para, después de cruzar una marcada línea en el pavimento, adentrarse en un jardín de penumbras. Además el carácter cromático de las tintas de imprenta y el tono crudo del papel de prensa asimilan la imagen –y todas las demás publicadas en la revista *Blanco y Negro*– a los resultados obtenidos por los pictorialistas en sus positivos después de utilizar gommas y carbones.

La portada de la revista *Esplai* del número 232 publicado el 26 de abril de 1936 se nos presenta otra fotografía realizada en esa misma sesión de trabajo. Esta vez, las modelos apenas han variado su posición; únicamente dos de ellas, las colocadas en los extremos, rotan su cabeza para dirigir su mirada hacia otro punto. Al pie de esta ilustración, que sirve de anuncio para un artículo firmado por Jordi Subira sobre trajes

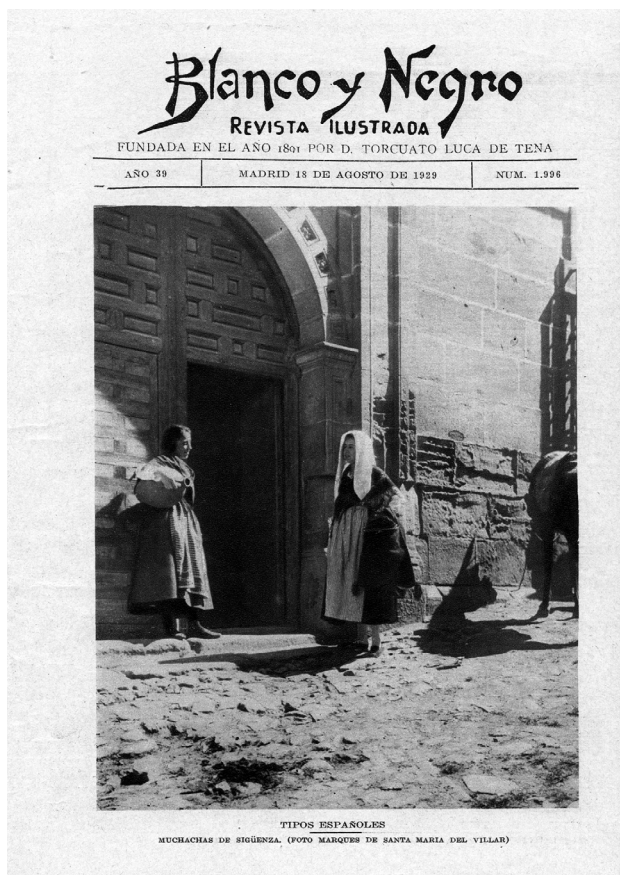
regionales de España, se lee en catalán: "La vestimenta de las mujeres de Sigüenza (Guadalajara) guardan todavía un cierto tipismo local auténtico.



Santa María del Villar, *Vestis regionals*, portada de *Esplai*, número 230, del 26 de abril de 1936. Colección del autor.

En relación con *Saliendo de misa* y esta última hemos de anotar la fotografía titulada *Muchachas seguntinas* (*Blanco y Negro*, número 2.048), presentada bajo la colección *Tipos Españoles*.

Esta instantánea, realizada en aquel mismo día, altera la disposición de las modelos y el punto de obser-



Santa María del Villar, *Muchachas seguntinas*, portada de *Blanco y Negro*, número 2.048, del 17 de agosto de 1930. Colección del autor.

vacación para elaborar otra sugerente fotografía de alta significación plástica pero manteniendo el esquema ortogonal ya probado. En esta ocasión, el señor Quiroga traslada su cámara al pasillo central del jardín, a una zona de penumbra, pero sin encarar frontalmente la portada de la iglesia monacal. Más al contrario, prescin-

de de ese eje para virar su objetivo hacia la derecha y mostrarnos la decoración que ornamenta la fachada del templo: una trama modular de calles y cuerpos lisos entre molduras de sección clásica.

Pero, siendo fiel a su estilo, el interés del marqués no se limita a mostrarnos la hábil traza el arquitecto Manuel Serrano¹⁰; sino que trata de maximizar los valores compositivos que ofrecen los distintos materiales y el dispar diseño que manifiestan los elementos del fondo; y, especialmente, su singular comportamiento ante la dura luz solar que cae sobre ellos.

Estos aspectos le permiten componer otra fotografía tremendamente estructurada y subsidiaria de las líneas verticales insinuadas por las dos señoritas del centro de la imagen y las molduras arquitectónicas que solapan. En esta opción, frente a *Saliendo de misa*, las figuras de las muchachas tienen un rol iconográfico secundario, apenas aportan algo de interés simbólico; de hecho, sus cuerpos son siluetas que se confunden con la sombra que genera la vegetación circundante y aquellos ornamentos arquitectónicos. Únicamente el juego geométrico y de luces en progresión que plantean las tocas que cubren las cabezas de las tres señoritas y la línea curva de unión que podemos trazar entre ellas nos las descubren. Este arco ascendente tiene por réplica a las ondulaciones que dibuja la trama barroca de la fachada del templo conventual, y su correlato en las formas redondeadas del tonel situado en el vértice contrario de la escena.

Después de *Saliendo de misa*, en 1929, se publicó *Muchachas de Sigüenza* (*Blanco y Negro*, número 1.996) como integrante de la colección *Tipos Españoles*. En esta ocasión don Diego ha desplazado su cámara al callejón de los Infantes, delante de la puerta del colegio del mismo nombre –quizás proyectado por Bernasco-

10 J. A. Marco Martínez, “Construcción del convento Franciscano (hoy Ursulinas) de Sigüenza”, en *Anales Seguntinos*, 21, 2005, páginas 119-142.



Santa María del Villar, *Muchachas de Sigüenza*, portada de *Blanco y Negro*, número 1.996, del 18 de agosto de 1929. Colección del autor.

ni¹¹-. Aquí, una mujer apoyada en el portalón, con un cántaro cogido con su mano derecha y sobre la cadera, atiende a otra que porta en el izquierdo una alforja de lana. Esta última mantiene la relación a cierta distancia, aquella a la que le obligan las reglas impuestas por la composición buscada por el fotógrafo.

11 M. Larumbe Martín, y C. Román Pastor, *Arquitectura y urbanismo en la provincia de Guadalajara*, Toledo, 2004, ver el epígrafe: "El desarrollo de Sigüenza bajo sus obispos ilustrados", páginas 489-502.

Al igual que en *Saliendo de misa*, en esta fotografía el marqués vuelve a plantear tres registros verticales, ahora colocando como elemento central de la elaborada imagen a una muchacha cubierta con un llamativo pañuelo blanco; y, como en aquella otra, dejando en primer término una zona libre que permite centrar las figuras y, a su vez, crear un espacio cómodo para el espectador.

Las líneas verticales de esta composición están trazadas por los largueros de las hojas de la puerta de madera –allí donde se recuesta la primera muchacha–, las jambas labradas de la portada de piedra –solapadas por la segunda joven– y, en el extremo derecho, por una reja y la sobra que proyecta –prolongada con las extremidades de una caballería que está allí amarrada–.

La luz y sus efectos vuelven a jugar un papel narrativo, en el que la protagonista de la historia, y el espectador también, debe asumir el reto de traspasar una línea fronteriza para adentrarse en el lugar desconocido y oscuro existente tras la puerta entreabierta, aunque después de escuchar las advertencias o consejos de la otra mujer. En este lado, las sombras proyectadas sobre el tortuoso pavimento sirven de ligazón entre las tres figuras de la narración; y, especialmente, con la monstruosa silueta generada por la caballería que se erige como una amenaza imprevista en acecho de la protagonista. Por supuesto, he de recalcar la atención en el registro horizontal que generan los personajes y sus sombras, pero también en las texturas en progresión que definen los forillos reales existentes entre ellas: desde ordenados y regulares cuarterones de madera, pasando por un espacio neutro, hasta erosionados e informes sillares de piedra.

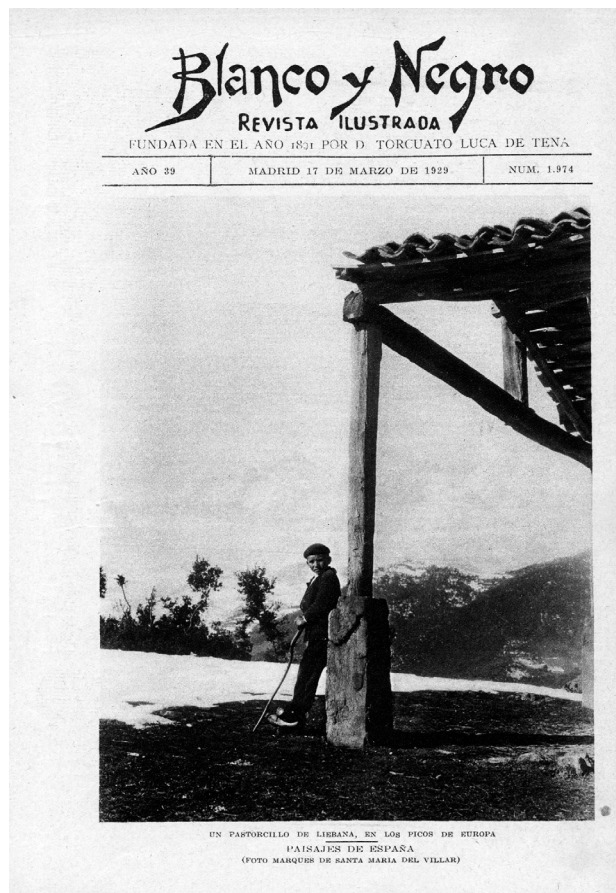
En definitiva, después de analizadas *Saliendo de misa*, *Muchachas Seguntinas* y *Muchachas de Sigüenza*, comprobamos que la pretendida espontaneidad que debería definir a las fotografías del Marqués de Santa María del Villar queda cuestionada ante las estrictas y rígidas reglas compositivas que siguió don Diego para realizar cada una de estas imágenes.

También podemos poner en duda la inocente utilización de la pose que defendía el doctor Izquierdo: "Cuando en algunos tipos del marqués aparece la pose, suele tratarse de una influencia turística, destinada a ofrecer la más clara información sobre los aspectos del folclore tradicional, al estilo de lo que solía hacer también Ortiz-Echagüe¹²". Pero lo cierto es que, como hemos relatado, en estos casos dedicados a Sigüenza la pose tiene un marcado carácter compositivo, narrativo y expresivo; alejándose de esa misión divulgativa y protectora de la cultura popular. Este distanciamiento no es solo conceptual sino, también, físico. Tal es así, que el marqués, frente a la posición habitual del fotógrafo ingeniero, retrasará su cámara con respecto al personaje, perdiéndose así los detalles diferenciales del atuendo y ornamentos que tanto interesaban a don José.

Estas mismas características formales se detectan en otros reportajes realizados en diferentes puntos de la geografía española. Como ejemplo, podemos traer otras fotografías publicadas en aquella revista ilustrada: *Un pastorcillo de Liébana, en los picos de Europa* (*Blanco y Negro*, número 1.974) y *Una calle típica de la Alberca* (*Blanco y Negro*, número 1.985).

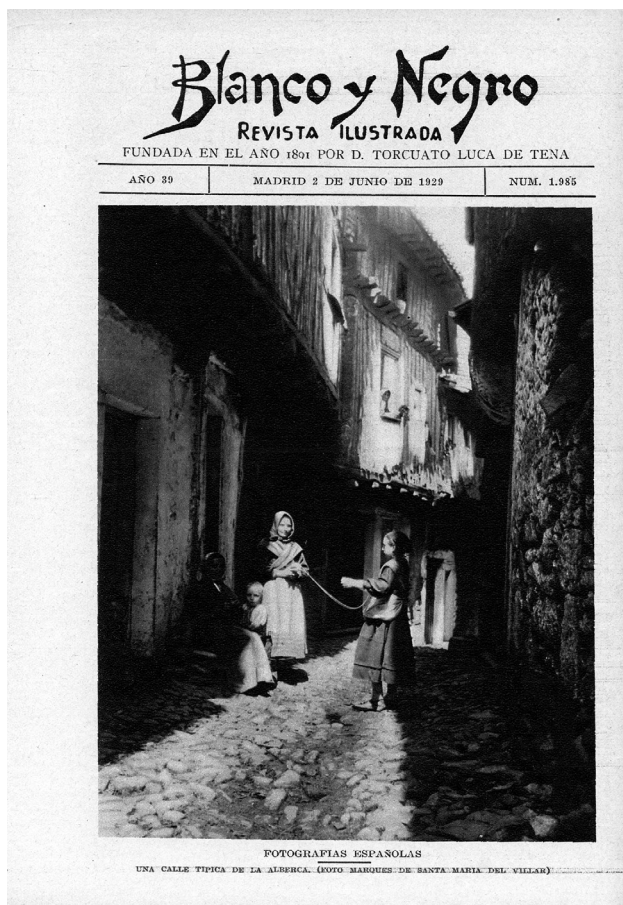
En la primera de ellas, *Un pastorcillo de Liébana*, el interés de don Diego se reduce a concretar una obra perfectamente equilibrada, tributaria de los rígidos e

inequebrantables principios de la composición clásica y academicista; en la que el individuo y sus obras se convierten en la medida de todas las cosas, relegando la obra del sumo creador a un esbozo que siquiera sirva de fondo evocador.



Santa María del Villar, *Un pastorcillo de Liébana, en los Picos de Europa*, portada de *Blanco y Negro*, número 1.974, del 17 de marzo de 1929. Colección del autor.

12 J. Latorre Izquierdo, "Santa María del Villar: fotógrafo turista...", *ob. cit.*, página 120.



Santa María del Villar, *Una calle típica de La Alberca*, portada de *Blanco y Negro*, número 1.985, del 2 de junio de 1929. Colección del autor.

En este caso, la brutal dimensión y belleza de los Picos de Europa quedan minimizadas por el cobertizo de palos y tejas construido por el hombre; aquí, figurado en ese inocente muchacho que magnifica la escala de la construcción en detrimento del entorno natural.

En la segunda, *Una calle típica de la Alberca*, pese a poner su objetivo frente a dos aldeanas ocupadas en

la elaboración de una madeja de lana, se aleja lo suficiente para que no podamos valorar el trabajo que están realizando, ni la peculiar vestimenta que portan; detalles totalmente inapreciables en la mujer y el niño que las acompañan.

Una vez más, el marqués apuesta por la ordenada composición y por maximizar los efectos plásticos que ofrece la luz. Pero, frente a la primacía que otorga Ortiz Echagüe al individuo y a su indumentaria, en tanto a ser un elemento diferencial en peligro, las fotografías del marqués se limitan a utilizarlo como una pieza más dentro una escenografía de interés artístico y evocativo; sin intención documental alguna, sin ninguna aspiración de crear un corpus científico compuesto por imágenes de alto valor documental de lo allí retratado: vestimentas, ropones, complementos, etcétera.

Este desdén se pone de manifiesto en las instantáneas realizadas en Sigüenza, en las que queda evidente su despreocupación como documentalista etnográfico. Más al contrario, nos ofrece un álbum etnográfico de escasa autenticidad. Para comprobar esa falta de rigor es suficiente detenerse en la indumentaria que portan las mujeres retratadas, en la que existen elementos y ornamentos que ponen en seria duda su catalogación como "muchachas de Sigüenza".

Así, si comparamos las ropas y complementos que lucen las mozas aquí fotografiadas con la que visten las féminas de otras instantáneas de la época, incluso realizadas por el propio marqués, las diferencias son ostensibles. Las mujeres de las fotografías comentadas se atavían con medias y finos pañuelos blancos, faldas y mandiles con cenefas ornamentales, zapatos de paño, y alforjas de lana con grandes borlones. En suma, un conjunto de extraños elementos, más propios de un atrezo teatral, combinados para crear una imagen folclórica oficial pero alejada de la verdad; pre-

cursora de una marca turística española, germen del 'typical spanish' de la flamenca y la pandereta que, como trataremos, está a punto de materializarse.

En el ya citado *Sigüenza. Imágenes para el recuerdo* se publican otras instantáneas de don Diego de las que, ahora, nos interesa la identificada con el número 204, en cuanto a que pertenece a la jornada en la que el marqués realizó *Saliendo de misa y Muchachas de Sigüenza*. En ella, la 204, figuran las mismas modelos y se dibuja cierta composición escénica –relacionando las dos muchachas y el pollino con la distribución de los huecos enrejados del palacio de los Infantes–, aunque no logra la pretendida belleza de las dos anteriores. Parece, por tanto, el intento fallido de una fotografía artística más que la elogiada instantánea 'turística' que preconiza el doctor Latorre.

El comentario que hacen los autores en su pie: *El callejón de los Infantes y unas bellas jóvenes vestidas con trajes tradicionales*, confirma las sospechas que hemos manifestado sobre la autenticidad de sus vestimentas¹³. De hecho, estos seguntinos tildan de "tradicionales" a unas vestimentas que no eran las "habituales" para las mujeres residentes en la ciudad episcopal o en los pueblos circundantes durante las primeras décadas del siglo XX. Pudiéramos, por tanto, suponer que el señor Quiroga y Losada se sirvió de modelos contratadas para la ocasión, o de muchachas caracterizadas, para una sesión fotográfica con un propósito determinado que ha necesitado del aporte de un vestuario concreto e inusual en las poblaciones del centro peninsular de aquella época.

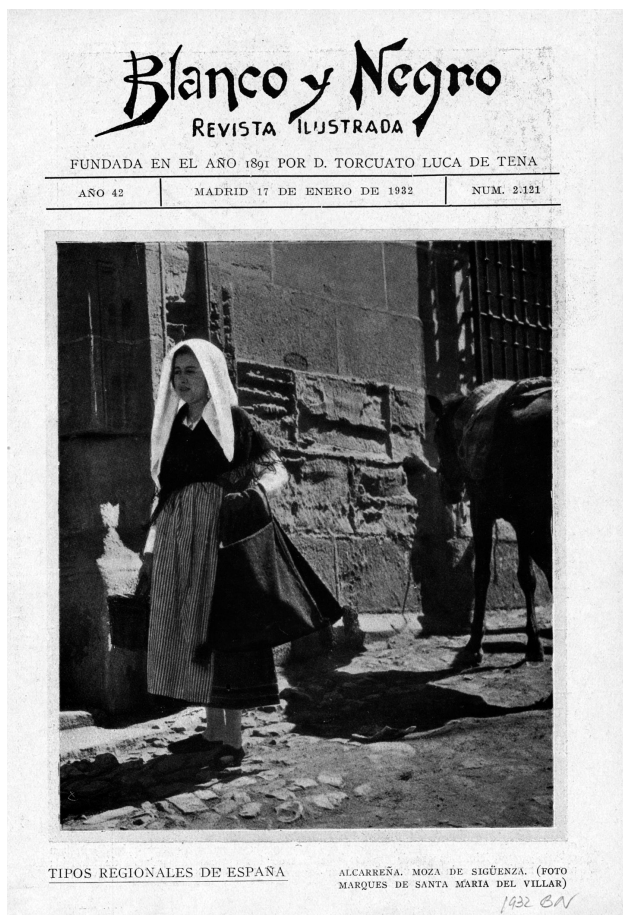
De esta misma serie se publicaría otra el 17 de enero de 1932 titulada *Alcarreña. Moza de Sigüenza* dentro de la colección *Tipos regionales de España* (Blanco



Santa María del Villar, "El callejón de los Infantes y unas bellas jóvenes vestidas con trajes tradicionales". Tomada de la monografía *Sigüenza. Imágenes para el recuerdo*, Madrid, 2003.

y *Negro*, número 2.121). Se trata de una instantánea, detalle de *Muchachas de Sigüenza*, en la que únicamente aparecen la joven con la alforja de lana y la caballería amarrada a la reja.

13 J. Davara, J.A. Laguna, O. Puertas, y F. Sanz, *Sigüenza...*, *ob. cit.*, página 198.



Santa María del Villar, Alcarreña. Moza de Sigüenza, portada de *Blanco y Negro*, número 2.121, del 17 de enero de 1932. Colección del autor.

Más allá de lo comentado en la fotografía de la portada de *Blanco y Negro* del número 1.996, insistir en la obsesiva atención prestada por el fotógrafo a las sombras proyectadas por las figuras en escena; de tal modo que, en esta instantánea, son estas masas infor-

mes las que rigen su composición y ritmo estructural ascendente.

Como novedad, la empresa editorial, y quizás para enfatizar los valores de la indumentaria tildada de 'alcarreña' –y no de serrana, como debiera ser–, publicó la imagen con una trama de color verde que tendrá una mayor intensidad en la toca, mandil y alforja que lleva la joven.

Llegados a este extremo, quizás sería oportuno recuperar las fotografías realizadas por Jean Laurent el 23 de enero de 1878 a los 'grupos regionales' desplazados a Madrid desde diversos puntos de la geografía nacional como agasajo hacia los reyes don Alfonso XII y doña María de las Mercedes de Orleans en el día de su matrimonio. En concreto, para la provincia de Guadalajara, recordar las señaladas con los números 1.927, *Paysan et paysanne*; 1.928, *Paysan et paysanne*; 1.929, *Femme de la Alcarria* y 1.930, *Groupe de paysans de la province*; luego, publicadas en numerosas ocasiones en formato tarjeta postal por sus sucesores: Fototipia Laurent, Jean Lacoste, José Roig, o Joaquín Ruiz Vernacci¹⁴.

De estas últimas traemos una de las cartulinas editadas en 1900 por Fototipia Laurent en su "Serie B": *Guadalajara: Hortelanos de la provincia (Castilla la Nueva)*, en la que las vestimentas y atuendos de las parejas retratadas tienen mayor relación con la que visten las mujeres de La Alberca que con las retratadas por el Marqués de Santa María del Villar en Sigüenza.

Por el contrario, entre las reproducidas del libro de Javier Davara, José Antonio Laguna, Octavio Puertas y Felipe Sanz sí detectamos fotografías con ese carácter documental, con una sincera intención naturalista –sin modelos, ni pose alguna–; siquiera, con pretensión turística. Podemos citar la número 219.- "Vista del ferial

14 J. F. Martos Causapé, y J. A. Ruiz Rojo, *La Casa Laurent y Guadalajara. Fotografías, 1862-1902*, Guadalajara, 2007.

del ganado en el Barrio de los Hoteles¹⁵, con un grupo de reses en primer término y los edificios de la ciudad como fondo velado; la 165.- "La plaza Mayor en un día de mercado hacia 1930¹⁶", en la que igualmente varias caballerías son el objeto de la instantánea, relegando el entorno urbano a la categoría de mero contenedor –pese a los valores estéticos del artístico escenario–; y la 214.- "Un descanso, en los soporales de la plaza Mayor, en los años treinta¹⁷", que fue publicada –adaptándola al formato vertical– en la revista *Blanco y Negro* número

2.063 bajo el título *Soporales de la Plaza Mayor de Sigüenza*, dentro de la serie *Rincones Españoles*, y a la que dedicaremos las próximas líneas.

Antes de ello, e insistiendo en lo artificioso de las primeras fotografías con modelos, quiero reseñar algunas de las instantáneas realizadas por dos aficionados en aquellos mismos años: Francisco Layna y Tomás Camarillo, y cuya obra puede consultarse en el CEFIHGU¹⁸.

Del primero pudiéramos traer una escena del mercado de Sigüenza realizada en 1926, en la que el médi-



Jean Laurent, *Guadalajara: Hortelanos de la provincia (Castilla la Nueva)*, tarjeta postal "Serie B", Nº 25. Colección del autor.

co sorprende por la espalda a un grupo de hortelanos en el transcurso de la actividad mercantil –Colección Francisco Layna nº G.132–. Y, del segundo, unas aldeanas de Yélamos de Arriba en la que el conocido comerciante retratará a tres mujeres con ricos años brocados y embocaduras de terciopelo –Colección Tomás Camarillo nº 0344–. En cualquier caso, la indumentaria de diario de los serranos seguntinos y la tradicional de fiesta de los alcarreños difieren de las que portan las jóvenes de las fotografías turísticas publicadas en *Blanco y Negro*.

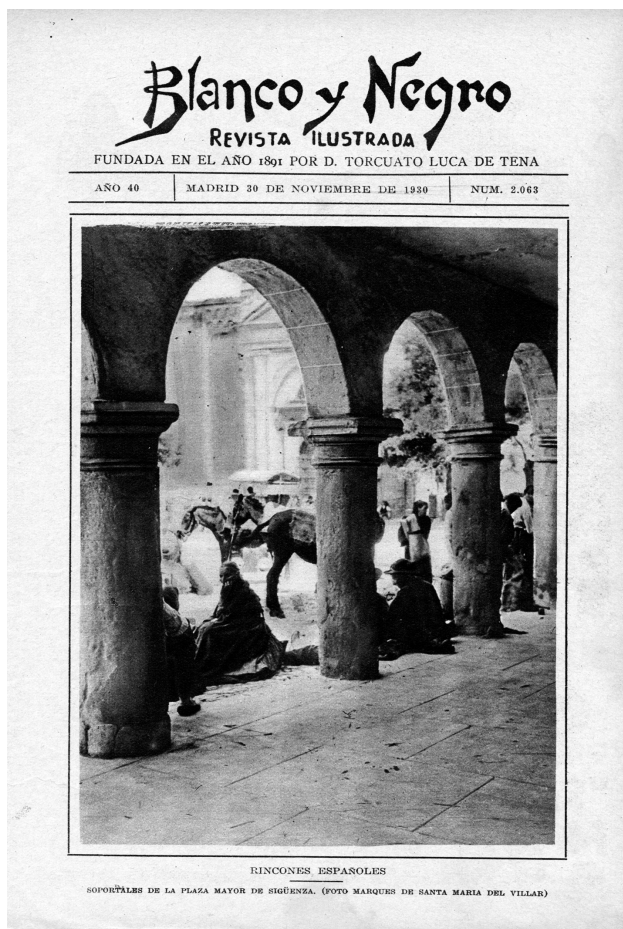
15 J. Davara, J. A. Laguna, O. Puertas, y F. Sanz, *Sigüenza...*, *ob. cit.*, página 211.

16 *Ibid.*, página 170.

17 *Ibid.*, página 207.

18 Sobre las colecciones que custodia la Diputación Provincial de Guadalajara, ver: P. Ballesteros, J. F. Martos y J. A. Rojo, "El Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara: realizaciones y proyectos", en *Fotografía e Historia. III Encuentro en Castilla-La Mancha*, Ciudad Real, 2010, páginas 89-103.

Pero, volvamos a *Soportales de la Plaza Mayor de Sigüenza*. En esta ocasión don Diego coloca su máquina en el interior de los soportales para, desde aquí, captar un momento de la vida cotidiana: el descanso



Santa María del Villar, *Soportales de la Plaza Mayor de Sigüenza*, portada de *Blanco y Negro*, número 2.063, del 30 de noviembre de 1930. Colección del autor.

de los mercaderes y aldeanos que han llegado hasta la ciudad mitrada para realizar intercambios y compras de productos de primera necesidad. En esta instantánea los rotundos pilares de la pesada arquería enmarcan la escena, a modo de bambalinas teatrales, para unos figurantes que se desenvuelven ante el decorado de fondo que es la fachada meridional de la catedral, en la que apenas se distingue la puerta de la Cadena.

Una vez más, la composición de la fotografía se rige por segmentos verticales –a hora, definidos por los fustes y capitales toscanos–, que compartimentan la trama en tres escenas independientes con argumento propio. Además, este recurso axial se repite en cada intercolumnio; donde la colocación de las figuras, premeditadamente o no, responde a esos criterios de orden.

Por si fuera poco, el efecto escenográfico se rentabiliza y multiplica con la fuga diagonal de la arquería –en sentido de lectura–, y con el amplio espacio vacío reservado para el observador. Con ello, y con el efecto de la luz sin gradación entre ambos espacios, el fotógrafo crea una complicidad con el futuro espectador al que permite participar, como ‘voyeur’, de la intimidad de un colectivo en momentos de cierta privacidad, una vez que la frenética jornada de mercado ha finalizado.

Este recurso, donde un arco sirve de encuadre para una o varias escenas populares, será recurrente en otras instantáneas realizadas por el marqués en tierras de Guadalajara. Pero, por de pronto, me gustaría recalar en otras dos fotografías publicadas en el ya citado *Sigüenza. Imágenes para el recuerdo*, concretamente en las señaladas con los números 226.- “Interior del patio del claustro de la Catedral hacia 1930”, y 227.- “Los niños cantores en el patio del claustro de la Catedral en los años treinta¹⁹”.

19 J. Davara, J.A. Laguna, O. Puertas, y F. Sanz, *Sigüenza...*, *ob. cit.*, páginas 216-217.

En ellas don Diego, como autor fiel a los dictados del purismo, compone dos bellas imágenes en las que sus principales ingredientes son un escenario romántico: el descuidado jardín del macizo y antiguo claustro catedralicio; un recurso revocador: el pozo de monolíticos bloques clasicistas –a remedo de pozo de la sabiduría–; y la figura humana: uno y varios niños cantores, respectivamente, en congelada actitud; paralizados antes de que el marqués accionase el obturador –como la valkiria de la Pedriza o el moje de pega de Rascafría–.

En cualquier caso, ambas imágenes son resultado de una química premeditada en la que el marqués nos descubre los volúmenes pétreos de las distintas construcciones del orbe catedralicio, hasta cobrar un sentido espacial de mayor rentabilidad e inusual belleza; aquel que sólo es capaz de poner a nuestro alcance un verdadero maestro de la fotografía.

Finalizado el paseo por Sigüenza, el señor Quiroga continuará su itinerario turístico hasta la villa de Palazuelos. Aquí, volverá a concretar un sorprendente reportaje valiéndose de los recursos monumentales que ponía a su disposición ese ‘marco incomparable’: cubos, torreones y lienzos del recinto amurallado. De dicha serie, al menos, se publicó una instantánea bajo el título: *El rollo de Palazuelos, cerca de Sigüenza (Blanco y Negro, número 2.071)* como integrante de la colección *Postales Españolas*.

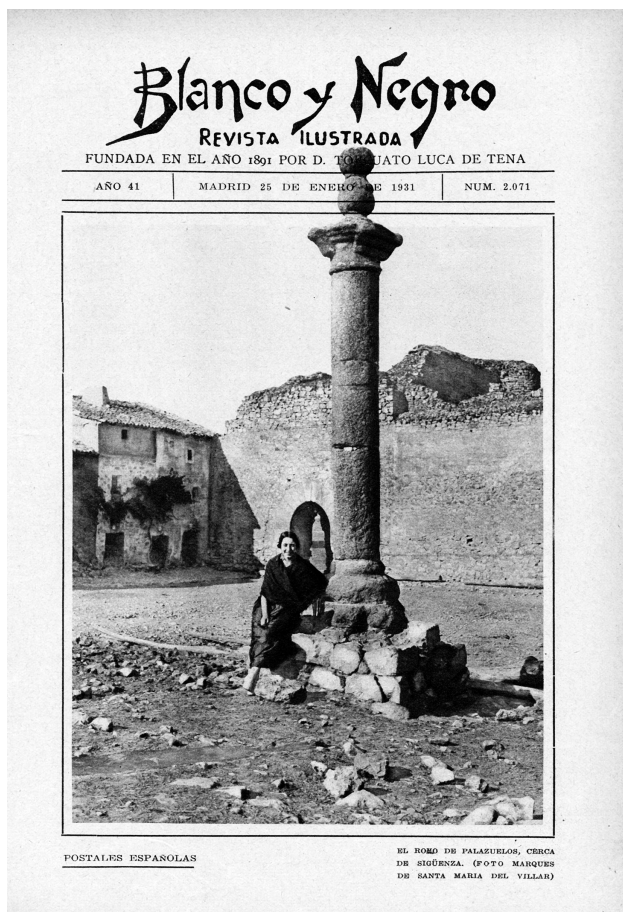
En la imagen nos presenta a una muchacha sentada sobre el poyato que sirve de basa al rollo justiciero de la villa, en medio de un amplio espacio público que queda delimitado, al fondo, por unas modestas viviendas y la muralla. Esta cortina sirve de alojamiento a un monumental arco que permite entrever la tierra de labor que rodea al caserío.

Como todas las fotografías que estamos comentando, esta de Palazuelos vuelve a ser deudora de una



Santa María del Villar, “Los niños cantores en el patio del claustro de la Catedral en los años treinta”. Tomada de la monografía *Sigüenza. Imágenes para el recuerdo*, Madrid, 2003.

estricta composición jerarquizada. Ahora, el rollo, la mujer y el arco de acceso ocupan un tercio preeminente, a la vez que sirven de elementos divisores –agudizando este efecto la sombra que longitudinalmente siluetea el fuste– del espacio público en dos mitades de dispar desarrollo y asunto. Así, a la izquierda de



Santa María del Villar, *El rollo de Palazuelos*, cerca de Sigüenza, portada de *Blanco y Negro*, número 2.071, del 25 de enero de 1931. Colección del autor.

este bloque dorsal, se nos ofrecen elementos suficientes para valorar la humanidad del enclave: viviendas francas, refrescadas por el efecto de las parras y por el de la sombra que proyecta su arquitectura, en un estrecho espacio para la convivencia. Mientras, al contrario, a su derecha, la realidad es totalmente yerma: una

planicie polvorienta que, abrasada por la luz, se extiende hasta los pies de la modelo y los nuestros.

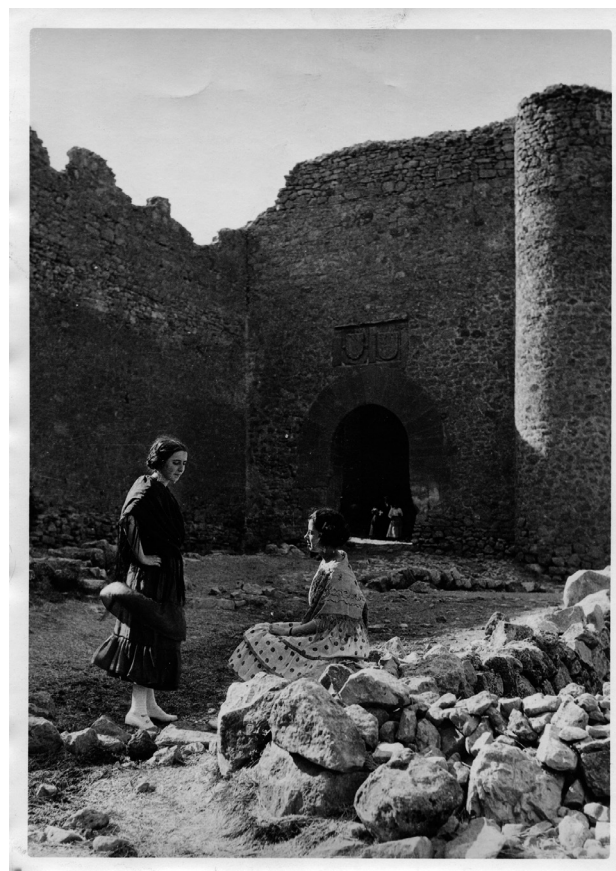
La maestría del marqués vuelve a manifestarse de manera audaz para conectar y relacionar los elementos de los distintos planos. Así, la mujer prolonga su brazo izquierdo hasta la basa del rollo, ocultando la extremidad bajo el oscuro mantón, para repetir y reiterar la diagonal que genera la sombra de la cubierta de las viviendas sobre el paño del torreón y que se prolonga en la fractura del desvencijado basamento. Esa doblez del miembro marca, además, el punto de intersección con la otra diagonal que, a través de las piernas de la modelo, enlaza la escena del primer plano con el bastión defensivo de fondo. Aquí, la áspera textura de la mampostería permite poner en correspondencia el perfil sinuoso de la descarnada coronación de la cortina defensiva y las piedras sueltas de primer término; como si éstas procedieran del expolio de aquella o hubieran rodado hasta aquí –después de haberse detenido, y agrupado algunos de los mampuestos, para formar el inestable pedestal del monumento villano–.

Sobre el caos de esa galaxia de asteroides espera sonriente la figura de la mujer; que, como naciente Venus, preludia una nueva realidad: el fin de la España agrícola y anclada en la católica tradición, y la esperanza cierta de lograr la añorada riqueza y bienestar. Sin duda, nos apostamos ante un mensaje de contenido e intención regeneracionista propio de la época, en el que el argumento pudiera ser el final de un modo de vida de supremacía viril –el inhiesto y varonil rollo se mal asienta sobre una superficie quebrada– a punto de desmoronarse por el frágil empuje de una nueva Diana. Aquí personalizada en una bella mujer, presentada como una elegante figura helenística con su cabello recogido y con prendas ligeras adheridas al cuerpo.

En definitiva, una verdadera lección del arte fotográfico de carácter purista, en la que nada ha quedado al azar, y donde el automatismo es mínimo; reservado únicamente al último movimiento del dedo que acciona el obturador, después de un concienzudo plan de trabajo.

Un similar interés y procedimiento podemos inferir en una de las fotografías pertenecientes al álbum de esa monumental villa y que tuve la oportunidad de adquirir recientemente: *Murallas de Palazuelos*. Se trata de una instantánea positivada en papel 'Agfa. Brovira' de 17,7 por 12,8 centímetros que, en el reverso, cuenta con el sello de caucho de la Sección Técnica del Ministerio del Interior y el título transcrito mecanografiado. Después la hemos visto reproducida a toda página en un número de la revista *La Estrella del Mar* del año 1934²⁰.

En ella el señor Quiroga sitúa la escena en el exterior de la villa; colocando a la conocida modelo en pie, en primer plano, conversando con otra joven que luce un vistoso traje de tonos claros con volantes y lunares, y que cubre sus hombros con un mantón de largos flecos. Esta incorporación nos permite valorar la importancia e intencionalidad turística –en un sentido promocional y mercantil– de la instantánea: crear una imagen y marca de España como destino de vacaciones introduciendo muchachas con trajes regionales impropios de esta comarca, al igual que hiciera en la serie de Sigüenza; pero, en estas de Palazuelos, dando una vuelta de tuerca más en la búsqueda de una imagen oficial de promoción. Para ello, coloca en escena a unas bellas muchachas con trajes propios de Andalucía y tan ajenos a los páramos seguntinos que son observadas a distancia, como seres extraños, por un grupo de aldeanos en la penumbra del interior de la torre-puerta de la villa.



Santa María del Villar, *Murallas de Palazuelos*. Colección del autor.

Era el paso definitivo para relacionar la indumentaria flamenca, los volantes y lunares, las hermosas mujeres, las panderetas y castañuelas, los toros y toreros con lo español; para insembrar el slogan: 'Spain is different'.

²⁰ En otros ejemplares de esta revista de las Congregaciones Marianas hemos visto más fotografías del Marqués de Santa María de Villar dedicadas a los monumentos y rincones pintorescos de diversas poblaciones de Guadalajara.

Después de esto, podemos situar al Marqués de Santa María del Villar entre los que, allá por los años veinte, crearon el tan exitoso producto 'typical spanish'. No en vano, además de los bandoleros y heroínas difundidos un siglo antes por toda Europa después del fragor de la Guerra de la Independencia, serán las exposiciones 'Iberoamericana' de Sevilla de 1929-1930 y la 'Internacional' de Barcelona de 1929 los eventos extraordinarios para dar a conocer al mundo esa decisión.

Allí, en la capital hispalense, además de disfrutar del sol y de contemplar la belleza de morenas y repeinadas mujeres, el visitante podía admirar en la Sección de Arte Moderno Español las obras de aquellos artistas que estaban creando la imagen de una nueva España sin complejos, que ya había olvidado el desastre de 1898 y se regeneraba bajo el férreo yugo del Directorio Militar. También allí, en la ciudad condal, existía un Palacio de Arte Moderno Español; pero, además, se alzó una espectacular escenografía pétrea para mostrar y defender la cultura y arte tradicional hispánico: el llamado "Pueblo Español"²¹.

En este empeño por promocionar a España como destino turístico de alto valor cultural y patrimonial debemos mencionar a personalidades tan destacadas en el mundo de las bellas artes como a Julio Romero de Torres, Ignacio Zuluaga, Antonio Ortiz Echagüe, Francisco Iturrino o Joaquín Sorolla. En particular, señalar la figura del apreciado pintor valenciano, quien mantuvo una especial relación con el estadounidense Archer

M. Huntington, mecenas y fundador The Hispanic Society of America, y con Benigno de la Vega Inclán.

Con el primero fraguó un vínculo profesional y de amistad que se cuajó en una de las muestras más espectaculares de Sorolla: *Visión de España*. Una colección de catorce grandes paneles que sirven de ornamento a la biblioteca de la institución neoyorquina y en los que se retratan las regiones de España desde la perspectiva más tradicional: la de sus gentes ataviadas con los trajes regionales más vistosos; y que tiene por apoteosis final el monumental lienzo titulado: *Castilla. La fiesta del pan* (1913). Todas aquellas vestimentas particulares e identitarias serían popularizadas más tarde con la obra: *España. Tipos y trajes*, el álbum de éxito que publicara José Ortiz Echagüe por primera vez en 1930.

Con el segundo, el marqués de la Vega Inclán, don Joaquín había colaborado en diversos proyectos: la Casa del Greco en Toledo, la Casa de Cervantes en Valladolid y el Museo Romántico en Madrid. Estas empresas culturales surgieron para potenciar el atractivo de España entre un importante contingente de viajeros interesados en conocer la riqueza de su patrimonio histórico y artístico. Aquí, no podemos olvidar la participación del magnate Archer M. Huntington, quien también formaría parte del Patronato de la Casa del Greco²². Como tampoco podemos ignorar la creación en 1911 de la Comisaría Regia de Turismo con el fin, entre otras atribuciones, de "Vigilar la conservación eficaz y procurar la exhibición adecuada de la España

21 Se trataba de un amplio barrio de carácter monumental en el que se reproducían a escala y en materiales definitivos las joyas arquitectónicas de todo el territorio nacional, provincia por provincia. La de Guadalajara, tal y como podíamos suponer, fue petrificada con un motivo seguntino: la fachada principal del edificio de la Contaduría del Cabildo que cierra, al norte, el atrio del templo catedralicio.

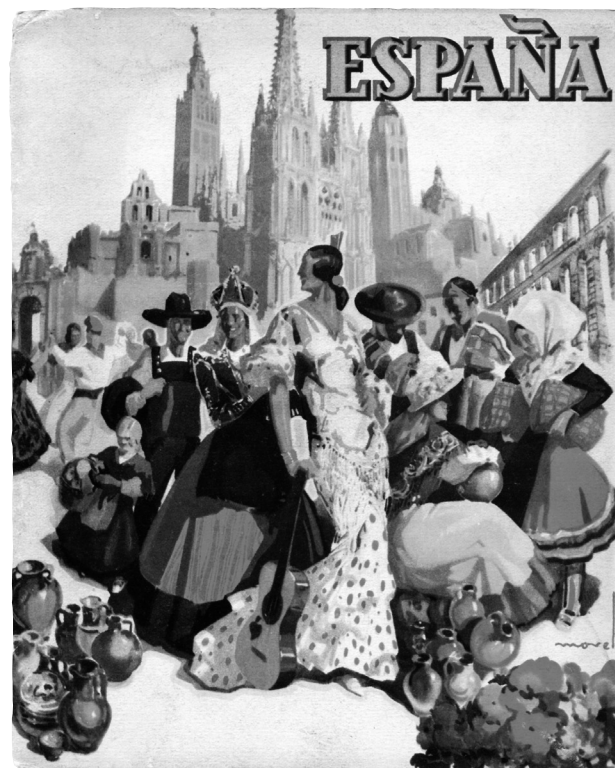
22 Sobre la relación de Sorolla, Vega Inclán y Huntington, pueden seguirse los artículos publicados recientemente en el catálogo de la exposición: *El Greco. Toledo, 1900*, Madrid, 2008: P. Lenaghan, "El Greco de Toledo en la Nueva York de Archer Huntington", páginas 141-155; y A. D. Lavín Berdonces, "La consagración del mito del Greco en Toledo: Vega Inclán, el Museo del Greco y el homenaje de 1914", páginas 171-209.

artística, monumental y pintoresca.”, y de la que don Benigno fue su primer secretario. Desde esta institución, Vega Inclán impulsó la política cultural del nacionalismo alfonsino fundamentada en la tríada: turismo, mito y nación. Dentro de este capítulo, como ya hemos señalado y cuando la Comisaría se transmutó en Patronato Nacional de Turismo, el elegido para la dirección fue don Diego Quiroga y Losada.

Por último, tampoco podemos desdeñar el papel jugado por los fotógrafos que a finales de los años veinte llegaron a España por iniciativa de la Hispanic Society de Nueva York: Ruth Matilda Anderson, Arthur Byne, Kurt Hielscher; quienes, como el Marqués de Santa María del Villar, completaron unos muy interesantes álbumes de imágenes de aquella España “...artística, monumental y pintoresca...” con un marcado naturalismo²³.

Aún durante la Segunda República, el Patronato Nacional del Turismo siguió manteniendo como imagen promocional de España la diseñada en tiempos de la monarquía; recurriendo a fotógrafos e ilustradores que retrataron los más bellos monumentos, los rincones más pintorescos, los paisajes más sublimes, y a mujeres con sus trajes típicos. Un ejemplo de ello pudiera ser la colorista composición que realizó Morell para portada de uno de los folletos editados por ese Patronato antes de la Guerra Civil, en la que una andaluza con su bata de cola de lunares –similar a la que lucía la muchacha de Palazuelos– se erige como protagonista.

Retornando al objeto de este artículo, pudiéramos pensar que después de Palazuelos don Diego habría continuado hasta Atienza para en aquella, o en otra aventura turística, realizar un nuevo repertorio de instantáneas de esa sociedad tradicional que se desvane-



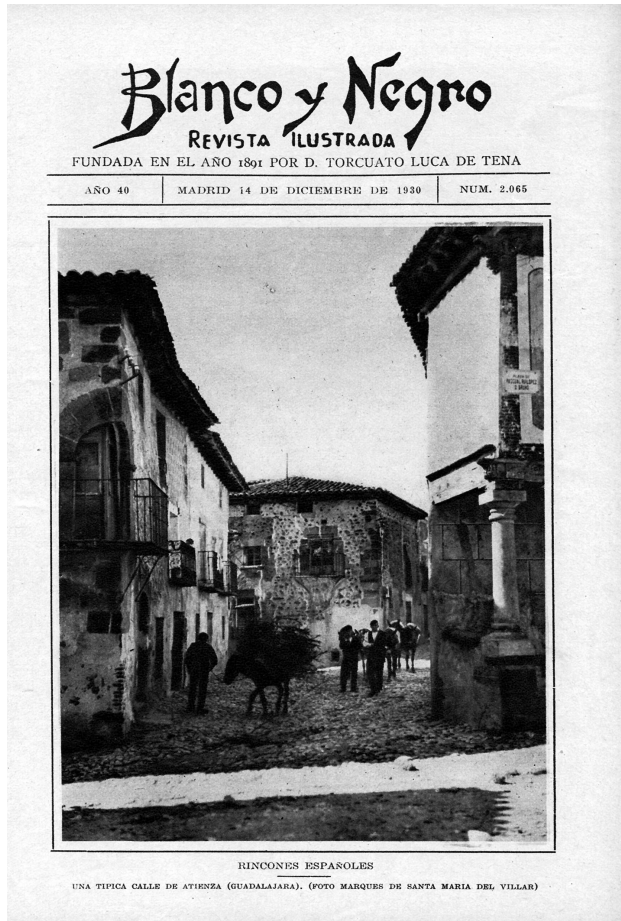
Morell, *España*, cubierta del libro promocional editado por el Patronato Nacional del Turismo, sin lugar ni fecha (pero Bilbao). Colección del autor

cía. Así lo demuestran las dos fotografías publicadas en *Blanco y Negro* en noviembre de 1929: *Una pintoresca calle de Atienza* (*Blanco y Negro*, número 2.008), y en diciembre de 1930: *Una típica calle de Atienza* (*Blanco y Negro*, número 2.065), ambas en la colección *Rincones Españoles*.

En la primera de ellas el marqués fijó su atención en uno de los detalles arquitectónicos más representa-

²³ Sobre el trabajo de estos fotógrafos extranjeros en nuestra provincia, ver: E. Almarcha Núñez-Herrador (edit.), *Viaje de ida y vuelta. Fotografías de Castilla-La Mancha en The Hispanic Society of America*, Ciudad Real, 2007.

tivos de la villa: la desembocadura de la calle Cervantes en la plaza del Trigo. Aquí, sin la intención turística de marca, el motivo elegido se restringe a una estampa de las labores propias del mundo rural: el habitual acarreo de productos y mercancías a lomos de caballe-



Santa María del Villar, *Una pintoresca calle de Atienza*, portada de *Blanco y Negro*, número 2.008, del 10 de noviembre de 1929. Colección del autor.

rías. La presencia de estos personajes y acémilas sólo vienen a humanizar y contextualizar un escenario arquitectónico que nos remite a los años de la España Imperial, a la de hidalgos y señores que con el producto de la renta de sus tierras en arriendo, y a costa del sudor de sus siervos, podían financiar hermosas construcciones con pretensiones palaciegas –siguiendo los *Tratados de Arquitectura* fundamentados en las conquistas estéticas de la Italia renaciente–.

Una vez más, el señor Quiroga vuelve a hacer uso de la luz para sacar el máximo rendimiento simbólico; pero ahora, enfatizando la dimensión de los espacios sombríos reservados para el espectador y los actores. Así, en una parte, coloca la cámara en un área invadida por la sombra que, generada por un elemento inexistente, se extiende como una alfombra hasta el extremo que dibuja la columna y soportal en la conexión entre la plaza y la vía –allí donde la incidencia lumínica es mayor–. Mientras que en la otra, los individuos deambulan en penumbra por una zona acotada por dos haces de luz que penetran en el escenario arquitectónico en primer y último término.

Otro importante efecto es la línea de fuga que dibujan los volados y oscuros aleros de las casas que sirven de inmutable escenografía; un detalle trascendente que viene a subrayar la perspectiva generada por la marcha de los acemileros.

De este mismo asunto y día se publicó otra instantánea realizada por don Diego en el volumen XLVII de *Summa Artis: La Fotografía en España*²⁴. En ella, bajo el título: *Vendedor de leña en Atienza*, posa un anciano que sostiene las riendas de un borriquillo cargado de haces en medio de la calle Cervantes. Su actitud es arrogante, esperando nuestro reproche por permitir

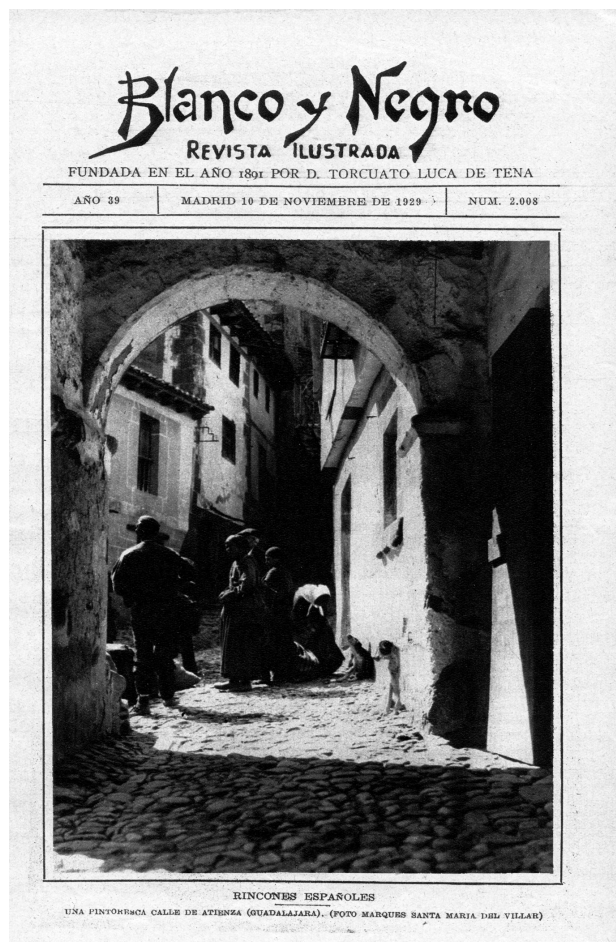
24 J. M. Sánchez Vigil (coord.), *La fotografía en España, de los orígenes al siglo XXI*, Madrid, 2001, página 234.

que el animal se hubiera desprendido de una parte de su carga: las boñigas que, en primer plano, estamos a punto de pisar. Como testigo y cómplice, a su derecha, un chaval trajeado dirige su mirada hacia el objetivo; mientras, al fondo de la vía, se adivina la presencia de los paisanos y caballerías que serán objeto de la fotografía luego aparecida en *Blanco y Negro*.

A diferencia con la publicada, en esta última el marqués se adentró en la calle con su cámara, eludiendo el marco arquitectónico de las casas de la plaza del Trigo para centrar su interés en los personajes retratados. Pero, lo suficientemente alejado de los modelos como para no convertir la instantánea en un documento etnográfico; y sí, en otro rígido problema de composición bien resuelto: en el que la testuz de bestia se convierte en el centro del eje de coordenadas, y la alforja y la vara del arriero en las referencias para dibujar las diagonales.

En *Una pintoresca calle de Atienza* (*Blanco y Negro*, número 2.008) volvemos a encontrar similares preocupaciones y resultados compositivos que en *Una típica calle de Atienza*. Otra vez don Diego coloca su objetivo en una zona de umbría para realzar los efectos lumínicos que se concentran en la mitad superior de la fotografía. Este espacio sombrío, reservado también para los observadores, se concreta aún más por el marco arquitectónico que genera el arco de los soporales de la plaza del Ayuntamiento. De igual modo, los personajes ocupan una posición central en la composición –ahora en una zona suficientemente iluminada–, en la que las líneas convergentes de aleros y voladizos agudizan la perspectiva de la ‘tramoya’ arquitectónica.

Pero también debemos recalcar en otras líneas y planos triangulares que aumentan los valores simbólicos de la imagen: el generado por el grupo de aldeanos, el de la superficie sobre la que se alzan, el del



Santa María del Villar, *Una típica calle de Atienza*, portada de *Blanco y Negro*, número 2.065, del 14 de diciembre de 1930. Colección del autor.

muro que se levanta a sus espaldas como telón de fondo, el que sugieren los perros recostados con el vierte aguas de la ventana y que, incluso, tiene su continuidad con otros más allá de la jamba del arco...

Este recurso, el de ubicarnos en un espacio arquitectónico acotado, ya lo habíamos apreciado en la fo-

tografía *Soportales de la Plaza Mayor de Sigüenza (Blanco y Negro, número 2.063)*; en la que, del mismo modo, los personajes se nos presentan de espaldas, preocupados de sus asuntos y sin advertir la presencia del fotógrafo. También, como en aquella, descubrimos al marqués en su versión de fotógrafo aficionado, interesado por captar con su objetivo aquello que despierta su inquietud, aprovechando la luz y sus efectos y sin intervenir en la composición de los personajes que conforman la escena; sólo buscando e identificando el mejor punto donde colocarse con su cámara para atrapar una escena insólita en el segundo preciso que el azar permite realizar una buena instantánea.

Quizás podríamos atribuir al buen hacer de don Diego algunas de las fotografías publicadas en *Un pueblo de nueva planta. Gajanejos*²⁵. En este folleto se incluyen dos instantáneas: *Vista de la plaza Mayor* y *El pueblo desde el porche del Ayuntamiento* en las que, como en las anteriores, la máquina fotográfica se enclava bajo un soportal para rentabilizar los efectos de la luz y maximizar los efectos escenográficos que propician la traza y ritmo de los arcos de medio punto; y, así, lograr una imagen de cierta empatía a favor de la obra e ideales imperialistas del 'Nuevo Régimen'.

En definitiva, nos presenta a Gajanejos como un "pueblo de nueva planta" que, casi por estrenar y sustentando en la solidez de la arquitectura clásica, acoge a una población nueva; desprovista de los atuendos que, apenas una década antes, servían de seña de identidad para las distintas regiones de España.

A partir de ese momento, será la Sección Femenina del Frente de Juventudes el organismo encargado de mantener, desde la perspectiva de mito, aquellas tradiciones folklóricas de preguerra; relegando las mani-

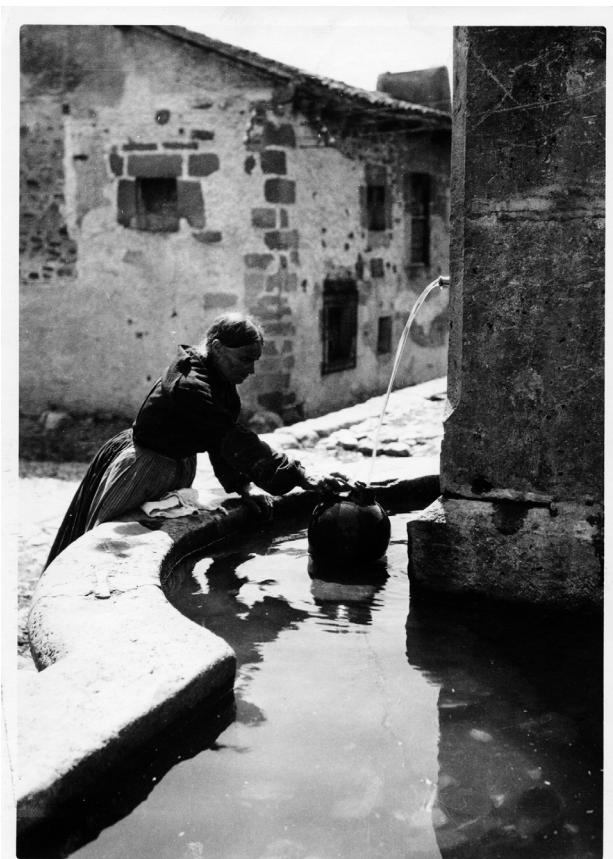
festaciones tradicionales al mero espectáculo, después de haberlas vaciado de contenido. Mas tarde, con la llegada de Manuel Fraga al Ministerio de Información y Turismo (1962-1969), la industria de vacaciones se convertirá en la piedra angular de la economía de nacional, tal y como había planeado Alfonso XIII, pero ahora virada hacia otros parámetros: el de sol y playa; aunque manteniendo y abusando de aquella imagen: 'different' y 'typical' de España.

Para terminar, traemos dos fotografías de nuestra colección y que, hasta el momento, no hemos visto reproducidas en ninguna publicación: *De tierras de Guadalajara. En una fuente del pintoresco Atienza y Guadalajara. Tipo del mercado de Atienza*; ambas, al igual que *Murallas de Palazuelos*, están selladas al dorso con el cuño de la Sección Técnica del Ministerio del Interior, con el mismo formato e igual tipo de papel.

Hemos de suponer que se trata de otras dos instantáneas integrantes del reportaje dedicado a la villa de Atienza, realizado por el señor Quiroga a finales de los años veinte sin más interés que el de componer un álbum de buenas fotografías; como cualquier aficionado las puede realizar con su cámara a lo largo de un viaje por las poblaciones y rincones pintorescos de Castilla.

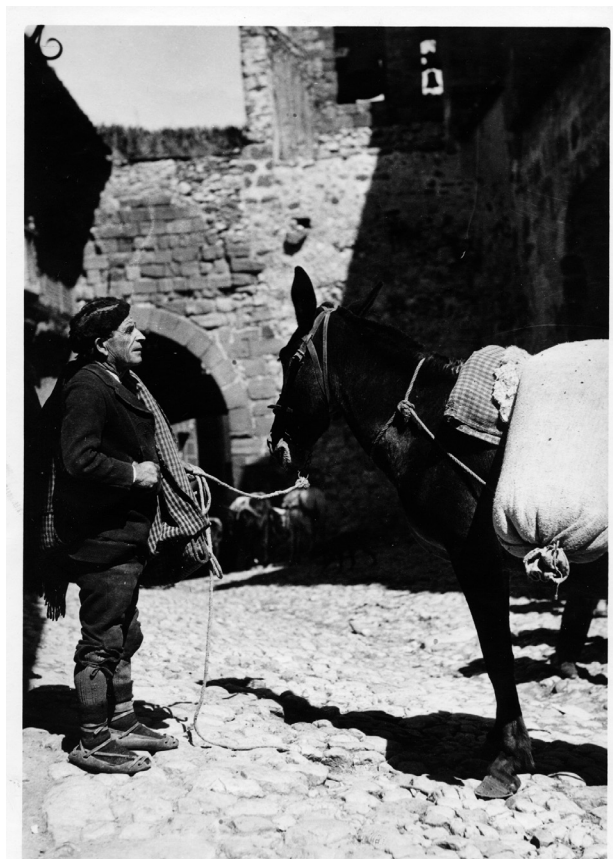
En la titulada *De tierras de Guadalajara. En una fuente del pintoresco Atienza* se nos presenta a una mujer de edad que arrima su cántaro al chorro de agua, sin más. Un sencillo motivo que, sin embargo, don Diego lo afronta desde su habitual esquema de líneas y planos. La geometría se describe por la superposición de diferentes tramas ortogonales y diagonales que tienen por centro y eje a la esfera visible del cacharro doméstico. Dos segmentos verticales y dos horizontales cuadriculan la imagen: en un sentido, la esquina de

²⁵ *Un pueblo de nueva planta. Gajanejos*, Publicaciones de la Dirección General de Regiones Devastadas, Madrid, 1946, páginas 7 y 11.



Santa María del Villar, *De tierras de Guadalajara*. En una fuente del pintoresco Atienza. Colección del autor.

la vivienda y el ángulo de los sillares del pilar; y, en el otro, los alféizares de las ventanas y la superficie del agua con los elementos emergentes. Y dos diagonales: una, sugerida por el brazo extendido y la sombra del pilar; y, otra, por el borde del brocal. Tampoco hay que desdeñar la relación existente entre las formas esféricas del cántaro y de la cabeza de la señora.



Santa María del Villar, *Guadalajara*. Tipo del mercado de Atienza. Colección del autor.

También en *Guadalajara*. Tipo del mercado de Atienza podemos encontrar un similar trabajo de composición, quizás, ahora no tan elaborado por priorizar el tema captado: un aldeano con su indumentaria habitual, reteniendo a una mula que porta su carga de grano. La clave de cada uno de los trabajos se aventura en sus títulos: *...fuente del pintoresco...* y *Tipo del merca-*

do...; en una, el ejercicio es realzar los valores artísticos de una pieza y conjunto de valor intrínseco; y, en otra, captar la indumentaria y aspecto de un personaje en un evento concreto.

Con estas dos instantáneas, el Marqués de Santa María del Villar nos retrotrae a uno de sus primeros trabajos: "Vuelta a Gredos"; un reportaje realizado en 1910 que fue merecedor de la Medalla de Honor de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid, y cuyo recuerdo nos permite dar por concluida esta colaboración en la que hemos tratado de completar el perfil profesional de uno de los principales fotógrafos españoles de la primera mitad del siglo XX.

Así frente, o mejor aún junto, al calificativo acuñado por don Jorge Latorre que definía a Quiroga y Losa-

da como 'fotógrafo turista', deberíamos introducir el de 'fotógrafo para el turismo', en atención a la decidida labor realizada por él en pro de esa actividad desde múltiples perspectivas. Una de ellas, como hemos querido argumentar aquí, sería su decisiva influencia en la creación de una imagen de marca de calidad que definía a España como destino preferente para los viajeros amantes de la cultura y el arte. Para ello, realizó y popularizó elaboradas instantáneas –bajo las estrictas pautas de composición– que tenían por protagonistas a bellas mujeres, ataviadas con vestimentas típicas, posando en el marco incomparable que es el rico y múltiple patrimonio histórico-artístico español.

Bibliografía

- CABRERA PÉREZ, L. A., *Guadalajara. El lápiz de la luz*, Toledo, 2000.
- CASTELLANOS, P., *Diccionario histórico de la fotografía*, Madrid, 1999.
- COLOMA MARTÍN, I., *La forma fotográfica. A propósito de la fotografía española desde 1839 a 1939*, Málaga, 1986.
- DAVARA, J.; J. A. LAGUNA; O. PUERTAS; y F. SANZ, *Sigüenza. Imágenes para el recuerdo*, Madrid, 2003.
- INSENER, E., *La fotografía en España en el período de entreguerras, 1914-1939. Notas y documentos para una historia de la fotografía en España*, Girona, 2000.
- LATORRE IZQUIERDO, J., *Santa María del Villar: fotógrafo turista (en los orígenes de la fotografía artística española)*, Pamplona, 1998.
- LATORRE IZQUIERDO, J., "Santa María del Villar: fotógrafo turista. Una metodología decimonónica para un fotógrafo moderno", en *Historia de la fotografía del*

- siglo XIX en España: una revisión metodológica*, Pamplona, 2002, págs. 103-123.
- LATORRE IZQUIERDO, J., *El fotógrafo Santa María del Villar y Navarra*, Colección Panorama, 35, Pamplona, 2004.
- LAYNA SERRANO, F., *La Provincia de Guadalajara. Descripción fotográfica de sus Comarcas*, Madrid, 1948.
- LÓPEZ MONDÉJAR, P., *Las fuentes de la memoria II. Fotografía y sociedad en España, 1900-1939*, Barcelona, 1992.
- LÓPEZ MONDÉJAR, P., *Historia de la fotografía en España*, Barcelona, 1997.
- LÓPEZ MONDÉJAR, P., *Cien años de fotografía en Madrid*, Madrid, 1999.
- NEWHALL, B., *Historia de la fotografía desde sus orígenes hasta nuestros días*, Barcelona, 1983.
- PRADILLO Y ESTEBAN, P. J., *Guadalajara. Historia de la fotografía, 1853-1956*, Guadalajara, 2005.

- PERACUALA, L., *La fotografía pictorialista en España, 1900-1936*, Barcelona, 1998.
- SÁNCHEZ VIGIL, J. M. (coord.), "El marqués de Santa María del Villar", en *La fotografía en España, de los orígenes al siglo XXI*, Madrid, 2001, *Summa Artis*, volumen XLVII, principalmente págs. 233-234.
- SÁNCHEZ VIGIL, J. M. (dir.), *Diccionario Espasa. Fotografía*, Madrid, 2002.
- TORRES DÍAZ, F., *Crónica de un siglo de fotografía en España (1900-2000)*, Barcelona, 1999.
- ZELICH, C., *La fotografía pictorialista en España, 1900-1936*, Barcelona, 1998.

LA AGRUPACIÓN FOTOGRÁFICA DE GUADALAJARA: MEDIO SIGLO DE FOTOGRAFÍA ARTÍSTICA

Juan Carlos Aragonés Congostrina y Fernando Rincón Castaño
Agrupación Fotográfica de Guadalajara

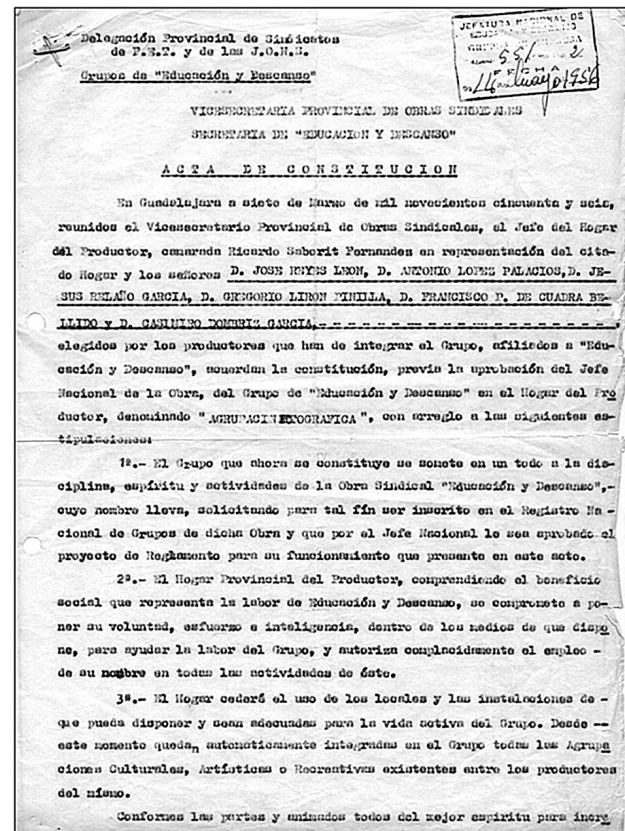
1. Fundación de la af/G

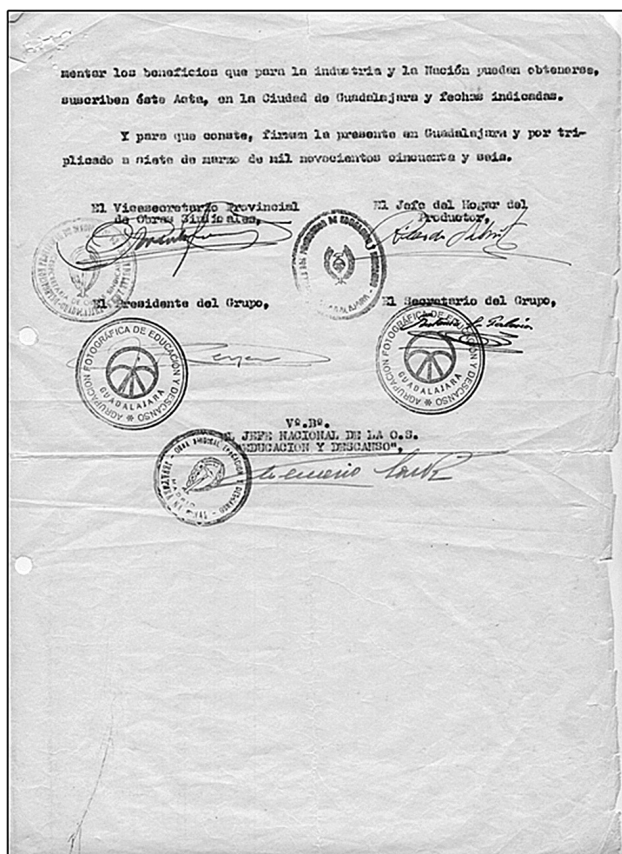
En los años cincuenta la vía de difusión y promoción de la fotografía estaba a la sombra de organismos como la Obra Sindical de Educación y Descanso, en pleno apogeo el asociacionismo de aquel entonces, cuando se fueron creando decenas de sociedades que acabaron convirtiéndose en el centro de reunión de los aficionados de la época y en los círculos de influencia de la nueva fotografía. Una de las asociaciones más importantes y notables fue la creada en Guadalajara en 1956, siendo una pionera de su tiempo: en España, sólo ciudades de entidad, como Barcelona, Madrid o Zaragoza, contaban con asociaciones aficionadas con una relativa actividad.

“En Guadalajara, a 7 de marzo de 1956, reunidos el vicesecretario provincial de Obras Sindicales; el jefe del Hogar del Productor, camarada Ricardo Saborit Fernández, en representación del citado Hogar; y los señores D. José Reyes León, D. Antonio López Palacios, D. Jesús Relaño García, D. Gregorio Lirón Pinilla, D. Francisco Cuadra Bellido y D. Casimiro Dombriz García (...) elegidos por los productores que han de integrar el Grupo, afiliado a “Educación y Descanso”, acuerdan la constitución, previa la aprobación del Jefe Nacional de la Obra, del Grupo de Educación y Descanso en el Hogar del Productor, denominado “Agrupación Fotográfica...”

Así es como consta en el “Acta de Constitución”, primer documento oficial de la Agrupación Fotográfica de Guadalajara, una asociación que ya ha celebrado su 55º aniversario, y que cuando se fundó, tenía el nom-

bre de “Agrupación Fotográfica de Educación y Descanso de Guadalajara”. En el mismo acta se refleja la cesión por parte del Hogar del Productor de los locales y las instalaciones de que pueda disponer y sean adecuadas para la vida activa del grupo.





Trece buenos amigos de Guadalajara, aficionados a la fotografía, fueron los causantes de la Agrupación Fotográfica de Guadalajara, pero no sólo les movía dicha afición, sino que su amistad les hizo compartir muchas vivencias, conocer pueblos y sus gentes, sentarse a una misma mesa, aprender la historia de su tierra, y todo ello, por la amistad y la fotografía. Entre ellos había tres profesionales y varios aficionados, e incluso algún amigo que se apuntó para "echar una mano". Así, además de los seis nombres ya citados, se reconocen como miembros fundadores de la Agrupación Fo-

tográfica de Guadalajara a José Marcial Reyes, Mariano García Peceño, Antonio Márquez Macho, Félix Ortego Nuño, Emilio Esteban de las Heras, Alfonso Ortigado Vicente y Manuel García García.

En nuestra provincia el verdadero punto álgido de la fotografía de aficionados se produce precisamente en ese año 1956 por dos hechos muy importantes en Guadalajara, como son la fundación de la Agrupación Fotográfica de Educación y Descanso de Guadalajara y la apertura al público del Museo Fotográfico Provincial "Tomas Camarillo", con más de seiscientos fotografías cedidas a la Diputación Provincial de Guadalajara por Soledad Pérez Alcor, viuda de D. Tomás Camarillo. Efectivamente dos años antes de la fundación de la af/G, la provincia había perdido al fotógrafo de mayor prestigio: Tomás Camarillo Hierro (1879-1954), y aquel grupo estaba decidido a coger el relevo a sus antecesores fotógrafos que habían inmortalizado la Guadalajara de antes de la guerra.

Una de las personas fundamentales para el nacimiento de la Agrupación fue sin duda alguna Antonio López Palacios –a juicio de muchos era también el mejor fotógrafo de todos los que componían aquel grupo–, verdadero impulsor de la fundación y encargado de muchas de sus gestiones, por su cercanía con las autoridades locales.

La primera reunión de la nueva asociación, una vez constituida, se celebró en el actual Ateneo Municipal (antes "Hogar del Productor", y aún antes de la Guerra "Ateneo Obrero"), la misma sede donde ha estado hasta el año 2008, del que tuvieron que "salir" provisionalmente por la ejecución de unas obras que a día de hoy no han empezado. Fue un 16 de marzo de 1956 cuando se nombró en principio una Junta Directiva provisional y que finalmente fue ratificada. Estaba formada por José Reyes Ruiz en la Presidencia, Antonio López-Pala-

cios como secretario; Jesús Relaño como tesorero; Francisco Cuadra como vocal de exposiciones; Gregorio Lirón como vocal de excursiones y Casimiro Lombriz y José Marcial Reyes como "vocales asesores".

El 14 de mayo es aprobada el Acta de Constitución y el reglamento de la Agrupación Fotográfica por la Jefatura Nacional de Educación y Descanso. Unos días más tarde, el 25 de mayo, en Junta General, será confirmada la Junta Directiva nombrada en la primera reunión, faltando la aceptación del vocal de exposiciones ausente en la reunión. En ésta Junta General se procede a la lectura y aprobación del reglamento que queda aprobado "...añadiendo en el capítulo de los socios, que todo aquel que participe en exposiciones o concursos fotográficos y obtenga algún premio en metálico, dejará para fondos de la Agrupación el diez por ciento del dinero obtenido". Se acordó, además, el "establecimiento de una cuota mensual de cinco pesetas". Finalmente, en ruegos y preguntas se decide nombrar un primer "socio de honor", que a propuesta de López-Palacios, se otorgaba tal distinción "al excelentísimo señor gobernador civil" que por entonces era Miguel Moscardó.

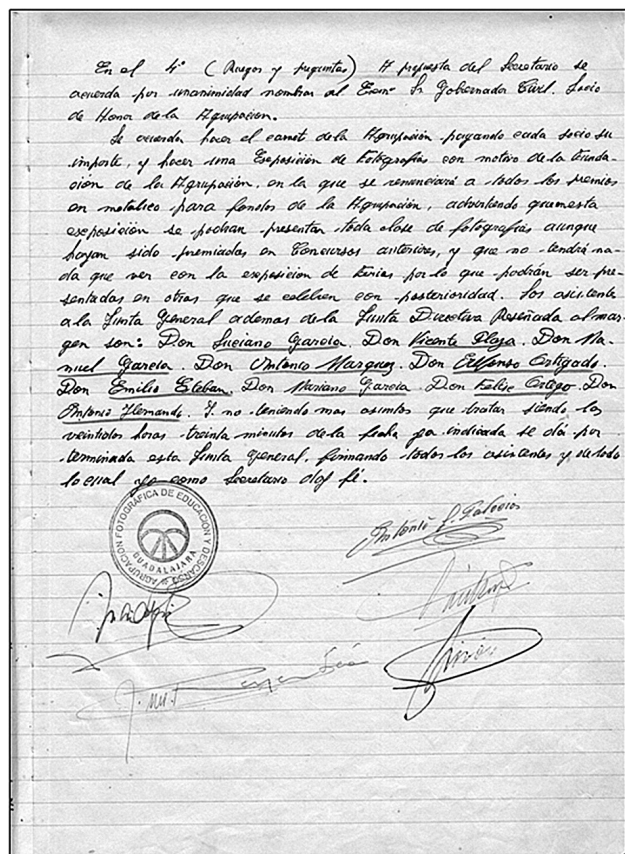
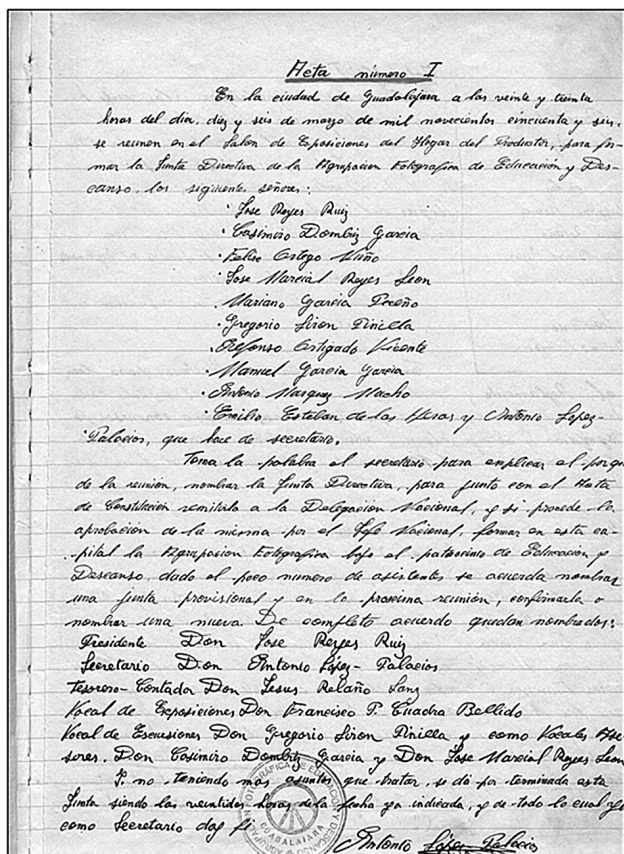
Aquel primer reglamento aprobado en la Agrupación constaba de cuatro capítulos y veintisiete artículos, entre los que caben destacar los artículos donde se establecen los fines y objetivos de la Agrupación, los cuales han permanecido vigentes a lo largo de los años.

La Agrupación comenzó desde muy pronto a realizar una impagable labor a favor del fomento de la fotografía, encargándose de la organización del concurso que, cada año, por Ferias, se montaba desde el "Sindicato vertical". Al tiempo, comenzaron a programarse excursiones por la provincia que hicieron, no sólo el aprendizaje de la fotografía, sino fundamentalmente una amistad, entre los componentes del grupo, muy fructífera.

Aquellos aficionados participaban de lo que se llamaba estilo clásico de la fotografía. Todavía no conocían aquellas modas de la experimentación en el laboratorio, y las fotografías eran, principalmente, imágenes realistas en las que destacaban el paisaje, el documentalismo –sobre todo campestre–, y el retrato. El color, que por entonces ya existía, no llamaba la atención por dos causas fundamentales: economía (estaba al alcance de pocos), y sobre todo parecía "gustar" el descubrir y manipular sus imágenes en blanco y negro en los laboratorios que se montaban en sus propias viviendas. Las cámaras habituales eran marcas como Rollei, Kodak, o Contaflex entre otras, en la que casi siempre se cargaban películas de gran o medio formato (6x6 o 6x9 cm.), y que por entonces era muy difícil encontrar el que luego fuera el tradicional carrete de 35 mm.

La Agrupación mantenía el interés de todos aquellos aficionados residentes en la ciudad y que se servían de la misma como escuela donde discutir y aprender no sólo los procesos mas sencillos sino para evolucionar en las diferentes técnicas que surgían en el arte fotográfico. Pero sobre todo constituyó, lugar de coloquios y proyecciones donde mostrar sus obras, teniendo en cuenta la carencia en la ciudad de centros especializados.

Para aprender y mejorar tuvieron mucha ayuda de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid, que ya tenía más de cincuenta años de vida. Aquella gente experimentada venía a fallar concursos, a dar charlas... Algunas de esas personas, fotógrafos de mucha relevancia, como por ejemplo Ignacio Barceló, Gerardo Bielva ó Gabriel Cualladó, de los que se tiene un grato recuerdo en la af/G. Será a partir de los años sesenta cuando el papel de aquellos primeros aficionados a la fotografía en Guadalajara se transforme y se reafirme su voluntad de autonomía artística.



2. Juntas directivas

En estos cincuenta y cinco años de vida, sólo cinco personas han presidido la Agrupación Fotográfica de Guadalajara. Así, José Reyes dimitió de su cargo por razones personales antes de que se cumplieran los dos años de vida de la Agrupación, en marzo de 1958, cuando tomó el relevo Antonio López-Palacios. Y así, quien había sido el gran impulsor de la Agrupación, pasaba a coger las riendas durante dos años, hasta marzo de 1960. Sin embargo, en esta fecha se produjo en el seno de la Agrupación la primera "crisis". Por un

lado existe un número de socios interesados en una sección de cine entre los que se encuentra el Presidente Sr. López-Palacios, el cual lleva a cabo diversas acciones encaminadas a conseguir financiación para la adquisición de un proyector de cine y así dar el primer paso para el arranque de la sección. Muchas serían las dificultades que encontró López-Palacios ya que ni siquiera obtuvo el suficiente apoyo, por lo que se vio obligado a dimitir de su cargo, cuando su propuesta de ampliar el carácter de la Agrupación a "cinematográfica" fue rechazada en la asamblea general.

A López-Palacios (fallecido en 1997) le sustituyó otra figura que sería fundamental en el desarrollo y consolidación de la af/G: Félix Ortego Nuño, "Pali", un entrañable fotógrafo arriacense que murió en 2004, y que presidió la Agrupación entre 1960 y 1968. "Pali" fue quizá el presidente que le dio una personalidad distinta totalmente a la Agrupación. Recordamos el gran éxito en la organización de una "Exposición Internacional", en 1966, la cual fue sin lugar a dudas, un éxito; muy rompedora, y con participación de muchísimos países. A partir de ese año, se incrementan las actividades, pasando a denominarse el Concurso Nacional "Abeja de Plata". También se celebraron desde entonces, algunas ediciones del Concurso Nacional de Diapositivas, del Concurso de Noveles y los Cursos de Fotografía a Primero y Segundo Nivel.

Entre los logros de Ortego, también se recordará el haber conseguido montar el primer laboratorio de revelado y positivado que tuvo la Agrupación: un pequeño espacio situado en el hueco de la escalera de la propia sede social. Fue en 1962 cuando se pone en marcha la vocalía de laboratorio, con el nombramiento del responsable que se hará cargo de la terminación y puesta en marcha del mismo: D. Antonio Márquez, cuyo nombramiento es aprobado por unanimidad.

En 1968 cogió las riendas Santiago Bernal hasta que en 2007 anunció su "retiro", tras la celebración del cincuenta aniversario y de la última "crisis interna" sufrida en el seno de la af/G. Podríamos destacar muchos de los logros de Santiago, como las Semanas Internacionales que dejaron a Guadalajara a un gran nivel internacional fotográficamente hablando, pero lo más destacado de Bernal será la entrega, gestión y proyección que ha hecho que la Agrupación Fotográfica esté en el meritorio lugar que le corresponde dentro del panorama fotográfico español. La certera conti-

nidad de la labor de Ortego Nuño asumida por Bernal Gutiérrez y el prestigio de los Premios Nacionales "Abeja" y "Abejorrillo" conseguido durante su ya largo período de presidencia, dieron credibilidad a su gestión y aportaron categoría a la Agrupación Fotográfica de Guadalajara. Gestión de 39 años en la Presidencia, que la siguiente Junta Directiva valoró, tras constituirse, acordando otorgar el nombramiento a Santiago Bernal como Presidente de Honor, en la asamblea general extraordinaria celebrada el día 17 de abril de 2007, en la que sólo figuraba ese punto en el orden del día.

En el pasado Congreso de la Confederación Española de Fotografía, celebrado el 24 de octubre de 2009 se le concedió a Santiago Bernal el título ESFIAP –título de Excelencia por los servicios prestados otorgado por la FIAP (Federación Internacional de Arte Fotográfico)–, merecido galardón en compensación a tantas y tantas horas de trabajo dedicadas a la fotografía, dando servicios para el progreso y la difusión de la fotografía, con resultados positivos. Un título que a día de hoy sólo tienen en su poder doce personas a nivel mundial.

A partir de 2007 fue Juan Carlos Aragonés, un socio que había venido a "echar una mano" a Santiago cuando dimitieron los siete miembros de la junta directiva, quién con un grupo de innovadores socios, empiezan un proyecto totalmente renovado. Dicha renovación que parecía que hacía falta fue efectiva en 2007 cuando, con el boom de la fotografía digital la af/G ha dado un gran impulso en número de socios, ya que desde entonces hasta hoy se han duplicado, llegando a 400 en la actualidad. El acercamiento de la junta directiva a los socios, la convocatoria de cursos de iniciación a nivel digital, a los niños, cursos de nivel avanzado de laboratorio digital, conferencias de gran prestigio a nivel nacional como las impartidas por Tino Soriano,

Hugo Rodríguez, Guillermo Lujik, Gabriel Brau... han hecho potenciar a la af/G al día de hoy. También desde ese año se han realizado nuevas actividades y proyectos los cuales pasan a ser en torno a un centenar por año, consiguiendo impulsar a la Agrupación a nivel local y provincial.

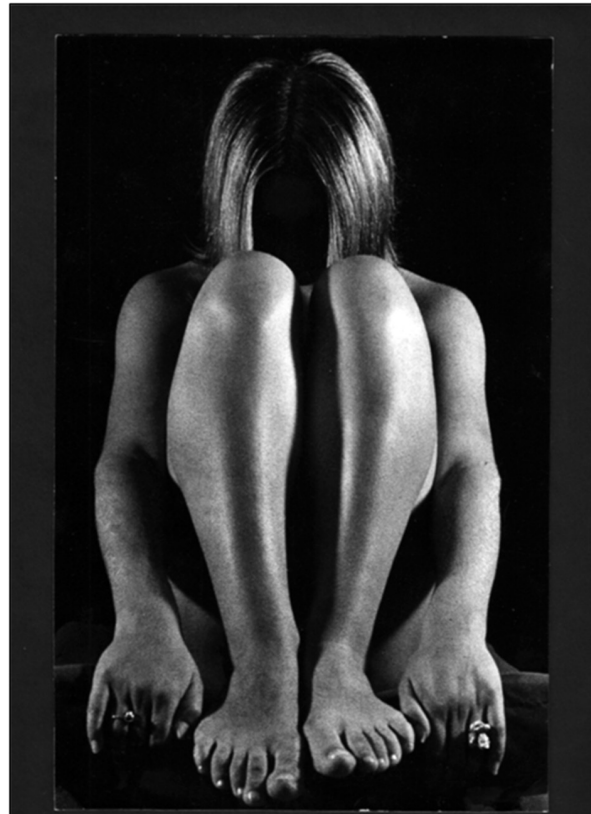
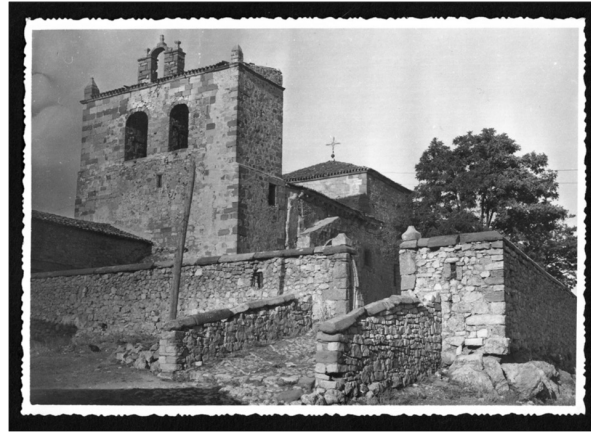
Tal vez la asignatura pendiente de la nueva directiva esté en impulsarla a nivel nacional, e intentar acercar a los socios y aficionados de Guadalajara a esa otra realidad fotográfica.

3. Concursos Sociales

En el año 1957 se plantea la intención de llevar a cabo "una exposición mensual sobre temas obligados, para seleccionar las mejores fotografías con el fin de tener un buen archivo en la Agrupación de fotografías selectas y que no falten para la portada del boletín". Dicha selección ira acompañada de una discusión entre todos los participantes. Estamos ante el embrión de los Concursos Sociales, que se han venido realizando desde entonces.

El transcurrir de los Sociales tiene sus altibajos a lo largo de toda la vida de la Agrupación, así en 1958 son un rotundo fracaso debido a una muy baja participación, dos participantes de media. También surgen críticas a las "absurdas rivalidades" que puedan dar origen "a la enemistad y desconfianza mutua, lo cual, en definitiva, es perjudicial para todos".

Los sistemas de votación han variado a lo largo de los años según las distintas temporadas, intentando ajustar el carácter competitivo al objetivo primordial de los concursos: "Escuela de fotografía". Como muestra en el año 1962 se perfilan las bases y la forma de votación. Así, las obras presentadas deben ser inéditas, no perdiendo tal carácter por este hecho. El sistema de fallo era por votación entre los asistentes, me-



diante puntos de 1 a 10 (idea 5, técnica 3 y composición 2), ésta y otras valoraciones se repetirán en el tiempo.

La evolución de los concursos no será ajena a la evolución técnica de la fotografía y así en diciembre de 1963 será cuando se aprueben las bases de los siguientes "concursillos sociales" con la novedad de la creación de la sección de color a celebrar en 1964 con seis temas en meses alternos. Esto trajo consigo la creación de dos categorías: Blanco y Negro y Diapositivas color. La propia evolución técnica nos trajo la fotografía digital y con ella, tras una breve convivencia, la desaparición de la categoría de diapositivas; debido a las dificultades para conseguir los materiales y a la baja participación.

3.1 Otros Concursos

En relación con los concursos sociales, pero al margen de estos, en el año 1958 surge la iniciativa de crear una Clasificación Social, la cual nace con el fin de estimular la participación de los socios de la agrupación en los concursos y exposiciones que se celebran por toda la Península. Se acumulan puntos por los premios obtenidos en cada concurso y se establecen cuatro categorías: tercera, segunda, primera y de honor. Con la acumulación de puntos se asciende de categoría hasta llegar a la de honor con cuarenta puntos.

En la vida de la Agrupación y siempre con la misma intención, difundir la fotografía en todos sus ámbitos, surgen distintas iniciativas que en forma de concursos pretenden fomentar la participación y el acercamiento del público en general hacia la asociación. Así se realizan concursos para jóvenes, rallies fotográficos, talleres de iniciación para niños, etc. Igualmente se participa en la organización y difusión de varios concursos realizados en la provincia (Concurso Luis Solano, Ferias, Semana Santa,...)

4. Concursos Provinciales

Un paso más en los anhelos de los socios, y un desafío mayor, suponen los concursos llevados a cabo anualmente para celebrar el aniversario de la Agrupación. Los Concursos Provinciales están abiertos a todos los socios de la Agrupación y su temática es libre. Desde el año 1951, con anterioridad al Concurso Nacional, se vinieron celebrando las denominadas "Exposiciones de Ferias" que posteriormente pasaron a denominarse como los conocemos hoy: "Concursos Provinciales". Dirigidos siempre a los socios han sido un acicate, al ser más exigentes en calidad, tanto técnica como creativa, ya que estos están valorados por un jurado y conferidos de un mayor reconocimiento a través de sus premios.



5. Concurso Nacional

5.1 Historia

Una de las actividades que apadrinó la Agrupación fueron los Concursos Nacionales de Fotografía Artística en la Agrupación Fotográfica de Guadalajara en 1956, el mismo año de su fundación. Este concurso, con el paso de los años, se convirtió en "Abeja de Plata" (nombre que adoptó al celebrarse su XV edición) y hoy prestigiosísimo "Abeja de Oro", que es como se conoce desde 1981, cuando cumplió 26 años, justo en el nacimiento del I Abejorrillo de plata que se otorgaba a autores menores de cierta edad.

De hecho el I Concurso Nacional se celebró en octubre de 1956, año de su fundación, coincidiendo la muestra de fotografías premiadas y seleccionadas en el salón de exposiciones del Hogar del Productor con las obras de la XVI Exposición Provincial de Arte organizada por la Delegación Provincial de Sindicatos y celebrada durante las Ferias de Guadalajara.

Desde el principio mismo de los Concursos Nacionales hasta 1964 la Agrupación Fotográfica optó por evaluar y otorgar sus galardones a una sola obra, de tema libre y rigurosamente inédita.

Fue a partir de 1965 cuando, siguiendo la moda concursística nacional, se exigió a los fotógrafos que presentaran colecciones de tres fotografías por autor. En 1966 se celebró el Primer Concurso Internacional, otorgando la primera "Abeja de Oro" (trofeo original de 250 gr. de oro de 18 quilates), con un jurado compuesto por Vittorio Ronconio (Italia), Roger Doloy (Francia) y José Oriol Maspons (España). A partir de dicho año, se incrementan las actividades, pasando a denominarse el Concurso Nacional "Abeja de Plata".

Al llegar el 25 aniversario, el Concurso Nacional toma el nombre de "Abeja de Oro", entregando como premio un trofeo que lleva como símbolo una Abeja de

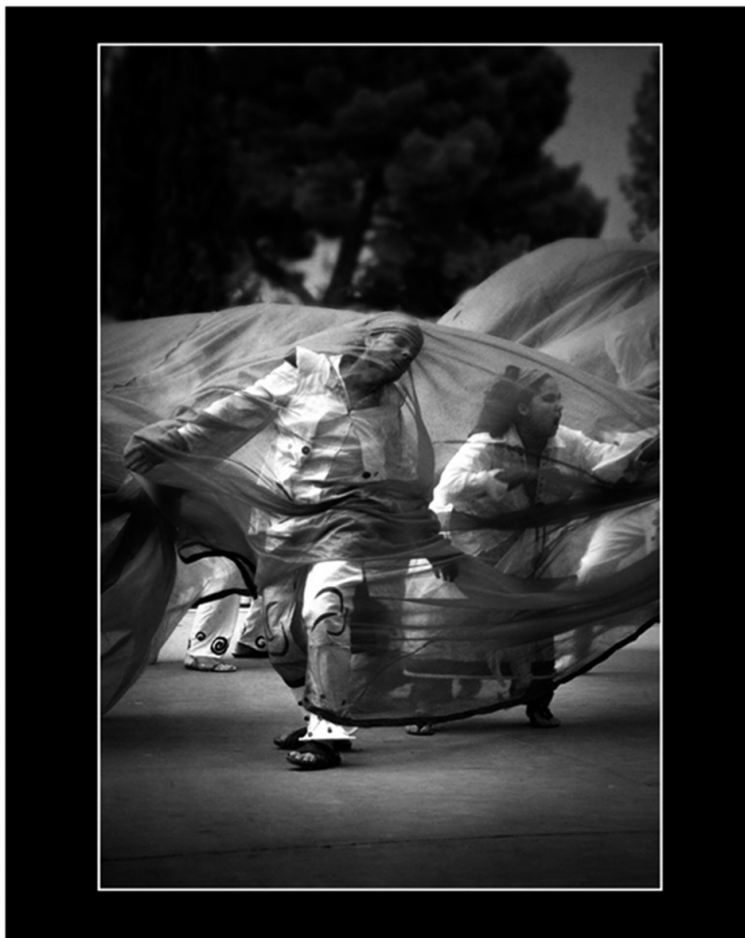
Oro de ley, y una Beca de 100.000 pesetas para el Premio de Honor, siendo declarado "Mejor Concurso Nacional" por la Revista Flash Foto. Desde entonces y hasta la actualidad este concurso es el único de España en el que se pide una colección de seis fotografías inéditas.

Los galardones destinados a los Premios de Honor en los ya 55 años de historia de la af/G, dependiendo de las Juntas Directivas y de los patrocinadores, han sido tan heterogéneos en composición como variados en dotación.

De hecho, durante los cuatro primeros Concursos Nacionales de Fotografía Artística realizados entre los años 1956 y 1959, organizados por la Delegación Provincial de Sindicatos a través de la Obra Sindical de Educación y Descanso y la recién creada Agrupación Fotográfica, los Premios de Honor contaron exclusivamente con dotación económica. Fue a partir del V Concurso Nacional (1960) y hasta el VIII celebrado en el año 1963, cuando el premio máximo otorgado consistió en la entrega de un trofeo o bandeja de plata, unas veces patrocinado por el Ayuntamiento de Guadalajara, otras por la Delegación Provincial de Sindicatos. En el IX Concurso Nacional de Fotografía (1964) para recompensar el Premio de Honor surgió, por primera vez, la ya mítica "Abeja", inicialmente de plata. Trofeo que también se entregó en el X Concurso Nacional (1965).

La dotación del Premio de Honor del XI Concurso fue mixta, ya que estuvo compuesta de un trofeo denominado "Luz" y de una asignación económica, ambos donados por Marconi Española.

En el XII Concurso Nacional (1967) volvió a implantar como Premio de Honor la "Abeja de plata", trofeo que se mantuvo como máximo galardón hasta el XXV Concurso (1980).



En la XXVI edición celebrada en 1981, el Premio de Honor fue reconocido con la I "Abeja de Oro", prestigioso trofeo que de manera ininterrumpida se ha venido entregando en las sucesivas convocatorias de los Concursos Nacionales de la af/G y que hasta el año 2010 contabilizan ya 30 ediciones del citado trofeo.

Los autores galardonados en las ediciones del Concurso Nacional de Fotografía Artística celebradas entre 1987 y 1995, además del premio "Abeja de oro" recibieron una beca para asistir a los talleres de Fotografía de Arlés, o de Tarazona, dotación económica que a partir de 1996 fue destinada a la edición de un catálogo que reproduce las obras del fotógrafo galardonado.

Ya recientemente, a partir de 2007 además del catálogo exclusivo para el ganador, que se publica y edita por todo el territorio nacional, los premios incorporan una dotación económica de 1000 euros (hasta la fecha) y la correspondiente medalla de oro de la CEF.

El Concurso Nacional Abeja de Oro está reconocido en los foros fotográficos nacionales e internacionales, reconocimientos que, contribuyen a divulgar el buen nombre de la ciudad de Guadalajara, y divulgan la categoría de su Concurso, figurando en las biografías y currículos realzando la trayectoria y honorabilidad profesional de numerosos artistas españoles de la fotografía.

5.2 "Abejorrito"

En 1981, coincidiendo con la entrega de la I Abeja de Oro, se instituyó el premio juvenil "Abejorrito de plata" con el propósito de estimular la creación fotográfica entre los jóvenes menores de 21 años. Entre 1981 y 1986 el número de obras a presentar constaba de tres fotografías inéditas y de tema libre. El primer Abejorrito lo obtuvo el fotógrafo alcarreño Mario Bernal Cacho con tres fotografías de un óptimo ejercicio geométrico, sacando partido a las proyecciones de sombras, genera-

das por chimeneas, perfiles de edificios y otros elementos arquitectónicos sobre blancos fondos. En 1988, con motivo de la celebración de la 8ª edición, la edad para concurrir se amplió hasta los 25 años, siendo las mismas bases que las de la "Abeja de Oro".



Al ganador del premio juvenil de las ediciones de 1981 a 1986, además del trofeo se le daba la oportunidad de exponer su obra en las salas de la Agrupación Fotográfica. A partir de 1987, al ganador, además del trofeo y la oportunidad de exponer, se le asignó una beca para viajar a Arlés. A partir de 1987 se impuso, al igual que en el Concurso para los mayores, la obligación de presentar un conjunto de seis fotografías rigurosamente inéditas. Ya en 2005 sería la última edición de la edición del Abejorrito, debido a la escasa participación de los jóvenes en éste concurso, cuyo último ganador fue Alberto García del Castillo con una



colección de fotografías centradas en el documentalismo y reportaje humano, social y urbano, temas en los que la publicidad goza de una relevante presencia.

El abejorriño lo ganaron una diversidad de jóvenes que algunos de ellos han cosechado una buena carrera fotográfica y hoy en día son todavía un referente en la fotografía a nivel nacional. Estos son algunos de los ganadores a destacar, además de los citados anteriormente: Gorka Salmerón, Paula Montávez (dos ediciones), Tania Castellano, Víctor Martínez Rodríguez, David A. Pérez, y así hasta 24 ganadores.

5.3 Jurados

En lo que se refiere a la constitución de jurados, han estado integrados por las más notables personalidades del mundo del arte de la fotografía, de la crítica y de la prensa especializada nacional. Nombres prestigiosos han ejercido como jurado en éste Concurso, de los que destacamos: Gabriel Cualladó, Ramón Masat, Francisco Gómez, Ignacio Barceló, Gerardo Vielba, Juan Dolcet, Leonardo Cantero, Alberto Schommer, Fernando Gordillo, Cristina García Rodero, Antonio Cabello, Julián Ochoa, Juan Jesús Huelva, Jorge Salgado entre otros fotógrafos, críticos, periodistas y profesores de fotografía. A ellos se unieron, año tras año, formando parte de los jurados los fotógrafos ganadores de los Premios de Honor de las convocatorias anteriores.

5.4 Participación

En todos los años la participación ha sido diversa y bastante desigual en el Concurso Nacional. En el primer período, donde sólo se pedía una fotografía, se fue consolidando cada vez llegando al momento álgido precisamente el último año en el que se solicitó sólo una foto, con un total de 128 autores y 372 fotografías.

En la segunda época, donde se exigían colecciones de tres fotografías tal vez la mayor participación estuvo en el año 1979 y siguientes, donde se registraron 447 fotografías pertenecientes a 149 autores.

Y en la última época, con ya colecciones de seis fotografías inéditas hay dos períodos de mayor participación, la de principios del año 1990 con 450 fotografías y 75 autores y la época actual, cuando se incorporó un premio en metálico, en la que se logra la mayor participación en número de fotografías llegando a alcanzar el récord histórico en el año 2010 con un total de 588 fotografías, de un total de 98 autores.

5.5 Formatos

Si bien han sido muchos los formatos presentados, sí que podemos destacar en los Premios de Honor un predominio por completo del Blanco y Negro con sus virados correspondientes. Tan sólo han sido premiadas seis colecciones en color en toda la vida del Concurso Nacional: el primer "color" premiado fue en el año 1979 a Antonio Tabernero, donde nos muestra unas panorámicas urbanas de Madrid. Las creaciones fotográficas de este autor trascienden el mero registro documental, realizadas en Blanco y Negro con la breve irrupción del color rojo, parece querer captar esa presencia circunstancial del color; fue en 1981 cuando Carlos Martínez Fargas presentó una colección en blanco y negro en los que irrumpe con acierto el color. En las imágenes se ven que convergen los dos temas preferidos del autor: retrato y desnudo; para ver los siguientes premios "puros" en color nos tenemos que ir a 1993, cuando Francisco Rosado Martínez nos presentó una colección en las que consigue una peculiar fusión entre desnudos y elementos propiamente representativos del bodegón; y tenemos que viajar al año 2001 donde Julián Lladosa con una colección plena de plasticidad y de color, nos presenta unas obras de gran especialidad, propiciada por horizontes y cielos, la que se ve invadida por la presencia de muros de fotografías nocturnas en el que predominaba el azul llenas de plasticidad; en el año 2005, José M^a Gómez-Calcerrada, con una colección de fotografías centradas en la tradición en la fiesta y en la historia, cultiva con gran acierto y soltura el reportaje documentalista y éste mismo año 2010, Virgilio Hernández Vañó, con una colección de un espectáculo de calle, correctamente tratadas, viradas a sepia y con tonalidades azules.

6. Fotógrafos destacados

En los 55 años de historia de la Agrupación Fotográfica de Guadalajara han pasado por ella lo más notable de la fotografía española actual. No hay que echar más que una ojeada a la ya larga nómina de autores participantes y premiados en los Concursos Nacionales para poder evaluar la trascendencia y prestigio de nuestra Agrupación y lo preciados que son sus galardones conocidos en los foros fotográficos, nacionales e internaciones, como premios Abeja y Abejorrijo, reconocimientos que, además de contribuir a universalizar el buen nombre de Guadalajara y a divulgar la categoría de su anual certamen fotográfico, figuran reseñados en cuantiosas biografías y currículos realizando la trayectoria y honorabilidad profesional de numerosos artistas españoles de la imagen. En la actualidad, de aquellos autores amateur, hoy en su mayoría profesionales y notables fotógrafos, queda como constancia de su paso por Guadalajara la presencia de su obra entre los numerosos fondos que conserva la Agrupación Fotográfica.

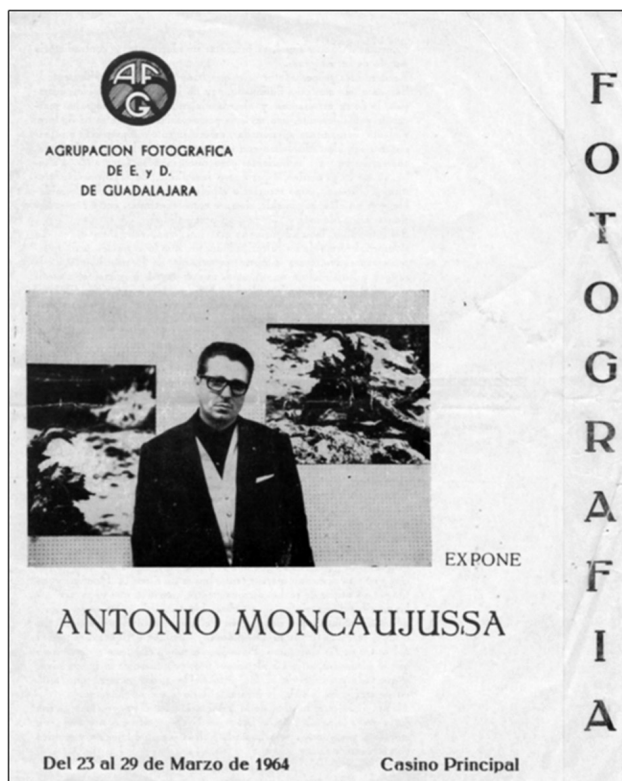
Habría que destacar a aquellos autores que han participado en los distintos concursos de nuestra Agrupación Fotográfica de manera continuada como son: Eugenio Forcano Andreu, Antonio Gálvez, Manuel Cruzado Cazador, Fernando Gordillo, Sigfrido de Guzmán, Vicente Nieto Canedo, Rafael Sanz Lobato, Rafael Ramírez, Pilar Pequeño, Joan Fontcuberta, Pablo Pérez Mínguez, Elías Dolcet, Díaz Burgos, Castro Prieto, José Frisuelos, Gorka Salmerón, Benítez Barrios, Luís Vioque, Juan Jesús Huelva, Julián Ochoa y Javier Arcenillas, autores que cultivan su fotografía y se expresan desde lenguajes estéticos, el documentalismo, el conceptual... Tendencias fotográficas a las que con el paso de los años se irán uniendo nuevos valores.

7. Exposiciones

La actividad expositiva que ha mantenido la Agrupación a lo largo de los años ha sido extensa y variada, incluso frenética en ciertas épocas. En un primer momento con las exposiciones de los Concursos Sociales, de Ferias y Nacional. También tuvieron cabida exposiciones de otras entidades y artistas, incluso se consiguió, en unos años no muy propicios en el mundo del arte, traer una exposición de fotógrafos rusos. Posteriormente al contar con la sala de exposiciones del "Ateneo" se realizaron cientos de exposiciones de las más diversas características, tendencias y calidades. En ellas siempre se ha procurado dar cabida a todo

tipo de fotógrafos y expresiones artísticas y se ha perseguido dotar de contenido al salón de exposiciones, para lo cual se han traído exposiciones de artistas consagrados, artistas extranjeros, colectivos de fotógrafos, exposiciones en torno a una temática...

En la actualidad y debido a las reformas del Ateneo se ha perdido la sala de exposiciones, pero no por ello la capacidad expositiva, para lo cual se ha recurrido a distintas instituciones que nos han permitido mantener la actividad (Museo de Guadalajara, CEFIHGU...), pero no cabe duda de que dicha capacidad se ha visto muy mermada con respecto a los años anteriores en que se contaba con la sala del Ateneo en exclusiva.



8. Semanas Internacionales de Fotografía (S.I.F.)

Quizás uno de los hitos más importantes de esta agrupación, junto con su Premio Nacional de Fotografía "Abeja de Oro", sean las SIF, desarrolladas en cuatro ediciones a lo largo de la década de los 80. En su conjunto supusieron un gran esfuerzo material y humano, pero éste se ha visto recompensado con generosidad a lo largo de los años gracias al reconocimiento mostrado en numerosas ocasiones hacia esta Agrupación y la consideración a nivel nacional de la misma.



8.1 Sif80

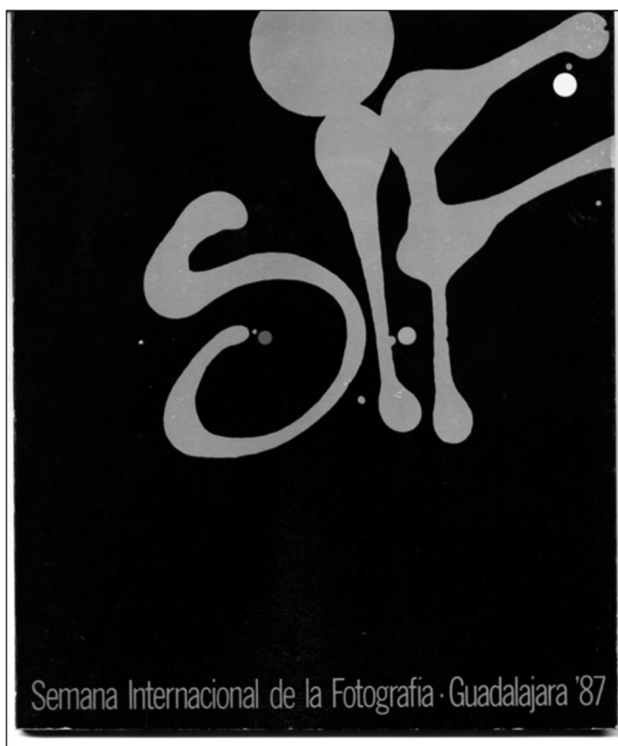
Como se pone de manifiesto en el comunicado emitido por la organización, las Semanas surgen por las siguientes razones:

“En un intento de reunir a toda o buena parte de la afición y profesión fotográficas a fin de llegar a un principio de mutuo conocimiento, tanto de los individuos como de las corrientes fotográficas. Para que, con esta primera toma de contacto a nivel nacional, se llegue a reforzar la consciencia de nuestra responsabilidad cultural y se encuentren los medios capaces de acercar la fotografía a la gente de la calle, por lo general bastante desconocedora de esta forma de arte. Para abordar conjuntamente la problemática de los campos tanto profesional como artístico y asentar las primeras bases de resolución en sucesivos congresos. Y para que, teniendo oportunidad de conocer nuestros antecedentes y las actuales circunstancias que nos rodean, empecemos a escribir una página dentro de la historia del arte contemporáneo español.

Por todos estos motivos, se ha formado un primer comité encargado de organizar la “SEMANA DE FOTOGRAFÍA ESPAÑOLA, GUADALAJARA-80”

Este primer congreso a nivel nacional será un encuentro entre todos los fotógrafos profesionales o amateurs, españoles o residentes en España – sin excluir a otros posibles visitantes-, deseosos de participar de forma totalmente gratuita, en los actos que en él se celebren. (conferencias-coloquio, mesas redondas, proyecciones de diapositivas, etc.).

Este congreso tendrá como marco principal a la ciudad de Guadalajara, por ser ésta equidistante de todos los puntos del territorio español y por haber demostrado, a través de la Agrupación Fotográfica, su gran capacidad de organización, su interés por la cultura fotográfica y por su natural simpatía”.



Esta primera edición se centro en la fotografía española de 1960 a 1980. Se celebró del 2 al 8 de junio, con un presupuesto de 1.130.000 ptas. La Comisión organizadora estaba formada por: Miguel Bergasa (Pamplona), Antonio Tabernero (Madrid), Santiago Bernal (Guadalajara), Paloma Jiménez (Guadalajara), Rafael Lavenfeld (Madrid), Ángel de Juan (Guadalajara) y Adolfo Martínez (Pamplona). La difusión de esta primera Semana fue considerable a través no sólo de la prensa local, sino que contó con difusión en prensa escrita y revistas especializadas como Nueva Lente y Arte Fotográfico.

La propuesta para esta primera edición consistió por un lado en una importante exposición de los cincuenta autores más relevantes de nuestra fotografía

entre los años 1960 y 1980, y por otro, una serie de conferencias, mesas redondas, proyecciones, etc... Para la exposición se pidió a veinte personas relacionadas con el mundo de la fotografía, repartidas por toda la geografía española, que elaboraran una selección de cincuenta autores. La idea era distribuir estos autores de la forma siguiente: veinte entre los años 60 y 70 y treinta de los 70 a la actualidad (1980). Con el cómputo de todas las respuestas se hizo la selección definitiva. Una vez hecha la relación se pusieron en contacto con los seleccionados para solicitarles cuatro fotografías, para llevar a cabo la exposición.

Nacieron con dificultades ya que algunos de los planteamientos iniciales tuvieron problemas para realizarse, la publicación de fotografías en una revista especializada (AF), la edición de los catálogos..., aunque al final se distribuyeron catálogos por varios países. La realización de actos en Jadraque y Sigüenza no pudo llevarse a cabo por falta de dinero.

La impresión que dejó esta semana en otras agrupaciones fue variada, así se destaca el relativo éxito en cuanto a la asistencia de fotógrafos y sin embargo se alabó la organización de la misma. En un artículo publicado en *Nueva Alcarria* (14-6-1980) de Jesús García Perdices, se pone de manifiesto la consideración y capacidad de aglutinación que tenía la Agrupación Fotográfica a nivel nacional, ya que "... había sido capaz, no sólo de organizar esta semana, sino también de encontrar la masiva aceptación".

La semana de la fotografía española nació con el fin de ser un evento fotográfico que se celebraría cada vez en una provincia distinta, pero como se puso de manifiesto en el almuerzo que cerraba la semana y tal como lo refleja García Perdices en su artículo: "... Desgraciadamente las tensiones que originan el actual panorama regional de nuestra patria, que miran los proyectos de ám-

bito nacional y los reducen a manifestaciones locales de muy poca importancia, fue la causa de que no se adoptara ninguna resolución...". Incluso en dicha sobremesa se llegó a proponer por parte de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid que volviera a celebrarse en Guadalajara. Se cerró la semana con un amargo sabor de boca por los malos entendidos que se produjeron al final.

8.2 Sif82

Se desarrolla entre el 6 y el 12 de octubre de 1982 y pasa en su denominación y contenidos a tener carácter internacional: "Semana Internacional de la fotografía. Guadalajara 82". Nace con dimensiones y presupuestos modestos, pero con la firme voluntad de seguir en los años venideros. Cambia la sede y pasa a Celebrarse en el Palacio del Infantado.

El planteamiento de este año de reducir las exposiciones y expositores, a pesar de ser un riesgo que rompía con el planteamiento de la primera semana, supuso un acierto al conseguir excelentes monográficos en profundidad y calidad. Este cambio de actitud fue alabado aunque tuvo sus críticas al no dar cabida a tantos fotógrafos como la edición anterior.

Contó con exposiciones, conferencias y proyecciones. Entre las primeras, una muestra muy valiosa con originales de José Ortiz-Echagüe, fallecido por aquel entonces y al que la Agrupación Fotográfica de Guadalajara, por ser su ciudad natal, quiso rendir homenaje póstumo. Las restantes exposiciones se agruparon alrededor del tema monográfico de "Nocturnos". En ellas participaron Manel Esclusa, Jun Shiraoka (Japón), Richard Misrach (EE UU), Pillipp Scholz-Ritterman (Alemania), Antonio Tabernero y Gilbert Fastenaekens (Bélgica).

Las conferencias giraron alrededor de temas tan variados como interesantes, desde un estudio tan amplio y general como *El Lenguaje fotográfico* (presentado por Antonio Aguilera y dividido temáticamente en: "El Pictorialismo", por Enrique Peral; "El Retrato", por Nelly Schnaith; "El Reportaje", por Victor Steimberg; "Comunicación y fotografía", por Alberto Corazón; y "La Instantánea", por Manuel Laguillo), hasta la recién y felizmente puesta de moda "Recuperación de la Fotografía Antigua", de la que Publio López Mondéjar, Marie-Loup Sogues o José Aleizandre hicieron un alarde de información ya que el tema no tiene ningún secreto para estos investigadores.

Las proyecciones fueron numerosas, incluso hubo alguna fuera de programa. Así, se vieron fotografías de cuatro jóvenes autores españoles: Julio Álvarez, Jordi Guillumet, Ceferino López y Francisco Ocaña; una muestra de fotografía alemana contemporánea traída por el director de la revista *Europe Photography*, Mülher Pöhle; La galería Forum de Tarragona presentó "10 autores a través de una galería".

Al margen de las actividades citadas en el Palacio del Infantado, se produjeron encuentros improvisados, venta de obra, stands de libros y revistas, presentación de portfolios.

Exposiciones	Palacio de los Duques del Infantado	
	Proyecciones	Conferencias
Exposiciones Del 6 al 12 de Octubre Sala de la Caja de Ahorro Provincial (Edificio Social). Cf. Juan Bautista Topete, 1 José Ortiz-Echagüe (1874-1936) Sala de la Excm. Diputación Provincial. Pta. de Moreno. Richard Misrach (1948) Gilbert Fastenaekens (1924-1982) Sala de la Agrupación Fotográfica de Guadalajara. Cf. Benito Cuatrecasas, 3 Antonio Tabernero (1924-1982) Sala de la Caja de Ahorro Provincial. Cf. Amparo, 11 Philipp Scholz-Rittermann (1928-1982) Sala de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja. Cf. Francisco Cuatrecasas, 2 Jun Shiraoka (1929-1982) Sala del Centro Cívico Municipal. Pta. del Consejo. Manel Esclusa (1926-1982)	SABADO, 9 de Octubre 11 h.— HOMENAJE A JOSÉ ORTIZ-ECHAGÜE por Gerardo Vieha 17 h.— FOTOGRAFIA ESPAÑOLA: Francisco Ocaña Ceferino López 18.30 h.—	EL LENGUAJE FOTOGRAFICO "EL PICTORIALISMO" por Enrique Peral
	DOMINGO, 10 de Octubre 11 h.— FOTOGRAFIA AUSTRIACA 17 h.— FOTOGRAFIA ESPAÑOLA: J. Abarec-Vaglie J. Guilmot 18.30 h.—	"EL RETRATO" por Nelly Schnaith "EL REPORTAJE" por Victor Steimberg
	LUNES, 11 de Octubre "LIBRE DE ACTIVIDADES OFICIALES" 17 h.— "10 AUTORES A TRAVES DE UNA GALERIA" por David Rabells 18.30 h.—	"LA INSTANTANEA" por Manuel Laguillo
	MARTES, 12 de Octubre 11 h.— FOTOGRAFIA ALEMANA CLAUSURA	RECUPERACION DE FOTOGRAFIA Marie-Loup Sogues por Publio López Mondéjar José Aleizandre

* La mañana del lunes 11 de Octubre, quedará abierta a cualquier iniciativa espontánea por parte de los asistentes a la S.I.F.

8.3 Sif85

Después de un paréntesis de tres años la III SIF se pone en marcha del 3 al 9 de junio.

Larry Clark, Bernard Faucon, Larry Fink, Joan Foncuberta, Andre Gelpke y Francisco Goñi, este último como exponente de la labor que la Agrupación realiza sobre la recuperación de la fotografía antigua; serán los autores encargados de cubrir el área de exposiciones, en esta ocasión centrada en la actual visión del "human interest" que tanta influencia ejerciera sobre la fotografía de la posguerra europea.

Las proyecciones pasan a realizarse por la noche y en ellas se pudieron ver fotografías de la llamada "Escuela de Madrid", así como una selección de fotografías, de carácter internacional, que intentaron mostrar la influencia que a su obra confiere el concepto geopolítico de "Europa del sur".

Las conferencias abundaron en el tema planteado por los autores expuestos; se hizo una reflexión ante la problemática suscitada por la imagen electrónica, y se dio cuenta de la actitud, cada vez más generalizada en la fotografía europea, de romper con las influencias que llegan de los Estados Unidos. Estas corrieron a cargo de: Eduardo Olivilla (El reportaje como ficción), Joan Foncuberta (La ficción como reportaje), Ricardo Gómez-Pérez (El reportaje de uso privado), Bernard Faucon (La puesta en escena fotográfica).

Hay que destacar la gran relevancia que tuvo la exposición de Goñi donde se exponen las fotografías del Rey Alfonso XIII. Hubo un intento para traer a la Casa real a la inauguración de la exposición de Goñi, el cual no obtuvo los resultados deseados. "La escuela de Madrid" no se conformó con una proyección y pidió una exposición que recompensara los esfuerzos de la preparación. La organización tuvo problemas con la financiación, debido a la premura y al no plantear

con tiempo la publicidad a las empresas que pudieran colaborar.

La solicitud de catálogos y posterior envío de los mismos a diferentes países pone de manifiesto el interés que despierta la SIF. Se remiten a Holanda, Finlandia, Alemania, Francia, Argentina e Italia. Estos catálogos se venden en librerías y galerías de arte tales como Tartesos, Galería Forum de Tarragona, Galería Primer Plano o Fotocentro de Lérida.

Como novedad este año se producen proyecciones nocturnas en el Parque del Jardinillo, después de las del Palacio del Infantado para que todos los fotógrafos puedan presentar y proyectar sus trabajos fuera de la programación oficial. Se instalaron Stands para autores, galerías fotográficas, revistas y librerías especializadas.

Según nos cuenta Luis Revenga en su artículo de *El País*, de 28 de junio de 1985, aunque ese mismo año tuvieron lugar otras manifestaciones de índole parecida (Foco 85, Primavera Fotográfica de Cataluña), fue la Semana la que, aún pasando desapercibida para muchos medios, dio ejemplo de calidad en sus planteamientos y en sus exposiciones. Aún así su repercusión no paso desapercibida en distintos medios de comunicación internacionales: *El País*, *Cliche*, editada en Francia, *Photographie Ouverte*, editada en Bélgica...

8.4 Sif87

En la última edición, la SIF quiso marcar una pausa en su trayectoria exclusivamente purista y considerar a los artistas plásticos contemporáneos: fotógrafos que reforman los procedimientos antiguos, artistas mixed-media, grafistas o pintores que introducen en sus trabajos métodos y soportes fotográficos. La selección de autores este año fue menos homogénea que en anteriores ediciones, al encontrarse confrontados artistas

consagrados y autores noveles con trayectoria demasiado poco consolidada.

La cuarta Semana Internacional de la Fotografía de Guadalajara (SIF), se dedicó al Neopictorialismo y presentó ocho exposiciones y cinco conferencias. Entre las primeras, la dedicada a los fotomontajes del artista valenciano Josep Renau (1907-1982), y a los fotógrafos Bernard Plossu –invitado especial–, Paolo Gioli, Ariele Bonzon, Jordi Guillumet, Gerald Minkoff, Ruth Thome-Thomsen y José Luis R. Santalla. Las conferencias corrieron a cargo de Jean François Chevrier, Bernard Plossu, Carlos Cánovas, Gerald Minkoff y Andreas Mülher Pöhle. El alemán Andreas Mülher Pöhle, al no poder acudir envió un escrito condensado donde expuso su conferencia sobre “La fotografía europea en los años 80”.

La SIF contó para esta edición con un presupuesto de poco más de tres millones de pesetas, siendo los directores artísticos Antonio Tabernero y Manuel Sonseca. Para el primero, “dentro de la fotografía siempre ha habido una lucha entre el purismo y el pictorialismo; siempre ha ganado el primero, pero en estos momentos asistimos a un nuevo pictorialismo totalmente admitido, compuesto por artistas cuyas fórmulas se relacionan con las artes plásticas”. Sonseca, por su parte, destaca en esta edición las figuras del italiano Paolo Gioli, del catalán Guillumet y de la norteamericana Thome-Thomsen. “El primero juega con las transparencias y con las manipulaciones para recuperar un espíritu renacentista. Guillumet, que ha estado dentro de una tendencia purista, trabaja ahora de una manera artesanal, y la norteamericana realiza puestas en escena para lograr paisajes. Dentro de la vorágine del nivel técnico en la industria fotográfica, esta gente, en la cresta de la ola, vuelve a viejos procedimientos”.

Estos procedimientos –uso de la cámara estenopeica, goma bicromatada, proceso Fresson o realización

de calotipos– sirven, en el caso de algunos artistas, para entrecruzarlos de forma muy directa con otras artes. Dentro de las muestras de la SIF, este fenómeno alcanza su máxima expresión en los trabajos de Gioli, que utiliza el soporte de la película instantánea y lo transfiere a papel de dibujo, lo que le da al resultado el aspecto de una pintura.

La SIF de 1987 fue la última edición celebrada, las causas posiblemente hay que buscarlas en la falta de patrocinio oficial y en el elevado coste material de la organización. Dicho patrocinio, tanto a nivel institucional como económico, era necesario debido al nivel y calidad alcanzados; por desgracia para Guadalajara y esta Agrupación éste no fue asumido por nadie. Como ejemplo podemos comprobar que sólo el valor de las obras expuestas según reza en las pólizas de seguro de las distintas exposiciones ascendía, por ejemplo:

FOTOGRAFÍAS	BENEFICIARIOS	PESETAS
68	Josef Reanu	34.000.000
60	Bernard Plusso	1.500.000
20	Ruth Thomas Thonson	400.000
51	Paolo Gioli	4.680.000
15	José Luis Rodríguez Santalla	200.000

El valor del seguro de transporte todo riesgo por 7 exposiciones asciende a 40.580.000 pesetas. Podemos concluir que con irrisorios medios, tanto humanos como materiales, y sin ningún “sponsor” oficial, la SIF consiguió dar en cada una de sus ediciones con un tema polémico clave y reunir un gran plantel de expositores y conferenciantes.

9. Publicaciones

En todos estos años la Agrupación se ha preocupado por dar a conocer la fotografía en todos sus ámbitos y

así se pone de manifiesto en la cantidad de publicaciones de toda índole que se han producido. Así mismo se ha venido conformando una Biblioteca con ejemplares adquiridos a lo largo del tiempo y con materiales de edición propia. Los fondos los constituyen ediciones de carácter técnico, artístico e histórico; catálogos y libros de autor.

9.1 Boletín

En la Junta General del 9 de marzo de 1957 se aprueba, no sin dudas, la publicación de un Boletín Informativo. Las dudas parten del Presidente y algún socio más; y éstas son sobre la financiación y participación en su elaboración. No obstante se lleva adelante tras las aclaraciones por parte de quien se hará cargo del mismo, D. Antonio López-Palacios, aclarando que la financiación del mismo se hará contando con los anuncios que se publiquen, la aportación de la Jefatura Provincial de Educación y Descanso, así como de la donación de 10 pesetas por parte de los socios que quieran adquirir alguna de las 25 cargas donadas por la casa MAFE. La portada de este primer número se elegirá de entre todas las fotografías de tema local presentadas el día 16 de mayo. Este primer boletín, cuyos encargados y propulsores serán D. Antonio López-Palacios como Director y el Sr. Molina como Redactor Jefe, se quiere editar a primeros de abril.

El control de la edición del boletín en sus comienzos tuvo sus más y sus menos, así en la Junta Directiva de 27 de Agosto de ese mismo año se planteó la pugna entre el Director del Boletín y la Junta Directiva, ya que ésta no quería perder el control sobre su edición y pretendía que este dejara de ser ajeno a la Junta Directiva debido a que el citado boletín es el órgano del que se dispone para propagar y divulgar las actividades de la entidad y es primordial que la Junta Directiva imponga

su autoridad y apruebe las publicaciones como hace con el resto de las actividades. El director alega que su cargo le hace responsable de las consecuencias que pudieran surgir y por tal razón no tiene que dar cuenta a nadie de la marcha de su contenido. La pugna se zanja tras una votación en Junta General y se acuerda por mayoría que, dada la inoperancia de tener que aprobar el boletín por toda la Junta Directiva, "el Director del boletín queda obligado a rendir cuentas y someter el asunto de su cargo al Sr. Presidente para su visto bue-



no". Con doce páginas se estrena el primer número. Durante este primer año se publicaron tres números del boletín en formato 15x20 cm., pasando al año siguiente a ser de carácter trimestral con cuatro números.



A través de las líneas de estos primeros boletines nos damos cuenta del inicio; no sin dificultades, esfuerzos, debates y acuerdos que hacen de los primeros socios los artífices de los logros conseguidos hasta el día de hoy por esta Agrupación. Al principio los boletines editados posteriores a la celebración del Concurso Nacional se dedicaban a dar cuenta de todo lo acontecido en dicho concurso con publicación de las fotografías ganadoras, acta del jurado, entrevistas y opiniones del jurado, ganadores; con el tiempo se editaron catálogos aparte.

Un aspecto destacable en los primeros años de vida de los boletines es el reflejo en sus páginas de la in-

quietud por dar a conocer el arte de la fotografía y la necesidad de relacionarse con otras entidades para "una mejor difusión y comprensión de este bello arte". Se pone de manifiesto que en los asuntos que conciernen al mundo fotográfico nacional la Agrupación muestra un gran interés y demuestra estar al tanto de lo que acontece.

También se está pendiente de las corrientes y movimientos que surgen dentro del ámbito fotográfico nacional y se reflexiona a través de las páginas del boletín en torno a la fotografía artística. Así en 1958, por un lado se aboga por una fotografía realista y bella "en el más puro ambiente artístico,... miremos el paisaje en sus inmensas y múltiples variedades, las típicas escenas de pueblos y aldeas,... la vida costumbrista en el campo y la ciudad...., por el contrario debemos apartarnos de lo preparado, del modernismo abstracto,... que ninguna impresión agradable nos proporciona..." (Manuel Peñalva). Por otro, se hace eco de la actitud de cambio dentro del panorama fotográfico propugnado por la asociación AFAL y de las muchas críticas recibidas. Y se rompe una lanza a favor de AFAL y de la progresión de la fotografía como forma de expresión (Jesús Molina).

Será en 1960 cuando en reunión de la Junta Directiva celebrada en Junio se apruebe la publicación mensual de boletín, debido a la necesidad de un estrecho contacto con los socios. Éste reduce su número de páginas sin cambiar la estructura y la portada y contraportada se hacen en dos colores.

A lo largo de los años, en los diferentes boletines, se recogen las opiniones de la junta directiva, de sus colaboradores, se da cuenta de la vida social de la Agrupación a través de sus noticias, se explica técnica, se informa sobre los concursos organizados tanto por la agrupación como por otras entidades, teniendo

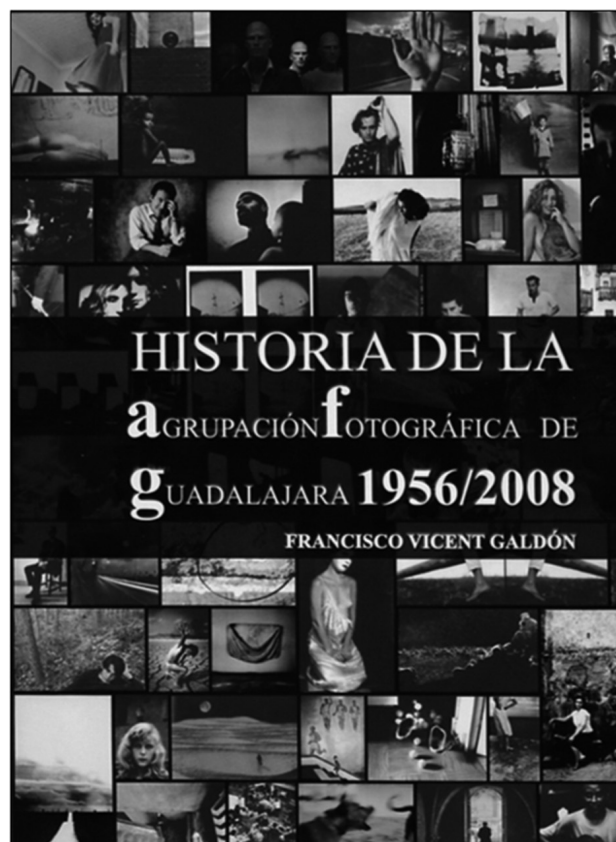
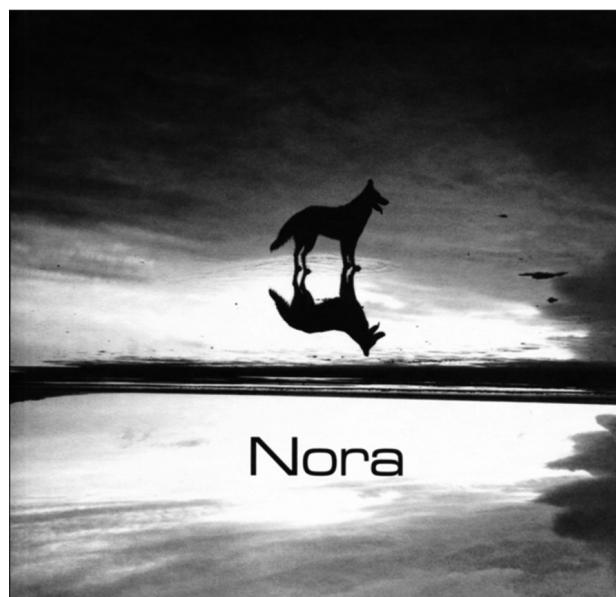
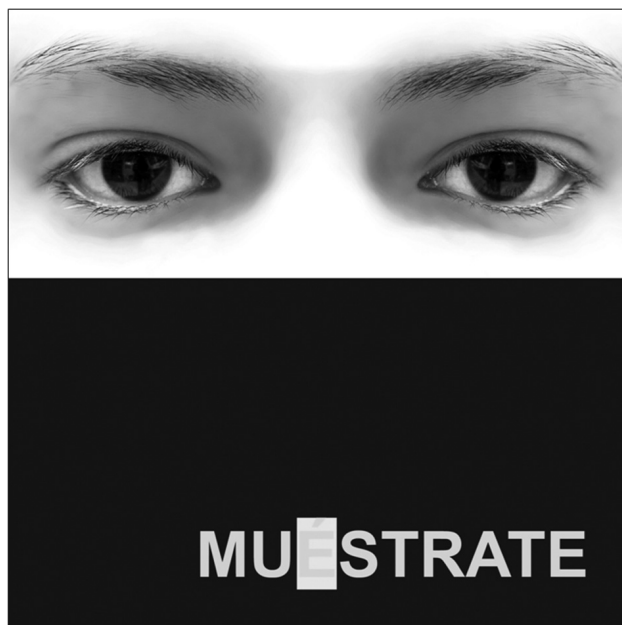
siempre un hueco todo lo concerniente a los concursos sociales (Fotografías, clasificaciones y comentarios)

El boletín en su discurrir pasó por varias etapas; unas más prolíficas, otras con más medios y páginas, pero en definitiva todas perseguían los mismos objetivos: mantener informados a los socios y promocionar la fotografía en todos sus ámbitos.

9.2 Libros y catálogos

Se han publicado y dado a conocer, al principio en el boletín y más tarde en catálogos de edición especial, las fotografías de los distintos concursos Nacionales. Se han editado catálogos de exposiciones y sus tarjetas y carteles, y también catálogos de las SIF.

Especial mención tiene La edición de los libros *Guadalajara. Paisaje y Territorio*, de **Ángel Sanz, José María Díaz-Maroto, Manuel Sonseca, Evaris-**



to Delgado y Antonio Tabernero, e *Historia de la Agrupación Fotográfica de Guadalajara 1956/2008*, de Francisco Vicent Galdón, aunque este último con un título un tanto equívoco ya que en sus páginas, tras una breve introducción histórica, alternan la historia del Concurso Nacional Abeja de Oro con los currículos de los autores ganadores.

Otra iniciativa editorial nace en 2009 y ve su fruto en 2010, *Muéstrate*. Con ella se pretende dar a conocer a los autores que hay en esta Agrupación, dándoles la oportunidad de mostrar sus trabajos a través de una proyección que tiene su reflejo en un libro resumen de los trabajos presentados.

10. Relaciones con otras entidades fotográficas a nivel Nacional

Ya en 1958, la Agrupación muestra un gran interés en lo concerniente al mundo fotográfico nacional y demuestra estar al tanto de lo que acontece. Se reclamaba unión entre las distintas agrupaciones que existen en el territorio nacional, para ello se pide que, al igual que en Cataluña y Alicante se tienen asambleas de las agrupaciones de sus zonas durante ese año, se realice por parte de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid una asamblea de la zona centro y una vez celebrada "las ponencias aprobadas en todas las asambleas celebradas en España, se podrían aprobar para su puesta en vigor en el plazo oportuno"...De esta unión ha de nacer una mayor colaboración entre todos, que se traducirá en una actividad incrementada y ordenada dando paso a una comprensión mutua muy necesaria.

Con fecha 5 de noviembre de 1959 esta Agrupación pasó a pertenecer a la Federación Española de Arte Fotográfico (FEAF), en la que, desde las páginas del boletín informativo se sugiere, la creación o modificación del Concurso "Copa España" a cambio de uno a la

regularidad, donde se premie a través de puntos la participación conseguida en diversos salones nacionales elegidos de acuerdo a varios criterios.

La Agrupación Fotográfica de Guadalajara más recientemente, en 1992 es miembro fundador de la Confederación Española de Fotografía (CEF), que es la asociación de todas la federaciones autonómicas de España, la cuales a su vez asocian los club, asociaciones o sociedades fotográficas. Éstas están dedicadas a la promoción, enseñanza y estudio de la fotografía, organizando concursos, exposiciones y todas aquellas actividades que promocionen el arte en la fotografía como medio de comunicación cultural.



La propia CEF está asociada a la Federación Internacional del Arte Fotográfico (FIAP), organismo internacional de la fotografía, reconocido por la UNESCO, como ONG con relaciones operacionales y es la encargada de gestionar las relaciones de sus socios con este organismo internacional a través de la figura personal de un representante o Enlace Oficial FIAP (Officier Liaison FIAP). Los fotógrafos asociados son profesionales o aficionados sin distinción, a los cuales no les mueve más que el interés puramente artístico que la expresión plástica de la fotografía permite comunicar.

El asociacionismo bajo un club o entidad fotográfica tiene el interés de poder exhibir en un entorno social tus obras, al tiempo que puedes aprender de otros artistas sus técnicas o evaluar sus tendencias con respecto del propio artista. Las entidades fotográficas son así vehículo para la intercomunicación de fotografías de distintos ámbitos y nacionalidades de España, para potenciar la difusión del arte fotográfico, y tener un ámbito jurídico que nos represente ante otros organismos.

La CEF otorga diversos galardones para hacer constar su reconocimiento a entidades o personas que se han destacado en diversas facetas en el mundo de la fotografía artística. Todas ellas se conceden por votación realizada entre todas las federaciones asociadas. En el apartado de Premios Nacionales se eligen los siguientes premios:

Mecenas: Se otorga a aquellas entidades que han apoyado para mejorar la fotografía con su apoyo moral, político o económico, colaborando y patrocinando las actividades de las entidades afiliadas a la CEF. Destacamos en éste apartado los premios concedidos al Excmo. Ayuntamiento de Guadalajara el año 2001 y a la Excmo. Diputación Provincial de Guadalajara el año 2004.

Artista: Se concede a aquel fotógrafo que haya destacado en dicha faceta, por su actividad en la actualidad o en su trayectoria artística.

Sociedad: Se galardona a aquella entidad que ha destacado por sus actividades o historial fotográfico, durante el año, o en su trayectoria en pro de la fotografía en las actividades desarrolladas por sociedades. En este apartado destacamos el Premio Nacional que se otorgó a la Agrupación Fotográfica de Guadalajara el año 1995, después de haber sido nominada durante tres años.

Homenaje Nacional: La CEF homenajea a aquellas personalidades que han destacado en el mundo de la fotografía artística, en especial a aquellas que por su labor han permitido la promoción y evolución de las actividades artísticas de nuestras organizaciones y la CEF así le rinde su gratitud. Destacamos aquí el Homenaje Nacional que en 2007 se rindió a Santiago Bernal.

En los años 1999 y 2004 se celebró en Guadalajara la Asamblea anual de la CEF con un gran éxito de participantes de nivel nacional.

11. Conservación de los Fondos fotográficos de la af/G y otros documentos

Francisco Goñi fue un conocido fotógrafo profesional que desarrolló su labor en el primer tercio del siglo XX, primero en Madrid y sus últimos 18 años en Guadalajara. Habitual colaborador de la prensa gráfica de Madrid, su relación personal con Alfonso XIII le permitió acompañar al monarca en numerosos viajes, actos oficiales y en el ámbito más familiar, obteniendo retratos del rey y su familia de notable interés, al tiempo que cubría otro tipo de informaciones para los medios con los que trabajaba, desde la crónica de sucesos a informaciones gráficas sobre toros y deporte.

Cultivó el incipiente reporterismo de guerra durante las guerras que España libró en el Norte de África entre los años 1907 y 1914; y en 1918 se instaló en Guadalajara, donde obtuvo una plaza de funcionario en la administración y regentó un comercio, aunque nunca se desligó de su actividad fotográfica, retratando con su cámara la vida de la capital alcarreña, con reportajes sobre las prácticas aerostáticas en el aeródromo de la ciudad, los mítines de Primo de Rivera o la visita del propio Alfonso XIII. Al comienzo de la Guerra Civil fue detenido por su conocida militancia monárquica, y murió fusilado.



Cerca de 900 placas de cristal –una serie de materiales originales del fotógrafo que fueron escondidos por sus familiares– se encontraron a principios de los años ocenta en un lamentable estado de conservación, en una buhardilla de una vieja casa de la calle Olmillos, nº 4, en Guadalajara, cuando el expresidente de ésta Agrupación Félix Ortego la adquirió. El archivo extraviado durante décadas fue recuperado por la Agrupación Fotográfica de Guadalajara.

Tras largas investigaciones se pudo obtener su autoría: Francisco Goñi. Dicho archivo se compone por placas de cristal, realizadas entre 1902 y 1928. Entre dichas imágenes se encuentran las realizadas en los viajes y actividades sociales de D. Alfonso XIII y toda la Familia Real Española. Goñi había publicado en *ABC*, *Blanco y Negro* y otras revistas y colaboró en numerosas ocasiones con otros fotógrafos de su época. Sus últimos años los vivió en Guadalajara, hasta su muerte en 1936.

Durante muchos años la Agrupación Fotográfica buscó a personas que pudieran ofrecer datos de éste fotógrafo, hasta que por fin se consiguió contactar con

un sobrino suyo que manifestó que no podía haber caído en mejores manos el archivo de su tío. En marzo de 2007, la Agrupación Fotográfica de Guadalajara llegó a un acuerdo con la Consejería de Cultura sobre comodato de los Fondos Fotográficos propiedad de de af/G para su ubicación en el Archivo Histórico Provincial de Guadalajara.

En el contrato, firmado por una duración de 25 años prorrogables, figura el préstamo de uso de los fondos fotográficos de la Agrupación, donde el Archivo

Histórico garantizará la perfecta conservación de los fondos fotográficos y procederá a su organización, digitalización y elaboración de los instrumentos de descripción para facilitar su consulta por sus usuarios para fines específicos de investigación y estudio, así como su difusión de la Colección. Con ocasión de dicho acuerdo, además de los fondos fotográficos se llevaron todos los documentos –actas, boletines, cartas, dípticos de exposición, etc.- para que también pudieran ser consultados.



Pero lo más importante fue que, en el mismo convenio, el material fotográfico del legado Goñi –de cual es dueño la Agrupación Fotográfica de Guadalajara–, fuera útil para que todos los ciudadanos pudieran utilizarlo, y desde entonces se encuentra custodiado en el Archivo Histórico Provincial. El Gobierno de Castilla-La Mancha lo ha restaurado, con la ayuda de una docena de estudiantes de la Universidad de Alcalá de Henares que participaron describiendo las imágenes con arreglo a los estándares archivísticos, como paso previo a su digitalización y puesta a disposición de toda la sociedad a través de Internet.

El 26 de mayo de 2009 la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha y la Agrupación Fotográfica de Guadalajara presentaron la digitalización del archivo fotográfico Goñi. En dicho acto la Consejera de Cultura reconoció la labor y, sobre todo, “la generosidad” de la Agrupación Fotográfica de Guadalajara y trasladó los agradecimientos a través Juan Carlos Aragonés, presidente de la Agrupación, para que transmitiera ese reconocimiento a todos los socios que la componen.

En concreto, quienes lo deseen consultar a través de la red, van a poder acceder a imágenes de 856 placas de cristal, un negativo en nitrato y seis positivos en papel. Todas estas imágenes están disponibles en diversos formatos, lo que permite también su utilización a nivel profesional. Las mismas están a disposición de la sociedad a través de Internet, concretamente en la siguiente dirección electrónica: <http://ccta.jccm.es/dglab/FondosFotograficos?idFon=3> y también en <http://www.afgu.org>.

12. Distinciones

De todas las distinciones otorgadas a la Agrupación Fotográfica de Guadalajara vamos a destacar cuatro de ellas: Medalla de Bronce de la Provincia de Guada-

lajara, Medalla de Plata de la Excma. Diputación Provincial, Medalla de Plata del Excmo. Ayuntamiento de Guadalajara y Premio Nacional de Fotografía por la CEF en el año 1995.

13. Una mirada fotográfica

La primera aportación que realiza la af/G a la historia de la fotografía no sólo local sino también nacional se produce desde su fundación hasta finales de los setenta. Las fotografías nos muestran entonces la lenta y esforzada evolución de un país que pugna por recuperar su dignidad.

En el archivo fotográfico que aparece en la af/G a través de los años se ofrece un recorrido analítico por los movimientos fotográficos de la época, desde la fotografía autárquica de mediados de los años 50 hasta las corrientes surgidas a partir de la pretendida vanguardia de los setenta y ochenta y la revolución digital, pasando por el retratismo de estudio, tardopictorialismo, el fotoperiodismo y la vanguardia documental.

La mirada fotográfica de los años sesenta era fundamentalmente la vida cotidiana en un momento en que la fotografía no tiene alternativa. Antes era muy fácil encontrar esa mirada, pues la gente no “posaba”. A los españoles se les podía “cazar” tal y como eran, no tenían, en general demasiados reparos en que se les mostrara así. Es decir, es completamente diferente a épocas posteriores, sobre todo a partir de los años 70/80 cuando poner una cámara en cualquier sitio y pillar una mirada que sea normalmente “no maleada” es muy complicado.

Fue a partir de los años setenta y ochenta cuando se produjo una inflexión con la introducción del video y la televisión, los dos grandes instrumentos que a los españoles les hicieron cambiar la forma en que ellos mismos se veían en una pantalla. Ese proceso fue ace-

leradísimo y no digamos después con la irrupción del mundo digital, pues hasta ese momento el hecho de ver la fotografía inmediatamente, que antes sólo era posible con las polaroid, marcaron y marcarán otra forma de ver y sentir "la mirada fotográfica".

A finales de los 80 se anunciaba el fin de la fotografía, se decía que estaba al margen de los avances del arte contemporáneo, pero en la af/G no se refleja en absoluto dicha afirmación, sino todo lo contrario. A eso se le ha dado la vuelta.

Desde la época de los noventa, la fotografía ha adquirido de forma irrevocable el reconocimiento unánime de Arte con mayúsculas. Aparece asimismo un interés institucional, académico e histórico por la evolución de este lenguaje en España y su capacidad para documentar una época. Se procede a recuperar nuestra memoria colectiva a través de las imágenes, como hizo Publio López-Mondéjar, o la historia de los premios nacionales de fotografía "Abeja de Oro" 1956-2008, y se multiplican las exposiciones monográficas dedicadas a los grandes maestros españoles con reconocimiento internacional y nacional, éste será el caso por ejemplo de Cristina García Rodero.

A principios del siglo XXI aparece un nuevo tipo de tecnología en los medios audiovisuales que supone un cambio de rumbo en la forma de utilizarlos. La apari-

ción de la primera cámara digital en 1990 constituye la base de la creación inmediata de imágenes. A pesar de que en sus orígenes el precio de estas cámaras era elevado y las hacía inaccesibles para muchos, con el tiempo no sólo se han abaratado sino que han aumentado su calidad técnica.

De las antiquísimas cámaras analógicas con película (delirio de algunos coleccionistas empedernidos) hemos saltado a la imagen digital y su difusión a escala mundial en la red. Ahora los cánones de calidad y nitidez se miden en megapíxeles y al alcance de la mano de cualquiera se encuentran los distintos programas de tratamiento de imágenes.

Actualmente se ha iniciado la normalización. La fotografía ha atravesado y con muy buena nota "la línea de sombra". Hay más conocimiento por parte de los aficionados y por supuesto de los socios de la af/G; nuevas generaciones con formación académica. Ahora vemos un presente dentro de la fotografía que sin lugar a dudas llevará pronto a un gran futuro.

Las fotografías de la fototeca de la af/G –concursos sociales, provinciales, exposiciones y los premios de la "Abeja de Oro"– son fiel reflejo de cada época y en todas las fotografías que la componen se puede comprobar la evolución de "la mirada fotográfica" los últimos cincuenta y cinco años de su historia.

Bibliografía

- AFGU. Agrupación Fotográfica de Guadalajara.
- AHPGU. *Agrupación fotográfica. Libros actas*. AFGU 206.
- AHPGU. *Agrupación fotográfica. Libros actas*. AFGU 205.
- AHPGU. *Agrupación fotográfica. Exposiciones y concursos*. AFGU 180 a 182.
- AHPGU. Archivo Histórico Provincial de Guadalajara
- CABRERA PÉREZ, L. A., *Guadalajara. El lápiz de la luz*, Toledo, 2000.
- Confederación Española de Fotografía: www.cefoto.org (2011).
- CUEVAS MORAL, O., *El Decano de Guadalajara*, Marzo 2006.
- ORTEGA JIMÉNEZ, C., "Fotografía contemporánea en Castilla-La Mancha", *Añil: Cuadernos de Castilla-La Mancha*, núm. 11 (1996), pp. 54-56.
- PRADILLO Y ESTEBAN, P. J., *Guadalajara. Historia de la fotografía, 1853-1956*, Guadalajara, 2005.
- Publio López Mondejar, P., "Una aproximación a la fotografía de Castilla-La Mancha en el siglo XX", en *Fotografía y fotógrafos del siglo XX en Castilla-La Mancha*, Toledo, Caja Castilla-La Mancha, 2000.
- VICENT GALDÓN, F., *Historia de la Agrupación Fotográfica de Guadalajara 1956/2008*, Guadalajara, Ayuntamiento de Guadalajara, 2008.

COMUNICACIONES



DANIEL VIERGE EN LAS DISYUNTIVAS DEL ARTE FRENTE A LA FOTOGRAFÍA

Jorge Fco. Jiménez Jiménez
Centro de Estudios de Castilla-La Mancha

El 26 de febrero de 1870 se divulga el primer dibujo de un Daniel Vierge casi desconocido en *Le Monde Illustré*, una de las publicaciones periódicas más importantes del XIX francés. Se iniciaba una larga y fructífera relación entre el artista y aquel periódico, en cuyas páginas siempre encontraría un sitio y al que constantemente dedicó una atención especial, –aún en las épocas de mayor sobrecarga de trabajo–, como reconocimiento al medio que le dio su primera oportunidad importante. La ilustración se titulaba *Espagne. Collision de carlistes et liberaux à la station du chemin de fer de Murcie* y fue reproducida xilográficamente por Édourad Coste¹. Desde entonces su obra coparía ésta y otras publicaciones similares como *L'Estampe et L’Affiche, L’Image, Hispania* o *La Vie Moderne*, abordando temas de actualidad de Francia, España y otros países.

Pasados más de veinte años, ya en 1891, se aprecia como su obra gráfica para prensa comienza a desaparecer de los medios substituyéndose paulatinamente por fotografías de los hechos sin intervención de ilustrador alguno². En ese lapso de tiempo su nombre había alcanzado una gran fama gracias tanto a esta actividad como a sus ilustraciones para libros de escritores coetáneos y

clásicos donde se emplearon técnicas de reproducción diferentes. Ahora, en la década de los noventa, en 1892, encontramos la aparición de la edición londinense de *Pablo de Segovia*, de Quevedo, donde por primera vez se reprodujeron algunos dibujos de Vierge a través de fotograbado directo. Había acaecido un importante cambio en la ilustración de mano de la incorporación de la fotografía a las técnicas de reproducción coincidiendo con la etapa de mayor actividad creativa del artista, algo anunciado ya desde la presentación pública del daguerrotipo en París el 19 de agosto de 1839³.

La aplicación de la fotografía al ámbito de la ilustración incidió directamente en la obra de Vierge, pudiendo ser definido como un ilustrador que triunfó en el tránsito de la xilografía al fotograbado. En ese sentido sus creaciones y la crítica del momento nos permiten observar las dudas, incoherencias y avances que el arte vivió en relación con la fotografía en una época vertiginosa como es la segunda mitad del siglo XIX.

1. Apunte biográfico

Daniel Vierge pasó la mayor parte de su vida en territorio francés a pesar de ser de origen español, allí tuvo

-
- 1 N. González Sáez, “Libros ilustrados por Daniel Vierge”, en *Daniel Urrabieta Vierge (1851-1904), creador de imágenes, ilustrador gráfico*, Madrid, Centro Cultural Conde Duque, 2005, p. 215.
 - 2 E. Du Gue Trapier, *Daniel Urrabieta Vierge in the collection of the Hispanic Society of America*, New York, Hispanic Society of America, 1936, p. XXVIII.
 - 3 B. Riego, *La introducción de la fotografía en España. Un reto científico y cultural*, Girona, CCG, Centre de Recerca i Difusió de la Imatge (CRDI) y Ajuntament de Girona, 2000, p. 206.

lugar la mayor parte de su carrera desde que se trasladara a París en 1869. Su nombre completo era Daniel Urrabieta Vierge y había nacido en la madrileña calle de las Huertas el 5 de marzo de 1851. Fue el mayor de los hijos nacidos del matrimonio entre el dibujante Vicente Urrabieta Ortiz y Juana Vierge de la Vega. Definido como un niño prodigio, ingresó en la Academia de Bellas Artes de San Fernando con tan sólo trece años, donde asistió a las clases de Carlos de Haes y Raimundo de Madrazo entre otros.



Daniel Vierge. Autorretrato. Rep. en *La Ilustración Española y Americana*, 8 de junio de 1890, pág. 364.

Ante la inestabilidad política y social derivada de la Revolución de 1868 la familia se traslada a París en 1869, capital del arte del momento. Sin embargo al poco de llegar estalla la guerra francoprusiana, que derivaría en La Comuna a partir de 1871 manteniendo la ciudad en estado de sitio hasta la proclamación de la victoria de Prusia. Ante este hecho la familia retorna a Madrid con la salvedad de Vierge, quien queda solo cuando ya había iniciado su colaboración en *Le Monde Illustré* gracias a la intercesión de Charles Yriarte. En este periódico se irán publicando sus ilustraciones sobre el sitio de la ciudad captadas por el artista de primera mano. Sus correrías entre los soldados y los bombardeos comportarán su verdadero punto de inicio en la sociedad parisina y comienza a ser conocido con un cierto halo de heroísmo que con el tiempo, acompañado de otros hechos cruciales en su biografía, trocará en mitificación.

Tras la guerra, sin dejar de lado las publicaciones periódicas como dibujante de actualidad, inicia la ilustración de obras literarias con las que encuentra el respaldo decisivo en París de mano de Victor Hugo y Jules Michelet. Es el caso de *L'Anno terrible*, para el primero, e *Histoire de France* para el segundo, por poner tan sólo dos ejemplos. Pero esta trayectoria, -que lo llevaría a codearse con ilustradores de la talla de Doré, Morin o Johannot-, se ve truncada en febrero de 1881 cuando tras asistir a los festejos por el retorno de Victor Hugo de su exilio sufre un ataque cerebral que hace temer por su vida. A pesar de sobreponerse de aquel duro golpe queda paralizada la mitad derecha de su cuerpo, incluida la mano con la que dibujaba, y pierde la capacidad de hablar. Durante tres años se dedicará, retirado en el campo de toda vida pública, a educar su mano izquierda hasta conseguir llegar a dibujar de nuevo, reincorporándose oficialmente al panorama artístico en 1883, pocos meses después del fallecimiento de Doré. Para algunos

críticos suponía esta concatenación de hechos una demostración de su fuerza y genio además de la evidencia más clara de la renovación de la ilustración al estimar a Doré como representante del Romanticismo y las técnicas de reproducción artesanales y a Vierge del Realismo y las nuevas técnicas de fotorreproducción.

A su vuelta termina la obra que había dejado inacabada, las ilustraciones para el *Pablo de Segovia* de Quevedo, con la que conseguiría reconocimiento internacional. A partir de este momento se somete a un ritmo de trabajo incesante que lo llevará a publicar una treintena de libros entre nuevos proyectos y reediciones, al tiempo que volvía a colaborar con la prensa. Al final de sus días se materializa su aspiración de ilustrar *El Quijote*, algo que antes ya había intentado infructuosamente, para el que realiza un largo viaje por La Mancha en 1893 con el fin de inspirarse y tomar notas. A pesar de todo, su edición de *El Quijote*, considerada la más española hecha hasta ese momento, no verá la luz hasta dos años después de su muerte, acaecida el 10 de mayo de 1904.

Reconocido y condecorado por los gobiernos francés y español, Daniel Vierge fue ensalzado por la crítica de ambos territorios hasta llegar casi a la mitificación. En esta línea tiene lugar su ubicación como una de las figuras imprescindibles en el avance de las técnicas de reproducción artística a partir de que August F. Jaccaci publicara en 1893 el artículo "The father of the modern illustration"⁴ (Jaccaci 1893), un sobrenombre que encontraría una importantísima difusión y con el que se le convertía en actor principal de un conjunto de procesos y un momento de tremenda complejidad.

2. Vierge y la aplicación de la fotografía a las técnicas de reproducción

La tecnología se erigió como uno de los principales iconos de la sociedad burguesa del siglo XIX, destacando dentro de ésta la fotografía, que llegaría a constituir por si misma un símil de progreso. Nacía una revolución pues era la herramienta que permitía "a la Naturaleza reproducirse a si misma" y, aunque en un primer momento se asociaron sus posibilidades a la Ciencia, pronto repercutiría en el arte y otros ámbitos lúdicos y creativos⁵. Su aparición se produce en una sociedad que ya contaba con una cultura visual compleja, lo que permitió que fuera asumida y gracias a lo cual aquel nuevo ingenio pudo contribuir a la formación de la nuestra⁶.

Esta construcción acompañada de la cultura visual contemporánea no nace de la nada y aunque es en el siglo XIX cuando se fragua, su substrato se encuentra en los dos inmediatamente anteriores, coincidiendo con la progresiva desaparición del Antiguo Régimen⁷. Uno de los puntales del proceso se debe a la contribución de la *Enciclopedia*, donde la inclusión de estampas explicativas junto al texto incorporaba a las convenciones y normas alegóricas de las imágenes las nociones de *realidad* y *verdad*. Este uso de las ilustraciones encontraría su continuación en diferentes medios, -entre los que destacan las *revistas pintorescas*-, al tiempo que se produce un importante aumento en la densificación icónica⁸. Ésta, aun no pudiéndose hablar de una democratización total, supone una revolución en el campo de la imagen semejante a la vivida por el texto con la invención de la imprenta⁹.

4 A. F. Jaccaci, "The father of the modern illustration", en *The Century Illustrated Monthly Magazine*, (1893), pp. 186-203.

5 B. Riego, *La introducción de...*, p. 53-58.

6 R. Gubern, *Medios icónicos de masas*, Madrid, *Historia* 16, 1997, p. 18.

7 B. Riego, *La construcción social de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*, Santander, Universidad de Cantabria, 2001, pp. 40-41.

8 B. Riego (com.), *Memorias de la mirada*, Santander, Fund. Antonio Botín, 2001, p. 119 (Catálogo de la exposición).

9 R. Gubern, *Medios icónicos de...*, p. 14.

Sólo restaba incorporar el concepto de *actualidad* para el advenimiento de una cultura de la imagen más o menos conforme a la que conocemos hoy, ayudado eso sí por el comienzo de la difusión masiva del saber. Gracias al perfeccionamiento de diferentes técnicas de reproducción, además de otros factores, la industria gráfica pudo responder con más rapidez y efectividad a la demanda de imágenes de actualidad, dando como resultado la conocida como *prensa ilustrada*. La base para una asunción de las imágenes similar a la actual ya estaba dispuesta gracias a la inclusión de un gran número de éstas en la prensa, a esa sociedad que apostaba por lo nuevo, y la incidencia de la fotografía, que aportaba sus capacidades de *verosimilitud*, *reproductibilidad* y *contemporaneidad*¹⁰.

Sin embargo, surge un problema y, aunque se había utilizado la fotografía con fines científicos y lúdicos, cuando llegó el momento de aplicarla a la reproducción de la imagen, principalmente en la prensa, encontró una serie de escollos técnicos y culturales que retrasaron su implantación y posterior preeminencia. Al principio, superadas sus propias dificultades técnicas iniciales, –menores tiempos de exposición y su adecuación a la reproducción en papel–, se observó que no cumplía con los requisitos técnicos editoriales en relación con los costes. Las revistas y libros estaban llenos de grabados xilográficos ya que esta técnica en relieve permitía grabar imagen y texto a la vez, siendo así rápida y barata. La fotografía por contra debía ser pegada a las páginas si quería incluirse y esto era tremendamente caro, por lo que quedó como conce-

sión al lujo en algunas ediciones. Las demás opciones existentes en el momento para incluir imágenes en una edición eran los grabados en hueco y en plano, pero también debían estamparse aparte. Por ello la xilografía vivió un renacimiento sin parangón, –gracias a avances como los introducidos por Thomas Bewick y a la mayor demanda de información gráfica–, lo que consignaría al XIX como el siglo por excelencia del grabado en madera tanto por número como por calidad¹¹.

Pero a pesar de ser la xilografía la técnica más empleada, mantenía el problema de su injerencia sobre el dibujo inicial, algo especialmente preocupante en su aplicación al grabado de reproducción. El resultado de los diferentes pasos que comportaba la xilografía era tan sólo una aproximación al dibujo inicial tomada como buena aun no siendo idéntica. Si consideramos la importancia de la veracidad asociada al consumo de las imágenes de actualidad y la función misma del grabado de reproducción comprenderemos la falta de adecuación de la técnica a las nuevas necesidades de la sociedad y la industria editorial¹².

Surgen por ello diversas líneas de investigación que buscaron solventar estas carencias substituyendo del proceso de traspaso las injerencias reinterpretativas hasta llegar a la completa mecanización. Para ello se recurrió a la fotografía, primero para transferir las imágenes a la matriz impresora y posteriormente para generar ésta sin intervención alguna de un grabador. En esa línea encontramos el xilgrabado fotográfico de Thomas Bolton que conseguiría, usando los principios de la fotografía, el reporte de la imagen al taco de ma-

10 B. Riego (com.), *Memorias de la...*, p. 19.

11 I. Fontes y M. Á. Menéndez, *El parlamento de papel. Las revistas españolas en la transición democrática*. Tomo I, Madrid, Asociación de la Prensa, 2004, p. 395.

12 J. Blas Benito, “Medio siglo de ilustración gráfica. Sociología de la imagen e historia de la técnica”, en *Daniel Urrabieta Vierge. Creador de imágenes, ilustrador gráfico. 1851-1904*, Madrid, Centro Cultural Conde Duque, 2005, p. 125.

dera sin intervención manual, aunque se seguía abriendo el grabado a mano; o el guillotaje, basado en el principio de reserva y corrosión de la calcografía. A partir de este último avance se llegó al fotograbado de línea, que permitía el traspaso directo sin intervención manual completando el proceso de mecanización totalmente, y finalmente la autotipia o fotograbado directo, que solventó la carencia de reproducción de medios tonos del anterior y permitió la reproducción de la fotografía en prensa por primera vez de modo eficiente. El medio más fiel para captar la realidad conseguía completar el proceso y llegar desde la toma directa de la naturaleza al medio editorial consumido por el espectador, naciendo así la *prensa gráfica*.

Vierge desarrolla su actividad en esta época teniendo que enfrentarse continuamente a este tipo de complejos cambios los cuales, –a diferencia de lo que pudiera intuirse de la anterior narración–, no fueron lineales. Durante mucho tiempo las técnicas citadas convivieron en el tiempo incluso en las mismas publicaciones, acompañadas a su vez de otras como el heliograbado o la litografía. Muchos otros intentos acabarían en vías muertas coexistiendo con los que finalmente tuvieron un mayor éxito. Vinculada a esta situación toma cuerpo la idea de la influencia de Vierge en el avance de los medios de reproducción y la consecuente incorporación de la fotografía. La crítica, a partir del mencionado artículo de Jaccaci, parece comenzar a concebirlo como el actor principal de ese contexto obviando su profunda complejidad. Si lo fue o no es una pregunta que ya abordó Javier Blas Benito en 2005 al concebir al artista más como un hijo de su tiempo que un ejemplo del

mismo, y concluyendo tajantemente: “Ya no más Vierge padre de la ilustración moderna”¹³. Sin embargo, se aprecian algunas notas discordantes en este cambio en la lectura de la contribución de Vierge al ámbito de la ilustración que radican en la misma identificación que del artista hicieron sus coetáneos como ilustrador de referencia en su tiempo, cuando existía un gran número de geniales grabadores e ilustradores. Esto no es por sí solo un supuesto probatorio, pero que sus contemporáneos lo mencionen como referente o *genio* indica su aparente conversión en modelo para otros.

En ese sentido entre sus numerosas contribuciones a la evolución de la ilustración se indicó una labor de tipo docente, –incluso cercana a la investigación–, relacionada con la formación de los grabadores. A lo largo de los años colaboró estrechamente con los que llevaron a estampa sus ilustraciones, formando su propio equipo con el fin de que fueran reproducidas con la mayor fidelidad y calidad posibles¹⁴. Era una práctica usual para la mayor parte de los ilustradores ya que su trabajo dependía en gran medida de esos pasos donde el grado de injerencia y las capacidades del grabador eran determinantes¹⁵. Esta relación tiene lugar en ese contexto de adaptación a las sucesivas novedades y la definitiva implantación de la fotorreproducción por lo que tanto el artista como el resto de profesionales del sector tuvieron que llevar a cabo su aprendizaje al tiempo que afrontaban la creación de sus obras.

El principal ejemplo lo encontraríamos en la prensa, mucho más vinculada a la búsqueda de técnicas más baratas, rápidas y fieles en la reproducción que en la industria editorial, donde era más evidente la supre-

13 *Ibid.*, p. 120.

14 *Ibid.*, p. 100.

15 E. Du Gue Trapier, *Daniel Urrabieta Vierge...*, p. xiv.

macía del concepto de *calidad* asociado a los de *unicidad* y *tradición*. Se consigna así como "Los ensayos de *Le Monde Illustré*, semanario pionero en los métodos de reproducción fotomecánica, no cesaron desde 1874"¹⁶. Es precisamente este periódico francés donde es citado Vierge, –en colaboración con el equipo de grabadores–, como personaje principal en la introducción de técnicas de reproducción alternativas a la xilografía. A modo de ejemplo se puede observar el hecho de que el guillotaje comenzó a probarse en esta publicación en 1875 gracias a la actividad de Vierge, Léon Chapon e Hippolyte Dutheil¹⁷.

Es llamativo en la misma línea la posibilidad de relacionarlo con otros ámbitos donde podría haber conectado con las últimas novedades y la experimentación en las técnicas de reproducción como es el estudio de cromolitografía regentado por su hermano Samuel¹⁸, o que se le atribuyan casi de modo anecdótico algunos alardes técnicos del momento como la idea del grabado a doble página y el primer ejemplar de éste¹⁹. Incluso destaca el pensamiento generalizado de que fue la edición de 1882 de *Pablo de Segovia*, –ilustrada por el artista–, el primer libro con estampas grabadas fotomecánicamente²⁰.

Sin embargo, y sin ir más allá en esta cuestión, resulta mucho más interesante observar que el conjunto de su obra refleja perfectamente el progreso de las técnicas, convirtiéndose en un completo catálogo de la época. A través de éste observamos los avances, retro-

cesos y dilemas técnicos, así como el afianzamiento progresivo de la incorporación de la fotografía a las técnicas de reproducción, mostrando el gran interés del XIX en cuanto a la ilustración gráfica a través de un autor situado en primera línea en aquel contexto.

De este modo, por ejemplo, de los cincuenta y cuatro dibujos sobre la campaña carlista que realizó para *Le Monde Illustré* cincuenta se reprodujeron por xilografía y las restantes fotomecánicamente en un lapso de cuatro años, desde el 4 de mayo de 1872 al 11 de marzo de 1876²¹. Se observa igualmente la idea que apuntábamos de que en un mismo volumen podían coincidir diferentes técnicas, como es el caso de la combinación de xilografía, galvanotipia y fotograbado pluma en *Histoire de France* (1876-1878) e *Histoire de la Révolution Française* (1883-1887), de Michelet, o en *Notre Dame de Paris, 1482* (1877), de Victor Hugo. Pero también se aprecia como en una misma obra reeditada varias veces en años sucesivos se dejaban notar estas variaciones, tal y como demuestran sus ilustraciones para *Pablo de Segovia* de Quevedo, reproducidas por medio de fotograbado pluma en la edición de 1882, combinando éste con el fotograbado directo en la de 1892, y empleando el heliograbado ya en la de 1902.

El conjunto de su creación, en definitiva, responde perfectamente a la evolución y convivencia de las técnicas de reproducción más comunes que podemos encontrar en el siglo XIX y principios del XX según un

16 M. D. Bastida de la Calle, "La Campaña Carlista (1872-1876) en *Le Monde illustré*: Los dibujos de Daniel Vierge", en *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*. T. 3, 1990, pp. 282-283.

17 J. Krahe, "Daniel Urrabieta Vierge. Su vida y su época", en *Daniel Urrabieta Vierge. Creador...*, p. 38.

18 "Don Vicente Urrabieta", en *La Ilustración Española y Americana*, núm. II (1880), p. 28.

19 Clement-Janin, *Daniel Vierge*, París, Jules Meynal, 1929, pp. 16-18.

20 W. M. Ivins, *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975, p. 177.

21 M. D. Bastida de la Calle, "La Campaña Carlista...", pp. 274-275.

esquema más o menos genérico que vendría a ser: xilografía-*L'homme qui rit*, (1874-1875); guillotaje-*Les fêtes de Saint-Jacques de Compostelle. La procession des reliques et des offrandes dans la basilique*, (1880); fotograbado pluma-*Les récits du père Lalouette*, (1882); fotograbado directo-*Pablo de Segovia: The Spanish sharper*, (1892); y finalmente la implantación del offset-*El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*, (1916). Junto con éstas, también queda patente la permanencia de otras en el uso del aguafuerte en *Histoires extraordinaires*, (1884) o el heliograbado en *The History of the Valorous and Witty Knight-errant Don Quixote of the Mancha*, (1906-1907).

Como vemos el siglo XIX es una época revolucionaria en la continua evolución de las técnicas gráficas y en él se inserta la figura de Vierge como partícipe no evidenciándose tanto una *paternidad* técnica como si una destacada presencia. Su coincidencia con este tiempo le permitió disponer al trabajar de un mayor número de herramientas diferentes. En la aparición y características de éstas ocasionalmente podría haber llegado a influir como creativo de renombre por su toma de decisiones, su colaboración con los grabadores o la simple contribución a la pléyade de obras que ensalzan al XIX como siglo de la ilustración.

“Coincidió la aparición de Vierge en el estadio artístico con la publicación de *The Graphic* en Londres y de *La Ilustración* de Madrid, periódicos en los cuales tantos artistas contribuyeron a la evolución del dibujo de una manera brillantísima, y que con los perfeccionamientos que la aplicación de la fotografía al grabado ha permitido introducir, han ocasionado una reforma radical en la ilustración...”²².

Ese abanico de posibilidades incidió directamente en su obra y en la percepción que de él se tuvo pues cada técnica producía acabados diferentes. Visto el debate de cuál fue su impronta en la historia de la ilustración, se debe analizar en qué medida la suerte que corrió su obra en la crítica se debió a esos avances técnicos. Un factor clave en ello es que la gran mayoría de los que juzgaron su obra lo hicieron a través de las reproducciones de libros y revistas sin tener en cuenta los pasos intermedios entre dibujo y estampa. Se dejaba de lado algo tan determinante como el conocimiento de la técnica de reproducción y sus características o si aquellas ilustraciones habían sido realizadas para ser grabadas por este medio o no. Se corría con ello el riesgo de, por desconocimiento, asociar al estilo del artista características presentes en la estampa pero no en el dibujo inicial. Podemos observar este hecho en la sorpresa que muchos manifestaban al acceder a dibujos originales que conocían a través de estampas, como sucede con los de *El Quijote*, del que se decía que “Aun siendo notables las reproducciones hechas en Nueva York y en París”, éstas no daban “idea exacta de la belleza de los originales”²³.

Entre aquellas herramientas que tuvo a su disposición fue la xilografía la que en época de Vierge alcanzó sus cotas más altas fruto, entre otras causas, de la progresiva complejidad que se buscó como respuesta a la amenaza de la fotorreproducción. Pero ese virtuosismo, que redundó en una elocuente plasticidad, no podía superar las alteraciones inherentes al reporte y el grabado artesanal. A esta situación se vincularía la insatisfacción que había demostrado Vierge ante algunas xilografías realizadas a partir de sus dibujos y que

22 M. A., Daniel Urrabieta Vierge”, en *La Ilustración Artística*, núm. 424 (1890), p. 482.

23 “Dibujos que debe adquirir España. El «Don Quijote» de Vierge”, en *El Imparcial*, núm. 20.102 (1923), p. 5.

constituye una de las posibles causas de su preocupación por el proceso de grabación y la apuesta por la fotorreproducción. Es por ello que, aunque la xilografía era muy adecuada para algunas características de su obra como las *manchas negras*, -amplias áreas de la ilustración compuestas por un negro uniforme e intenso-, ya tenía la posibilidad de elegir si era más importante la exactitud o la plasticidad.

En esa misma línea, la aproximación al dibujo inicial obtenida a través de técnicas artesanales como la xilografía fue defendida no sólo desde el punto de vista de la tradición o la adecuación a los medios editoriales, sino también a través de la argumentación de que las plausibles alteraciones en la imagen eran males menores en relación con el beneficio aportado a la creatividad de los artistas. Se basaban en la idea de que si éstos se hubieran vistos obligados a grabar su propia obra no habrían producido ni una mínima parte²⁴. Sin embargo, semejante construcción teórica comenzó a dejar de tener validez en el mismo momento en que el fotograbado de línea logró producir una estampa de modo mecánico y sin intervención artesanal.

Pero en este último caso la imposibilidad de plasmar los medios tonos alejaba mucho el resultado de la plasticidad de las artesanales, por lo que aún debía elegirse si era preferible perder parte de la esencia de la obra del artista en favor de una mayor riqueza de recursos en la estampa y viceversa. En esa elección y el consecuente resultado recae parte del peso de la percepción del estilo de Vierge como *único* y su adscripción a un movimiento artístico u otro. Así en su obra, por ejemplo, los claroscuros de la xilografía su-

gieren una mayor cercanía al tenebrismo y efectismo románticos, mientras que el fotograbado de línea recuerda al Realismo y la estampa japonesa, gracias a su pureza en el trazo y a la atenuación de la fuerza de las *manchas negras*. En ese sentido observamos como Elizabeth Du Gue Trapier hablaba de un artista de tintes románticos a tenor de su obra para Victor Hugo, reproducida mayoritariamente por xilografía, mientras que le parecía más realista la realizada para Michelet, donde se introdujo también el fotograbado pluma²⁵.

Debemos plantearnos también que la influencia de la técnica de reproducción en su obra no tenía porqué residir tan sólo en el proceso de grabación, sino que también podía estar presente a la hora de crear la ilustración en el caso de que Vierge conociera el sistema por el que iba a ser reproducida. De este modo podía adecuar las características de sus dibujos a las de la técnica de reproducción, con lo que no sólo paliaba la posible alteración de su obra al adecuarse formalmente a las limitaciones técnicas sino que también podía sacar el mayor partido posible de las cualidades que ésta ofrecía. Así aparece recogido por ejemplo a tenor de su trabajo para *Pablo de Segovia*, donde la adaptación del dibujo a la fotorreproducción parece más que adecuada por sus trazos limpios y continuados: "The technical methods of Vierge are curious. He delights in a clear uniform line, which doubtless greatly aids the process of mechanical reproduction"²⁶.

Con todo, que estos condicionantes pudieran influir en Vierge a la hora de realizar el dibujo no tenían porqué suponer una limitación a su creatividad. De hecho se estimó que una de sus grandes *virtudes* fue siempre

24 Clement-Janin, *Daniel Vierge...*, pp. 10-11.

25 E. Du Gue Trapier, *Daniel Urrabieta Vierge...*, p. XV.

26 E. Gosse, "Critical Essay on the Art of Vierge", en Saint-Juirs (René Delorme), *The Tavern of the three Virtues*, London, T. Fisher Unwin, 1896, p. xxii.



1882



AGUADA Y TINTA CHINA



1892



1902

Daniel Vierge. *Ilustraciones para Pablo de Segovia*, (ediciones de 1882, 1892 y 1902). Rep. en *Viaje de Ida y Vuelta: fotografías de Castilla-La Mancha en The Hispanic Society of America*. Toledo, Empresa Pública Don Quijote de La Mancha, S.A., 2007, págs. 180-181.

la de saber extraer lo mejor de cada recurso, considerándolo un artista que puso a su servicio la técnica y no al revés²⁷.

En esa línea, observando la influencia de las técnicas en la valoración de su obra, debemos apuntar que, –a pesar de lo defendido durante mucho tiempo–, con el avance de las técnicas de fotorreproducción el lenguaje de la stampa se fue enriqueciendo paulatinamente. El perfeccionamiento de su detallismo y una injerencia de factores externos a la labor del artista cada vez menor, permitieron que las estampas lograsen ser más idénticas al dibujo inicial. La sintaxis visual se enriqueció, ya que podía reproducirse un mayor número de líneas por centímetro que en la xilografía o la calcografía, mejorando la calidad del proceso de comunicación²⁸. En la obra de Vierge va a ser progresivamente más usual el uso de la fotorreproducción para

realizar las estampas, una situación que ayudó a la percepción de una evolución del artista hacia la filigrana, la complejidad o la sugerencia del color, sobre todo tras su enfermedad. Tanto es así que muchas veces crítica y público vieron a un Vierge renovado y mejor.

“Rapide et conquérante fut cette marche de l’artiste en avant; marche ininterrompue et dont, même le terrible accident qui le frappa, ne put diminuer le prestigieux élan, car les belles pages de Vierge sont postérieures à son attaque d’hémiplégie”²⁹.

Por ello, cuando se procedió a valorar el ataque cerebral de 1881 y se incidió en las repercusiones en su obra, se olvidó la cuestión técnica, la cual era de tremenda importancia a pesar de ser evidente una evolución del artista afín a un proceso natural de maduración artística. Puede que en *Pablo de Segovia* sea donde más patente esté semejante cambio gracias a las diferentes

27 A. F. Jaccaci, “The father of the...”, p. 202.

28 B. Riego, *La construcción social...*, pp. 47-48.

29 H. Boutet, “Daniel Vierge”, en *L’Art Decoratif* (1905), pp. 210-211.

ediciones que se hicieron a lo largo de dos décadas, concurriendo el ataque de hemiplejía y la recuperación en ese lapso de tiempo. También debido a las sucesivas modificaciones que el artista realizó en las ilustraciones o al uso de diferentes técnicas de reproducción.

De este modo la edición de 1882 contó con las obras acabadas antes de la enfermedad, reproducidas por Charles Gillot a través de fotograbado pluma y en las que se aprecian algunas carencias como el tamaño de las estampas, que por razones relacionadas con el editor fue muy reducido³⁰. Esto mermó mucho la expresividad de las imágenes, ya que los detalles se perdían en la disminución del rayado y a lo que habría que sumar la ausencia de matices tonales por la técnica empleada.

Para la siguiente edición, en 1892, el artista rehace y retoca varias ilustraciones además de crear otras veinte. En ellas se aprecia una evidente evolución pero quizá lo más importante sea observar como las que no fueron retocadas son más ricas en matices, -más artísticas en cuanto a que más pictóricas-, gracias a que fueron llevadas a tamaños razonables donde se podía observar toda su profundidad y fuerza expresiva. Tal fue la sensación de mejora que el intento por remarcar este hecho llevó incluso a la confusión, pensándose que eran dos obras distintas³¹. No quedaron aquí las reediciones, viendo la luz una nueva en 1902 donde se utilizó el heliograbado, elección vinculada en gran parte al artista, quien no pareció satisfecho con ninguna de las dos anteriores y puede que deseara una edición de lujo de su obra más laureada. La diferencia es no-

table y ninguna de las previas alcanza la calidad estética de estas estampas, consideradas "las mejores y más precisas aproximaciones a los dibujos de Vierge desde el arte gráfico"³².

Tras la enfermedad se exaltó que Vierge, -recuperado y dibujando con la mano izquierda-, se había hecho etéreo, más rico, atrevido y luminoso, es decir, más complejo. Pennell hablaba de esta circunstancia a tenor de la edición de *Pablo de Segovia* de 1892 en comparación con la anterior, y de la imposibilidad de que los grabadores en madera pudieran igualar la exactitud del fotograbado a la hora de reproducir estas complicadas ilustraciones que encontraban su mejor traductor en Gillot³³. Pero las consideraciones en torno al enriquecimiento de la obra de Vierge tras su recuperación irían más allá llegando en algunos momentos a dársele la vuelta al argumento. Éstos en lugar de hablar del modo en que la técnica había contribuido a que se percibiesen mejor sus dibujos, las estampas fueran más fieles, o permitiera una estética más impactante, defendían que el artista había mejorado tanto que había tenido que prescindir del trabajo de los grabadores y acudir a la ayuda de la fotorreproducción.

"Vierge sur la fin de sa vie, développait ses compositions et en détails et en format. Aussi devenait-il extrêmement difficile à graver, surtout quand la photographie avait reporté sur le buis des compositions réduites au quart ou au cinquième des originaux. Les graveurs les plus habiles y ruinaient leurs yeux. Aussi Vierge leur enleva-t-il ce souci, pour ses deux ouvrages les plus importants: *Don Pablo de Ségovie* et *Don Quichotte*. Il

30 J. Pennell, *Pen drawing and pen draughtsmen: their work and their methods. The graphic art series for artists, students, amateurs & collectors*, New York, Kessinger Publishing, 2004, p. 34.

31 "Miscelánea. Bellas Artes", en *La Ilustración Artística*, núm. 571 (1892), p. 794.

32 J. Blas Benito, "Medio siglo de ilustración...", p. 160.

33 E. Du Gue Trapier, *Daniel Urrabieta Vierge...*, p. xxix.

eut recours à l'héliogravure, en vue de laquelle, d'ailleurs, ses dessins avaient été exécutés"³⁴.

No era falso, en definitiva, que con el tiempo se había enriquecido a través de diferentes influencias pero, como se aprecia claramente si se comparan las sucesivas ediciones de *Pablo de Segovia*, la elección de la técnica fue determinante no sólo para infundir esa sensación sino también para permitirla. Habría dado igual si era ya capaz o no de dibujar con aquella complejidad pues algunas técnicas no habrían permitido ponerla en valor y habrían coartado al artista para que se aventurase más allá de ciertas limitaciones. La aplicación de la fotografía a las técnicas de reproducción en sus diferentes versiones habría aportado las herramientas necesarias para un mayor desenvolvimiento del artista y la posibilidad de observar estampas más cercanas a su estilo, una apreciación determinante en la valoración de qué lugar le correspondía en la Historia del Arte como ya se planteaba Flourey al respecto en 1899³⁵.

3. Vierge en la relación de la fotografía con las Bellas Artes

Si bien la fotografía hubo de superar diferentes inconvenientes técnicos hasta conseguir incorporarse a la industria editorial y al consumo habitual de imágenes de actualidad, no es menos cierto que otro de los grandes obstáculos en su contra fue de tipo cultural, como ya indicábamos al principio. Este contribuiría a dificultar que la imagen y la ilustración pudieran hacer uso de las virtudes de la fotografía en el campo de la reproducción salvando todo tipo de injerencia manual.

Aunque la sociedad burguesa presumió de su cultura tecnológica lo cierto es que se produce una ruptura radical en la asimilación de la fotografía a la prensa de actualidad y por extensión al resto de parcelas del mundo editorial. La alarma se hace palpable en el momento en que los procesos fotomecánicos posibilitaron un mayor volumen de imágenes y los canales editoriales se multiplican, produciéndose un efecto de respuesta por el que se premió el trabajo artesanal frente al mecánico. En el caso de la obra de arte la posibilidad de su multiplicación y el acceso de un mayor número de personas a su imagen, -cuando antes era indicativo de estatus-, la desposeyó del aura que le era inherente por su carácter único³⁶. Comienza a asociarse lo múltiple y barato a la idea de menor calidad aunque en esencia sean categorías que no tienen nada que ver, a lo que se responde dando mayor valor a lo artesanal. Desde la industria gráfica se acude a recursos como las ediciones limitadas en el intento de premiar lo individual, pero de nada le sirve abriéndose más la brecha entre Bellas Artes e ilustración gráfica, considerada ya un arte menor³⁷.

Este proceso se asocia también a la prolongación de un determinado modo de ver y a otro, -causa y consecuencia del anterior-, de componer la realidad en la imagen por parte de los grabadores a través de la perpetuación de determinadas convenciones. Las imágenes fotográficas resultaban frías frente a las ilustraciones, eran reales pero no tenían ese espíritu del grabador que *humanizaba* la representación y las hacía *legibles*. Por ello la fotografía quedó relegada a la

34 CLEMENT-JANIN, *Daniel Vierge*...pp. 24-26.

35 H. Flourey, "Daniel Vierge", en *Album Mariani*, (1899), [s. p.].

36 W. Benjamin, *Discursos ininterrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989.

37 M. Pérez Ledesma, "Ricos y pobres: pueblo y oligarquía: explotadores y explotados. Las imágenes dicotómicas en el siglo XIX español", en *Revista del Centro de Estudios Constitucionales*, núm. 10 (1991), p. 87.

función inspirativa como garante de veracidad, -produciéndose luego la imagen a través de la xilografía durante mucho tiempo-, o bien integrada en los sistemas de reproducción gráficos. Se premiaba así la parcialidad y se condenaba la nueva técnica moderna a una posición de servilismo con respecto a las técnicas de grabado artesanales a diferencia de lo ocurrido con otros inventos del XIX³⁸.

Vierge se encontraría en este proceso inmerso en un maremagno de tendencias en el que la crítica lo sitúa enfrentado a la fotografía, reflejando la consideración de ésta como algo técnico carente de valor estético. Entre las virtudes que se loaron del artista una de las más destacadas fue su capacidad para captar la realidad y su indiscutible veracidad. Se le estimó un artista fiable y coherente, alguien que incluso prefería dibujar los hechos de primera mano antes que reinterpretar la documentación de otros, lo que a ojos del público garantizaba que lo plasmado había sido efectivamente así. Gran parte de esta atribución vino dada por sus días en la guerra francopusiana, momento por el que se le asociaría a la actualidad y a su responsabilidad al dibujarla. A lo largo de los años numerosas veces apareció su nombre en el pie de las imágenes indicando que las había hecho del natural, algo que refrendaba la mayor credibilidad de la noticia. Igual ocurrió con las noticias sobre su viaje de 1893 a La Mancha, una tierra considerada inhóspita a la que se enfrentó con un precario estado de salud. Ante la posibilidad de realizar estas ilustraciones a través de otros recursos la prensa puso de manifiesto que el gran esfuerzo del artista se debió ante todo a su gran sentido de la responsabilidad con lo que iba a representar y el deseo de que fuera lo más ajustado posible a la verdad.

Pero la relación que la crítica estableció entre la fotografía y él en su papel de ilustrador de actualidad tiene caras contrapuestas. Por un lado se insistió una y otra vez en que no había hecho nunca uso de la fotografía a pesar del realismo de sus imágenes. Semejante argumento expresaba su superioridad con respecto a la fotografía incidiendo en que ésta no alcanzaba las capacidades del ojo humano, definido como la herramienta más perfecta. Pero esta aseveración estaba muy lejos de ser verdad y, a pesar de que el artista se trasladó en diferentes ocasiones para tomar apuntes en primera persona, también la fotografía estuvo entre los útiles de los que se sirvió para dar vida a sus composiciones. Un ejemplo magistral lo encontramos en *El Quijote* de 1906 donde, -aunque predomina lo visto en el viaje de 1893-, se observa también el uso de la fotografía como inspiración. Así Don Quijote y Sancho Panza en una de las ilustraciones realizadas para el capítulo XXII de la Segunda Parte pasean casi literalmente por una fotografía de Jeant Laurent que más que inspirar casi compone el paisaje de La Mancha imaginada por Cervantes.

En el lado contrario de esa relación antagónica, a la hora de intentar realzar la fidelidad del artista la crítica recurrió muchas veces a la fotografía como elemento de comparación, ya que ambos eran perfectos espejos de esa realidad. Alfonso Pérez Nieva así lo ponía de manifiesto en 1894 a tenor de *Nochebuena en Salamanca*, para el que la ilustración era "una nota admirable, de una verdad pasmosa, una fotografía por lo que tiene de exacto"³⁹. Vemos por tanto como la fotografía era tan sólo un medio técnico que no estaba a la altura de las aptitudes del artista a la hora de recoger

38 J. Blas Benito, "Medio siglo de ilustración...", p. 111.

39 A. Pérez Nieva, "Cuarta exposición bienal del Círculo de Bellas Artes II", en *La Dinastía*, núm. 5114 (1894), [s. p.].



IZQUIERDA. Jeant Laurent. *Descanso de los bueyes*. 1874-1892. 33,2 x 25 cm. Hispanic Society of America. Rep. en VV. AA., *Viaje de Ida y Vuelta: fotografías de Castilla-La Mancha en The Hispanic Society of America*. Toledo, Empresa Pública Don Quijote de La Mancha, S.A., 2007, pág. 213. DERECHA. Daniel Vierge. *Ilustración para el capítulo XXII de la Segunda Parte de El Quijote*. [s. d.]. Preparado de lápiz, tinta china a pluma y aguada de tinta china. 35,6 x 30 cm. Biblioteca del Cigarral del Carmen. Rep. en VV. AA., *Daniel Urrabieta Vierge...*, pág. 330.

la realidad pero que servía como elemento comparativo si hacía falta remarcar esa misma aptitud, de lo que se puede extraer como parte de semejante construcción teórica tenía su base no tanto en la inferioridad de ésta como en el deseo de remarcar las bondades del artista.

La aparición de la fotografía había hecho renacer el tradicional debate entre Bellas Artes y Artes Menores en el mismo momento en que se le adjudicó un cierto sentido estético. En esta nueva faceta de la histórica cuestión la figura de Vierge se introdujo desde el flanco de la ilustración gráfica, la cual a su vez ya vivía desde hacía tiempo este debate al tener, como decíamos, una consideración bastante inferior. De hecho las valoraciones de Vierge como gran artista y genio de su tiempo por parte de sus coetáneos no parecían encajar con el tipo de arte que hacía. Para solventarlo se le relacionó con otros ar-

tistas como Goya, cuya producción de estampas había alcanzado ya una alta consideración en la segunda mitad del siglo XIX. Sin embargo el zaragozano había destacado además como uno de los grandes pintores al óleo de las décadas anteriores mientras que Vierge era eminentemente un dibujante. Así, aunque tan sólo se le conocían algunos lienzos como los citados en la visita de la Reina Isabel II a Santander o los vistos por Apeles Mestres y Rico en su estudio, se procedió a ensalzar que si no se dedicó a la pintura no fue por no desearlo sino por la necesidad del sustento. Pero no sólo se terminó por constituir esta idea como argumento de su gran valía sino que también se tendió a resaltar la paridad entre sus ilustraciones y los óleos de los grandes maestros. Para ello se remarcó que concebía cada ilustración como una pequeña obra de arte similar en categoría a un lienzo y se buscaban enlaces que vincularan su obra con la

pintura. Así lo observamos cuando Heredia juzga la ilustración de Vierge *Los entierros de la Reina María de las Mercedes* en función de *Las Lanzas* de Velázquez⁴⁰.

Este intento por fijar su imagen mítica y de genio encontró un buen referente en la fotografía ya que el dibujante de actualidad, -aún inferior al arte con ma-

yúsculas-, era superior a ésta, pues él al menos trabajaba intelectualmente. Estaban estas estimaciones en consonancia con algunas apreciaciones de la época en torno al arte y la fotografía que defendían que el nuevo invento no era una amenaza para los creativos como no lo había sido la imprenta para los escritores.



Los entierros de la Reina María de las Mercedes. 1878. Rep. en Daniel Urrabieta Vierge. Creador de imágenes, ilustrador gráfico. 1851-1904. Madrid, Centro Cultural Conde Duque, pág. 133.

Tan sólo amenazaba a aquellos dedicados a su difusión, es decir, los copistas en la literatura y los grabadores en la ilustración, pero nunca para el hecho creativo en sí ya que no podía suplantar el ingenio humano⁴¹. Por ello la crítica pondría de manifiesto con respecto a Vierge que todo lo importante se hacía con el intelecto y por ello tras su enfermedad, "como dibujaba de cejas arriba, que no con la mano derecha, continuó dibujando con la mano izquierda tan admirablemente como antes"⁴². Incluso, en este mismo sentido, se llegó a mencionar que tras la enfermedad pintaba mejor que antes gracias a que ahora lo hacía con la mano izquierda, más cercana al corazón y por tanto mucho más noble⁴³.

Con semejante construcción teórica a la hora de abordar el modo en que el artista era capaz de registrar la realidad se volvió a insistir en que era superior a la fotografía por la perfección del ojo humano y el continuo adiestramiento del artista en tal menester. Pero eso sí, aquello que hacía Vierge era ante todo campo del arte, y por ello superior también a la fotografía porque mientras ésta era fría y captaba lo que se ponía ante su objetivo con todas sus imperfecciones, él mejoraba esa realidad gracias a que seleccionaba lo que era susceptible de ser representado⁴⁴. Se volvía a premiar un acto de parcialidad a la hora de realizar estimaciones en función de la fidelidad del objeto estético. Ésta se consideraba inherente a la esencia del arte, algo asumido positivamente por ser reflejo de su superior componente intelectual.



S. M. la reine Mercédès. 1878. Xilografía. 23,1 x 31,1 cm. Biblioteca Nacional. Inv.: IH5392-4. Rep. en <http://catalogo.bne.es/uh/bin/cgisirsi/y17wvq2XGU/BNMADRID/18049539>
5/9 (18/10/2010).

40 J. M. Heredia, "Daniel Urrabieta Vierge", en *La Ilustración Artística*, núm. 661 (1894), p. 550.

41 "Decouverte de M. Daguerre", en *Le Commerce*, (1839), p. 1.

42 R. Pérez de Ayala y F. Frieria Suárez, *Artículos y ensayos en los semanarios España, Nuevo Mundo y La Esfera*, Oviedo, Universidad, 1986, p. 178.

43 "Urrabieta Vierge y «ella»", en *Nuevo Mundo*, núm. 1431 (1921), [s. p.].

44 V. Pica, "Daniel Urrabieta Vierge", en *Emporium*, (1904), [s. p.].

Con todo ello vemos como para algunas líneas de la crítica del cambio de siglo a la fotografía sólo le quedaba la parcela de ser un mero elemento testimonial del hecho. Su instantaneidad era capaz de dar fe de presencia a aquello que registraba: si se fotografió así debió de ser. Pero que esta atribución se admitiese en algunas ocasiones no tenía porqué implicar necesariamente la aceptación de la fotografía como elemento inspirativo para el artista y mucho menos su capacidad para reproducirlo directamente sin intervención de un ilustrador. Esto último podemos encontrarlo en el caso de Vierge en ejemplos tan paradigmáticos como la ilustración *S. M. la reine Mercédès*⁴⁵.

El artista viajó a Madrid con el fin de cubrir la boda del rey Alfonso XII para *Le Monde illustré*, realizando entre otras estampas este retrato. Al ser publicado se indicaba al pie que el dibujo había sido efectuado por él a partir de una fotografía de Lejeune, siendo grabado luego por Clément y Albert Bellenger. Por un lado se indicaba que la fotografía había sido reinterpretada por el artista y por otro se consignaba a su vez que había servido como punto de inicio aportando la confianza de que aquello era verdad. Esto unido a la responsabilidad y fidelidad asociada al trabajo del dibujante de actualidad, y en concreto al de Vierge, terminaba por constituir una *vera effigies* de la Reina. Así seguía estimándose el resultado como una aproximación válida a pesar de las sucesivas interpretaciones que se sucedieron desde la captación del rostro de la Reina a la imagen consumida por el público. La fotografía aún no había conquistado esta parcela técnica, que se resolvería en la última parte del siglo XIX a partir de que el 4 de no-

viembre de 1880 el *New York Daily Graphic* incluyera una fotografía de mano de Stephen H. Morgan⁴⁶.

El cambio que suscitaba la incorporación de la fotografía a la ilustración, principalmente la de actualidad, tenía en su contra el conseguir adaptar la mirada del público a esas nuevas formas de representación. En ese sentido uno de los puntales sobre los que se apoyó de forma indiscutible la crítica que defendió la valía artística de Vierge fue el de percibir una profunda diferencia con respecto a los ilustradores anteriores. Se consideraba que no se servía de las convenciones habituales en los grabados de actualidad, que para algunos los hacían tan impersonales que sólo la firma permitía conocer al autor, aunque en algunos casos se aludió a que eran fruto de los sucesivos pasos reinterpretaivos de las técnicas de reproducción artesanales, mientras que su obra cada vez fue más usual que se reprodujera fotomecánicamente.

“Ha renovado el arte de la ilustración por el sentimiento de lo perfecto y por el estudio inteligente de la realidad; y no se sirve de esas fórmulas triviales, de pura convención, usadas por sus predecesores, cuyos dibujos impersonales no parecen ser más que reproducciones de cuadros”⁴⁷.

Este tipo de afirmaciones contribuían a la percepción de un Vierge que marcaba la diferencia respecto a los demás desde un punto de vista que ponía el acento en las cualidades estéticas y no en las técnicas, a pesar de que tuvieran mucho que ver con la incidencia de los nuevos avances y la aplicación de la fotografía. Se debe aclarar, en primer lugar, que en la obra gráfica de Vierge claro que se percibe el uso de convenciones en la repre-

45 Reproducida el día 2 de febrero en *Le Monde illustré*, (1878), p. 73.

46 J. Blas Benito, “Medio siglo de ilustración...”, p. 151.

47 J. M. Heredia, “*Daniel Urrabieta Vierge*...”, p. 550.

sentación de noticias de actualidad, las habituales en el código visual imperante en su época ni más ni menos. Sin embargo, a lo que parecen referirse autores como Heredia es a la sensación de novedad estética en su obra y a la idea de un estilo propio y diferente al de todos los demás que habría creado escuela posteriormente. Así lo reconocía Gosse al analizar *Les va-nu pieds*, de Leon Cladel, como un volumen en el que sólo merecían la pena las ilustraciones firmadas por Vierge en detrimento de las de Jules Martin, Regamey o Chevallier, que hasta ese momento "seemed the advanced school"⁴⁸. Del mismo modo se llega a poner de relieve la sensación de cierta extrañeza por parte del público ante su forma de componer y dibujar, que no estaba acostumbrado a ese tipo de imágenes. Destacaba así como rompedor y parecía estar por encima de lo que se había considerado lo mejor y más moderno hasta el momento.

Entre las características que hacían su obra novedosa se citaron su gracia y soltura en contraposición al estatismo de las anteriores, su forma de componer, el reflejo vívido del movimiento, la concepción del espacio, el trato que recibían luces y sombras, o su riqueza cromática⁴⁹. No se debían tan sólo estas mejoras a Vierge y eran una marca de identidad de la gran calidad de la ilustración de la segunda mitad del XIX donde, como hemos visto, tenían mucho que decir las nuevas técnicas de reproducción. Conforme a esto en la obra de Vierge se aprecian algunas de las influencias estilísticas que marcaron la modernidad del momento como el Impresionismo, el arte oriental o la estampa japonesa, algo en lo que la crítica le atribuyó un papel de abanderado en el ámbito de la ilustración.

De este modo no es su contribución a la técnica lo que pareció llevar a sus coetáneos a bautizarlo como *padre de la ilustración moderna* y observando las citas que posteriormente se hicieron eco del epíteto acuñado por Jaccaci surge la apreciación de que ante todo se aludía a una cuestión estilística. Éste, por ejemplo, reconocía que el avance de la ilustración se debía a las mejoras técnicas, las nuevas corrientes artísticas y a un destacado grupo de ilustradores que se sirvieron de las otras dos causas para hacer grande su arte. En este sentido definía a Vierge extremadamente fino en lo técnico pero al mismo nivel que el resto de ilustradores, siendo algo secundario con respecto a su estilo⁵⁰. Sin embargo, lo que sí remarcaba era la percepción de un estilo característico que marcaba la diferencia con lo anterior, para lo que partía en igualdad de condiciones que el resto en cuanto a las técnicas de reproducción que tenía a su disposición. Como decía Boutet, "D'un métal précieux un mauvais ouvrier ne saurait tirer qu'une besogne vulgaire, mais, avec Vierge, ce métal était entre les mains d'un maître..."⁵¹, y en ese sentido la única diferencia radicaba en que fue capaz de sacar todo el provecho posible del abanico de posibilidades que se abría ante él.

Semejantes valoraciones sobre su obra junto con las diferentes aportaciones que fueron contribuyendo a formar su mitificación, terminarían por concebirlo como figura principal en el nacimiento de la ilustración moderna. Su estilo no sólo terminó por evidenciar la ruptura con lo anterior sino que sirvió a la crítica para encontrar las bases de lo que se haría luego. En él se ubicó la unión entre las generaciones anteriores y pos-

48 E. Gosse, "Critical Essay on...", p. viii.

49 "Correo de las artes. Nuestros artistas en el extranjero", en *La época*, núm. 10.789 (1882), p. 4.

50 A. F. Jaccaci, "The father of the...", pp. 188-202.

51 H. Boutet, "Daniel Vierge...", p. 210.

teriores, tomando la muerte de Doré y su reaparición tras la hemiplejía como argumento del relevo⁵². De este modo los artistas anteriores a él se caracterizarían por la xilografía, la prensa ilustrada, y el uso de

convencionalismos compositivos muy rígidos; por contra, los que lo siguieron estarían marcados por la presencia del fotograbado, la fotografía, la prensa gráfica y una mirada más moderna.

4. Bibliografía

- BASTIDA DE LA CALLE, M. D., "La Campaña Carlista (1872-1876) en *Le Monde illustré*: Los dibujos de Daniel Vierge", en *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*. T. 3, 1990, pp. 273-305.
- BENJAMIN, W., *Discursos ininterrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989.
- BLAS BENITO, J., "Medio siglo de ilustración gráfica. Sociología de la imagen e historia de la técnica", en *Daniel Urrabieta Vierge. Creador de imágenes, ilustrador gráfico. 1851-1904*, Madrid, Centro Cultural Conde Duque, 2005, p. 125.
- BOUTET, H., "Daniel Vierge", en *L'Art Decoratif*, (1905), pp. 209-216.
- CLEMENT-JANIN, *Daniel Vierge*, Paris, Jules Meynal, 1929.
- "Correo de las artes. Nuestros artistas en el extranjero", en *La época*, núm. 10.789 (1882), p. 4.
- "Decouverte de M. Daguerre", en *Le Commerce* (1839), p. 1.
- "Dibujos que debe adquirir España. El «Don Quijote» de Vierge", en *El Imparcial*, núm. 20.102 (1923), p. 5.
- "Don Vicente Urrabieta", en *La Ilustración Española y Americana*, núm. II (1880), p. 28.
- FLOURY, H., "Daniel Vierge", en *Album Mariani*, (1899), [s. p.].
- FONTES, I. y M. Á. MENÉNDEZ, *El parlamento de papel. Las revistas españolas en la transición democrática*. Tomo I, Madrid, Asociación de la Prensa, 2004.

- DU GUE TRAPIER, E., *Daniel Urrabieta Vierge in the collection of the Hispanic Society of America*, New York, Hispanic Society of America, 1936.
- GONZÁLEZ SÁEZ, N., "Libros ilustrados por Daniel Vierge", en *Daniel Urrabieta Vierge (1851-1904), creador de imágenes, ilustrador gráfico*, Madrid, Centro Cultural Conde Duque, 2005, pp. 167-214.
- GOSSE, E., "Critical Essay on the Art of Vierge", en Saint-Juirs (René Delorme), *The Tavern of the three Virtues*, London, T. Fisher Unwin, 1896, pp. vii-xxii.
- GUBERN, R., *Medios icónicos de masas*, Madrid, Historia 16, 1997.
- HEREDIA, J. M., "Daniel Urrabieta Vierge", en *La Ilustración Artística*, núm. 661 (1894), pp. 549-550.
- IVINS, W. M., *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975.
- JACCACI, A. F., "The father of the modern illustration", en *The Century Illustrated Monthly Magazine*, (1893), pp. 186-203.
- KRAHE, J., "Daniel Urrabieta Vierge. Su vida y su época", en *Daniel Urrabieta Vierge. Creador...*, pp. 13-76.
- M. A., "Daniel Urrabieta Vierge", en *La Ilustración Artística*, núm. 424 (1890), p. 482.
- "Miscelánea. Bellas Artes", en *La Ilustración Artística*, núm. 571 (1892), p. 794.
- PENNELL, J., *Pen drawing and pen draughtsmen: their work and their methods. The graphic art series*

52 C. Román Salamero, "Daniel Urrabieta y Vierge", en *El Imparcial*, núm. 13342 (1904), p. 4.

- for artists, students, amateurs & collectors*, New York, Kessinger Publishing, 2004.
- PÉREZ DE AYALA, R. y F. FRIERA SUÁREZ, *Artículos y ensayos en los semanarios España, Nuevo Mundo y La Esfera*, Oviedo, Universidad, 1986.
 - PÉREZ LEDESMA, M., "Ricos y pobres: pueblo y oligarquía: explotadores y explotados. Las imágenes dicotómicas en el siglo XIX español", en *Revista del Centro de Estudios Constitucionales*, núm. 10 (1991), pp. 59-88.
 - PÉREZ NIEVA, A., "Cuarta exposición bienal del Círculo de Bellas Artes II", en *La Dinastía*, núm. 5114 (1894), [s. p.].
 - PICA, V., "Daniel Urrabieta Vierge", en *Emporium*, (1904), [s. p.].
 - RIEGO, B., *La introducción de la fotografía en España. Un reto científico y cultural*, Girona, CCG, Centre de Recerca i Difusió de la Imatge (CRDI) y Ajuntament de Girona, 2000.
 - RIEGO, B., *La construcción social de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*, Santander, Universidad de Cantabria, 2001.
 - RIEGO, B. (com.), *Memorias de la mirada*, Santander, Fund. Antonio Botín, 2001, p. 119 (Catálogo de la exposición).
 - ROMÁN SALAMERO, C., "Daniel Urrabieta y Vierge", en *El Imparcial*, núm. 13.342 (1904), p. 4.
 - "Urrabieta Vierge y «ella»", en *Nuevo Mundo*, núm. 1.431 (1921), [s. p.].

ESTUDIO DEL PAISAJE CULTURAL DE TOLEDO: LOS CIGARRALES. LA FOTOGRAFÍA COMO FUENTE DOCUMENTAL

Irene Criado Castellanos, Rafael Barroso Cabrera,
Jesús Carrobbles Santos y Jorge Morín de Pablos

1. Estudio del paisaje cultural de Toledo: Los Cigarrales

1.1. Historia de la investigación

El estudio de una ciudad tan compleja como es Toledo requiere la utilización de trabajos interdisciplinares que acaben con las visiones especializadas y restringidas que, hasta ahora, se han ocupado del mismo fenómeno urbano. Se trata de aproximaciones realizadas desde la historia, la arqueología, la geografía, la geología, la botánica o tantas otras disciplinas, que han actuado de forma completamente autónoma, sin relación entre ellas, en función de unidades de estudio muy diferentes que dificultan la necesaria colaboración entre unas y otras¹.

Esta situación ha empezado a cambiar gracias a la definición de los paisajes culturales y al establecimiento de unidades de interés común a cada uno de los investigadores que viene trabajando en el entorno de Toledo. El punto de partida de esta nueva visión es la consideración de que toda sociedad genera una determinada organización del espacio en el que ésta surge y se desarrolla. De esta manera el medio físico se transforma en territorio, una realidad cultural que es el resultado de la implantación de un modelo de explotación concreto, que crea elementos susceptibles de ser

estudiados desde los distintos enfoques a los que antes hacíamos referencia.

La nueva figura general es la de los paisajes culturales que se han convertido en una nueva manera de entender el Patrimonio natural e histórico de cualquier zona, ampliando el tipo de evidencias que utilizamos para definir nuestra herencia cultural. Su importancia ha ido creciendo en los últimos años, hasta el punto de haberse convertido en categorías jurídicas reconocidas por el Convenio Europeo del Paisaje, de obligado cumplimiento en nuestro país.

El triunfo de este tipo de planteamientos muestra la necesidad de cambiar los modelos de investigación más utilizados hasta ahora para conocer nuestro pasado y también, en cierto modo, nuestro presente. Una manera de trabajar muy diferente a la que utilizábamos hace escasos años y que, en el caso de Toledo, hemos querido iniciar con un proyecto ambicioso titulado *Estudio de los paisajes culturales de la ciudad de Toledo: los cigarrales* que finalizará el año 2011.

1.2. Metodología

El trabajo que estamos realizando trata de obtener una primera imagen de los diferentes paisajes culturales generados en el entorno de una ciudad tan importante

¹ Este trabajo se enmarca dentro del Proyecto de Investigación “El Paisaje cultural de la ciudad de Toledo: Los Cigarrales”, financiado por el Consorcio de la Ciudad de Toledo y la Real Fundación de Toledo. Los autores del texto son: Irene Criado Castellanos (Documentalista del proyecto “Estudio del Paisaje Cultural en el Término Municipal de Toledo: Los Cigarrales”), Rafael Barroso Cabrera (Departamento de Arqueología, Paleontología y Recursos Culturales de AUDEMA), Jesús Carrobbles Santos (Diputación de Toledo) y Jorge Morín de Pablos (Departamento de Arqueología y Recursos Culturales de AUDEMA). Avda. Alfonso XIII, 72 – 28016, Madrid. www.audema.com; jmorin@audema.com.

desde el punto de vista histórico y patrimonial, como es Toledo. Con él intentamos realizar un planteamiento inicial destinado a definir aquellos paisajes que podemos diferenciar en su término municipal y realizar el estudio exhaustivo de uno de ellos, el de los cigarrales, que sirva como ejemplo. Su elección se justifica por la exclusividad local de estas formaciones, por su protagonismo en el entorno urbano y, sobre todo, por encontrarse en grave peligro de transformación y pérdida de sus principales señas de identidad, tal y como luego podremos comprobar.

Su finalización deberá aportarnos nuevos datos y visiones del entorno de la ciudad que, antes o después, deberán incorporarse a los ordenamientos urbanísticos que rigen estos territorios, que parten de planteamientos teóricos pobres y, en buena medida, completamente obsoletos.

Para realizar nuestro estudio analizamos el espacio desde ópticas muy diferentes. En primer lugar lo hacemos mediante un acercamiento a su realidad física a través de estudios de geología, hidrología, edafología, botánica, etc. En segundo lugar abordamos el mismo espacio en relación con la actividad humana, fundamentalmente con los datos que nos aporta la arqueología, el estudio documental y el iconográfico. Ambas realidades, física y antrópica, sirven para definir las realidades culturales que nos interesan, al constituir la base de los paisajes culturales que tratamos de diferenciar.

Este modelo de trabajo se ha adaptado a cada uno de los niveles que hemos utilizado para estudiar los alrededores de la ciudad de Toledo. Su mayor o menor amplitud coincide con el creciente o decreciente grado de intensidad de los trabajos que hemos iniciado. En primer lugar, hemos diferenciado un primer nivel (macro) que incluye la totalidad del término municipal toledano. Los trabajos realizados a esta escala van

dirigidos a conocer la variedad de paisajes culturales existentes e identificar aquellos sectores en los que se conservan formaciones características de cada uno de ellos. Su ejecución permite, entre otras cosas, definir el área de cigarrales en la que centramos nuestro trabajo.

El estudio de este sector tan concreto lo realizamos en un segundo nivel (medio), en el que cada uno de los enfoques que venimos utilizando adquiere mayor intensidad en relación con el espacio en el que intervenimos. Por último y debido al grado de urbanización y alteración que predomina en los cigarrales en nuestros días, hemos considerado necesario proceder a fijar un tercer nivel de intensidad en la realización de los trabajos (micro). Con él tratamos de obtener datos de alguno de los cigarrales mejor conservados, Menores y Mirabel, que nos permitan obtener modelos con los que interpretar las evidencias que podamos conocer en el resto de los espacios comprendidos en el área cigarralera, en general mucho más degradados.

1.3. El paisaje cultural cigarralero

Los estudios realizados nos ofrecen un primer panorama de la evolución cultural sufrida por un espacio que se define como cigarralero en el siglo XVI, en la zona montañosa localizada al suroeste de la actual ciudad de Toledo.

Las prospecciones, excavaciones y análisis realizados, muestran que desde un momento antiguo dentro de la Edad del Bronce, este sector empezó a sufrir las primeras alteraciones del bosque mediterráneo original para crear formaciones próximas a las actuales dehesas. En ellas se irían haciendo presentes pequeños campos de cultivo en vaguadas y laderas, que adquirirían creciente protagonismo. La explotación de estos montes permitió el crecimiento de una serie de asentamientos que lograron gran estabilidad, consecuencia

del éxito alcanzado en la explotación racional del entorno. El aspecto generado en este primer paisaje cultural aún se recuerda en determinadas zonas de difícil relieve en las que se conservan enclaves de encinas y otras especies, que han constituido reservorios para la regeneración de las manchas de bosque que existen en la zona en nuestros días.

Con posterioridad, no volvemos a tener datos de nuevos procesos de transformación mínimamente importantes hasta un momento aún por determinar de la Edad Media. En él se produjo un profundo cambio del aspecto de este espacio como consecuencia de la implantación de nuevos modelos de explotación, en concreto, del que se caracteriza por la aparición y desarrollo de espacios agrícolas intensivos, relacionados con la creación de pequeños sistemas hidráulicos que los hacían posible. Se trata de formaciones próximas a las que se han documentado en otras zonas de al-Andalus, que se caracterizaban por la aparición de las alquerías y de sistemas agrícolas novedosos de alto rendimiento, que requerían grandes transformaciones del espacio físico. Su desarrollo implicaba la construcción de bancales y espacios vallados en los que algunas especies frutales adquirirían un importante protagonismo. Una presencia hoy perdida, que ha quedado relegada a unas pocas zonas en las que se conserva algún albaricoquero o granado, que sirven de recuerdo de un modelo olvidado.

La combinación de estas explotaciones con los sistemas propios del mundo feudal castellano en los que primó el uso ganadero del espacio, propició una nueva transformación del sector, al superponer a la zona agrícola una red de cañadas y cordeles que acabó por definir una realidad caracterizada por la coexistencia de campos cerrados y espacios abiertos que, hasta no hace muchos años, definían la zona.

Sobre los antiguos espacios agrarios bien delimitados, surgirían en el siglo XVI las primeras construcciones destinadas al ocio que son el precedente directo de nuestros cigarrales. Eran pequeñas construcciones ubicadas en puntos destacados en los que podía contemplarse el impresionante escenario urbano que crea la ciudad de Toledo. Su inicio está ligado a la aparición de una clase culta y humanista que da un profundo valor al paisaje y a las relaciones del hombre con el espacio en el que vive.

Su éxito provocó la aparición de modelos mucho más complejos como son algunas villas palaciegas y grandes construcciones, que aprovecharon los lugares más destacados que, en algunos casos, habían ocupado las pequeñas fincas que acabamos de citar. El resultado fue el desarrollo de un modelo de cigarral muy distinto del que había existido con anterioridad, en el que se incorporan auténticos jardines inspirados en la topiaria clásica y nuevos campos de cultivo en los que el olivo fue adquiriendo importancia. Una especie que todavía monopolizaba los espacios más productivos del área cigarralera a mediados del siglo XX.

1.4. Las transformaciones contemporáneas: un paisaje amenazado

La evolución del paisaje cigarralero ha sido especialmente intensa en los últimos años como consecuencia de la presión urbanística que ha hecho posible la construcción de un amplio número de viviendas y el desarrollo de una industria hostelera que ha pasado a dominar algunos sectores de este importante espacio. Ambas tendencias están ocasionando la pérdida de algunas de las señas de identidad de un paisaje cultural muy específico, para convertirlo en algo próximo al que podemos contemplar en el entorno de cualquier ciudad.

El origen de los cambios hay que buscarlo en una regulación urbanística que parte de la incompreensión

más absoluta de la preciosa realidad que trata de ordenar, con las consecuencias que todos nos podemos imaginar.

Como muestra de los cambios y peligros a los que nos referimos, vamos a plantear el ejemplo concreto de la evolución sufrida por las antiguas vías de comunicación ganaderas, que definieron en buena medida el área de cigarrales. La desaparición de la trashumancia y el escaso interés por mantener el Patrimonio cultural ligado a este tipo de manifestaciones, ha provocado el olvido de estas redes de comunicación que llegaron íntegras y en pleno funcionamiento hasta mediados del siglo XX. Su estado en esas fechas lo podemos conocer gracias a algunas de las primeras fotografías aéreas que se realizaron en la zona, que nos sirven de punto de partida para realizar este estudio.

La comparación de la realidad que nos ofrecen esos documentos y la que podemos conocer en nuestros días, muestra que se han producido importantes transformaciones ligadas en su mayor parte al asfaltado de cordeles y a la construcción de carreteras que ocupan sectores parciales de las vías principales y que, entre otras muchas alteraciones, provocan la interrupción de la antigua cañada y la formación de espacios carentes de uso que suelen sufrir diferentes tipos de aprovechamientos y situaciones. Sobre ellos se han centrado diferentes actuaciones públicas y privadas que han destruido la práctica totalidad de los elementos que formaban parte y daban sentido a los caminos ganaderos.

A la iniciativa pública se deben la construcción de infraestructuras en ocasiones tan peculiares como una pista polideportiva que ocupa un antiguo descansadero de ganado, en una zona en la que la demanda está más que cubierta con los espacios privados más cuidados que existen en cada cigarral. A la iniciativa privada hay que achacar vertidos, creación de amplias zonas

de aparcamiento, otras ocupaciones diversas y, en casos, verdaderas apropiaciones de amplios sectores de los descansaderos de ganado originales, que han servido para crear nuevos "cigarrales" con parcelas próximas a la hectárea, sobre vías de comunicación que nadie ha querido defender.

Todas estas actuaciones tienen su origen en el cambio que implica la conversión en carretera de la antigua vía pecuaria. El principal resultado es que en poco más de cincuenta años, se ha acabado con la práctica totalidad de los elementos que definían las cañadas y cordeles que eran las que articulaban la red básica de comunicaciones de este sector del entorno de Toledo desde la Edad Media. Un daño irreparable para el Patrimonio cultural de una ciudad que cuenta con los máximos reconocimientos internacionales y con una legislación específica supuestamente avanzada, pero en la que los paisajes culturales brillan por su más completa ausencia.

2. La fotografía como fuente documental para el estudio del paisaje cultural de los Cigarrales

Por todos es sabida la consideración que la fotografía tiene como documento y el alto contenido informativo que puede albergar, de ahí que sin dudarlo recurramos a ella como una de las fuentes destacadas de nuestra investigación.

La línea cronológica que abarca este estudio se dilata bastante, prolongándose hasta la Edad del Bronce, sin embargo, la naturaleza de la fotografía como técnica nos obliga a ajustar la utilidad de esta fuente a su propia existencia, a partir de 1839. Las fotografías más antiguas con las que contamos giran en torno a 1872 y son de Jean Laurent.

En función de la temática relacionada con los cigarrales optaremos por unas fotografías u otras, de modo que, aunque pueden complementarse, no serán iguales,

por poner un ejemplo, las de tipo costumbrista o las de paisaje; ni las técnicas, ni las íntimas; ni proporcionarán la misma información.

Aquellos temas que centrarán el interés de nuestra búsqueda en las fotografías van desde el paisaje, en general, hasta otros ámbitos más específicos, como los caminos, y cómo éstos transforman el medio, el agua en el paisaje (fuentes, arroyos, pozos, canalizaciones); la vegetación, ya que, tanto la autóctona como la introducida, es muy característica del lugar. Y, por último, comprobar la pervivencia o la desaparición de estos elementos históricos en el entorno de los cigarrales, sin olvidar ciertas costumbres que efectivamente ya no se dan, como el descanso del ganado.

Por eso, en un estudio que abarca tantas áreas, la múltiple información que guarda una fotografía nos ha obligado a tenerla como una de las fuentes documentales primarias de esta investigación.

2.1. Fuentes documentales fotográficas para el estudio del paisaje cultural de los Cigarrales

Las fotografías que han sido objeto de análisis en nuestro trabajo tienen distinta procedencia. Los archivos locales de Toledo, como el Municipal y el Histórico Provincial son en los que más material hemos encontrado, tanto para el primer del estudio (macro), como para el segundo (medio). A nivel del tercer nivel (micro), asociado al Cigarral de Menores, han sido de gran utilidad las fotografías del archivo de la Fundación Gregorio Marañón y el archivo personal de Gregorio Marañón y Bertrán de Lis.

A continuación desplegamos el contenido de cada uno de esos archivos, así como de otras fuentes.

Archivo Municipal de Toledo (Toledo)

Este archivo posee una gran cantidad imágenes de Toledo. Sólo de postales, hablamos de un número cer-

cano a las 4.000. Es verdad que bajo un título específico de "cigarral" no hay muchas, tan sólo cuatro, pero el número aumenta al tener en cuenta otras imágenes, como las Vistas de la ciudad o de los Puentes. Estas imágenes que pertenecen a un periodo comprendido entre 1901 y 1955 están íntimamente relacionadas con el paisaje cigarralero, y permiten su estudio al ser esta una época de pocas transformaciones en dicho ámbito.

Además, la colección de postales, así como la de fotografía, se ha visto generosamente incrementada con la adquisición de la Colección Luis Alba, de las cuales, unas mil son las que el Gabinete Fotográfico de la Academia de Infantería obtuvo acompañando a los cadetes en sus maniobras en el Campamento de los Alijares, entre 1901 y poco antes de la Guerra Civil, ofreciéndonos un testimonio de primera mano de unas actividades distintas a las habitualmente desarrolladas en el espacio de nuestro estudio.

En lo que a fotografías se refiere, tres son las colecciones de las que hemos obtenido documentos relevantes: la de Casiano Alguacil, la de Santiago Relanzón Almazán y la de Vincent Doherty.

Las imágenes de Casiano Alguacil se datan entre 1880 y 1903. Del total de 858 imágenes, en diferentes soportes, nos quedamos con doce, pues la mayoría se centra en arquitecturas de Toledo y sus habitantes. Destacamos una "Vista panorámica de Toledo desde el Cerro del Bú" y una "Vista de Toledo desde el noroeste". En la primera, resalta el Alcázar al fondo, pero en primer término todo son rocas, atravesadas por un arroyuelo. En la segunda aparece el muro de la antigua Fuente de las Ciciones además del camino que sale a la izquierda del Puente de San Martín, las casas a su alrededor y, a lo lejos, el cerro de la ermita de la de Virgen de la Cabeza².

Por su parte, la colección de fotografías tomadas por el médico Santiago Relanzón Almazán entre 1905

y 1915 recoge muestras de la vida cotidiana en el cigarral de Malpan pero también escenas agrícolas de trilla o recolección de aceituna, o típicas romerías toledanas, como la del Valle o la de la Bastida.

Años más tarde, Vincent Doherty, de profesión piloto, consiguió captar imágenes de los desastres producidos de la Guerra Civil en Toledo, así como de los personajes que participaron en ella. La colección completa pertenece al Arxiu Comarcal de l'Alt Penedès pero cedió setenta y una de estas fotografías al archivo toledano. De ellas, elegimos una vista tomada desde la fachada oriental del Hospital de Santa Cruz, en la que, de fondo aparecen unos edificios en el lugar que hoy ocupa la Academia de Infantería.

Por último, pero siguiendo con la Guerra Civil, en los últimos meses el Archivo Municipal de Toledo está llevando a cabo el proceso de digitalización de fotografías de la Guerra Civil en Toledo procedentes de publicaciones periódicas de entonces o libros posteriores al asedio del Alcázar. Algunas de estas imágenes fueron tomadas desde los cigarrales y se aprecia perfectamente todo su entorno.

Archivo Histórico Provincial de Toledo (Toledo)

El Archivo Histórico Provincial de Toledo conserva el archivo fotográfico Rodríguez, la casa fotográfica que más tiempo ha estado en activo en Toledo (1884-1984). De las miles de imágenes aquí contenidas, treinta y nueve ofrecen variada información para el estudio del paisaje cultural de los cigarrales de Toledo, ya que fueron tomadas en algún cigarral o en su contexto, produciendo unas fotografías de la más variada te-

mática. En veinticuatro de ellas podemos ver un cigarral: la casa, sus jardines o las gentes que en ellos se daban cita. Por ejemplo, el cigarral del alcalde Alfredo Van den Brule o el Cigarral de Menores, propio del doctor Gregorio Marañón. Las restantes imágenes recogen caminos, ermitas e incluso una maqueta de la Quinta de Mirabel.

Archivo de la Diputación Provincial de Toledo (Toledo)

Entre sus colecciones fotográficas se encuentra la del francés Charles López Alberty, "Loty". Colección formada por 201 placas de vidrio de 9 x 21 cm., fechadas entre 1910 y 1936. De todas ellas, hemos seleccionado quince vistas tomadas desde varios enclaves toledanos y que de una u otra forma están relacionadas con el área de estudio, aunque ningún cigarral es protagonista de estas fotografías. En la mayor parte de ellas se ven caminos o construcciones. Algunos de estos elementos se han mantenido con más fortuna que otros, que incluso han desaparecido.

Asimismo, desde el año 2008, la Diputación cuenta con el Fondo Pedro Román Martínez, que consta de 970 fotografías de Toledo y otros lugares, tomada entre 1901 y 1936³. El interés que este pintor y fotógrafo demostró por los cigarrales hace que su obra se convierta en una fuente de primera mano por su especificidad. Tanto es así que dieciséis de ellas contienen en su título la palabra "cigarral", aparte de las otras treinta relacionadas con el área general de los cigarrales.

En concreto, encontramos fotografías del Cigarral de las Pontezuelas, el de Camarasa, el de Buenavista o el de Menores. Igualmente quedan reflejados los cami-

2 Archivo Municipal de Toledo. Colección Casiano Alguacil. Fotografías citadas: CA-0408-VI, CA-0481-VI.

3 L. Andrial Román; J. Carrobes Santos; y M^a Y. Madrid Rodríguez, "La obra fotográfica del pintor Pedro Román Martínez. Recuperación y problemas de identificación", En *IV Encuentro de Historia de la Fotografía en Catilla-La Mancha*, celebrado en Guadalajara en octubre de 2010. Se puede ver en este mismo libro.

nos de este entorno, que como el de Toledo a Argés era cañada real desde hacía siglos.

También cabe destacar aquellas escenas de vida cotidiana en los cigarrales: mujeres haciendo la colada, niños bebiendo de una fuente, amigos posando para el fotógrafo o la celebración de las típicas romerías toledanas.

Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares, Madrid)

Además de las fotografías que se tomaron para la Comisaría Nacional de Turismo (1905-1911) y más tarde el Patronato Nacional de Turismo (1911-1928) y que abarcan tan variada temática como vistas, paisajes, arqueología, etc., esta institución también custodia el archivo del Estudio Fotográfico "Alfonso". En sus trabajos como reporteros gráficos, obtuvieron algunas instantáneas en el Cigarral de Menores aprovechando la visita de eminentes personalidades como Fleming o Herriot.

Instituto del Patrimonio Cultural de España (Madrid)

Aquí se encuentra el Archivo Ruiz Vernacci, que se compone, entre otras, de la obra del fotógrafo francés Jean Laurent. Destacamos una vista de Toledo tomada en 1872, por lo que es la imagen más antigua relacionada con los cigarrales con la que contamos. Se trata de un montaje a partir de seis clichés obtenidos desde el Valle. Aunque el protagonismo de la imagen recae en la ciudad, la gran apertura de campo de la fotografía permite, al abarcar un espacio tan extenso que quedan incluidos los cerros cigarraleros del Este y del Oeste.

Archivo Histórico del Ejército del Aire (Villaviciosa de Odón, Madrid)

Este archivo alberga cientos de fotografías de Toledo, cincuenta de ellas aéreas, y en algunas se cuelan los cigarrales. Éstas se sitúan cronológicamente entre 1915 y 1939 y recorren desde los cerros de San Blas hasta Solanilla, pasando por Pozuela y los olivares de La Sisle.

Fundación Gregorio Marañón

Entre los fondos documentales que conserva en relación a tan ilustre doctor, se encuentran 843 fotografías. Muchas se hicieron en el Cigarral de Menores, que Gregorio Marañón compró en 1922 y en el que escribió parte de su obra.

Archivo Gregorio Marañón Bertrán de Lis

Para un estudio más específico sobre el Cigarral de Menores habremos de consultar el archivo del nieto del doctor Marañón, que guarda un gran número de imágenes de escenas familiares en el cigarral.

Instituto Geográfico Nacional

En materia de fotografía por satélite, el IGN ofrece en su web⁴ el visor de fotografía y mapas Iberpix, sobre la base de imágenes reales actuales.

Dependiente de este órgano está el Centro Nacional de Información geográfica, cuya Fototeca conserva una serie de fotos aéreas tomadas durante distintos vuelos realizados entre 1977 y 2003. Todas ellas pueden ser consultadas en su web. Las más antiguas de estas fotografías nos han ayudado a localizar caminos hoy perdidos, redibujar su trazado, así como marcar fincas cuyo perímetro ya no es el mismo.

4 www.ign.es

Visor SIGPAC

El Ministerio de Agricultura, Medio Rural y Marino pone al servicio de cualquier usuario de Internet el Sistema de Información Geográfica de parcelas agrícolas (SIGPAC), de uso principalmente agrícola, pero que puede ampliarse a otras áreas, como la del estudio del paisaje cultural, por comparación con imágenes anteriores.

Hispanic Society of America (Nueva York)

De entre todos los fondos que alberga esta institución, nos detenemos ante la obra de Jean Laurent, fotógrafo pionero en España y en Toledo. Estas son las imágenes más antiguas que hemos encontrado relacionadas con los cigarrales, pues se datan entre 1872 y 1892, y suponen un verdadero cuadro de costumbres por mostrar escenas ganaderas como el paso de los bueyes por una cañada en Toledo.

2.2. Temática de las fotografías

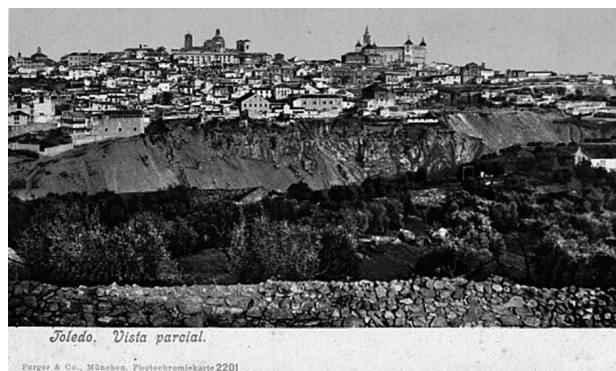
Paisaje

Aquellas que muestran una visión del entorno, tanto el físico como el intervenido por el hombre. Puede que sean las que más información junta aporten debido a la cantidad de elementos que engloba una fotografía de paisaje.

En primer lugar, la misma orografía del terreno, que en este caso se descubre escarpado, pedregoso, accidentado. Por otro lado, la intervención del hombre en, por ejemplo, las vías de comunicación. La esencia de la red viaria de Toledo es muy antigua, y aún hoy se siguen usando las viejas cañadas reales o vías romanas, sin embargo han aparecido unas nuevas, que hacen desaparecer otras. Es el caso de la zona este, que hoy forma parte

de la Academia de Infantería. Aquí se concentraban un buen número de caminos, como el camino real de Sevilla o los que se dirigían a pueblos próximos, cuyo origen común se encontraba a la salida del Puente de Alcántara y rodeaban el castillo de San Servando. Para desentrañar esta maraña de caminos nada mejor que la foto aérea.

Flanqueando los caminos de la zona de Cigarrales se levantan las tapias de las fincas. Tradicionalmente, todas son iguales y las que se construyen actualmente han de obedecer estos patrones: ser de tierra y piedra, como ya se hacía en el siglo XVI. Una postal coloreada de Purger & Co. fechada hacia a 1903 coloca en primer plano la tapia de un cigarral⁵. Tras ella, un campo pobladísimo de árboles y arbustos entre los que se distingue la típica casa encalada de un cigarral.



AMT, P-0010 Año [ca. 1903].

Además de los cigarrales, en esta área se yerguen varias ermitas: la Bastida, el Valle, San Jerónimo, Santa Ana y la Guía, esta última desaparecida. La ermita de Nuestra Señora de la Bastida, que hoy se encuentra oculta entre un espeso bosque de pinos, estuvo duran-

⁵ Archivo Municipal de Toledo (en adelante AMT). Colección de postales. P-0010 [ca. 1903].

⁶ Archivo Histórico Provincial de Toledo (en adelante AHPTO). Colección Rodríguez. Álbum 4-1751.

te un tiempo a la vista de cualquiera, en mitad de un campo seco y solitario⁶.

Vistas

Al contrario que en la categoría de paisaje, en este caso se prefiere resaltar un espacio y no otro, atendiendo a sus particularidades.

La imagen de un rincón: el jardín como único protagonista⁷. Todo él se encuentra protegido por una bardilla cuyos tramos se dividen con podios alargados de ladrillo rematados en bolas. En el centro del jardín, hay un estanque. En el margen derecho de la imagen, la casita cigarralera, blanca, con su porche, ventanas enrejadas, un banco y una azotea balaustrada.

O puede ser que desde allí se haya vuelto la mirada hasta Toledo, pero celoso, el cigarral se asoma en alguno de los ángulos de la fotografía⁸.

“Retratos” de edificios que enseñan su mejor cara, como el majestuoso palacete de la Quinta de Mirabel, cuyo origen se remonta al siglo XVI⁹. Casi ocupa todo el encuadre, salvo por el jardín que crece a sus pies.

Costumbrista

En algunos casos puede ser que los personajes de estas imágenes adopten una pose o una actitud no demasiado natural, de acuerdo a lo que se espera de

una imagen pensada para ser vendida en forma de postal¹⁰. Y aunque pueda parecer real, *La comida de los Boyeros*¹¹, de Laurent, es también un posado, aunque reproduce un entorno y unas costumbres propias de aquel momento.

Otras veces no es así, y lo que vemos en las fotografías son momentos del más arduo trabajo en el campo o en los caminos: los carboneros de los Montes de Toledo vuelven a casa con sus carros por el camino de Polán¹², que sale del Puente de San Martín, de la misma forma que lo hicieron sus antepasados siglos atrás¹³. La recogida de la aceituna en los campos cigarraleros fue documentada por Santiago Relanzón en varias fotografías: hombres vareando, mujeres recogiendo¹⁴.

Pero había momentos para el descanso. Un trago en la Fuente de la Teja apagaba la sed de los cadetes de la Academia de Infantería, en una postal de 1907¹⁵. También para las fiestas: la famosa romería del Valle, el 1 de mayo, no podía escapar a los objetivos de muchos fotógrafos¹⁶.

Íntima

Tomadas en un ámbito privado, como la casa o el jardín del Cigarral, familiares y amigos posaban bien para el álbum familiar, bien para dejar constancia oficial de ciertas visitas de renombre¹⁷. En las fotografías de

7 AHPTO. Colección Rodríguez. Positivo Rótulo 153.

8 AHPTO. Colección Rodríguez. 01A-105.

9 AMT. Colección de Postales. P-0353 [ca. 1913].

10 AMT. Colección de postales. P-0037 [1902]: Una mujer ayuda a otra a salvar un arroyuelo en un cigarral, según la leyenda de la postal. La presencia de álamos llena toda la imagen, casi ocultando la noria que bebe del arroyo.

11 VV.AA *Viaje de ida y vuelta. Fotografías de Castilla-La Mancha en The Hispanic Society of America*.

12 AHPTO. Colección Rodríguez. Álbum 4-1576.

13 AMT. Fondo Histórico. Caja “Obras, caminos y carreteras”. Caja núm. 1715.

14 AMT. Colección Santiago Relanzón Almazán. Escenas agrarias. Relanzón, imagen 005 e imagen 008.

15 AMT. Colección Luis Alba. ALBA-POMI-0141.

16 AMT. Colección Santiago Relanzón Almazán. Romería de la Virgen del Valle. Relanzón imagen 046.

17 Archivo General de la Administración. Archivos Privados. Estudio Fotográfico “Alfonso”. “Alexander Fleming, descubridor de la penicilina. En el Cigarral del Dr. Marañón. Eminent personalidades. Toledo”, 1948. Signatura 063254.

personalidades en el Cigarral de Menores no sólo hacemos historia del paisaje cultural de Toledo sino historia general, al haberse inmortalizado los protagonistas de una época de esplendor cultural: políticos como Azaña o Herriot, científicos como Marie Curie; Federico García



AMT, Relanzón, imag.148 Comida en un cigarral.



AMT, Relanzón imagen 051.

Lorca, que leyó por primera vez en su jardín *Bodas de Sangre*¹⁸.

También el Cigarral de Malpán acogió espléndidos banquetes que Santiago Relanzón fotografió¹⁹. En momentos más íntimos, retrató a su familia: todos sentados tranquilamente en el porche o los niños jugando a la guerra²⁰.

Militar

La utilización del paraje conocido como "Los Alijares" para maniobras de la Academia de Infantería de Toledo dio lugar a una serie de fotografías de la vida castrense en un espacio con las características más típicas del paisaje cigarralero, y que se ha visto poco transformado. El mismo nombre "Alijares" nos revela la naturaleza del terreno: inculto, agreste y pedregoso. El Ayuntamiento de la ciudad había reservado este espacio durante siglos para el descanso y disfrute del ganado que la abastecía. En 1549 Carlos V lo había incluido en la llamada "Legua": terrenos una legua alrededor de la ciudad destinados al aprovechamiento de las reses y de uso público²¹. Desde 1887 el terreno vendría siendo usado por la entonces Academia General, con la autorización del Ayuntamiento, pero no será hasta 1923 que halla una cesión oficial²².

No muchos años después, la Guerra Civil motivó una más que abundante producción fotográfica de tema bélico. Recogidas tanto en la prensa de la época, como en publicaciones posteriores al conflicto, las es-

18 Discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Gregorio Marañón y Bertrán de Lis. *Un juego de espejos. Toledo desde un Cigarral*. 29 de noviembre de 2004.

19 AMT. Colección Santiago Relanzón Almazán. Relanzón imagen 091.

20 Ídem. Relanzón imagen 051.

21 Archivo Municipal. Archivo Secreto. Ordenanzas de la Legua. Alacena 2ª, legajo 6º, núm.9.

22 J. L. Isabel Sánchez, *La Academia de Infantería*, Toledo, 1991, tomo I, p. 188.

cenos fotografiadas en el Toledo de la guerra vuelven a hablarnos de un paisaje y de los sucesos que tuvieron lugar en él. Tras el asedio del Alcázar y su liberación el 27 de septiembre de 1936, el frente de Toledo tomó como frontera el Tajo. Los Republicanos quedaron al sur del río ocupando, precisamente, toda el área que comprende nuestro estudio. Los cigarrales cobran protagonismo a partir de ese mismo momento, y especialmente cuando en mayo de 1937 tiene lugar la batalla del Cerro de los Palos, en que este bando se ve obligado a abandonar sus posiciones, no sin antes dejar el terreno salpicado por trincheras. El periódico *La Vanguardia*, en su número del 6 de julio de 1937, reproduce la fotografía de unos soldados apostados tras unos sacos de tierra en alguno de los cigarrales próximos al campo de batalla.



AMT, GC-276.

Tras la guerra, una zona muy concreta de nuestro estudio, que es el terreno que hoy ocupa la Academia de Infantería y sus alrededores, también sufrió grandes transformaciones. La construcción de este edificio, así como la ocupación de otros terrenos, eliminaron partes

del trazado de antiguísimas vías de comunicación y todo un barrio que se levantaba alrededor, el de San Blas.

Técnica

Nos referimos aquí a las fotografías tomadas para fines informativos o administrativos, como el SIGPAC o el mismo Google Earth. En el caso del estudio sobre el Catastro de Ensenada que hemos venido realizando paralelamente para plantear una foto fija del paisaje cigarralero del siglo XVIII –quién lo iba a pensar– la fotografía aérea y la ortofotografía se han revelado como el complemento más útil para la realización de nuestra propia foto fija. Es curioso cómo siendo la fotografía una técnica moderna pueda servir para estudiar un pasado remoto, pues han sido muchas las ocasiones en que la información recogida en dicho Catastro coincide con la situación actual de los Cigarrales.

Pero por otra parte, estas fotografías técnicas aglutinan mucha de la información que cada una de las fotografías de temática ya vista contienen: de forma global, el lugar a ser estudiado, y en particular, el trazado de los caminos, el curso de los arroyos, las fincas, sus casas, y la misma naturaleza del terreno.

3. Conclusiones

Ha sido difícil quedarse con un puñado de fotografías de entre las cerca de quinientas analizadas. Hemos practicado una selección dando preferencia a aquellas que tienen un “algo” especial, eligiendo las que mostraban algún elemento representativo de los ámbitos que abarca nuestra investigación.

Hemos querido demostrar, una vez más, como las fotografías son mucho más que una imagen sobre papel (o en una pantalla). La riqueza que encierran trasciende el mero recuerdo que evocan. Sabiendo mirar desvelan más de un secreto, y traen al presente lo que muchas veces se había olvidado.



Elaboración propia.

Así pues, ha sido posible ceñir cada imagen en una temática, facilitando enormemente el futuro análisis de cada imagen y del área que representa. De hecho, otro de los grandes retos de nuestro estudio del paisaje cultural de los cigarrales, y en concreto de la utilización de la fotografía como fuente documental, ha sido la identificación de los lugares fotografiados, ya que en muchos casos su localización no era exacta o directa-

mente no existía. La reproducción de los rasgos más característicos del paisaje cigarralero lo ha permitido.

Por tanto hemos comprobado cómo la fotografía ocupa el papel que le corresponde junto a las demás fuentes que contribuyen al desarrollo de esta investigación. Esperamos que en un futuro al material consultado se una mucho más y podamos ir añadiendo más piezas a este puzzle que son los cigarrales de Toledo.

Bibliografía

- CARRASCAL SIMÓN, A. y R. M. GIL TORT, *Los documentos de arquitectura y cartografía. Qué son y cómo se tratan*, Gijón, Ediciones Trea, 2007.
- CARROBLES SANTOS, J.; J. PORRES DE MATEO; y L. ANDRINAL ROMÁN (Coords.), *Pedro Román Martínez. Toledo, fotografía y pintura*, Toledo, Diputación Provincial de Toledo - Ayuntamiento de Toledo, 2008.
- ISABEL SÁNCHEZ, J. L., *La Academia de Infantería*. Tomo I. Toledo, 1991.
- MARTÍN GAMERO, A., *Los cigarrales de Toledo: recreación literaria sobre su historia, riqueza y población*, Valencia, Librerías "París-Valencia", 1992.
- MARTÍN GAMERO, A., *Memoria sobre aguas potables*, Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1997.
- MARZAL FELICI, J., *Como se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*, Madrid, Cátedra, 2007.
- MOLINA, T. de; *Cigarrales de Toledo*, Madrid, Espasa Calpe, 1968.
- *Postales de Toledo en la Colección de Luis Alba (1898-1968)*, Textos de Rafael del Cerro, Toledo, Antonio Pareja (ed), 2007.
- *Toledo visto por un fotógrafo inédito: Loty. Cincuenta imágenes de principios de siglo*, Toledo, Diputación Provincial de Toledo, 1995.
- VV.AA, *Viaje de ida y vuelta. Fotografías de Castilla-La Mancha en The Hispanic Society of America*, Ciudad Real, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, The Hispanic Society of America y Empresa Pública Don Quijote, 2007.
- VV.AA, *Imágenes de un siglo. Fotografías de la Casa Rodríguez. Toledo 1884-1984*, Madrid, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1987.
- VV.AA, *Toledo entre dos siglos en la fotografía de Casiano Alguacil. 1832-1914*, Toledo, Antonio Pareja Editor, 2008.

LA CONSTRUCCIÓN DEL PANTANO DE ALARCÓN A TRAVÉS DE LA FOTOGRAFÍA.

Juan Carlos García Adán y César Pérez Díez
Archivo Histórico de IBERDROLA



Vista de los aliviaderos y desagües de fondo.

1. Introducción

El pantano de Alarcón, en la provincia de Cuenca, fue construido entre los años 1942 y 1948 gracias a la colaboración entre el Estado y los usuarios agrícolas e industriales interesados en la regulación del río Júcar.

En el Archivo Histórico de Iberdrola "Salto de Alcántara" se custodian y conservan más de cincuenta fotografías en blanco y negro de las distintas fases de la construcción (1942-1949). Las fotografías se refieren al desarrollo de un proceso de construcción de una gran

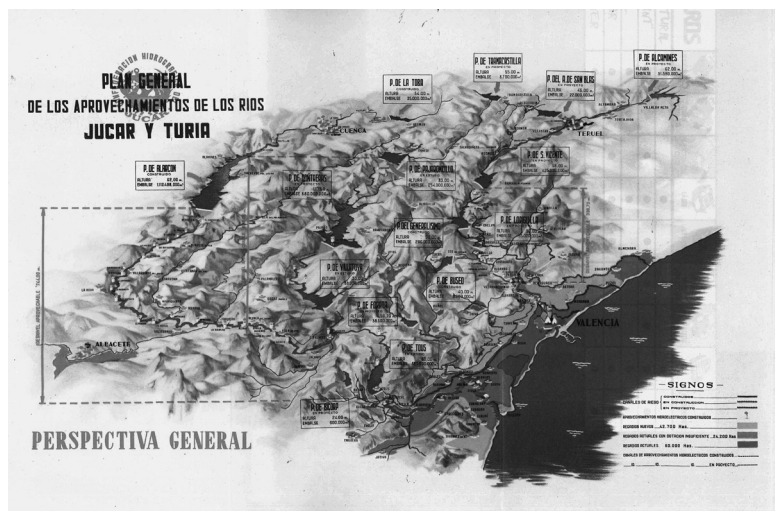
obra de ingeniería civil: la construcción del pantano de Alarcón, con la construcción de la ataguía, su recrecimiento, el funcionamiento de los desagües de fondo, la instalación de las compuertas, etcétera. El autor o autores de las mismas es desconocido, aunque algunas de ellas pudieron ser realizadas por el personal de la propia empresa. Estas fotografías han sido la base para elaborar esta comunicación que se presenta en el IV Encuentro de Fotografía de Castilla-La Mancha.

La comunicación recoge asimismo los antecedentes y génesis de la construcción del pantano realizada en colaboración entre el Estado y los usuarios agrícolas e industriales del aprovechamiento fundamentalmente agricultores de la vega de Valencia que financiaron la obra en su totalidad, un 20% al inicio de las obras y un 80% en veinticinco años a partir de la finalización de las mismas. El ministerio de Obras Públicas realizó las obras y por Resolución de 27 de septiembre de 1969 cedió la explotación y conservación del mismo a la sociedad civil Unión Sindical del Júcar (USUJ). En 1944, el mismo ministerio había reformado y transferido la primitiva concesión otorgada para la producción de energía eléctrica a Fernando del Portillo en favor de Hidroeléctrica Española que también participó en la financiación de las obras.

1.1. Situación geográfica del pantano de Alarcón¹

El río Júcar nace en la Cordillera Ibérica, concretamente en la vertiente confluente de los Montes Universales y desemboca en el Mediterráneo. Durante el primer tramo desde su nacimiento, el río discurre suavemente hasta llegar a Alcalá del Júcar en que inicia una pendiente que lo lleva a un cañón de 112 kilómetros de longitud. Una vez pasada el pueblo valenciano de Antalla, situado a 34 metros sobre el nivel del mar, camina hacia Cullera a través de una vega, conocida como la huerta de Valencia, de altísima producción agrícola gracias a los canales de riego que alimenta la Acequia Real del Júcar.

Por tanto, el río discurre a través de dos tramos bien diferenciados en cuanto a su utilización económica: el de los intereses hidroeléctricos entre las cotas 751 y 34 y el de los intereses agrícolas desde la cota 34 hasta el mar.



Este tipo de aprovechamientos no son antagónicos ya que en la producción de energía eléctrica el agua se utiliza para mover turbinas pero no se consume mientras que los agricultores, que si consumen el agua durante el riego, necesitan asegurar los caudales necesarios para sus objetivos económicos, muy especialmente en épocas de estiaje y de sequía. Para unos y otros la construcción de la presa de Alarcón fue vital.

1.2. Antecedentes de la construcción

El pantano de Alarcón es sin duda una de las obras hidráulicas realizadas en España más singulares por ser fruto de la iniciativa privada y haber sido realizada en colaboración con la Administración Pública.

1.2.1. Iniciativa privada: Hidroeléctrica Española y Comunidad de regantes

Respecto a la iniciativa privada, el principal usuario industrial era la Sociedad Hidroeléctrica Española que desde 1907 estaba presente en el río Júcar con varios aprovechamientos hidroeléctricos ya construidos o en proyecto de construcción. Su interés por el pantano de Alarcón se remontaba al año 1924 cuando propuso la construcción de esta presa con el fin de regular los caudales de los ríos Júcar y el Cabriel y beneficiar a los saltos entonces construidos del Molinar y Cortes, así como al proyectado de Millares.

Hidroeléctrica Española solicitó el permiso, si bien este propósito quedó aplazado por ser función del Estado la regulación de estos dos ríos. El siguiente proyecto fue presentado a la Confederación Hidrográfica del Júcar en Valencia en agosto de 1926 a fin de lograr la mejora del régimen del río y beneficiar a los regan-

¹ De gran interés para la realización de esta memoria ha sido el documento *Resumen de las principales características de las instalaciones hidráulicas del Pantano de Alarcón y el Salto de Cofrentes (1951) AHISA 2/4.*

tes de la vega valenciana. Este proyecto llevaba el título de *Proyecto del pantano de Alarcón en el río Júcar (provincia de Cuenca)*. *Peticionario: Sociedad Anónima Hidroeléctrica Española. Año 1926* y fue realizado por Joaquín Guinea y Guinea, ingeniero de la Sociedad². Gracias a la concesión del aprovechamiento de Alarcón, Hidroeléctrica Española se convertiría en la titular del régimen del río Júcar junto con el del pantano de Toba en el Júcar y los embalses de Perejil y Hoz Cerrada en el río Cabriel.

Por su parte, los usuarios agrícolas³, entre los que destaca por su organización e importancia la Acequia Real del Júcar, vieron siempre en el pantano de Alarcón el remedio a todas las dificultades que padecían durante los años de sequía. Desde antes de la publicación del Real Decreto-ley de 5 de mayo de 1926 (*Gaceta de Madrid* núm. 149) relativo a la creación de las Confederaciones Hidrográficas, la Acequia Real del Júcar e Hidroeléctrica Española venían intercambiando impresiones sobre las ventajas que reportaría a todos los usuarios el realizar obras en la cuenca del río Júcar, que les permitiera la utilización de ese caudal. Fueron,

por tanto, muchas las gestiones, iniciativas, y también fracasos, en torno a la construcción del pantano de Alarcón.

1.2.2. Iniciativa oficial: la participación del Estado

Mención aparte merece la participación oficial que fue posterior a la iniciativa privada. Confirma esta aseveración el hecho de que el Plan General de Obras Públicas aprobado por el Real Decreto de 25 de abril de 1902 (*Gaceta de Madrid*, núm. 119) que planteaba la mejora de los regadíos de la zona de Levante, no lo menciona. El Plan intentaba resolver los problemas locales con 15 pequeñas obras sin grandes ambiciones y que tiempos después fueron desechadas la mayoría.

En general, hay que afirmar que la tramitación oficial de la autorización para la construcción del pantano fue desarrollándose con una gran lentitud desde su presentación en 1926, en competencia de proyectos⁴, y fue denegada por la Ley de 9 de septiembre de 1932⁵ (*Gaceta de Madrid*, núm. 254), que atribuía todas las obras de regulación en el Júcar al Estado. Esta ley anulaba al mismo tiempo las peticiones existentes en la

2 Ese mismo año de 1926 también realizó el Proyecto bajo el título de *Proyecto de Pantano regulador en el río Júcar, en término de Alarcón (Cuenca)*. *Peticionario Sociedad "Hidroeléctrica Española". Año 1926*.

3 Entre los usuarios agrícolas regantes del río Júcar que luego se integraron en la Unidad Sindical de Usuarios del Júcar, se encontraban las siguientes comunidades: Real Acequia de Escalona, Real Acequia de Carcagente, Acequia Real del Júcar, Acequia Mayor de la extinguida Villa y Honor de Corbera y Sindicatos de Riego de las ciudades de Sueca y Cullera.

4 Con fecha de 10 de enero de 1930 aparecieron en el *Boletín Oficial de la provincia de Cuenca* tres anuncios de otros aprovechamientos de aguas de los ríos Júcar y Cabriel, solicitados por Fernando del Portillo Valcárcel. Estas solicitudes fueron consideradas por Hidroeléctrica Española incompatibles con su proyecto de Pantano de Alarcón, por lo que solicitó nuevamente la correspondiente concesión del Pantano de Alarcón ante el Ministro de Fomento, suplicando la suspensión de la tramitación iniciada por Fernando del Portillo, así como cualquier otra que se iniciara sobre la regulación del río Júcar en tanto que su petición de 4 de agosto de 1926 no fuera tramitada.

5 El art. 1 de la Ley de 9 de septiembre de 1932 establecía lo siguiente: "Por el Ministerio de Obras Públicas, y con los créditos oportunamente habilitados, se procederá a la construcción del Pantano de Alarcón, en el río Júcar, y demás obras complementarias a la regulación de dicho río, sobre proyectos aprobados con arreglo a las disposiciones vigentes. Por consiguiente ninguna de las citadas obras podrá ser objeto de concesión administrativa, quedando sin efecto cuantos expedientes se hubiesen iniciado para obtenerla, cualquiera que se a el estado de su tramitación". De este modo, las obras de construcción del Pantano de Alarcón, así como las demás obras complementarias de regulación del río Júcar quedaron en manos del Estado.

cuenca del Júcar con una finalidad reguladora, haciendo reserva al Estado de toda la iniciativa sobre la regulación de dicho río. Esta situación hizo del río Júcar una excepción entre los ríos españoles y su primer efecto fue retrasar considerablemente la realización de presa de Alarcón.

Una nueva interferencia se produjo en 1933 con ocasión del Plan Nacional de Obras Hidráulicas (*Gaceta de Madrid* núm. 169) en el que se consideraban insuficientes los caudales del Júcar para conseguir en Alarcón un embalse de importancia y se hacía uso de Alarcón como punto de paso en el trasvase de las aguas del Tajo al Segura por medio de un canal. Las implicaciones que esta idea tenía para la futura vida del pantano y los intereses puestos en juego por la idea del trasvase fueron causas de numerosas protestas, recelos y contrapropuestas, que provocaron una gran desconfianza entre los usuarios. Además, hay que añadir que, a pesar de lo preceptuado en el art.1 de la Ley de 9 de septiembre de 1932, por Orden Ministerial de 29 de agosto de 1934 (*Gaceta de Madrid: Diario Oficial de la República* núm. 243) se otorgó la concesión del salto de pie de presa de Alarcón para su explotación a Fernando del Portillo Valcárcel, junto con los saltos de Enguindanos y Tous en los ríos Júcar y Cabriel y dispuso que se procediera a hacer la valoración de sus proyectos. Contra ésta concesión tuvo que recurrir Hidroeléctrica Española por ser contraria a sus intereses en la regulación de los ríos Júcar y Cabriel. Sin embargo, el pantano de Alarcón era considerado por la Administración del Estado como uno de los escalones fundamentales para el desarrollo económico y social de la España de aquel periodo.

Finalmente, en el Plan General de Obras Públicas de 1938 (*Gaceta de la República* núm. 294) se deses-

timó el proyecto de trasvase Tajo-Júcar y el proyecto de pantano de Alarcón era incluido en el denominado cuarto grupo, que comprendía "aquellas obras o planes que necesiten revisar sus proyectos por causa de las dificultades y modificaciones que ha habido que tener en cuenta". Una desestimación muy poco en consonancia con la utilidad y la urgente necesidad de construir el pantano de Alarcón. Afortunadamente, el afán renovador y de reconstrucción del final de la guerra civil, unido a la diligente actividad desplegada por Hidroeléctrica Española y la Acequia Real del Júcar, junto con los restantes usuarios interesados en su construcción, permitió llegar al final de tan accidentado camino: la construcción del pantano de Alarcón.

Alarcón fue considerado muy importante y el único viable en la cuenca del Júcar y por el que apostaron los usuarios industriales y agrícolas. En el *Boletín Oficial del Estado* de 5 de mayo de 1940 se publicó un anuncio por el que se abría el periodo de información pública sobre el proyecto de construcción del pantano de Alarcón y los proyectos de túnel de desvío y ataguía de aguas arriba del pantano: "a esta información acuden, con unidad de criterio y de exposición clara y terminante de los derechos antiquísimos y otorgados, todos los regantes de la región valenciana y los actuales usuarios industriales establecidos en la cuenca del Júcar"⁶. La USUJ acudió a esta información pública ante el avance administrativo del expediente de construcción del embalse y por el temor a que fuese paralizado, bien porque resultase adjudicatario de las obras subastadas un contratista particular, que retrasaría las obras, o bien por que se declarase desierta la subasta, y como última causa y quizás como principal, que acudiera y fuese adjudicatarios de la subasta el denomina-

6 Diario *Las Provincias*, domingo 10 de agosto de 1941.

do Grupo Portillo⁷. Una vez cumplidos los trámites reglamentarios, se abrió el concurso para la ejecución del proyecto⁸.

El Consejo de Ministros de 24 de junio de 1941 aprobó un nuevo condicionado a esta concesión al fijar en la cláusula 4ª la participación económica del concesionario al coste de las obras de la presa. Se estableció así el sistema cooperativo para la ejecución de las obras entre el Estado y la USUJ; se reformó la primitiva concesión de 29 de agosto de 1934, otorgada a Fernando del Portillo Valcárcel, y se autorizó al Ministerio de Obras Públicas sacar a subasta las obras del túnel de desvío y ataguía. De nuevo, tras la publicación de diversas órdenes ministeriales, en la Orden de 13 de octubre de 1941 la Dirección General de Obras Hidráulicas reguló las condiciones en que habían de ejecutarse las obras del pantano de Alarcón, recogiendo la cláusula 3ª de la concesión Portillo, donde se especificaba “que serían de cuenta exclusiva de los concesionarios, tanto en su construcción como en su conservación, las cámaras y tuberías de carga, la central con todos sus accesorios y sus desagües, y que serían propiedad del Estado, y por tanto de su cuenta, la presa con sus desagües, aliviaderos y tomas ...”. Y en su cláusula 11ª reguló la reserva de energía.

La Dirección General de Obras Públicas por Orden Ministerial de 28 de diciembre de 1944, aprobó la cesión de las concesiones de pie de presa realizadas por Fernando Portillo a Enrique Gosálvez Fuentes y a José María Arauz de Robles, así como la cesión de estos dos a Hidroeléctrica Española según las escrituras de venta realizadas el 28 de junio y 26 de julio de 1944. Con estas concesiones, Hidroeléctrica Española se convertiría en poseedora del régimen del río Júcar.

2. La Tramitación del proyecto de construcción

En 1940, un año antes de aprobarse las condiciones para la ejecución de las obras de construcción –Orden de 13 de octubre de 1941–, los usuarios industriales y agrícolas de la cuenca del Júcar enviaron al Ministerio de Obras Públicas⁹ el *Proyecto de construcción del pantano de Alarcón*, que fue aprobado provisionalmente y abierto el periodo de información pública de 30 días, al que acudieron tanto la comunidad de regantes como Hidroeléctrica Española. En dicha propuesta se incluía también la renuncia que ambos usuarios, industriales y agrícolas, hacían a la explotación del salto de pie de presa de Alarcón. Estos usuarios llegaron al Estado con una propuesta excepcional y que este aceptó, con ciertas aclaraciones de escasa importancia, en la Orden

7 Por escritura de venta otorgada ante el notario de Madrid Florencio Porpeta el 16 de octubre de 1931, Fernando del Portillo Valcárcel vendió a los señores Gosálvez y Arauz de Robles los derechos que le correspondían a consecuencia de unas peticiones de agua solicitadas por él en los ríos Júcar y Cabriel. Estas peticiones no se detallan en la escritura, pero parecen ser los saltos de pie de presa de Alarcón, Tous y Enguidanos, y el Tramo de Alarcón 2. AHISA C 2/4.

8 Como ya hemos indicado la USUJ no dudó en convertirse en contratista con la finalidad de que no languideciese la obra del Pantano de Alarcón en manos de quien no estuviese informado sobre la misma. La USUJ acudió a la subasta de las obras del túnel de desvío y de la ataguía aguas arriba del Pantano, presentando una baja del 25%. De igual forma, se adjudicó las obras de la presa y ataguía de aguas abajo, llevando también consigo las accesorias para la realización de tan importante obra.

9 Las entidades firmantes de este “compromiso de auxilios” fueron las siguientes: Real Acequia de Escalona, Real Acequia de Carcagente, Acequia Real del Júcar, en propia representación y en la de la Acequia de Antella, Acequia Mayor de la extinguida Villa y Honor de Corbera (Cuatro Pueblos), Comunidad de Regantes de la ciudad de Sueca, Comunidad de Regantes de la ciudad de Cullera, Centrales Eléctricas La Losa, Papelera Española, Hidroeléctrica Española, Electra Albacetense, Hidroeléctrica de Anralá, Hidroeléctrica de Los Dornajos, Sucesores de don Germán Checa, Hidroeléctrica Española, Hidroeléctrica de Don Benito y Esteban Mirasol Ramírez.

Ministerial de 25 de marzo de 1941. Esta propuesta ha sido llamada "Compromiso de Auxilios" y declaraba la construcción del pantano de Alarcón como una obra pública pero que sería financiada en su totalidad por sus usuarios más próximos, es decir, un 50% los usuarios industriales y otro 50% los agrícolas.

Hay que señalar que el "compromiso de auxilios", aún cuando en su cuantía alcanzaba al 100% del coste de la obra de construcción del pantano, no implicó una adquisición de la propiedad del mismo por parte de los usuarios, sino que, por el contrario, la obra quedaba como propiedad del Estado desde el momento de la recepción de la misma. Además, esta cooperación se extendió luego al incremento de inversión que presentaron las obras y especialmente las expropiaciones para elevar la capacidad del embalse en un principio prevista de los 750 Hm³ hasta los 1.112 Hm³. Por tanto, podemos decir que el pantano de Alarcón se construyó por el Estado con la cooperación de las Comunidades de Riegos de la Huerta de Valencia y de las empresas energéticas propietarias de las centrales hidroeléctricas situadas aguas debajo del mismo.

Ambos usuarios del río Júcar, al ver que no avanzaban las obras autorizadas por la Ley de 9 de septiembre de 1932, dirigieron un escrito al Ministerio de Obras Públicas en 19 de febrero de 1941 en el que se comprometieron, de acuerdo con las disposiciones legales vigentes, a construir por su cuenta el pantano de Alarcón. Es decir, ofrecieron al Estado el asumir el pago total de las obras de construcción del pantano. Por su parte, el Estado aceptó este compromiso por Orden Ministerial de 25 de marzo de 1941 que debía ser ratificado por las entidades firmantes del escrito

previo acuerdo firme y legal en el que constase la repartición y el compromiso de cada cantidad, expresando el tanto por ciento que a cada uno correspondiese. La ratificación fue firmada por los usuarios en 22 de septiembre de ese mismo año y en la misma se perfeccionó la petición del uso y consumo de las aguas reguladas por el pantano de Alarcón. El compromiso fue aprobado definitivamente por el Estado por Orden Ministerial de 21 de octubre de 1941 (*BOE* de 5 de noviembre núm. 309), reconociendo además el derecho de tanteo a la USUJ en la subasta para la construcción de las obras del pantano de Alarcón, cuya concesión aprobó el Consejo de Ministros de 12 de julio de 1941.

Mientras se promulgaban estas disposiciones, los usuarios industriales y agrícolas, en cumplimiento de la Orden Ministerial de 21 de octubre de 1941, se integraron el 25 de octubre de 1941 en la entidad "Unidad Sindical de Usuarios del Júcar" con el fin de promover una actuación unitaria en la ejecución de las obras del pantano de Alarcón. Tras diversos trámites preparatorios, esta entidad quedó configurada como una sociedad civil en virtud de la escritura pública otorgada en Valencia el 11 de febrero de 1942. Esta integrada por todos los usuarios agrícolas e industriales afectados por el nuevo régimen de explotación de los recursos del río Júcar, interesados en la construcción del pantano de Alarcón y partícipes en el "compromiso de auxilios" celebrados con el Estado¹⁰. A partir de entonces la USUJ quedó subrogada en todos los derechos y obligaciones de los usuarios que la integraron.

En el escrito presentado el 19 de febrero de 1941 ante el Ministerio de Obras Públicas, se proponía tam-

¹⁰ Por Orden Ministerial de 5 de junio de 1942 se admitió que la citada entidad sustituyese a todos los usuarios en el ejercicio de todos los derechos y obligaciones que le correspondieran.

bién el que se reconociera tanto a los usuarios agrícolas como a los industriales una influencia decisiva en el régimen de desembalses del nuevo pantano, aunque siempre bajo la dirección del Estado, atendidos a la cooperación en el coste del 100% que asumían y en el hecho de comprometerse al uso y consumo de la totalidad de las aguas. Se trataba de constituir los organismos adecuados para el mejor desarrollo de los planes de regulación tanto del río Júcar como del Cabriel. Con la promulgación de la Orden Ministerial de 25 de marzo de 1941 se confió el régimen de desembalses a una comisión de interesados que habrían de designarse posteriormente. Y no será hasta la promulgación de la Orden de 4 de marzo de 1946 cuando se establezca la composición y régimen de esta Comisión con el nombre de Junta de Desembalse, que será la encargada de regular el régimen de las aguas.

El Estado, con la ayuda económica ofrecida por los concesionarios agrícolas e industriales beneficiados por la regulación y la indicada aportación de los concesionarios, tomó a su cargo la realización y el coste de las obras. La fórmula empleada fue el abono al contado sobre certificaciones del 20% de la obra y el 80% restante, que adelantaba el Estado, reintegrable en 25 años, capitalizándose al 3% la aportación de los industriales y al 1.5% la de los regantes. Esto es, el Estado se comprometía a reservar en sus presupuestos las cantidades precisas para una inmediata ejecución de la obra hasta el 80% de su valor, de lo que luego se reembolsaría en la forma indicada. Este compromiso se refería a un embalse con capacidad de 750 millones de metros cúbicos.

Para una mayor garantía, la USUJ fue adjudicataria de la subasta de las obras de la presa y ataguía de aguas abajo del pantano de Alarcón según la Orden de la Dirección General de Obras Hidráulicas de 6 de julio

de 1942 (BOE núm. 194). Las obras que comenzaron en septiembre de 1941, alcanzaron su mayor actividad en los años 1946, 1947, 1948, acabando prácticamente en 1949. Fueron inauguradas en 1952. Durante todo este periodo de tiempo, USUJ estuvo abonando a la Confederación Hidrográfica del Júcar el 20 % de las certificaciones de obras, expropiaciones e indemnizaciones especiales satisfechas que se presentaron en la Confederación Hidrográfica del Júcar correspondientes al compromiso adquirido.

Inicialmente se diseñó un pantano de 700.10 Hm³ de capacidad, con plano de máximo embalse a la cota 800. Posteriormente, la Confederación Hidrográfica del Júcar vio la conveniencia de alcanzar una cota superior, la 806, creando así un embalse de 1100.10 Hm³ en virtud de los estudios hidrológicos que se efectuaron en años anteriores. De este modo, se permitiría aumentar las reservas hidráulicas y crear nuevas zonas de regadío en la zona. Esta fue finalmente la obra construida, con la utilización de compuertas de 7 metros de altura, sobre el vertedero, y que cierran el embalse entre las cotas 799 y 806.

La Orden Ministerial de 21 de octubre de 1941 dió plena conformidad a la ratificación del "compromiso de auxilios" y no añadió ni quitó nada a lo manifestado en la Orden Ministerial de 25 de octubre de ese mismo año ni tampoco planteó salvedad alguna a las peticiones del uso y consumo de las aguas reguladas por el pantano de Alarcón.

Sin embargo, el compromiso de cooperación de 25 de marzo de 1941 fue modificado por lo que se refiere a la cooperación entre los usuarios agrícolas e Hidroeléctrica Española por un nuevo convenio, el de 27 de noviembre de 1948, en virtud del cual se mantenía el régimen de pago convenido con el Estado hasta la cota 793, sustituyendo a los regantes Hidroeléctrica

Española en el coste de las obras que se ejecuten por encima de dicha cota hasta el máximo de la 806¹¹. Por Orden Ministerial de 28 de diciembre de 1941 se aprobó la transferencia a Hidroeléctrica Española, miembro de la USUJ, de los derechos concesionales correspondientes al aprovechamiento de pie de presa del pantano de Alarcón. En 1946 se requirió a Hidroeléctrica Española la presentación de un proyecto reformado de salto de pie de presa del pantano de Alarcón, proyecto que fue aprobado en junio de 1948.

Con independencia de todas las gestiones realizadas, la Resolución del Ministerio de Obras Públicas de 27 de septiembre de 1969 estableció la fecha de terminación de las obras del pantano de Alarcón en 31 de diciembre de 1970, señalando el importe de las anualidades que los usuarios agrícolas e industriales deberían de reintegrar al Estado por razón del anticipo del 80% de las obras por él efectuado. Esta misma orden recoge la entrega de la obras por la Administración, una vez llegado el plazo, para su explotación y conservación a USUJ de acuerdo con las disposiciones legales reguladoras de esta materia.

3. Las fotografías del pantano de Alarcón

El pantano de Alarcón constituye una obra de regulación del río Júcar y, como tal, está sometida a las

normas hidráulicas vigentes¹². El primer proyecto se aprobó en 1940¹³ pero posteriormente se introdujeron modificaciones importantes en la altura de la presa, en el amortiguador de energía al pie del vertedero, el tipo de compuertas y, de paso, se introdujo una carretera sobre la coronación. Se trataba de un proyecto convencional de presa vertedero, sin ningún tipo de detalle técnico original o de interés especial.

Estos cambios producidos en el primer proyecto presentado han quedado reflejados en más de 50 fotografías en blanco y negro, realizadas entre los años 1942 a 1949, es decir, antes, durante y después de la construcción de la presa del pantano de Alarcón hasta su embalsado, así como las diversas instalaciones auxiliares que constituyeron la obra de construcción. El objetivo de esta comunicación es dar a conocer este conjunto de fotografías de la construcción de la presa del pantano de Alarcón. Todas ellas responden a una misma tipología, reflejan este proyecto de ingeniería civil en unos momentos de grandes dificultades materiales y económicas en España. Por ello, lo que distingue a estas fotografías es que su protagonismo está en documentar todo un proyecto de ingeniería y dejar un testimonio del mismo: la construcción del pantano de Alarcón.

11 En Nota sobre la utilidad del pantano de Alarcón (febrero, 1960) C 4/6. "La razón del Convenio de 27 de noviembre de 1948 era que los regantes no querían pasar de una capacidad de más de 450 millones de metros cúbicos para no afectar la carretera Madrid-Valencia. Además se estipulan normas para fijar como ha de hacerse el desembalse, que daban a Hidroeléctrica Española entera libertad para situaciones del embalse por encima de 150 millones de metros cúbicos de agua.

12 Entre ellas por Ley de 7 de julio de 1911, de Obras Hidráulicas para riegos y defensa contracorriente; Decreto-ley de 28 de julio de 1928, de Obras de regulación de contracorriente; Real Decreto-ley de 19 de abril de 1929, que aclaraba el Decreto de 17 de Julio de 1928, que dictaba y definía las reglas a seguir para determinar la importancia y cuantía de las cooperaciones que deban aportar los usuarios industriales que quieran disfrutar de los beneficios que puedan reportarse en las obras de regularización de los ríos y, por último, el Decreto de 10 de enero de 1947, sobre concesiones de aprovechamientos hidroeléctricos, derogando también el decreto de 20 de diciembre de 1944.

13 El autor de este proyecto fue el Ingeniero de Caminos Rafael Montiel Balanzat, que fue aprobado provisionalmente por el Ministerio de Obras Públicas el 15 de enero de 1940. En este primer proyecto se admitía la cubicación del embalse en 800 Hm³, una altura de la presa-vertedero de 55 metros, la anchura de la coronación de 7 metros y una longitud de coronación del orden de los 280 metros, la cola del embalse alcanzaría unos 45 km siendo su anchura máxima de 10 km. El proyecto fue aprobado definitivamente el 17 de abril de 1941.



Construcción de la presa. Hormigonado de la coronación (1948).

El conjunto de las instalaciones que constituyen el pantano de Alarcón y que han quedado reflejadas en las fotografías son las siguientes:

- Presa de gravedad de 67 m. de altura máxima.
- Central de pie de presa situada en la margen derecha con 56 MW. instalados y el recrecimiento de la Presa de Henchidero.
- Un aliviadero de superficie, central, situado sobre la presa.
- Dos desagües de fondo.

- Una variante en la antigua carretera de Madrid a Valencia.

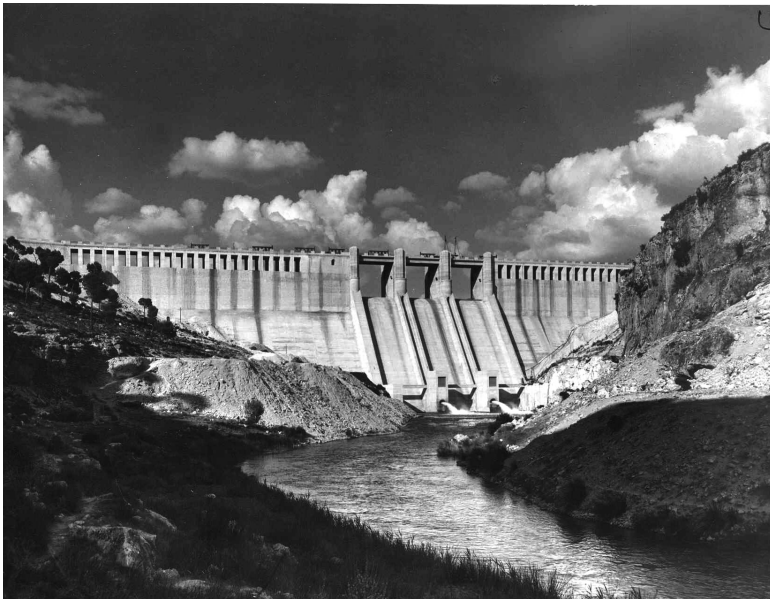
Aunque algunas de estas fotografías fueron utilizadas por la empresa con unos fines de difusión y propaganda, otras permanecen aun inéditas entre los fondos del Archivo. Son imágenes que por su temática y por las características constructivas pueden suscitar un gran interés, no solo como parte de la historia de la fotografía, sino que también nos muestran el meticuloso y laborioso trabajo constructivo llevado a cabo en la década de 1940 por los usuarios industriales y agrícolas para la construcción del pantano de Alarcón. Las fotografías nos recuerdan la labor llevada a cabo por todos los usuarios y por tanto, necesitan ser conservadas y preservadas en las mejores condiciones posibles.

Estas imágenes tienen una cronología concreta de los diversos estadios de la construcción de la presa, que arranca con los primeros trabajos de construcción de la ataguía para finalizar con el embalsado de la presa, una vez construido el pantano. La mayoría de las imágenes retratan la construcción de la presa, desde los primeros trabajos preparatorios, que se iniciaron en septiembre de 1941 y se prolongaron hasta el día 14 de febrero de 1946 –día en que se colocó la primera masa de hormigón de la presa definitiva– hasta la construcción del viaducto en la coronación de la presa. Son imágenes que retratan el edificio en construcción, donde se marcan los volúmenes y las formas, pero también existen fotografías del resto de las obras auxiliares que se realizaron en estos cinco años, como el acceso a la presa por la margen izquierda enlazando con la carretera de Madrid a Valencia; los edificios permanentes, las viviendas provisionales, los talleres y almacenes; el túnel de desvío; la ataguía de aguas arriba; las excavaciones en el emplazamiento definitivo de la presa; las instalaciones auxiliares de la cante-

ra, la preparación de áridos y hormigonado y edificio y montaje de la fábrica de cemento-arena, etcétera.

Presa

Es una presa recta en planta, su perfil es de gravedad y vertical en el paramento aguas arriba. La máxima altura de la obra es de 67 metros sobre cimientos y 62 metros sobre el cauce; su longitud de coronación es de 317 metros y el ancho de base es de 47 metros.



Vista de la presa, aliviaderos y desagües de fondo (1948).

Aliviaderos

La parte central de la presa está destinada a vertedero y dividida en tres tramos iguales de quince metros de longitud libre, sobre ellos se puede verter una lámina de agua de siete metros de espesor, correspondiente a una avenida de 1.750 m³/s. El vertedero se prolonga con una protección en la zona perturbada donde se

amortigua la energía del agua vertida. Este dispositivo se ensayó previamente en modelo reducido.

Desagües de fondo

Las dos pilas centrales, de 4,5 metros de anchura, que separan los tres vanos vertederos se prolongan hasta el pie de la presa para alojar dos desagües de fondo: tuberías de acero de 1,50 metros de diámetro que atraviesan la presa, a la cota 759,60. A través de ellas se puede desaguar, regulados, los 1.100,65 Hm³ de capacidad útil que están comprendidos entre esta cota y la 806. Cada tubería puede cerrarse mediante tres compuertas: la primera situada en el paramento de aguas arriba, de tipo vagón, no es regulable, esto es, solo puede quedar abierta o cerrada. Las otras dos, dispuestas agua abajo, una a continuación de la otra, son regulables, de tipo compuerta y de aguja sucesivamente.

Central

En la margen derecha, adyacente al vertedero, está el emplazamiento de la central de pie de presa que aprovecha el desnivel creado por la presa, con los elementos de la toma de aguas que interfieren con la presa. Tiene colocadas dos tuberías de acero de 2,5 metros de diámetro que atraviesan la presa a la cota 764. Para cerrar las existen en el paramento de aguas arriba dos compuertas de vagón de 3 x 2 metros. Todo el conjunto está protegido por una gran rejilla de 8 x 16 metros. Las compuertas y la ataguía se maniobran desde una caseta al nivel de la coronación de la presa mediante un puente-grúa de 35 toneladas.

Sobre el vertedero se instalaron 3 compuertas de acero, del tipo denominado "de segmento" de 15 metros de luz y 7 metros de altura útil. Se mueven por medio de unas cadenas a las que van enganchadas girando alrededor de dos pivotes fijos en las pilas, las

cuales son parcialmente huecas y alojan en su interior los mecanismos. Las válvulas, compuertas y grúas se accionan eléctricamente, aunque, para casos de emergencia, se pueden accionar manualmente.

El recrecimiento de la presa de Henchidero tiene por objeto la obtención de una capacidad de contraembalse suficiente para deshacer las puntas del pantano de Alarcón, alimentando el canal de El Picazo con su caudal máximo¹⁴.

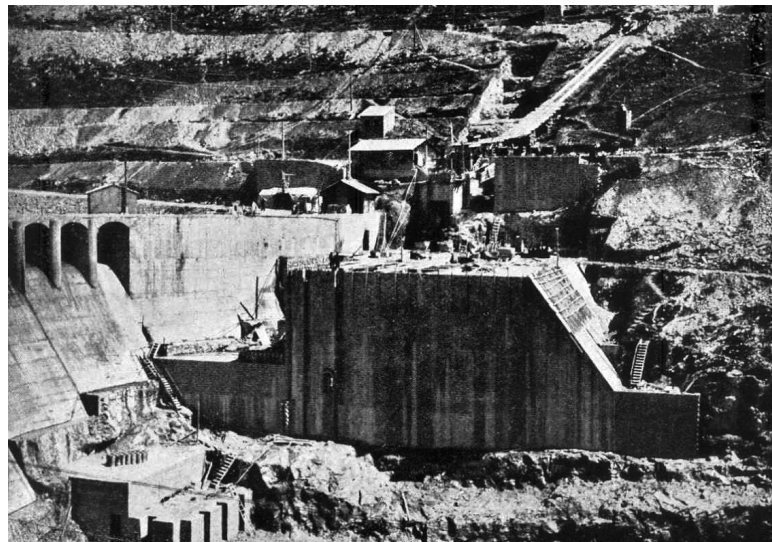
Variante

Sobre la coronación de la presa se construyó un viaducto para la antigua carretera nacional de Madrid a Valencia, en la cota 814, ocho metros sobre el nivel máximo del embalse. Este viaducto tiene nueve metros de anchura y salva el vertedero con un puente de tres tramos de hormigón armado de quince metros de luz libre cada uno.

¿Cuál fue la razón de su construcción? La carretera de Madrid a Valencia atraviesa el río Júcar y su afluente el río Gritos en las proximidades de Valverde del Júcar sobre dos puentes enrasados en la cota 795,50. Por consiguiente, si el nivel del agua subía por encima de esa cota, la carretera quedaba cortada en ambas partes, llegando a inundarse en unos 4 km. de longitud. Por ello, tras realizar el estudio pertinente de la carretera en el tramo afectado por el embalse y la comparación de varias soluciones para su necesario desvío, se eligió construir una derivación de 42 km. que atraviesa el río Júcar y pasa por la coronación de la presa de Alarcón. Para su realización hubo que construir dos trozos de nueva carretera y acondicionar los tramos de carreteras locales que se vieron afectados.

3.1. La construcción de la presa

La construcción de la presa fue realizada por Hidroeléctrica Española, miembro de USUJ, que había firmado un contrato con los usuarios agrícolas para la ejecución de las obras de la presa y ataguía, así como la colocación de una central de pie de presa. "... Aunque USUJ llevaba directamente las obras del túnel y ataguía de Alarcón, oficialmente era CETESCO la empresa constructora, y para evitar dificultades de toda índole se firmó un contrato entre el Presidente del "Consejo de Gerencia del Centro de Estudios y Construcciones" y el Presidente de la "Unidad Sindical de Usuarios del Júcar", en virtud del cual aquella sociedad cede a ésta cuantos derechos y obligaciones dimanen de la contrata adjudicada por el Estado a favor de aquélla para la construcción de la ataguía y túnel de desvío del pantano de Alarcón"¹⁵.



Construcción de la presa. Hormigonado del estribo izquierdo (1946).

14 En: "Salto de pie de presa de Alarcón: Estudio económico y funcional del aprovechamiento" (1981). AHISA C 2/11.

15 Memoria de la Unidad Sindical de Usuarios del Júcar. Valencia: Tipografía Moderna, [1943].

En la ejecución de las obras de la presa se encontraron grandes dificultades a cada paso, tanto de medios como de materiales, debidas principalmente a las precarias condiciones en que se encontraba España. Entre otras dificultades cabe señalar la falta de combustibles y la escasez de alimentos consecuencia de la Guerra Civil y de las repercusiones de la Segunda Guerra Mundial.

Entre los trabajos preparatorios hay que resaltar la construcción de la ataguía y sus dos recrecimientos, a los que nos vamos a referir a continuación.

3.2. La ataguía de Alarcón

Un apunte especial merece este elemento auxiliar, destinado normalmente a desviar las aguas del río en la zona de obras, haciéndolas pasar por un túnel que rodea el emplazamiento y que permanece constantemente abierto.



Construcción de la ataguía (1943).

La USUJ, que contrató los trabajos de presa y ataguía con Hidroeléctrica Española, según la escritura de adjudicación definitiva de las obras otorgada el 10 de agosto de 1942, había propuesto que se utilizara el pequeño embalse que se creaba con la ataguía, cerrando con una compuerta el túnel de desvío y esto fue lo que se hizo en 1942, consiguiendo una hasta 14.100 Hm³ de agua en la cota 766. No obstante, tras observar esta entidad una gran cantidad de agua almacenada y, como consecuencia de las crecientes necesidades agrícolas y de producción de energía, unas condiciones climatológicas adversas, junto con las dificultades materiales encontradas para realizar la presa en un breve plazo, tomaron la decisión de recrecerla para ganar embalse. Esto provocó que se llevaran a cabo dos recrecimientos:

- El primer recrecimiento se realizó en 1944, aumentando el cuerpo de hormigón y consiguiendo 50,10 Hm³ de agua a la cota 772,25. También se construyó un puente apoyado en varios pilares sobre la coronación de la ataguía.
- El segundo recrecimiento se realizó en 1945, tapando mediante bóvedas los huecos entre las pilas del puente y llegando a los 94,10 Hm³ en la cota 776,50. En definitiva, la ataguía llegó a tener una altura de 32 metros sobre cimientos y una masa de 25.000 m³ de hormigón.

Entre los meses de febrero y marzo de 1948 se taponó el túnel de desvío y se perforó la ataguía en la cota 758, quedando definitivamente fuera de servicio, siendo sustituida por la presa actual. El acierto con que se eligió el emplazamiento, aguas arriba del lugar primitivamente proyectado, y las deficiencias que se apreciaron al tratar de cimentar la presa, aconsejaban trasladarla hacia aguas arriba, buscando una zona más firme e impermeable en el que fundarla. El nuevo sitio estaba libre y así pudo evitarse que en 1945 se hubie-

se tenido que empezar de nuevo con la construcción de una segunda ataguía, la modificación del túnel de desvío, etcétera.

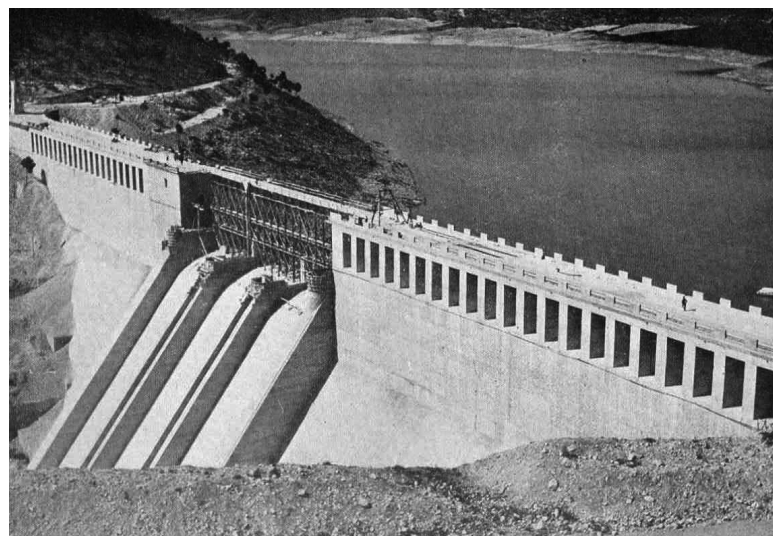
La ataguía prestó un excelente servicio y, en los cuatro años que se utilizó, en el embalse que creaba quedaron detenidos unos 600.10 Hm³ de agua para su utilización posterior, beneficiando a los riegos, principalmente. Además, en su construcción Hidroeléctrica Española jugó un papel destacado, así como en el asunto del hormigonado de la presa en 1947 para alcanzar la cota 785, motivando un mayor coste económico de la obra por la colocación de una gran cantidad de hormigón en seis meses, hecho este que no fue reconocido por el Estado, teniendo que desembolsar la empresa por este concepto una cantidad suplementaria (2.500.000 pts. de la época).

Para la ejecución de esta obra, que como ya hemos visto, fue de capital importancia el contar con una serie de instalaciones auxiliares¹⁶ que permitieran la construcción de la presa con las mayores garantías de seguridad, entre estas instalaciones nos encontramos:

Cantera: Esta instalación, de piedra caliza blanca, se abrió junto a la presa en unas condiciones muy favorables ya que dominaba la obra lo suficiente para que todo el proceso de preparación del árido, la fabricación de hormigón y la puesta en obra se pudiera realizar en cascada con un mínimo de elevaciones secundarias.

Machaqueo: la instalación de machaqueo se proyectó con la capacidad necesaria para fabricar todo el árido que se necesitara en la obra, puesto que no se podía contar con grava y arena de río.

Fábrica de cemento-arena: el problema más difícil de resolver era sin duda el abastecimiento de cemen-



Construcción del puente sobre el aliviadero (1950).

to. Para economizarlo se decidió emplear este material que se obtiene moliendo juntamente clinker de cemento y piedra.

Se llegó a un acuerdo con la Compañía Valenciana de Cementos, con sede en Buñol, para el suministro de cemento y clinker para la obra. La Valenciana de Cementos facilitó todo el equipo y bajo cuya dirección se realizaron los edificios y cimentaciones.

Silos: se construyeron seis silos para materiales preparados: tres de cemento-arena y otros tres de áridos clasificados-grava.

Amasado: el hormigón para la presa definitiva se preparó en una estación central en la que funcionaron dos hormigoneras fijas, cada una dispuesta debajo de los silos de áridos. Durante la construcción de la ataguía funcionó una instalación de hormigonado provisional, compuesto por una hormigonera móvil.

¹⁶ Véase *Resumen de las principales características...*

Varios: Para facilitar el manejo de los materiales y elementos de la obra y determinadas fases de hormigonado de la presa, se montó un cable grúa de 35 metros de vano y 3 toneladas de potencia. El resto de la instalación se componía de planos inclinados, estaciones auxiliares de aire comprimido, elevación de agua y transformación de energía eléctrica.

Hormigonado

La dosificación de los hormigones en masa osciló entre 200 y 250 kg. de cemento-arena por m³. Excepcionalmente durante el plan acelerado de 1947 se llegó a fabricar hormigón de 600 kg. de cemento arena por m³ para aplicarlo en algunas zonas donde existía la posibilidad de que se pusiera en carga en plazo inferior al que hubiera sido admisible empleando las dosificaciones normales.

La colocación de hormigón en la presa se realizó con medios muy elementales ya que el ritmo a que estaban limitados, motivados principalmente por la escasez de materiales, no exigía otros procedimientos más efectivos. Para el transporte entre la hormigonera y la presa se emplearon vagonetas. Los bloques en que la presa fue dividida estaban limitados por paramentos, contruidos con mampuestos de hormigón moldeado en taller, excepto el paramento de aguas abajo, que se encofró con madera. Después del vertido del hormigón se procedía a un ligero apisonado.

La impermeabilización de las dos laderas junto a la presa se realizó mediante pantallas de taladros verticales, inyectados a presión con una lechada de cemento y cuya misión era rellenar solidamente los huecos del terreno.

En cuanto a *la mano de obra*, el número de obreros ocupados en las obras fue muy variable a lo largo de los diez años que duraron las obras, alcanzando un

máximo de 800 hombres durante los trabajos preparatorios. Durante el hormigonado de la presa, la mano de obra se mantuvo a un nivel aproximado de 600 hombres.

Por último, la construcción del pantano de Alarcón promovió también, como una necesidad inmediata, la expropiación de diversos bienes en los pueblos afectados –fincas rústicas y urbanas principalmente en Valverde del Júcar (Cuenca) que iban a quedar inundados por la elevación de la presa-. Estas expropiaciones se llevaron a cabo rápidamente pues la marcha de las obras así lo exigía, además de que el inicio del llenado del embalse se hizo en un breve plazo de tiempo. Por Decreto de 26 de octubre de 1951 se establecieron las denominadas “indemnizaciones especiales”, aplicables a los vecinos de las localidades afectadas por “quebrantos en su patrimonio con motivo de las obras del pantano de Alarcón” y así hacer frente al pago de las expropiaciones y otros perjuicios recaídos en estos.

4. Conclusión

El 31 de diciembre de 1970, el pantano de Alarcón ya estaba listo para acometer sus funciones. Las obras fueron largas y costosas pero el resultado fue de gran utilidad económica para España, ya que propició el desarrollo y despegue económico. Por un lado evitó, al embalsar aguas procedentes de lluvias y deshielos, las frecuentes inundaciones de la vega valenciana; resolvió en gran medida el problema del estiaje y de las frecuentes sequías al tiempo que propició una mayor riqueza por la mejora de las cosechas de frutas y verduras. Asimismo fue un acierto desde el punto de vista energético ya que aumentó la producción nacional de electricidad cuya demanda iba creciendo gracias al incipiente desarrollo económico.

LAS FERIAS Y MERCADOS DE TALAVERA DE LA REINA COMO ICONO FOTOGRÁFICO (1890-1975)

César Pacheco Jiménez. Profesor de la UNED de Talavera

Benito Díaz Díaz. Profesor de la UCLM, CEU de Talavera

En toda ciudad la aparición de la fotografía fue acompañada de un especial impulso de sus referentes más arraigados localmente. En Talavera de la Reina asistimos a un proceso de promoción y fijación de ciertos iconos que se difunden mediante la fotografía de prensa, la tarjeta postal o el reportaje específico. El caso que aquí analizamos es el de los mercados y ferias de ganados que desde la Edad Media se venían celebrando en la ciudad del Tajo, con un importante peso histórico en la economía local.

El hecho de que forme parte del elenco de imágenes asociadas a unas señas de identidad nos sitúa ante el fenómeno de la fotografía como medio para la difusión de las constantes socioeconómicas de una determinada comunidad, en este caso la talaverana.

El estar Talavera de la Reina situada en un amplio valle, formado por los ríos Tajo y Alberche, ha favorecido su desarrollo agrícola y ganadero. A este ventajoso enclave geográfico hay que añadir su emplazamiento en una importante encrucijada de caminos: los que procedentes del Norte de la península se dirigen, a través de la sierra de Gredos y pasando por Extremadura, hacia Andalucía; y los que viniendo del Este enlazan la Meseta Central con el Oeste. Además, Talavera es paso obligado en el itinerario que va desde Madrid hacia Badajoz y Lisboa. Así, para el historiador francés Michel Terrasse, Talavera aparece en la Historia como

una villa encrucijada, enclavada en el camino de Toledo a Mérida, sobre uno de los ejes Este-Oeste de la península y también como un significativo centro rural¹. Estas dos vocaciones, agrícola-ganadera y cruce de caminos, se manifiestan de manera muy nítida a lo largo de todo su proceso histórico y son los factores que de manera más sobresaliente han condicionado su actividad económica.

Su estructura urbana se encuentra configurada por las aguas del río Tajo, en cuya margen derecha está ubicada. La vertiente izquierda de este río, por ser más abrupta y quebrada, no es tan favorable al asentamiento humano. A los inconvenientes naturales hay que añadir el difícil acceso entre las dos orillas, pues hasta los primeros años del siglo XX sólo hubo un puente que las pusiese en contacto. Además, debido a su permanente mal estado de conservación, resultaba a veces casi intransitable, por lo que los contactos comerciales entre la ciudad y los pueblos situados en la margen izquierda del río quedaban restringidos, cuando no suprimidos temporalmente. Esta situación, tan negativa para la economía comarcal, se mantuvo hasta 1908, año en el que fue inaugurado un nuevo puente, conocido como puente de Hierro, cuya entrada en funcionamiento fue muy celebrada por los vecinos de todos los pueblos limítrofes, siendo miles las personas que se dieron cita en sus aledaños el 25 de octubre, día de su inauguración.

1 M. Terrasse, *Talavera Hispano-musulmane (Notes historique-archéologiques)*, Melanges de la Casa Velázquez, VI, 1970, p. 79.

1. Los inicios de los mercados de ganado de Talavera

El origen de estos mercados se remonta al reinado de Sancho IV, que en un privilegio otorgado en Alcalá de Henares, el 27 de diciembre de 1294, autorizó la celebración en Talavera de una feria anual ocho días antes de la festividad de San Andrés y ocho días después. Esta feria sirvió para potenciar la actividad mercantil y artesanal de la villa, siendo asimismo un revulsivo para las actividades agropecuarias comarcales y para la economía de su amplia zona de influencia. Otro aspecto relevante de estos eventos feriales era el propiamente festivo, de disponibilidad de tiempo libre y de asueto. No en vano, la palabra feria, derivada del latín *feriae*, tiene el significado de "días de fiesta", de regocijo y descanso², y sirve por momentos para romper la dura rutina cotidiana, en la que no faltaban las jornadas de sol a sol, los siete días de la semana. Las ferias eran un breve paréntesis, un oasis de alegría y diversión, en las duras condiciones de vida que entonces sufría la mayoría de los talaveranos.



El mercado en *La Voz de Talavera* (Mayo de 1960).

Pronto, los sectores productivos pudieron comprobar los beneficios económicos que la implantación de los mercados había aportado tanto a la villa como a su área de influencia. El influjo de una ciudad tan importante y poblada como Madrid, sede de la Corte desde 1561, relativamente cercana a Talavera, con la que estaba bien comunicada, contribuyó a potenciar estos mercados, en los que los madrileños podían conseguir toda clase de productos agrícolas y ganaderos, aun cuando estos eventos tuviesen inicialmente un ámbito de carácter más comarcal que regional.

Con el paso del tiempo las ferias talaveranas se desdoblaron y pasaron a celebrarse, durante el reinado de Felipe III, los días 5 de mayo y 28 de noviembre, pero la mala climatología de este último mes dificultaba la movilidad del ganado, motivo por el que los ganaderos solicitaron que se trasladase esa feria a unas fechas con clima más benigno.

Después de varios cambios de calendario, durante la Regencia de María Cristina las ferias quedaron establecidas desde 1834 en las fechas que tienen en la actualidad, del 15 al 18 de mayo y del 21 al 24 de septiembre. Pero estas alteraciones en las fechas de celebración no trajeron en principio los efectos buscados, pues lejos de mantenerse la tendencia alcista que los mercados habían tenido durante el siglo XVIII, el número de cabezas de ganado registradas en el término municipal talaverano se estabilizó, lo que puede ser considerado como la pérdida de peso del sector ganadero en la economía local. De hecho, Pascual Madoz, en su *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones en ultramar* nos dice que hacia 1850 el número de cabezas existente en Talavera era

2 B. Díaz; C. Pacheco; y M. A. Blanco, *Los mercados de ganado de Talavera de la Reina: orígenes, desarrollo y consolidación*, Talavera de la Reina, Colectivo de Investigación Histórica Arrabal, 1998, p. 11.

similar al que había censado un siglo antes. Peores datos ofrece el censo ganadero realizado en 1865, en el que se pone de manifiesto que a excepción del ganado lanar estante, el resto de ganados había sufrido una merma considerable con respecto a la centuria anterior.

Sin embargo, cuando en 1876 finalizó la tercera guerra carlista, desapareciendo el clima de inseguridad existente en la comarca y se inauguró la línea de ferrocarril que enlazaba con Madrid, posibilitando una mayor movilidad a las personas y a los ganados, los mercados talaveranos fueron alcanzando cada vez mayor notoriedad en la provincia y en el resto de España. Esto llevó a los empresarios del sector ganadero, con fuertes influencias en la política municipal, a querer establecer unos mercados de ganado no vinculados a las dos ferias anuales. Así, en 1885 la corporación municipal que presidía el alcalde Justiniano Luengo Quijano, de ideología republicana, solicitó a la primera autoridad provincial que autorizase la celebración de unos mercados con periodicidad mensual, y si era posible quincenal. La petición, bien fundamentada, pues aludía a la importancia que estos mercados podían tener para la actividad comarcal, no obtuvo la respuesta esperada, primando posiblemente en su negativa la falta de sintonía política entre la primera autoridad local y la provincial. Justiniano Luengo ya había tenido un destacado protagonismo en la traída de aguas potables a Talavera en 1873 y posteriormente, durante su permanencia al frente del gobierno municipal entre 1885 y 1891, se procedió a la instalación del cableado eléctrico en la ciudad, convirtiéndose en uno de los más políticos que más se distinguió en la aportación de propuestas que favorecieron el progreso económico y social de Talavera.

Aunque la respuesta del Gobernador Civil fue negativa, debido al caciquismo que dominaba el ambiente político del momento, Justiniano Luengo no cejó en su empeño de velar por los intereses de su ciudad, pues consiguió en 1887 que el Ayuntamiento comprase unos terrenos para ampliar el campo del ferial, un logro que a la postre sería esencial para el éxito de las ferias y de los futuros mercados quincenales. Años después, una vez depuesto Justiniano Luengo como primera autoridad local, el nuevo alcalde, Tomás Sánchez de la Poza, que contaba ya con el apoyo del jefe provincial, estableció mediante un bando publicado en 1891 los lugares en los que se debían ubicar las distintas clases de ganado en los terrenos del ferial³.

Habría que esperar a abril de 1898 para que la lógica se impusiese en la política provincial. Entonces, en un ambiente de profunda crisis política y social motivada por el conflicto abierto entre España y los Estados Unidos, que entre otras consecuencias provocarían la pérdida de los últimos reductos coloniales en ultramar, el concejal Jacinto Bonilla propuso a sus compañeros de corporación, entre los que se encontraban varios propietarios rurales, la creación de dos mercados de ganado mensuales. Esta vez la petición sí que fue atendida y gracias a ello los mercados quincenales fueron una realidad desde el uno de julio de 1898. El principal objetivo de los mercados quincenales era propiciar las transacciones a los ganaderos de los pueblos de la comarca talaverana y a los del resto del Estado, facilitando al mismo tiempo toda clase de negocios con géneros, artículos y productos (...) desde la salida a la postura del sol, en los días primero y quince de cada mes⁴.

3 *Ibidem*, pp. 23-26.

4 Archivo Municipal de Talavera de la Reina, Carpeta de Bandos.

Para favorecer la concurrencia del mayor número de ganado a los mercados, todos los participantes estaban exentos de pagar impuestos el primer año de su existencia, no cobrando el Ayuntamiento los días de su celebración por el concepto de ocupación de terrenos en la vía pública. Esto favoreció que la consolidación de los mercados fuese bastante rápida. Llegaban ganados desde todos los pueblos de la comarca talaverana y de la provincia, así como de múltiples localidades de Ávila, Cáceres y Badajoz. En 1905 afluían ya reses no solo desde las dos Castillas y Extremadura, sino también desde Andalucía y en menor medida de Aragón y La Mancha. El área geográfica de procedencia de los compradores era aún más amplia. El ganado porcino tenía como principal punto de destino las regiones de Aragón, Valencia y Cataluña; el vacuno y el lanar se dirigían a Madrid capital y a puntos de su provincia; el caballar, mular y asnal se dirigía principalmente a pueblos de la provincia de Toledo; y el cabrío era adquirido en su mayoría por los ganaderos de la comarca talaverana.

La celebración de cada mercado llevaba aparejada la llegada de un buen número de compradores y vendedores a la ciudad, lo que repercutía de manera muy positiva en el comercio local. El medio de transporte más utilizado para llegar a Talavera era por supuesto el ferrocarril, lo que llevó a los alcaldes de Torrijos (Toledo) y Naval Moral de la Mata (Cáceres) a solicitar a los empresarios de la línea férrea que durante los días de feria y los días uno y 15 de cada mes se rebajasen los precios de los billetes, para favorecer la llegada de más personas a la ciudad. Pronto, los mercados quincenales se convirtieron, junto a la industria de la cerá-

mica artística, recuperada a partir de 1908, en una de las principales señas de identidad de Talavera, por la que era conocida en toda España, con la consiguiente repercusión económica positiva.

En líneas generales, el número de cabezas de ganado que concurría a los mercados quincenales fue aumentando año tras año, siendo un 15 por ciento superior en 1900 con respecto al año anterior. El ganado lanar era el más abundante en el recibo ferial, seguido del porcino, caballar, mular, asnal, y luego por el vacuno y el cabrío. Pero las crisis agrícolas de principios del siglo XX incidirán de manera muy negativa en el devenir del mercadeo. En 1904 y 1905 fueron muchos los ganaderos que acudieron a las ferias con sus ganados, pero tuvieron que venderlo a bajo precio, debido a la escasez de pastos por la falta de lluvias. Decayó bastante con respecto a anteriores celebraciones la concurrencia de ganados en las ferias de septiembre de 1906 y la misma tónica se mantuvo en los años 1908 y 1909 por la caída de los precios y por la prolongada crisis del sector ganadero⁵.

Las autoridades locales, que sabían los muchos beneficios que los mercados habían traído a la ciudad, no estaban dispuestas, después de tantos esfuerzos y sacrificios, a dejar que se hundiesen de manera irremisible, por lo que para hacer frente a las dificultades, organizaron concursos y exposiciones de ganado selecto, otorgando importantes premios en metálico. Los mercados parecieron recuperarse en 1913, después de varios años de crisis, pero la mejoría fue solo coyuntural, pues al año siguiente, coincidiendo con el inicio de la Guerra Mundial, las transacciones volvieron a cotizar a la baja por la falta de compradores.

⁵ Para mayor detalle, véase la afluencia de ganados a los mercados entre 1900 y 1914: B. Díaz Díaz, *Talavera de la Reina durante la Restauración (1875-1923). Política, economía y sociedad*, Talavera de la Reina, Ayuntamiento, 1994, pp. 157-159.

Una vez asentados los mercados quincenales, el Ayuntamiento comenzó a cobrar impuestos a los ganaderos por la ocupación de los terrenos del ferial. Algo que fue muy mal acogido tanto por los ganaderos como por otros sectores económicos de la ciudad por considerar que estas disposiciones impositivas podrían provocar un retraimiento de ganaderos y de cabezas de ganados, con la consiguiente pérdida de importancia de los mercados. De hecho, el Ayuntamiento de Mejorada, localidad cercana a Talavera, quiso aprovecharse del malestar existente y pretendió establecer en esa localidad un mercado de ganados, en el que no se cobraría nada a los ganaderos y además se proporcionarían pastos y servicios de abrevadero gratuitos. Pero la estratégica ubicación geográfica de Talavera y sus buenas infraestructuras de transporte y comunicaciones imposibilitaron la materialización de aquella alternativa o competencia.

La preocupación por todo lo relacionado con el mundo de la ganadería y de los mercados se fue haciendo cada vez más evidente en Talavera, como lo demuestra el que en 1912 se crease el periódico *Agros*, que tenía como objetivo difundir y defender los intereses de la agricultura y de la ganadería en la comarca⁶. También se fundó con ese mismo objetivo el Círculo Regional de Labradores y Ganaderos en 1920, en cuya sede social se daban conferencias que versaban sobre la actividad ganadera, presionando también esta asociación a las autoridades locales para que se mejorase la situación de este sector económico en la zona.

En ocasiones, los brotes epidémicos, que afectaron tanto al ganado como a los propios vecinos, obligaron

a suspender los mercados como medida preventiva para evitar los contagios y la propagación de enfermedades. No obstante, la alcaldía siempre fue reacia a la suspensión del mercadeo si no había una completa seguridad de la existencia de epidemias, por las negativas repercusiones que tenía en la economía comarcal y provincial. No es de extrañar por tanto, que cuando se extendía por la comarca el rumor de que la cabaña local estaba infectada de glosopeda, por poner un ejemplo, sin estar confirmada del todo la noticia, las autoridades editasen anuncios que se repartían por su zona de influencia, poniendo de manifiesto que los mercados se celebrarían en las fechas y formas establecidas. Fueron muy pocas las veces en las que llegaron a suspenderse las ferias y los mercados; en septiembre de 1890 las ferias se retrasaron debido a una epidemia de cólera que afectó a Toledo capital y a varios pueblos de la provincia. En las ferias de San Mateo de 1918 la suspensión de los mercados lo fue en toda regla como consecuencia de la epidemia de gripe que afectó de lleno a Talavera y que ocasionó la suspensión hasta el uno de diciembre de ese año. En otras ocasiones la suspensión fue parcial, permitiéndose las transacciones de ganado caballar, mular y asnal, como sucedió en agosto de 1920, cuando hubo mercados a los que no pudo acudir el ganado vacuno, lanar, cabrío y cerda⁷. Una vez que remitían las causas que habían motivado la interrupción de los mercados, las autoridades municipales repartían edictos y se insertaban anuncios en periódicos provinciales y nacionales, en los que se ponían en conocimiento de los vecinos que la enfermedad había desaparecido y que los mercados

6 Este periódico, que fue impulsado por dos veterinarios locales, informaba de los resultados de los mercados y de las enfermedades del ganado (J. Fernández-Sanguino, *Un siglo de luces y sombras en la prensa talaverana (1842-1936)*, Talavera de la Reina, Ayuntamiento, 2009, pp. 100-101).

7 B. Díaz, C. Pacheco, M. A. Blanco, *Los mercados de ganado de Talavera de la Reina: orígenes, desarrollo y consolidación*, Talavera de la Reina, Colectivo de Investigación Histórica Arrabal, 1998, p. 30.

volvían a celebrarse, pues era mucho lo que se jugaba la economía de la comarca con su suspensión.

Si la epidemia afectaba a la cabaña ganadera de localidades próximas, las autoridades municipales impedían el paso por su término de aquellos ganados que no fuesen acompañados del correspondiente visto bueno sanitario firmado por un veterinario y los certificados sanitarios emitidos por sus respectivos ayuntamientos⁸.

Uno de los negocios que se vio muy favorecido por el auge de los mercados de ganado fue el de la prostitución. Los días de mercado era cuando las casas de lenocinio que había en la ciudad tenían más negocio, pues a los clientes locales se les unía esos días otros clientes que llegaban desde diferentes puntos de la geografía provincial y regional.

Gracias a la recuperación de la cabaña ganadera y a la evolución de los medios de comunicación y transporte, los mercados entraron en una fase de auge en los años treinta. La buena marcha de los mercados llevó a unas 200 personas a solicitar a las autoridades que su periodicidad en lugar de ser quincenal fuese semanal, pues creían que de esta manera se beneficiaría al comercio y a las industrias locales. Sin embargo, otro grupo de vecinos se opuso a esta petición por entender que, de hacerse semanales, perderían calidad y se convertirían en poco más que mercados de baratijas y con ello disminuirían las transacciones de ganado. La polémica que se suscitó por este motivo obligó a la corporación municipal a posicionarse. Se votaron las dos propuestas presentadas en el Ayunta-

miento, resultando más votada la partidaria de dejar los mercados con la periodicidad quincenal.

En mayo de 1935, a propuesta de la presidencia de la Casa del Pueblo, de las entidades bancarias y de algunos comerciantes, se modificó el día de celebración de los mercados cuando los días uno y quince de cada mes coincidiesen en domingo, pasando a celebrarse el lunes siguiente. Este cambio permaneció poco tiempo, pues cuando las tropas rebeldes tomaron la ciudad en septiembre de 1936, las nuevas autoridades franquistas volvieron a restablecer la celebración de los mercados los días uno y quince de cada mes. Sin embargo, las presiones de la Iglesia consiguieron que se aprobase de nuevo en 1945 la disposición aprobada por la corporación municipal republicana de trasladar los mercados que cayesen en domingo al lunes siguiente, con la finalidad, esta vez religiosa, de conseguir que el descanso dominical fuese respetado⁹.

En los años sesenta, a medida que Talavera incrementaba su población y se consolidaba su desarrollo económico, los mercados quincenales ganaron en prestigio e importancia, hasta el punto de que fueron elegidos como uno de los mercados de referencia de España a la hora de establecer los precios nacionales del ganado. Esto obligó a mejorar sus instalaciones y a establecer unas oficinas estables en consonancia con su categoría. Las nuevas dependencias del mercado fueron inauguradas el 15 de mayo de 1973 por los entonces príncipes de España, don Juan Carlos y doña Sofía¹⁰.

8 Archivo Municipal de Talavera de la Reina, Carpeta de Bandos. Edicto sobre cumplimientos sanitarios de ganados concurrentes a los mercados, firmado por Antonio Montero, Alcalde regente, Talavera, 1910.

9 Archivo Municipal de Talavera de la Reina, Carpeta de Bandos. De interés general para los ganaderos y agricultores. Traslado al día siguiente de los mercados que coincidan con domingos o días festivos. Firmado por el alcalde Justiniano L. Brea, 16 de enero de 1945.

10 M. Ruiz Ruiz, *El mercadeo de ganado en Europa*, Toledo, Caja de Ahorro de Toledo, 1992, p. 56.

2. Las ferias y mercados como icono fotográfico

La imagen, o mejor dicho el icono fotográfico, representa un magnífico medio para la expresión conceptual de objetos, personas o eventos que persiguen una promoción entre el público. Las fotos que se editan en colecciones seriadas o las que aparecen ilustrando un reportaje periodístico ocupan un escalafón informativo predominante en este campo.

Para definir bien el término icono es conveniente huir de su confusión con el de "imagen". Colle explica que si no podemos llamar propiamente al mensaje visual "imagen" –ya que la imagen es la percepción mental que tenemos de él–, ni tampoco meramente símbolo –ya que el símbolo es un caso muy particular de expresión y no necesariamente visual–, hemos de recurrir a otro término, el de icono. El icono es una unidad discursiva, espacialmente delimitada (por un marco real o virtual), dentro del cual aparecen las señales o indicandos, que pueden indicar uno o varios referentes. Cada unidad menor que apunta a un referente específico es un iconema¹¹.

Sobre el valor icónico apuntamos lo que se establece según el código de iconocidad decreciente establecido por Moles¹² que la fotografía de proyección realista estaría en el nivel 9 de los 12 que el autor propone. Lo que sin duda viene a justificar las especiales condiciones de asimilación de la imagen captada por la fotografía; si a eso le damos el carácter más específico de que la fotografía documental alcanza un nivel informativo y denotativo más acusado si cabe, ahí tendremos el verdadero potencial que alcanza el icono fotográfico.

Pero tratándose entonces de iconos y no meramente de imágenes, la instrumentalización que los agentes pro-



El Teso del Ferial de Talavera. Foto Contreras, (*Revista Semana*, 1944).
ductores del mismo (fotógrafo, promotor, editor, divulgador) hacen del mismo estará condicionada al menos por un interés informativo y propagandístico, y no meramente documental ni artístico. En la fotografía periodística o el fotoperiodismo estas claves se basan en las necesidades que se establecen con respecto al destinatario:

“la principal razón de ser de la fotografía de prensa es hacer llegar información al destinatario. Es este último la razón de ser de la prensa. Son por lo tanto sus necesidades las que deberían prevalecer. Podemos distinguir cuatro: la necesidad de **saber**: desea conocer lo que ocurre y, en muchos casos, los medios de comunicación son la única alternativa de que dispone para enterarse de hechos que ocurren fuera de su pequeño círculo de vida diaria. La necesidad de **comprender**: muchas veces la mera información no basta, haciéndose necesaria una explicación de la misma para facilitar el entendimiento; la necesidad de **recordar**: no se acuerda siempre de las personas u objetos a los cuales el mensaje se refiere,

11 R. Colle, “El contenido de los mensajes icónicos”, *Revista Latina de Comunicación Social*, nº 19 (1999), p. 9.

12 A. Moles, *L'image, communication fonctionnelle*, Casterman, Tournai, 1981.

aunque éstos hayan sido ya aludidos varias veces; necesita que se le recuerden quienes son los actores, cuales son los instrumentos o como son los lugares propios del hecho del cual se informa. La necesidad de **recrearse**: el conocimiento no es lo único que se espera de los medios de comunicación: incluso de la prensa –que es esencialmente informativa– se espera también un clima de comunicación grato, para lo cual importa incluir mensajes que sean recreativos en su contenido¹³.

Con estas premisas es más fácil entender el código que se fue estableciendo entre emisor y destinatario, a lo largo del siglo XX fundamentalmente, entre los lectores de la prensa gráfica.

3. Los mercados de ganado y las ferias en la fotografía

Gran parte del concepto icónico que tenemos de la Talavera de las primeras décadas del siglo XX se lo debemos a Juan Ruiz de Luna¹⁴. Sus vistas urbanas y tarjetas postales son sin duda una buena muestra para comprender la imagen de ciudad, como testimonio gráfico de primer orden.

En el apartado del postalismo, Ruiz de Luna comercializó varias series de más de cuarenta imágenes diversas de Talavera (calles, plazas, monumentos, puentes, vistas del río Tajo...) que son uno de los mejores docu-

mentos gráficos para la historia urbana de la ciudad¹⁵. Una de las primeras series posiblemente la realizó en distintas fases, si bien por algunos detalles concretos, la situamos en torno a 1906, admitiendo que algunas pudieron ser hechas ya en los años noventa. El autor huye aquí de un planteamiento de estética romántica para aceptar más la realidad objetiva. Otra serie ya de los años veinte vuelve a incidir en aspectos emblemáticos de la arquitectura y el urbanismo talaveranos.

La serie de 1906, que es la más conocida por el gran público, fue objeto, no obstante, de posteriores copias y reproducciones por otros fotógrafos y editores. Su valor como documento histórico es indiscutible, pues además marca una tónica general en cuanto a lugares de Talavera que son susceptibles de admiración. No en vano, en esos momentos se está viviendo una especie de relanzamiento de la economía talaverana, sobre todo a raíz de la potenciación del comercio, la instalación de la línea y estación del ferrocarril y la celebración de los mercados quincenales. Todo ello repercute en una visión determinada de la ciudad, que por parte de las autoridades se empeñan en que sea lo más atractiva posible para el visitante foráneo¹⁶.

El recién instaurado mercado quincenal tenía en la época de Ruiz de Luna una relevancia a nivel de implicación socioeconómica en Talavera, y por lo tanto era apropiada su captación fotográfica por entender que el

13 R. Colle, "El contenido de los mensajes icónicos", *Revista Latina de Comunicación Social*, nº 19 (1999), pp. 25-26.

14 Sobre Ruiz de Luna en su condición de fotógrafo pueden verse los siguientes trabajos: C. Pacheco, "Ciudad y fotografía en Juan Ruiz de Luna (1885-1925)" en *Fotografía y Patrimonio. Actas del II Encuentro de Historia de la Fotografía en Castilla-La Mancha. Ciudad Real, CECLM-ANABAD CLM, 2007*, pp. 164-173. Del mismo "Juan Ruiz de Luna Rojas, fotógrafo" en P. Diodoro Vaca y J. Ruiz de Luna, *Historia de la Cerámica de Talavera*. Edición facsímil, Talavera, Ayuntamiento, 2008, vol. preliminar "Presentación y estudios", pp. 55-84. F. González Moreno, "La cerámica talaverana a través de las fotografías de Ruiz de Luna" en *Fotografía y memoria: I Encuentro en Castilla-La Mancha. Ciudad Real, CECLM, 2006*, pp. 140-147.

15 C. Pacheco Jiménez, "La tarjeta postal en Talavera de la Reina" en C. Pacheco y B. Díaz, *La ciudad en el recuerdo. La tarjeta postal en Talavera de la Reina, 1902-1960*, Talavera, Colectivo Arrabal, 2005, pp. 29-58.

16 Vid. Díaz Díaz, op. cit.

ganado y su mercadeo podría ser una de las señas de caracterización talaverana. El ambiente que se muestra en las fotos del campo ferial es el propio que en esos días feriado se vivía en Talavera, y que algún escritor local reflejó años después con pinceladas literarias:

“Apenas amanece el día 15 de mayo, primero de Feria, la más importante de las dos que se celebran en la histórica ciudad de Talavera de la Reina, la primordial obligación de todo buen talaverano, era comprarse una larga y flexible vara.

La hermosa pradera que al salir de la población se extiende a mano izquierda desde el paseo del Prado hasta el de la Estación, estaba materialmente cuajada de ganado: por la carretera paseaban los caballos de precio, llevándolos sus jinetes ya al paso ya al trote, para que resaltasen las condiciones de los animales; al comienzo de la pradera el ganado mular y asnal, y más allá el de cerda y el vacuno.

Todo era movimiento; una confusa algarabía dominaba el ambiente, se oía el relinchar de los caballos mezclado con los balidos de los corderos que al otro lado del paseo se hallaban; las voces de los vendedores, las discusiones de los tratantes, los gitanos con su cadenciosa habla iban de un lado para otro ponderando con pintorescas imágenes la bondad de sus animales, las gitanas con sus churumbeles a cuestras seguían a sus hombres mezclándose en la discusión para acabar de decidir a tal cual comprador reacio. Una multitud de abigarrado aspecto se apiñaba estrujándose materialmente dando la nota de color los pintorescos trajes de lagarteranas y navalqueñas. En algún puesto de bebidas se celebraba el alboroque de un trato llevado a feliz término”¹⁷.



El Teso del Mercado de ganado de Talavera. Foto Ruiz de Luna. (*El Criterio*, mayo 1905).

Sin embargo, Luna no llegó más allá en las posibilidades icónicas de la ciudad y su mercado ganadero. Quizá fueron otros fotógrafos los que supieron sacarle más jugo. Entre éstos cabe destacar por su calidad y originalidad, Enrique Ginestal Martínez de Tejada, un joven fotógrafo talaverano familiar del director del periódico *El Criterio* e hijo de comerciantes¹⁸. Su labor como artista, dibujante, decorador, ceramista y pintor fue completada con su afición a la fotografía, arte en el que llega a profesionalizarse a partir de 1916. Ginestal muestra una riqueza de perspectivas del evento ganadero en aras de la foto-documento contribuyendo con ello al despliegue propagandístico del mercado. Sobre sale para nuestro estudio sobre el mercado, la serie de retratos que realiza para los campesinos y asistentes a las ferias con sus ganados. Este tipo de fotografía, a caballo entre la foto de gabinete y el documento etnográfico

17 J. M^a, Portalés, *Talavera de la Reina (novela de costumbres)*. Cuenca, 1927, pp. 20-21.

18 Sobre Enrique Ginestal Martínez de Tejada, pintor, ceramista y fotógrafo, vid. nuestro trabajo c. Pacheco, “Fotografía en Talavera de la Reina: Apuntes para su historia (1850-1950)”, *Añil*, n^o 28 (invierno 2004-05), pp. 43-49.

fico es tremendamente valioso para la fotohistoria de las mentalidades. Pocas veces estos lugareños venidos de distintos pueblos de la comarca tendrían ocasión de hacerse una fotografía, y además con sus ejemplares de ganado más estimados.

También en la línea de la foto-documento debieron de existir muchos fotógrafos aficionados que captaron sus instantáneas dentro del bullicio de la feria, plasmando así su increíble vitalidad. Tenemos en nuestra colección alguna del pintor y fotógrafo aficionado Florencio Martínez Montoya tomada en los años veinte en el campo del Prado.

A nivel institucional existe una serie de fotos del teso de ganado en los aledaños de la Alameda, junto al río Tajo, cuando después de producirse el paulatino proceso de urbanización del ensanche de la ciudad en el antiguo campo ferial del Prado. Son de finales de los años cincuenta y alguna de ellas son fotos aéreas, posiblemente encargadas por el propio ayuntamiento talaverano en post de conseguir un reportaje de la nueva realidad del mercado quincenal en su nueva ubicación, amen que serviría de propaganda para mostrar el potencial económico de la Talavera que empezaba a despegar en esos años.

4. Los mercados y ferias en la prensa gráfica, libros y guías de viaje

El desarrollo de la fotografía de prensa va a ir parejo con la consolidación de las publicaciones periódicas



Foto aérea mercado 1958.

que empiezan a incluir imágenes de acontecimientos diversos o de lugares; este proceso empieza en España con cierta solidez a partir de las postrimerías del siglo XIX¹⁹. Los semanarios de tirada nacional como *Blanco y Negro*, y luego *Nuevo Mundo* serán pioneros en este sentido. En la zona castellano-manchega serán otras revistas como *Vida Manchega*²⁰ o *Toledo: Revista de Arte*²¹ las iniciadoras de esta tendencia.

Precisamente en aquella primera revista ilustrada es donde, ya en la temprana fecha de 1903, aparecen las primeras fotografías de prensa del mercado de Talavera²², captadas por el reportero gráfico Codorniu. Se trata de vistas tomadas con carácter panorámico y documental mostrando de forma objetiva la feria,

19 A. Pantoja Chaves, "Prensa y Fotografía. Historia del fotoperiodismo en España", *El Argonauta Español*, nº 4 (2007).

20 S. García Alcázar, "La consolidación de la fotografía en la prensa de Castilla-La Mancha: la revista ilustrada "Vida Manchega" en *Fotografía y memoria: I Encuentro en Castilla-La Mancha*. Ciudad Real, CECLM, 2006, pp. 92-99..

21 J.F. Jiménez Jiménez, "Toledo: Revista de Arte". La fotografía de una ciudad pintoresca" en *Fotografía y memoria: I Encuentro en Castilla-La Mancha*. Ciudad Real, CECLM, 2006, pp. 100-116..

22 *Blanco y Negro*, nº 645, 6 de octubre de 1903 y nº 649, 10 de octubre de 1903.

como un apoyo más de los comentarios del periodista, por cierto alguno de carácter jocoso.

A nivel local el primer medio impreso en el que hemos localizado fotografías del mercado es el periódico local semanal *El Criterio*²³, que el número de 20 de mayo de 1905, que en la página de su portada saca dos instantáneas de dos lugares diferentes del ferial con ganado, en la zona de El Prado. Una con la presencia de ganado caballar y otra con ganado caprino. Son imágenes meramente ilustrativas, que ofrecen una información complementaria al texto, y no serían objeto de atención por nuestra parte si no fuera porque en la crónica adjunta se desvela el valor que el mercado de ganado y la feria tienen en esa propaganda de la ciudad:

“Con gran animación y considerable número de forasteros se han celebrado este año las importantes ferias de ganados de Talavera de la Reina. El número de tratantes ha sido excesivo, sobre todo el de vendedores, pues a causa del mal estado de los pastos, todos deseaban vender el ganado casi siempre a corto precio y perjudicando sus intereses.

Ha venido la mayor de parte de Extremadura y ambas Castillas, de Andalucía en menor número, así como de Aragón y la Mancha.

En el Real de la feria ha habido bastante animación durante los tres días, en él se han visto ejemplares buenos de caballos de raza, así como los consabidos jamelgos serranos. Por la carretera ha desfilado un buen número de jinetes, así como lujosos carruajes y automóviles y entre éstos últimos el del diputado Sr. Beruete (...) Tenemos la dicha de poseer una ciudad muy a propósito para el desarrollo y progreso

de las ferias y mercados: su magnífica situación topográfica, al fácil alcance de las provincias de Ávila, Cáceres, Badajoz, Toledo, Ciudad Real y Madrid. Su espléndida y exuberante campiña, su proximidad al tajo, hermoso abrevadero, su alegre vega. La cercana situación del ferrocarril, todo ello unido, suma un conjunto de comodidades que atraen al forastero y le hacen preferir esta localidad a otras muchas de la provincia donde también se celebran ferias; por si todo eso no bastara está la tradición de la importancia de sus mercados, de su comercio, de su industria, de sus fábricas, recuerdos todos que no reúnen muchas ciudades castellanas... Por todo ello podemos decir que en nuestra ciudad se celebran anualmente las dos ferias más importantes más concurridas de toda la parte central de España...”²⁴.

Tal vez por vez primera dos imágenes cotidianas para los talaveranos como eran las del ganado en su teso se plasmaban en un semanario local. El autor de las planchas fotográficas muy posiblemente fue Ruiz de Luna, pues la misma imagen vuelve a parecer en un programa de las ferias de 1934²⁵ junto a otras vistas de la ciudad y sus monumentos tomadas por él.

En otros semanarios provinciales como *El Castellano Gráfico* en los años veinte también llegó a reproducirse alguna imagen, también con la colaboración de Luna, que trabajaba además como reportero gráfico de prensa para otros medios nacionales, aparte de tener su gabinete y estudio.

En los años de la Dictadura de Primo de Rivera y la II República el reflejo de las ferias en el apartado gráfico de la prensa fue modesto, entre otras razones por-

23 I. Sánchez Sánchez, *Historia y evolución de la prensa talaverana (1842-1936)*, Talavera, Ayuntamiento, 1990, p. 30.

24 “La feria”, *El Criterio*, nº 28, 20 de mayo de 1905, p. 1.

25 *Talavera septiembre MCMXXXIV*. Talavera, Imprenta Ramiro Gómez, 1934, p. 17.

que los diarios y semanarios tampoco contaban con una despliegue lo suficientemente amplio como para cubrir con reporteros todo el territorio, por ello los encargos a fotógrafos locales era una solución cuando se trataba de acompañar la noticia con alguna imagen. En esta etapa, no obstante, para el caso de Talavera, la prensa local no suele disponer del recurso a la ilustración fotográfica, por lo que es difícil encontrar material relacionado con la feria o los mercados.

Habrà que esperar hasta los primeros años del nuevo régimen dictatorial franquista para ver cómo se recupera un interés por las actividades tradicionales con un marcado cariz costumbrista y castizo. Pero la especialización de publicaciones que conceden una gran importancia al aparato gráfico permite una mayor difusión de la fotografía como parte central de los reportajes. Un buen ejemplo es el caso del aparecido en la revista *Semana*, el 3 octubre de 1944²⁶. La crónica de la feria en la pluma de un curtido periodista como Abizanda se ve enriquecida por las magníficas instantáneas que captó con su cámara el fotógrafo de prensa Gerardo Contreras²⁷:

“Un día de feria sobre los llanos de Talavera de la Reina resulta casi igual a otros que los siglos presenciaron. Acaso encontramos alguna variante en los atuendos. Pero son los mismos campesinos de rostros endurecidos bajo todas las intemperies; las mismas mozas, rudas, morenas y bravías, los mismos chicuelos renegridos que escapan de la caravana encendidas flores de amapola, en las rubias y secas rastrojeras... Talavera tiene sin embargo una personalidad singular. Es muy distinta de las ciudades castellanas. El propio paisaje difiere de aquellas sem-

piternas soledades que abrasan los rigores del estío y amortajan las nieves y los hielos durante el invierno. El horizonte talaverano tiene algo más que torturadas siluetas de álamos desnudos. Por gracia de Dios, el Tajo se ciñe al caserío con una amplia faja de húmedas y feraces huertas, y los árboles invaden el centro de la aglomeración urbana, en ordenadas series, a lo largo de calles y paseos.

Ningún escenario mejor para una evocación de la España vieja y campesina como la feria de Talavera. El tiempo suspendido, estático, mientras la multitud toma posiciones a ambos lados del Paseo del Prado... Los caballos y reses, hartos de ramonear los brezos del camino, son alineados cuidadosamente por sus dueños. Poco o nada diferencia a estos hombres vestidos con negras blusas y cubiertos con sombreros de anchas alas y grasientas boinas. De un momento a otro esperamos encontrar la estampa del ganadero, huésped contumaz de todas las ferias...”²⁸.

Las fotos de Contreras presentan cierta plástica, a nuestro juicio, muy orgánica, que abunda en los detalles de un costumbrismo que sin embargo viene cargado de un subjetivismo propio del fotógrafo que sabe colocar la cámara en el ángulo apropiado. Sus imágenes son cuadros estudiados con la composición articulada en torno a elementos muy representativos, y con valor de iconemas: la caseta, el carro, los ganaderos y sus hijos, y el ganado que sirve de telón de fondo o como complemento. Es como si se quisiera ofrecer una visión de la feria con retazos pictóricos, no en vano encontramos en las fotos de Contreras ciertas influencias del pictorialismo.

26 Artículo que viene firmado por Martín Abizanda y Villabrica, (Zaragoza, 1915), periodista cinematográfico, y redactor jefe de la revista *Semana* entre 1947 y 1952.

27 Fotoperiodista del diario *Arriba*. Había creado la Agencia de Fotografía Española con Eduardo Vilaseca.

28 M. Abizanda, “Escenas españolas: Mañana de feria en Talavera”, *Semana*, 241, 3 de octubre de 1944.



Pareja con vaca en el mercado. Foto E. Ginestal Martínez de Tejada. (1916).

Por poner otro ejemplo de reportaje periodístico que se recrea en la feria y el ganado, hacemos alusión al que *Blanco y Negro* edita de nuevo en una fecha ya avanzada de la década de 1960, cuando la ciudad se encuentra en pleno fragor del desarrollismo urbanístico y demográfico con la puesta en marcha del regadío en su contorno. Talavera es entonces una urbe de acogida de población rural y con una actividad comercial, industrial y ganadera bastan-

te considerable. El reportaje es de mayo de 1969, y una vez más viene a poner de manifiesto la importancia de la feria como evento nacional: "Famosa feria de ganado la de Talavera de la Reina. Su renombre alcanzó siempre meridianos nacionales y, hoy, ha sido designada como uno de los cinco mercados permanentes de España, junto con los de Reinosa, Medina, Zafra y Jerez. El montante dinerario de sus transacciones alcanza cifras de vértigo..."²⁹ Las foto-

29 J. Vega Pico, "Las ciudades más bellas de España: Talavera de la Reina", *Blanco y Negro*, nº 2.977, 24 de mayo de 1969.

grafías que acompañan el amplio artículo son de Álvaro García-Pelayo y se adaptan al prototipo de reportaje de divulgación turística de la España de los 60 para mostrar las bellezas y "realidades" españolas de sus pueblos y ciudades.

En la prensa local talaverana, el periódico *La Voz de Talavera* será el principal precursor y defensor de una imagen de las ferias y mercados acorde con el proceso de revitalización económica y social que se vive entre los años 50 y 60. En sus páginas, paulatinamente tienen cabida imágenes de fotografías locales que trabajan también para la prensa como Salvador, Antoranz, Rojo o Rodríguez³⁰. Junto a las fotos de ganados y del teso se van haciendo hueco, ya desde los años 40, la importancia de las atracciones o máquinas de ocio para los visitantes del ferial, instaladas para deleite de niños y mayores.

En 1960 las ferias de mayo coincidían con la celebración de la I Feria Provincial del Campo, lo que vino a reforzar la vinculación agropecuaria de Talavera con su comarca, y demostraba el papel principal que jugaba la ciudad en el panorama provincial. *La Voz de Talavera* se hizo eco del asunto:

"Queremos destacar en este comentario la importancia, el vigor, la utilidad y la necesidad si cabe de las ferias ganaderas talaveranas, patentizadas en una continuidad de siete siglos. A lo largo de ellos icuántos imperios, estados, industrias, concepciones y modos de ver y de vivir han cambiado o desaparecido! En contraste, nuestras ferias de ganados conservan y aun acrecientan de año en año su lozanía, como si poseyeran el elixir de la eterna juventud.

La explicación podemos hallarla en la excepcional-

mente favorable situación estratégica de Talavera, como centro de una región natural que no sólo abarca a la mitad occidental de la provincia de Toledo, sino a extensas comarcas de Ávila y Cáceres, como nudo de comunicaciones ya que desde la Edad media revestía importancia al ser atravesada por dos importantes cañadas...

Además la de Talavera es una feria ganadera completa...aquí coinciden en las mismas fechas, el ganado aragonés, andaluz o riojano deseoso de adquirir las excelentes ovejas entrefinas talaveranas; el tratante de Almería o Teruel que viene a comprar muletas para recría; el vendedor ambulante de cerdos que luego irá desgranando su mercancía por pueblos manchegos; el comprador de vacuno lechero, que no sólo sale hacia las zonas de regadío del Tajo y de Gadiana, hacia Madrid y otras ciudades, sino que incluso se exporta a la Montaña santanderina; el entrador de los grandes centros de consumo -Madrid, Barcelona, Valencia, Zaragoza, etc.- en busca de partidas de ganado de abasto de todas las especies ...Todos estos...contribuyen a hacer que las ferias de ganado de Talavera tengan rango e importancia nacionales"³¹

El evento ferial provincial vino a reforzar más si cabe el iconismo de la feria y el ganado como seña identitaria talaverana.

De otro lado, la presencia de los años 40 de la festividad de San Isidro en el seno de la feria de Mayo dotó al ya tradicional discurso de las excelencias de la concurrencia ganadera de un aspecto religioso devocional que iría cargado de intencionalidad político-religiosa³². En el elenco de imágenes sobre el festejo de San Isidro y sus romerías por las calles talaverana en-

30 Sobre la fotografía en Talavera en estos años vid. C. Pacheco, "Aproximación a la historia de la fotografía en Talavera" en *Imágenes de una ciudad y sus gentes. Fotografía en Talavera de la Reina (1857-1950)*. Talavera, Colectivo Arrabal, 1997, pp. 45-54.

31 *La Voz de Talavera*, 13 mayo 1960.

32 Sobre San Isidro en Talavera vid. C. Pacheco y M. A. Blanco, *San Isidro en Talavera de la Reina. Historia cultural y gráfica*. Talavera, 2006.

tre 1948 y 1970 se puede asistir de nuevo a la consolidación de los patrones icónicos de la feria y el carácter agrícola y ganadero de la ciudad y su territorio. En algunos casos, con una evidente influencia meridional en el protocolo festivo que se aproxima a la vestimenta de corte andaluz y a un tipo de despliegue decorativo más propio de aquellas tierras que de la propia región toledano-extremeña.

En otro apartado donde el icono fotográfico tiene su papel relevante es en las guías y folletos de feria. Lógicamente se incide en aspectos y rasgos puramente definitorios de la identidad del lugar y sus gentes. En los primeros años del siglo XX se editaron algunas de éstas de ámbito provincial o local: en 1904³³, 1906³⁴ o 1910³⁵; a pesar de incidir en la importancia de las ferias y el mercado quincenal de ganado, no aportaban aparato gráfico de las mismas. Habrá que esperar a años posteriores para encontrar imágenes que embellecen el texto de los autores.

Por ejemplo algunos libros de viajes que tratan sobre el interior peninsular, la zona castellana, incluyendo Talavera entre sus rutas, inciden en que la feria de ganado es una de sus mayores expresiones identitarias. El periodista y viajero catalán Gaziel describía así sus impresiones sobre este evento en el viaje que hizo en mayo de 1953:

“Talavera es una población del llano agrícola, un centro comarcal. Hoy está llena de bote en bote y envuelta en una polvareda irrespirable... a la multitud a pie y a caballo, se mezclan corderos y cabras, bueyes y vacas, con interminables retahílas de caballos, yeguas, mulos, asnos y borriquillos africanos, atados

por el roncal unos a otros, como los salchichones, hendiendo en masas compactas el gentío excitado... Toda va a la feria o viene de ella porque hoy en Talavera no se puede hacer otra cosa. Son dos corrientes contrapuestas y complementarias, que se entrecruzan y renuevan indefinidamente... Esta feria de Talavera de la Reina es una de las más “españolas” que he visto en España; feria castiza como la Castilla baja, que en cierto modo es fronteriza, porque las esencias enjutas y ásperas de la tierra plasmadora del país se mezclan, y a ratos naufragan, en la alegría, la torería y la cascabelería andaluzas”³⁶.

Esa visión de casticismo castellano-andaluz que se funde en Talavera es lo que parece marcar la tónica de ciertas fotos, configurando con ello el perfil icónico que venimos aludiendo.

Unos años después se publicó una monumental guía de la provincia de Toledo a cargo de la prestigiosa editorial Everest. Los textos eran de las archiveras e historiadoras toledanas Julia Méndez y Mercedes Mendoza, pero la fotografía corría a cargo de los renombrados fotógrafos Alice y Marc Flament. La edición en cuatro lenguas (castellano, francés, inglés y alemán) representaba una obra de gran envergadura. La calidad del aparato gráfico es evidente, y por supuesto, se recrea en aquellos elementos o acontecimientos que van definiendo una determinada forma de ver las constantes de Toledo y su provincia. En este caso, sobre Talavera abunda en el aspecto monumental, sin desdeñar fotos de las fiestas y ferias de mayo, y unas impresionantes instantáneas del teso de ganado, con animales, ganaderos y tratantes en una galería de ti-

33 Gerardo Gómez, *Guía de Talavera de la Reina*, Talavera, Imp. Luis Rubalcaba, 1904.

34 *Guía del viajero de la provincia de Toledo*, Toledo, 1906.

35 *Vade-mécum del viajero en Talavera de la Reina*. Talavera, Imp. Luis Rubalcaba, 1910.

36 Agustí Calvet Pascual (Gaziel), *Castilla Adentro*, Barcelona, Edhasa, 1963, p. 137 y ss.

pos realmente asociados al evento. Sobresale, por su carácter anecdótico y llamativo, una placa en la que dos curas con sotanas de espaldas a la cámara observan un grupo de tratantes con caballos³⁷.

En otro libro de viajes del periodista Gaspar Gómez de la Serna, editado por Ediciones Destino en 1964³⁸, llama la atención que de las pocas fotografías que se incluyen en la parte dedicada a Talavera se incluye una de un puesto de juguetes del ferial³⁹, mientras que el autor no hace alusión alguna a la importancia de su mercado y feria de ganado. Cosa diferente a lo que otro Gómez de la Serna, en este caso Julio, escritor y traductor, había reflejado en sus impresiones en un programa de ferias de Talavera de 1949:

“Voy hacia Talavera en esta su típica Feria de Mayo atraído por el único goce que puede servir aun de invitación al viaje, la busca de nuevos estados de ánimo....

El amplio parque del Prado negro de gente, dispuesto y engalanado para las diversiones verbeneras...música, estampidos, gritos y algazara, baile dentro y fuera de las casetas...

En ese mismo contorno, cerca de la Alameda que revela el Tajo, la pequeña pampa del Teso, donde se celebra el ferial de ganados, renombrado en toda España, al que concurren muchos pueblos vecinos. Los corderos se apiñan con balidos eléctricos entrecortados, como párvulos a la salida de la escuela. Centenares de grupas redondeadas femenilmente de las mulas, con tonos de piel que van desde el rojo como tostado por el sol hasta el negro azulado. Caballos que alzan las testas alineadas, relinchando hacia el

aire, componiendo así un vigoroso friso equino. Piaras de cerdos que gruñen no se sabe si de gozo o de cólera, atropellándose en una masa compacta. La animación crece sin cesar: el vino, denso y fresco, pinta vitalmente los rostros. Hay orgullo en las miradas de labriegos y pastores, hombres curtidos por el aire libre que ha dejado sus rasgos marcados con el buril más certero y estilizador: hombres que saben todos los secretos del campo, del alba y de la noche en las cuatro estaciones”.⁴⁰

Una vez más los aportes literarios ayudan a comprender la fijación icónica de la feria y el mercado como parte inherente del “ser” de Talavera, ahora además aderezado por la ideología del régimen franquista.

Precisamente este aspecto, el de la crónica tendenciosa con fines propagandísticos propio de la postguerra es lo que se deriva de esta descripción incluida en el programa de ferias de mayo de 1944:

“Dos ferias de ganados se celebran anualmente en Talavera de la Reina, aparte de dos mercados mensuales, que aunque no de la importancia de aquellas, originan una periódica afluencia de compradores, vendedores y traficantes de ganados de todas clases, que alimentan el comercio y la industria de Talavera. Estos mercados que desde hace muchos años vienen celebrándose los días 1 y 15 de cada mes, no tienen una propiedad específica y sí genérica, pues a ellos acude el ganado lanar, mular, porcino, vacuno y caballar, desde los límites más apartados de la provincia y aun de las provincias colindantes particularmente de Ávila. Algo ha decaído estos mercados a partir de la pasada guerra, siendo tal vez en

37 A. y M. Flament, *Provincia de Toledo*, León, Everest, 1969, pp. 300-301.

38 G. Gómez de la Serna, *Guías de España: Castilla la Nueva*. Barcelona, Ediciones Destino, 1964, p. 470.

39 Las fotos del libro fueron realizadas por el prestigioso fotógrafo F. Catalá Roca.

40 J. Gómez de la Serna, “La Feria vista desde Madrid”, *Programa de Ferias y Fiestas de mayo de 1949*; Talavera, Imprenta Ebor, 1949.

ellos donde es más tangible la huella de la devastación llevada a cabo por los rojos en los sitios donde imperaron. Los sacrificios de ganado cometido por estos sin orden ni concierto, con una grave impremeditación en el orden de la reproducción, se ha dejado sentir en estos mercados que poco a poco van resurgiendo y no está muy lejano el día que vuelvan a conocer su antigua animación...

Es en la feria cuando el espacio destinado para Rodeo va resultando un poco angosto, tal es la enorme afluencia de forasteros que a Talavera acuden de los cuatro puntos cardinales de España, principalmente de la Mancha, Extremadura y Andalucía⁴¹.

A modo de conclusión podría argumentarse que un elemento de la tradición histórica local de Talavera, como era el mercado y la feria de ganados, adquiere un nuevo significado a partir de finales del siglo XIX con la popularización de la fotografía. La intención del poder político y económico en la ciudad durante el siglo XX será la propagación de los factores de desarrollo más fiables apoyados en la tradición. El mercadeo de ganado y la celebración de las dos ferias anuales, en mayo y septiembre, proporciona junto a la cerámica, el comercio o las comunicaciones, motivos para la promoción, como señas identitarias de la colectividad talaverana.

Por este motivo, la fotografía permite establecer constantes icónicas que van más allá del significado circunstancial o sincrónico para convertirse en verdaderas imágenes que trasciende diacrónicamente el tiempo por su iconismo. Sin duda el mercado y la feria de Talavera forma parte de esa memoria gráfica del

pasado talaverano, ya que desgraciadamente ya no lo cumple en la actualidad con la desaparición de la lonja ganadera en la ciudad.



Pesando corderos en el Teso. Foto Alice y Marc Flemant. (1968).

41 "El Rodeo" en *Programa de ferias y fiestas de Talavera de la Reina*, mayo 1944.

LA FOTOGRAFÍA DE FRANCISCO DE GOÑI Y SOLER. DE MADRID A GUADALAJARA

Irene Benayas García
Archivera

Santos Yubero, Ortiz Echagüe, Tomás Camarillo... son fotógrafos nombrados e incluidos en el IV encuentro de la fotografía de Castilla-La Mancha, organizado por ANA-BAD Castilla-La Mancha y el Centro de Estudios de Castilla-La Mancha (UCLM), celebrado en Guadalajara entre el 20 y el 22 de octubre de 2010. Por su gran relevancia, hemos querido incluir entre ellos a Francisco de Goñi, redactor gráfico, enviado especial y cronista del rey Alfonso XIII. Para este estudio se han consultado las copias digitales de los periódicos *Flores y Abejas*, *La Palanca* y *La Esfera* en la Biblioteca virtual de Prensa Histórica del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte¹, la revista ilustrada *Blanco y Negro* y el diario *ABC* de la hemeroteca digital de *ABC*²; *Actualidades*, *La Esfera*, *La Gran Vía*, *La Lidia*, *Mundo Gráfico*, *Nuevo Mundo* y *El Teatro* en la hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional³; y el Centro de Estudios de Castilla-La Mancha⁴. Además se ha consultado las fotografías digitalizadas y accesibles en la

Web a través del Archivo de la Imagen de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha⁵ y el Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara (CEFIHGU)⁶. Todo ello es completado con las fotografías y postales custodiadas en el Archivo General de la Administración (AGA) y el semanario taurino ilustrado *Sol y Sombra* en la biblioteca de la Casa de Guadalajara en Madrid.

Francisco de Goñi y Soler nació en el seno de una familia acomodada de la alta burguesía, hijo de Eugenio y Josefa, en Madrid en 1873. Cumpliendo con la tradición familiar respecto de los primogénitos que hacían el ingreso en Artillería por hijosdalgos es segundo teniente de la Academia de Artillería de Segovia en 1897⁷. A principios del siglo XX abandona la milicia para dedicarse por entero a la fotografía en sus más amplias facetas. López Mondéjar asegura en *Crónica de Luz*⁸ que su abandono fue motivado por su estado delicado de salud que le impedía dedicarse a los trabajos de campo que requería la vida militar⁹.

1 Biblioteca virtual de Prensa Histórica del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte: prensahistorica.mcu.es

2 Hemeroteca digital del diario *ABC*: <http://hemeroteca.abc.es/>

3 Hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional: <http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/>

4 El Centro de Estudios de Castilla-La Mancha: <http://www.uclm.es/ceclm/>

5 El fondo fotográfico de Francisco de Goñi, propiedad de la Agrupación Fotográfica de Guadalajara, se encuentra depositada en el Archivo Histórico Provincial de Guadalajara y es accesible a través de la red en el Archivo de la Imagen de la JCCM: http://clip.jccm.es/archivo_de_la_imagen/es/micrositios/inicio.cmd

6 El Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara (CEFIHGU): www.cefihgu.es/

7 S. Bernal [et al.], *Monografía de Goñi: La memoria de un Rey, de un país y de un tiempo*, Madrid, Caja Madrid, 1998.

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

9 Esta afirmación es apoyada por otros foto-historiadores como J. M. Sánchez Vigil y M. Durán Blázquez, *Madrid en Blanco y Negro (1875-1931)*, Madrid, Espasa Calpe, 1992.

Antes de analizar su obra deberíamos primero averiguar quién era realmente Francisco de Goñi y Soler. En el *ABC* del 23 de junio de 1908 el redactor Santamaría dice sobre el autor: "Nuestro buen Goñi, que desde por la mañana hasta que se pone el sol está siempre máquina al brazo en busca de asuntos gráficos [...]"¹⁰.

El cronista Antonio de Membiola Guitian, pseudónimo de un escritor desconocido¹¹, escribe en el periódico *Flores y Abejas* del 31 de agosto de 1919¹²:

"... Yo os presento a D. Francisco de Goñi, sin cierto recelo de que me respondáis finamente: Ya tenemos el gusto de conocerlo -El articulista prosigue diciendo- Dividiremos nuestro trabajo en dos partes. En la primera consideramos a D. Francisco en su aspecto exterior y físico; es esta primera parte un estudio gráfico, de perspectiva; casi pudiéramos titularla: 'Vista general de D. Francisco Goñi'. En un segundo aspecto consideramos su personalidad moral, desde un punto de vista analítico. A esta segunda parte podríamos anteponer la siguiente leyenda: D. Francisco de Goñi, vista interior. Cuanto lo primero, el Sr. Goñi tiene una de esas figuras llamadas interesantes. Su cuerpo de grandes proporciones, sin detrimento de su porte fino y distinguido, es formidable pedestal de una cabeza en la que alientan variados pensamientos. Y nadie adivinaría que bajo el perfil de su nariz aguileña y aristocrática, cuyo rasgo inicial arranca jactanciosos para inclinarse luego mansamente, rugiese a menudo el estruendo de su verbo cáldo, de un verbo rico en adjetivos e improperios. En este as-

pecto nosotros encontramos en D. Francisco de Goñi méritos muy relevantes. En ocasiones le vemos flajeador [sic] y parece que nos hallamos delante del Juvenil de otros tiempos, y en otros, a fuer de modernizado, nos parece estar viendo, desenfadado y zumbón, a un Arcipreste de Hita con gabardina. Por otra parte la indumentaria de nuestro personaje presta extraordinario relieve a su interesante figura. D. Francisco de Goñi conoce como ninguno la preponderancia social de los efectos decorativos, y luce trajes de un gusto impecable y joyas de un brillo deslumbrador [...] La indumentaria de D. Francisco de Goñi es en invierno netamente española: una airosa capa envuelve la bizarría de su continente; la pañosa, la prenda inmortal, a la vez caballeresca y plebeya, acompaña constantemente a su castizo dueño; un sombrero de anchas alas a la manera de aquellos que causaron una revolución en tiempos de Carlos III, cubre su cabeza".

Para ilustrar estas palabras destacan los retratos fotográficos de Goñi pertenecientes a la Agrupación Fotográfica de Guadalajara depositadas en el AHPGU y accesibles a través de la red en el Archivo de la Imagen de Castilla-La Mancha¹³. Membiola Guitian sigue analizando la figura de Goñi en su aspecto más íntimo y moral:

"Pasando a otro orden de cosas observamos en D. Francisco que su don espiritual de más relieve, es la ubicuidad. En efecto su actividad en este sentido es prodigiosa: D. Francisco de Goñi, militar; D. Francisco de Goñi, redactor gráfico, funcionario público,

10 A. Rodríguez Santamaría, *ABC*, Madrid, núm. 1.113 (23-6-1908), p. 4.

11 P. J. Pradillo y Esteban, *Guadalajara: historia de la fotografía 1853-1856*, Guadalajara, Alvargómez, Gestión Inmobiliaria, 2005, 2ª. Ed.

12 A. Membiola Guitian, "Don Francisco de Goñi", en *Flores y Abejas*, Guadalajara, núm. 1.302 (31-8-1919), pp. 3-4.

13 Archivo Histórico Provincial de Guadalajara (AHPGU), Francisco de Goñi, AFGU-00008-00913-VD y AFGU-00004-00403-VD. Visible en el Archivo de la Imagen de la JCCM. Goñi. Retratos. http://clip.jccm.es/archivo_de_la_imagen/es/micrositios/inicio.cmd.



Francisco de Goñi. "Visita del Rey Alfonso XIII y José Canalejas a Melilla y Segangan (Marruecos)" Melilla. 10 de enero de 1911. Película 90 x 120 Gelatina Vidrio. AHPGU. Agrupación Fotográfica de Guadalajara. AFGU-00004-00368-VD. Francisco de Goñi fue fiel seguidor del monarca Alfonso XIII y viajó por todo el país para informar de sus viajes oficiales. Su reconocimiento profesional y popular del periodismo gráfico se produjo en la Guerra de Marruecos entre 1907 y 1914 en la que fue enviado con los mejores reporteros del momento como Alfonso y Campua.

enviado especial, representante general, etc. Ahora bien ¿en cual de los grados de la anterior escala ha plasmado el espíritu de D. Francisco Goñi?... A ciencia cierta no lo sabemos. Pero calculamos que ánima de nuestro amigo es una síntesis de todas esas cosas... Del militar conserva la bizarría: todos los militares son bizarros; del redactor gráfico es simpático y diligente; del funcionario público la inteligencia y la probidad; es frecuente decir: el probo e inteligente funcionario... Por último, tiene toda la distinción del enviado especial, y como representante general, D. Francisco es hombre de mucha representación y además activo, cosas ambas que caen muy bien en un representante”¹⁴.

Para estudiar su obra dividiremos su trabajo en dos periodos: el primero, que recoge su estancia en Madrid y su labor como reportero en la prensa madrileña y el segundo, centrado en su estancia en Guadalajara. En esta segunda etapa va a colaborar fundamentalmente con la prensa local alcarreña aunque realiza algunos trabajos para semanarios y revistas especializadas de la capital.

Primer periodo: Estancia en Madrid (1904-1918)

En 1904 Goñi ingresa en la plantilla de *Prensa Española*, colaborando asiduamente en *Blanco y Negro*, *ABC* y *Actualidades*, aunque también publicó instantáneas en las publicaciones de *Prensa Gráfica* como *Nuevo Mundo*, *Mundo Gráfico* y *La Esfera*. Además de participar en la prensa de actualidad de difusión nacional colabora en revistas especializadas tales como *El Teatro*, *Gran Vía*, *Motoavión*, *Los Toros*, *Sol* y *Sombra* o *La Li-*

dia donde se relacionará con reporteros como Irigoyen, Muñoz Baena, Asenjo, Linares, Pérez del Castillo, Merletti y Barberá. Las imágenes de *El organillero* en la portada del semanario *Nuevo Mundo*¹⁵ del 12 de mayo de 1904, o *La familia real en la casa de Blanco y Negro*¹⁶, publicadas en la revista ilustrada *Blanco y Negro* del 9 de marzo de 1907, son claro ejemplo de ello.

Pero... ¿Cómo surge la utilización de la fotografía en la prensa del momento? y ¿cuáles fueron los semanarios, diarios y revistas que primero apreciaron las grandes cualidades de este soporte para ilustrar los acontecimientos? El perfeccionamiento de la técnica fotomecánica hizo posible que la fotografía encontrase un medio eficaz de divulgación en las páginas de la prensa ilustrada a principios del siglo XX. La fotografía al superar la lentitud de sus procesos y al aligerar el excesivo peso de sus materiales pudo competir con el grabado que había sido la herramienta ilustrativa utilizada hasta el momento. El semanario *ABC*, nacido en 1903, rápidamente valoró las grandes posibilidades de la fotografía como apoyo informativo y tuvo grandes pretensiones de aumentar su periodicidad. En medio de este planteamiento se adelantó *El Gráfico* convirtiéndose en el primer diario fotográfico que existió entre junio y diciembre de 1904. En tan corto periodo de tiempo ofreció a sus lectores un modelo de información basado en el impacto de los sucesos y la noticia local, sin descuidar las imágenes que realizaban los reporteros gráficos¹⁷. Es en este periódico donde Francisco de Goñi inicia sus trabajos de reportero relacionándose con otros fotógrafos como Barberá, Olmedo, Campúa, Merletti, Amador, Gómez Duran y Alfonso Sánchez

14 A. Membiola Guitián, “Don Francisco de Goñi”, en Flores y Abejas, Guadalajara, núm. 1.302 (31-8-1919), pp. 3-4.

15 *Nuevo Mundo*, Madrid (12-5-1904), p. 1.

16 *Blanco y Negro*, Madrid, núm. 827 (9-3-1907), pp. 10 y 11.

17 J. M. Sánchez Vigil y M. Durán Blázquez, *Madrid en Blanco y Negro (1875-1931)*, Madrid, Espasa Calpe, 1992.



Francisco de Goñi. "Foto oficial de la Familia Real de Alfonso XIII". Madrid, 1911. Película 90 x 120 Gelatina Vidrio. AHPGU. Agrupación Fotográfica de Guadalajara. AFGU-00006-00607-VD. Retrato la vida oficial y protocolaria del Rey Alfonso XIII.

García. El cierre repentino de *El Gráfico*, debido a la presión y el hostigamiento del Gobierno, provoca que *ABC* se convierta en diario el 1 de junio de 1905 publicando en su primer número la siguiente afirmación “*ABC cultivará preferentemente la información gráfica, haciéndola objeto de especial cuidado para ofrecer en ella cuanto pueda interesar al público*”¹⁸. Las revistas *Blanco y Negro*, *Nuevo Mundo* y *La Revista Moderna*¹⁹ fueron los primeros grandes semanarios españoles que mejor reflejaron la realidad del periodismo ilustrado, aunque la condición de los reporteros gráficos seguía siendo bastante precaria. Fue el inicio de las Campañas de Marruecos en 1907 y el envío de reporteros que ilustraban los acontecimientos a través de sus cámaras cuando se produjo el definitivo reconocimiento popular del periodismo gráfico español. Por entonces las revistas ilustradas iniciaban su definitivo despegue. En 1911 se hallaban en pleno auge *Blanco y Negro* y *Nuevo Mundo*, y aún conservaba cierto prestigio la *Ilustración Española y Americana*. En aquel año se produjo una importante secesión en la redacción de esta última, encabezada por el editor Verdugo Landi y los fotógrafos Campúa y Díaz Casariego, creadores de la excelente revista *Mundo Gráfico*, que llegaba a los quioscos con una gran tirada inicial. En 1913 se constituyó *Prensa Gráfica*, editora de publicaciones tan prestigiosas como *Nuevo Mundo*, *Mundo Gráfico* y *La Esfera* que superaban en popularidad a *Blanco y Negro* de la histórica *Prensa Española*. Fue aquella la época más brillante del emergente periodismo gráfico español.

En medio de este surgimiento, Goñi se convirtió en el cronista oficial del monarca Alfonso XIII para las publicaciones de la cadena *Prensa Española*, mientras que Campúa cumplía idéntica misión en las de *Prensa Gráfica*. Aunque se pudieran considerar competidores con un objetivo común, en realidad les movía un profundo sentimiento de compañerismo y amistad. Destacamos la fotografía de R. Pavón *Francisco de Goñi con José Campúa* donde ambos aparecen retratados de una manera relajada²⁰.

En el homenaje a José L. Campúa organizado por la Unión de Informadores Gráficos de Prensa, Alfonso Rodríguez Santamaría, presidente de la Asociación de Prensa dice sobre Campúa: “[...] seguramente en día tan señalado como el de hoy no podrá olvidar a compañeros tan destacados como Goñi, Asenjo, Irigoyen, Cifuentes y Ramón Alba” –y prosigue diciendo –“con este acto de la Unión de Informadores Gráficos se demuestra que los lazos del compañerismo y amistad no son fáciles de romper”²¹.

Goñi, fiel seguidor del monarca, viajó por todo el país para informar de los movimientos más relevantes de la familia real. En el año 1908 el semanario ilustrado *Actualidades* le envía a cubrir la información del viaje real a Zaragoza publicando una veintena²² de imágenes suyas. En el *ABC* del 9 de marzo de 1908 se publica: “En el expreso marcharon anoche a Barcelona nuestro compañero de redacción D. Alfonso R. Santamaría y el redactor fotográfico de *ABC*, D. Francisco de Goñi, que van, como enviados especiales, para trans-

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

19 La revista *Blanco y Negro* nació en 1891, *Nuevo Mundo* en 1894 y *La Revista Moderna* en 1897 aunque no utilizaron la fotografía hasta principios del siglo XX.

20 Fotografía de R. Pavón propiedad de la Agrupación Fotográfica de Guadalajara y no depositada en el AHPGU.

21 *ABC*, Madrid, núm. 31 (21-5-1935), p. 32.

22 *Actualidades*. Madrid (4-11-1908).

mitirnos la crónica informativa de la estancia de S.M. el Rey en la capital de Cataluña. Dichos queridos compañeros complementarán así, ampliamente, las informaciones que nos envían a diario nuestros corresponsales telegráficos y artísticos²³.

Estos viajes traspasaron el ámbito peninsular, como podemos observar en la fotografía *Visita del Rey y Canalejas a Melilla*²⁴ del 10 de enero de 1911. A pesar de la tenacidad que demuestra Goñi, el trabajo se hace difícil en algunas ocasiones como indica Santamaría en el *ABC* de Madrid el 10 de marzo de 1908: "Nos reciben con exquisita amabilidad, pero con gran desesperación de Goñi no nos consienten hacer fotografías. La consigna es severa e inapelable, y tenemos que regresar [...] sin haber impresionado una sola placa"²⁵.

Entre los actos oficiales del Monarca destaca *La Familia Real en las fiestas del centenario del 2 de mayo de 1908*²⁶, *Alfonso XIII y Victoria Eugenia en la botadura del Acorazado España en el Ferrol*²⁷, del 5 de febrero de 1912, pertenecientes a la Agrupación Fotográfica de Guadalajara, y *La inauguración de las obras de Gran Vía*, publicada en *ABC* de Madrid del 5 de abril de 1910²⁸, donde su majestad el rey Alfonso XIII es retratado firmando el contrato de comienzo de dichas obras. Además, es autor de numerosos retratos oficiales de los miembros de la familia real. Un ejemplo de ello son las

fotografías de la Agrupación Fotográfica depositadas en el AHPGU: *Retrato oficial de la Familia Real*²⁹, de 1911, y el retrato del *Infante Don Alfonso de Borbón, Príncipe de Asturias*³⁰, del 6 de mayo de 1913.

Uno de los reportajes de mayor éxito fue el publicado en los primeros días de junio de 1906 sobre la boda real y el atentado contra los reyes. *Blanco y Negro* había convocado un concurso para premiar la mejor imagen de la boda del Rey Alfonso XIII con doña Victoria Eugenia de Battenberg, celebrada el 31 de mayo de 1906 en la Basílica de San Jerónimo de Madrid. Goñi que participaba en este concurso se coloca junto a otros fotógrafos al final de la calle mayor, cerca del Palacio Real. Este lugar fue el elegido por el anarquista Mateo Morral para atentar contra los monarcas lanzando una bomba desde una ventana de uno de los pisos de esa calle. Goñi y otros fotógrafos como Mesonero Romanos logran instantáneas de los momentos posteriores al atentado y de sus consecuencias³¹.

La amistad que le unía a Alfonso XIII hizo de su cámara el testigo de honor de los momentos más íntimos, cotidianos y familiares del Rey. En el fondo de la Agrupación Fotográfica de Guadalajara, depositado en el Archivo Histórico Provincial de Guadalajara, destacan las fotografías donde aparece con el monarca o con miembros de la familia real: *El Rey Alfonso XIII* y

23 *ABC*, Madrid, núm. 1.008 (9-3-1908), p. 5.

24 AHPGU, Francisco de Goñi, AFGU-00004-00367-VD y AFGU-00004-00368-VD.

25 A. Rodríguez Santamaría, *ABC*, Madrid, núm. 1.009 (10-3-1908), p. 1.

26 AHPGU, Francisco de Goñi, AFGU-00001-00094-VD.

27 AHPGU, Francisco de Goñi, AFGU-00002-00196-VD.

28 *ABC*, Madrid, núm. 1.761 (5-4-1910), p. 1.

29 AHPGU, Francisco de Goñi, AFGU-00006-00607-VD. En pie de izquierda a derecha: Infanta doña Luisa, S.M. Don Alfonso XIII, doña Pilar de Baviera, don Fernando de Baviera, Don Carlos (abuelo materno de S. M. El Rey), S.A.R. el príncipe Adalberto de Baviera y S.A.R. el príncipe Rainiero de Borbón Dos Sicilias. Sentados: S.M. la reina madre doña María Cristina, la infanta Paz, S.M. doña Victoria Eugenia y la infanta Isabel.

30 AHPGU, Francisco de Goñi, AFGU-00007-00773-VD.

31 *Blanco y Negro*, Madrid, núm. 787 (2-6-1906), p. 22.

el Infante Don Alfonso de Orleans con Goñi en un concurso de autos en Guadarrama³², de 1912, El Rey junto a Goñi en la Sociedad de Tiro de Pichón en Madrid³³ y Francisco de Goñi junto al Rey Alfonso XIII en Aranjuez³⁴, de 28 de enero de 1916. Esta última contiene una rúbrica de puño y letra del rey.



Francisco de Goñi. "El Rey Alfonso XIII jugando al Golf en los jardines de la Granja de San Ildefonso en Segovia" Segovia. Octubre 1907. Película 90 x 120 Gelatina Vidrio. AHPGU. Agrupación Fotográfica de Guadalajara. AGU-00002-00188-VD. Su amistad con la Familia Real de Alfonso XIII hizo de su cámara el testigo de honor de los momentos menos protocolarios de la Corte. Su temática es amplia, ya sea del Rey practicando algún deporte o de tiernos momentos compartidos con sus hijos en los jardines de palacio.

32 AHPGU, F. Goñi, AFGU-00004-00396-VD.

33 AHPGU, F. Goñi, AFGU-00014-00580-VD.

34 AHPGU, F. Goñi, AFGU-00007-00795-VD.

35 AHPGU, F. Goñi, AFGU-00012-00287-VD, AFGU-00009-00933-VD, AFGU-00009-00746-VD y AFGU-00009-00932-VD.

36 AHPGU, F. Goñi, AFGU-00002-00188-VD.

37 AHPGU, F. Goñi, AFGU-00002-00187-VD.

Su temática es amplia, ya sea del rey acompañado de su séquito en cacerías, o de tiernos momentos compartidos con sus hijos en los jardines de palacio. Destacan las imágenes de *La reina Victoria Eugenia de Battenberg con el infante don Juan en brazos*³⁵, en su propio hogar; *El rey Alfonso XIII jugando al golf*³⁶, de

octubre de 1907; *Alfonso XIII haciendo una fogata en la granja*³⁷; *La comida familiar en el campo durante una cacería en el Coto de Doñana*³⁸, de febrero de 1914; *La familia real patinado en el estanque de la casa de campo*³⁹, de 1911; *Los infantes en los jardines de palacio*⁴⁰, de 1913; *Los infantes don Jaime, don Alfonso y don Luis Alfonso jugando en los jardines de los reales alcázares de Sevilla*⁴¹; y *Alfonso XIII jugando al diávolo*⁴². En la revista ilustrada *Blanco y Negro* del 21 de abril de 1912 se publica la fotografía *El príncipe de Asturias haciendo una instantánea bajo la dirección de nuestro compañero Goñi*⁴³, cuyo autor es Rueda. Creemos que Rueda es también el autor de la fotografía de la Agrupación Fotográfica depositada en el AHPGU que lleva por título *Francisco de Goñi enseñando al príncipe de As-*

turias el manejo de la cámara fotográfica⁴⁴, realizada en el mismo momento que la publicada en la revista *Blanco y Negro*.

Su obra no se circunscribe en exclusiva al ámbito real sino también da testimonio de los acontecimientos políticos como se muestra en las fotografías de *Blanco y Negro*, revista ilustrada: *La manifestación obrera del 1º de mayo a su paso por la Puerta del Sol*⁴⁵, *La Misa ante el obelisco de los héroes del 2 de mayo de 1808*⁴⁶ y el *Centenario de las Cortes de Cádiz*⁴⁷. En el fondo de la Agrupación Fotográfica depositado en el Archivo Histórico Provincial de Guadalajara contiene las imágenes de los mítines políticos en Madrid de *Alejandro Lerroux García, del Partido Republicano*⁴⁸; de *Melquíades Álvarez González Posadas*⁴⁹, de 1917; de *Pablo Iglesias Posse del Partido Socialista Obrero Español*⁵⁰; y de *Juan Vázquez de Mella y Fanjul*⁵¹, de julio de 1911. También se deben señalar las fotografías de *Antonio Maura votando*⁵², *La reunión de Antonio Maura Montaner con el partido conservador*⁵³ y el *Consejo de Minis-*

*tros presidido por Alfonso XIII con el conde de Romanones, presidente del Gobierno*⁵⁴, de 1915. El Archivo General de la Administración custodia la fotografía de Goñi *El conde de Romanones durante una votación*⁵⁵.

Como anteriormente hemos indicado, el reconocimiento popular del periodismo gráfico español se produjo definitivamente durante la guerra de Marruecos, a la que, entre 1907 y 1913, fueron enviados algunos de los mejores reporteros gráficos del momento como Alfonso Sánchez García, Campua, Leopoldo Alonso, José Zegrí, Alba, Serrano Quiles, Quesada y Goñi, quien en 1909 realizó meritorios reportajes de la campaña de Melilla que divulgó en la prensa del país. La guerra fue durante años el centro de la vida política nacional y la causa directa o indirecta de sucesos clave en la historia de España. La contienda afecta a numerosas familias y los periódicos debieron duplicar sus esfuerzos para ofrecer al público imágenes que reflejaran la realidad. La guerra de Marruecos se convirtió en un episodio emblemático para el periodismo gráfico

38 AHPGU, F. Goñi, AFGU-00007-00702-VD.

39 AHPGU, F. Goñi. AFGU-00006-00600-VD, AFGU-00006-00599-VD, AFGU-00006-00598-VD, AFGU-00006-00597-VD, AFGU-00006-00596-VD, AFGU-00006-00595-VD y AFGU-00008-00970-VD.

40 AHPGU, F. Goñi. AFGU-00005-00470-VD, AFGU-00005-00469-VD y AFGU-00003-00290-VD, AFGU-00001-00062-VD.

41 AHPGU, F. Goñi, AFGU-00009-00747-VD y AFGU-00003-00291-VD.

42 AHPGU, F. Goñi, AFGU-00002-00183-VD. Existe una copia en el Archivo Espasa Calpe.

43 *Blanco y Negro*, Madrid, núm. 1.093 (21-4-1912), p. 25.

44 AHPGU, F. Goñi, AFGU-00007-00717-VD.

45 *Blanco y Negro*, Madrid, 1.095 (5-5-1912), p. 34. Imagen superior.

46 *Blanco y Negro*, Madrid, 1.095 (5-5-1912), p. 34. Imagen inferior.

47 *Blanco y Negro*, Madrid (13-10-1912), p. 21.

48 AHPGU, Francisco de Goñi. AFGU-00004-00419-PA.

49 AHPGU, Francisco de Goñi, AFGU-00004-00420-PA.

50 AHPGU, Francisco de Goñi, AFGU-00001-00073-PA.

51 AHPGU, Francisco de Goñi, AFGU-00001-00074-PA.

52 AHPGU, Francisco de Goñi, AFGU-00004-00422-VD.

53 AHPGU, Francisco de Goñi, AFGU-00004-00424-VD.

54 AHPGU, Francisco de Goñi, AFGU-00001-00071-VD.

55 Archivo General de la Administración (AGA).

español. En la portada del diario *ABC* de Madrid del 5 de octubre de 1910 se publican unas imágenes cuyo pie de foto dice: “*la Campaña de Melilla por nuestro enviado especial Sr. Francisco de Goñi*”⁵⁶.

En el Archivo General de la Administración se custodia la fotografía *Hospital improvisado durante la campaña de Marruecos*⁵⁷, de 1909. Goñi realiza trabajos para *Actualidades*⁵⁸, semanario profusamente ilustrado, prototipo del fotoperiodismo español de principios del S. XX. En el número del 8 de septiembre de 1909 se publica un reportaje fotográfico de Goñi y Alba como enviados especiales en la campaña de Melilla⁵⁹. Entre las obras de nuestro protagonista destacan aquellas que llevan como pie de foto *Marcha de los camellos en el servicio de un convoy de víveres y municiones, Moros de la policía indígena haciendo fuego contra el enemigo desde las trincheras, Moros Argelinos conduciendo al camello Mehari (Guía), Las baterías del fuerte de camellos, que manda el capitán Asp, haciendo nutrido fuego con los cañones, Las fuerzas de artillería de montaña y Las fuerzas de infantería*. En las páginas de este semanario la imagen no era un mero complemento de los artículos, por el contrario, la fotografía actuaba como lenguaje alternativo sustituyendo en algunos casos a los textos. En el fondo perteneciente a la Agrupación Fotográfica de Guadalajara depositado en el AHPGU contiene fotografías sobre este con-

flicto como *La campaña militar en Melilla*⁶⁰, *Goñi haciendo fuego de cañón en Melilla*⁶¹, de 1909, y *Visita del rey y Canalejas a Melilla*⁶² del 10 de enero de 1911, recién delimitadas las fronteras del Protectorado.

Membiola Guitian escribe sobre Goñi como enviado especial en el periódico *Flores y Abejas* del 31 de agosto de 1919:

“Por último, tiene toda la distinción del enviado especial, y como representante general, D. Francisco es hombre de mucha representación y además activo, cosas ambas que caen muy bien en un representante. Pero hemos de hacer un alto en lo que toca a la simpatía de los redactores gráficos en un caso concreto. Nos referimos a los redactores gráficos en campaña, cosa que ha sido nuestro personaje. Hasta el presente confesamos que los fotógrafos en la guerra nos inspiraban una profunda antipatía. Cuando mirábamos alguna fotografía reproducción de un combate. Nos figurábamos a un señor temeroso, escondido entre unos sacos de arena, y colocado detrás de su aparato como de un parapeto, dispara sus placas cobarde y arteramente, para llegar, en suma, a reproducir la inmunidad de una retaguardia... Pero desde que hemos conocido a nuestro amigo, nuestra opinión ha cambiado. D. Francisco de Goñi, redactor gráfico en distintas ocasiones cerca de nuestras andanzas africanas, fue un soldado más que manejó su

56 *ABC*, Madrid, núm. 1.944 (5-10-1910), p. 1.

57 Archivo General de la Administración (AGA) según P. López Mondéjar. *Historia de la fotografía en España: fotografía y sociedad, desde sus orígenes hasta el siglo XXI*, Barcelona, Lunwerg, 2005. 366 p.

58 *Actualidades* era un semanario con una amplia temática tratando sucesos, ecos de sociedad, deportes y moda. La corta vida de este semanario se debe a la política empresarial de la editorial *Prensa Española* que, a partir de junio de 1910, decidió integrar los contenidos de *Actualidades* en *Blanco y Negro* incluyendo en este último nuevas páginas de fotografías.

59 *Actualidades*, Madrid, núm. 82 (8-9-1909), pp. 6-14.

60 AHPGU, Francisco de Goñi, AFGU-00003-00227 VD y AFGU-00003-00228 VD.

61 AHPGU, Francisco de Goñi, AFGU-00002-00161 VD y AFGU-00002-00162 VD.

62 AHPGU, Francisco de Goñi, AFGU-00004-00367-VD y AFGU-00004-00368-VD.

máquina como un cañón mortífero, -añoranzas de su vida de artillero- D. Francisco de Goñi disparaba sus placas con el mismo entusiasmo bélico que animaba a los combatientes. No fue, pues, el tímido fotógrafo de las retaguardias, y por no serlo, recibió un día un balazo, que no le impidió, sin embargo, realizar una hazaña: D. Francisco infligió, entonces, duro castigo a sus agresores y fijó, enérgico, en la placa, de un modo indeleble, una vergonzosa huída del enemigo... Más nuestro amigo no haría honor a la naturaleza ubicua que le hemos asignado, si concretara su actuación dentro de los límites de una nacionalidad. El señor Goñi, en calidad de enviado especial de nuestra prensa gráfica en la guerra cruenta que acaba de terminar, estuvo en el frente francés, en el frente alemán y en todos esos frentes que se disputaban la hegemonía del mundo. Su disciplinada cámara fotográfica reprodujo los rigores de cien combates interminables, y su mano ensortijada y heroica estrechó la de muchas eminencias de testa coronada, alguna de las cuales han perdido la corona y la testa. Nada más interesante que seguir paso a paso las diferentes etapas artística-guerrera del heroico profesional del objetivo; pero nosotros sólo sabemos que en el ánimo de D. Francisco dejaron profunda huella esos meses vividos en el gran escenario de los acontecimientos. Nosotros, que nos damos perfecta cuenta de ello, advertimos hasta en sus más nimios modos de producirse, consecuencias, reflejos inevitables de la tragedia. Cuando D. Francisco crispera nuestros nervios lanzándonos de sorpresa un grito inarticulado, agudo y repetido, a modo de una bocina de automóvil,

sentimos un escalofrío, el vértigo de una carrera desenfrenada hacia una lucha cruenta. Cuando otras veces desata su aparatosa caja de truenos, los sonidos broncos –esta vez articulados y rotundos– nos hacen creer que nos hemos metido en lo más recio de la pelea... Tanques, minas, ametralladoras, granadas de mano, todo esto debe de recordar D. Francisco en aquellos momentos. Nos tiene así en un continuo sobresalto⁶³.

Su obra no se circunscribe solo a la crónica oficial y a la vida pública y privada del monarca sino que trabaja otros géneros. En el primer tercio del siglo XX el retrato de estudio continuaba siendo el preferido de las clases medias y burguesas y era una salida profesional para algunos fotógrafos. A pesar de tener grandes recursos para ello, Goñi no se dedicó a la fotografía de estudio de encargo como algunos de sus contemporáneos, ni en su etapa madrileña ni en su etapa arriacense. Que no hiciera un uso comercial de ello con estudio establecido, no quiere decir que no trabajara ese género. Como retratista realizó grandes trabajos, tanto de interior como de exterior, de personajes célebres e ilustres de diferentes ámbitos. El fondo de la Agrupación Fotográfica depositado en el AHPGU contiene algunos retratos fotográficos de estudio y todos ellos son anteriores a su establecimiento en Guadalajara, como *Retrato de mujer "Corella" en un estudio de fotografía*⁶⁴, de abril de 1915. Del mundo de las bellas artes destacan los retratos fotográficos del *Pintor Luis Méndez Pidal realizando un retrato*⁶⁵, de 28 de enero de 1907, y del *Escultor Agustín Querol y Subirats en su estudio donde está posando Santiago Ramón y Cajal*⁶⁶,

63 A. Membiela Guitián, "Don Francisco de Goñi", en *Flores y Abejas*, Guadalajara, núm. 1302 (31-8-1919), pp. 3-4.

64 AHPGU, F. Goñi, AFGU-0010-00749-VD, AFGU-0007-00715-VD, AFGU-0003-00299-VD, AFGU-0001-00017-VD.

65 AHPGU, Francisco de Goñi, AFGU-00005-00508-VD.

66 AHPGU, Francisco de Goñi, AFGU-00006-00591-VD.



Francisco de Goñi. "Ramón y Cajal posando para el escultor Agustín Querol en su estudio situado en el Paseo del Cisne (actualmente Eduardo Dato)". Madrid. Agosto de 1906. Película 90 x 120 Gelatina Vidrio. AHPGU. Agrupación Fotográfica de Guadalajara. AFGU-00006-000591-VD. Su obra no se circunscribe solo a la crónica oficial y a la vida pública y privada del monarca sino que trabaja otros géneros como el retrato de estudio. Aunque no se dedicó profesionalmente a este género realizó grandes trabajos de personajes célebres e ilustres del momento.

de agosto de 1906; del mundo de la dramaturgia y la farándula, el retrato del guionista, director y dramaturgo *Jacinto Benavente y Martínez en el ruedo de la*

de agosto de 1915; de *Eugenio Montero Ríos, presidente del Gobierno, Segismundo Moret Prendergrast y Nicolás Salmerón en el Palacio Real*⁷⁵, del 15 de junio de

*plaza de Toros de Madrid rodeado de Manolas*⁶⁷, de marzo de 1917, y el de la bailaora sevillana *Pastora Imperio posando en los camerinos del Teatro Apolo en Madrid*⁶⁸, de mayo de 1917; del mundo de las letras destaca los retratos de la escritora *Emilia Pardo Bazán*⁶⁹, de 1916, del poeta y periodista *Salvador Rueda Santos*⁷⁰, de 12 de septiembre de 1905, del premio noble de literatura, *José Echegaray y Eizaguirrea a la salida del Palacio Real de Madrid*⁷¹, de 20 de enero de 1912 y del periodista *Manuel Delgado Barreto*⁷², de 1917.

También debemos señalar los retratos fotográficos de autoridades políticas nacionales y extranjeras como el de *José Canalejas Méndez en el salón del Congreso de los Diputados*⁷³, del 23 de octubre de 1906; de *Álvaro de Figueroa y Torres, conde de Romanones, con los miembros de su gobierno liberal*⁷⁴,

67 AHPGU, Francisco de Goñi, AFGU-00007-00760-VD.

68 AHPGU, Francisco de Goñi, AFGU-00007-00766-VD.

69 AHPGU, Francisco de Goñi., AFGU-00001-00006-VD.

70 AHPGU, Francisco de Goñi., AFGU-00015-00592-VD.

71 AHPGU, Francisco de Goñi., AFGU-00003-00293-VD.

72 AHPGU, Francisco de Goñi., AFGU-00002-00172-VD.

73 AHPGU Francisco de Goñi., AFGU-00005-00510-VD.

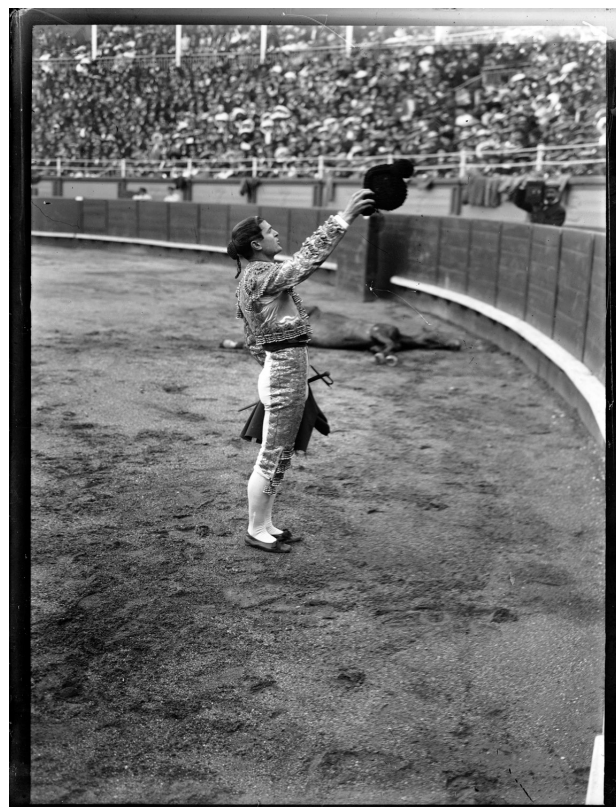
74 AHPGU, Francisco de Goñi., AFGU-00002-00169-VD.

75 AHPGU, Francisco de Goñi., AFGU-00003-00264-VD.

1905; de *Luís Silvela Casado*, alcalde de Madrid con varios mandos militares⁷⁶, de 1917; de *José Figueroa Alcorta*, presidente de la República Argentina en su visita al Palacio Real de Madrid⁷⁷, de octubre de 1908; y de *Stéphen Pichon*, ministro de Asuntos Exteriores de la Tercera República Francesa⁷⁸, del 8 de enero de 1908.

Del ámbito eclesiástico, el retrato de *José María Salvador y Barrera*, obispo de Madrid a la salida del Palacio Real⁷⁹ y de *Monseñor Vico*, nuncio del Vaticano⁸⁰, de 19 de diciembre de 1902; del ámbito militar el retrato de *Teodoro Cuevas*, comandante de infantería⁸¹, de 1917; y del ámbito nobiliario, los retratos de *María Visitación del Collado* y de *Alcázar*, marquesa de Viana, en Alcorcón⁸², de 1912 y *Leopoldo Sainz de la Maza* y *Gutiérrez Solana*, conde de la Maza en la finca Arenales en Sevilla⁸³.

Con su cámara cubrió otros géneros de la época como la tauromaquia y el deporte. Los temas taurinos de Goñi aparecieron en las revistas especializadas *Sol* y *Sombra*, *Los Toros*, *El Teatro* y *La Lidia* y en la prensa de actualidad *Nuevo Mundo* y *Blanco y Negro*. Entre otros reportajes cubrió la corrida regia celebrada en mayo de 1909 en Valencia, publicada en el *ABC*, *Su majestad el rey en su palco de la plaza de toros durante la corrida regia*⁸⁴. En primera plana de *ABC* de Madrid del 6 de abril de 1908 se publica la fotografía *La despedida de Antonio Fuentes donde el maestro brinda el último toro que ha matado en Madrid a los aficiona-*



Francisco de Goñi. "Ricardo Torres Reina "Bombita" brindando un toro en la plaza de toros de las Ventas en Madrid" Guadalajara. Junio de 1910. Película 120 x 90 Gelatina Vidrio. AHPGU. Agrupación Fotográfica de Guadalajara. AFGU-00001-00080-VD. Sus reportajes cubrieron otros géneros de la época como los toros y el deporte.

76 AHPGU, Francisco de Goñi., AFGU-00002-00171-VD.

77 AHPGU, Francisco de Goñi. AFGU-00003-00239-VD.

78 AHPGU, Francisco de Goñi, AFGU-00001-00077-VD.

79 AHPGU, Francisco de Goñi., AFGU-00003-00295-VD.

80 AHPGU, Francisco de Goñi., AFGU-00001-00076-VD.

81 AHPGU, Francisco de Goñi., AFGU-00002-00173-VD.

82 AHPGU, Francisco de Goñi., AFGU-00005-00561-VD.

83 AHPGU, Francisco de Goñi., AFGU-00004-00431-VD.

84 *ABC*, Madrid, núm. 1.449, (26-5-1909), p. 1.

dos del sol⁸⁵, en la portada del ABC del 18 de mayo de 1908, *La caída del picador Melones al poner un puyazo al toro en una corrida*⁸⁶ y en la portada de ABC del 21 de mayo de 1908 *Becerrada en la plaza de Tetuán*⁸⁷. El fondo de la Agrupación Fotográfica depositado en el AHPGU contiene las siguientes fotografías *Ricardo Torres Reina 'Bombita' brindando un toro*⁸⁸, *La salida a hombros de Ricardo Torres Reina 'Bombita' de la plaza de toros de Madrid el día de su despedida*⁸⁹, del 19 de octubre de 1913, y *José Gómez Ortega Joselito brindando un toro*⁹⁰.

La prensa de principios del siglo XX no prestó demasiada atención al deporte siendo la hípica la que acaparaba la mayor parte de la información. A pesar de ello este género estuvo muy presente en el trabajo de Francisco de Goñi como se observa en la revista *Blanco y Negro* de junio de 1912 con la fotografía *Concurso de Hípica. El conde de Torrepalma, que con su caballo Vendeen, ha ganado la copa de Madrid*⁹¹ y en la portada de ABC del 5 de mayo de 1909 con *El duque de Andria en uno de los saltos de la prueba Habits Rouges que se disputó en Madrid el 3 de mayo de 1909*⁹². En el fondo de la Agrupación depositada en el

AHPGU contiene fotografías de diversos deportes como regatas de barcos, boxeo, hípica, concurso de saltos, fútbol, polo, monterías y concursos relacionadas con la caza. Destacan *Salto de pértiga en el antiguo campo de la calle O'Donnell*⁹³, *Alfonso XIII jugando al polo*⁹⁴, de 1915, *Encuentro de fútbol en el campo de la Castellana*⁹⁵, de 1910, y *Combate de boxeo en el desaparecido frontón Jai-Alai*⁹⁶, de 1910.

Entre la amplia temática del trabajo de Goñi se incluye la dramaturgia tanto en revistas especializadas como *El Teatro* o en semanarios de actualidad. En el diario ABC de abril de 1912 se publica la fotografía *Una escena de la obra Malvaloca, original de don Serafín y don Joaquín Álvarez Quintero, que se estrenará en el Teatro de La Princesa en beneficio de la actriz señora Guerrero*⁹⁷. En las portadas del mismo diario de marzo de 1907 *Escena final de 'La Rabalera' estrenada con éxito en el Teatro de la Zarzuela*⁹⁸ y de marzo de 1907 *Una escena del sainete de Ricardo de la Vega 'Pepa la Frescachona' representado por la compañía de teatro español. Tres de las ilustres interpretes de la representación: Balbina Valverde, Loreto Prado, Nieves Suarez*⁹⁹. El fondo de la Agrupación depositado en el AHP-

85 ABC, Madrid, núm. 1.036 (6-4-1908), p. 1.

86 ABC, Madrid, núm. 1.077 (18-5-1908), p. 1.

87 ABC, Madrid, núm. 1.080 (21-5-1908), p. 1.

88 AHPGU, Francisco de Goñi. AFGU-00001-00080-VD.

89 AHPGU, Francisco de Goñi. AFGU-00009-00953-VD.

90 AHPGU, Francisco de Goñi. AFGU-00002-00175-VD.

91 *Blanco y Negro*, Madrid, núm. 1.101 (16-6-1912), p. 19.

92 ABC, Madrid, núm. 1.428 (5-5-1909), p. 1.

93 AHPGU, Francisco de Goñi. AFGU-00007-00723-VD.

94 AHPGU, Francisco de Goñi. AFGU-00003-00280-VD.

95 AHPGU, Francisco de Goñi. AFGU-00007-00722-VD.

96 AHPGU, Francisco de Goñi. AFGU-00001-00070-VD.

97 ABC, Madrid, núm. 1.489 (6-4-1912), p. 2.

98 ABC, Madrid, núm. 662 (27-3-1907), p. 1.

99 ABC, Madrid, núm. 659 (24-3-1907), p. 1.

GU contiene la fotografía de la representación teatral de variedades del 3 de junio de 1907, donde aparece *La Pelón y Carrión*¹⁰⁰.

En toda su carrera se observa que la aeronáutica, los dirigibles y los globos esféricos fueron temas muy recurrentes en sus fotografías. Primero en Madrid en la estación de Cuatro Vientos y el Aeródromo de Getafe, y posteriormente en Guadalajara, en la estación aeronáutica de Azuqueca. En la portada de *ABC* de Madrid del 20 de diciembre de 1908 destaca la imagen *El Rally Ballon en Madrid con la salida del parque aerostático del Globo Montaña tripulado por los señores. Montojo, Guerra, López y Benito*¹⁰¹. En la portada del *ABC* de Madrid del 23 de febrero de 1909 *Su majestad Alfonso XIII con el aviador Vilbur Wright, en el aeroplano de este, oyéndole explicar su funcionamiento*¹⁰². En la portada del 28 de mayo de 1911 *La familia real en su tribuna aplaudiendo al aviador Vedrines en el aeródromo de Getafe*¹⁰³. Y en el fondo de la Agrupación Fotográfica de Guadalajara depositado en el AHPGU la fotografía *Los infantes Alfonso de Orleans y Beatriz de Sajonia en los hangares del Aeródromo de Cuatro Vientos*¹⁰⁴, de 1913.

Entre medias de una amplia actividad profesional surgieron acontecimientos de gran relevancia en su vida personal al contraer matrimonio con Asunción Juvé Bau en 1908 con quien no tuvo descendencia y el fallecimiento de su madre Josefa Soler y Dueñas. En el *ABC* de Madrid del 23 de noviembre de 1912 se publi-

ca: "Ayer, a las cuatro de la tarde, fueron trasladados a la estación del Norte, para ser conducidos al panteón de familia de Valladolid, los restos mortales de la virtuosa señora doña Josefa Soler y Dueñas, madre de D. Francisco Goñi, muy querido compañero nuestro, redactor gráfico de Prensa Española, que salió anoche para la citada capital castellana"¹⁰⁵.

Segundo periodo: Estancia en Guadalajara (1919-1936)

Cuando Francisco de Goñi se instala en Guadalajara entre 1918 y 1919, lo hace, primero, como funcionario del Instituto Geográfico Catastral, y segundo, como representante de la firma de productos de importación Sociedad Hispano-Americana de San Sebastián con comercio en la actual calle Mayor. En el periódico literario y de noticias Flores y Abejas del 29 de agosto de 1920 se publica: "Goñi, representante de la 'sociedad hispano-americana de San Sebastián'. Vende a plazos y contado: pianolas, armoniums, máquinas de escribir, escopetas, pistolas, despachos americanos, relojes, prismáticos, alhajas, gramófonos, automóviles, bicicletas, etc. Facultad de devolución en ocho días. Miguel Fluiters, 25, 2º Guadalajara"¹⁰⁶. En el mismo periódico de 27 de agosto de 1920 se indica lo siguiente:

"Si le interesa adquirir a plazos o al contado alguno de los artículos que se mencionan a continuación, diríjase al representante exclusivo en Guadalajara de las más importantes Casas que se dedican a este negocio,

100 AHPGU, Francisco de Goñi, AFGU-00007-00725-VD.

101 *ABC*, Madrid, núm. 1.293 (20-12-1908), p. 1.

102 *ABC*, Madrid, núm. 1.358 (23-2-1909), p. 1.

103 *ABC*, Madrid, núm. 2.177 (28-5-1911), p. 1.

104 AHPGU, F. Goñi. AFGU-00006-00640-VD y AFGU-00006-00641-VD.

105 "Ecos y noticias de Sociedad", *ABC*, Madrid, núm. 2.720 (23-11-1912), p. 8

106 *Flores y Abejas*, Guadalajara, núm. 1.355 (29-8-1920), p. 2.

que le proporcionará catálogos, explicaciones y género de detalles sobre los mismos. Pianos automáticos, Kimball, Armoniums y órganos Excelsior, Rolles de música Ideal, Muebles artísticos para los mismos, tras famosas máquinas para escribir Woodstock, Escopetas de casa, Bristoll, Pistolas automáticas, Bureaux y sillones americanos, Relojes Suizos de Oro, plata y plaqué: Joyas finas con piedras preciosas, gemelos prismáticos de gran alcance, Gramófonos y discos. Etc. Todo en las mejores condiciones de calidad y precio y toda clase de garantías. Derecho a devolución en caso de no convenir el objeto. Facilidades para pago. Largos créditos. Grandes descuentos en las ventas al contado. D. Francisco de Goñi, Calle de Miguel Fluiters (antes mayor baja), 25 y 31. Guadalajara¹⁰⁷.

Pero... ¿Por qué se trasladó a Guadalajara cuando se encontraba en su mejor momento profesional como reportero gráfico? Membiela Guitian en el artículo del periódico *Flores y Abejas* del 31 de agosto de 1919, se lo plantea:

“Pero lo que más nos inquieta es pensar en cual será la futura evolución de D. Francisco de Goñi. ¿Qué habrá venido a hacer a Guadalajara? Nos preguntamos. La contestación es, en todo caso, aventurada; pero, sin duda, D. Francisco no ha encontrado aún en la vida su verdadera postura, su natural asiento. Cuando lo haya encontrado prometemos contarle sin rodeos, aunque en espíritus selectos, un tanto enigmáticos como el de D. Francisco de Goñi, lo

normal, lo adecuado, lo lógico, sea, tal vez, no encontrar nunca asiento determinado¹⁰⁸.

Además del trabajo de funcionario y de comercial, dirige la organización derechista “Unión Ciudadana”¹⁰⁹. En el semanario *La Palanca* de 20 enero de 1920 se lee:

“Nuestro muy querido amigo y compañero D. Francisco Goñi y Soler, que tan galanes pruebas de actividad e influencia social tiene dadas en multitud de ocasiones, ha sido acertadamente encargado de organizar en esta capital la “Unión Ciudadana”, benemérita agrupación que recibirá órdenes de la de Madrid y cuya misión no es otra, como ya es sabido, que, inhibiéndose de todo prejuicio político, defender a todo trance el principio de autoridad y el orden público cuando se halle no solo perturbado sino también amenazado por la acción disolvente de ciertas teorías políticas¹¹⁰.

Además fue socio de la Academia de Arqueología y de Bellas Artes y de la Sección de Fotografía de la Academia de Investigaciones Históricas, cuyo objetivo era fomentar la afición al turismo. Todo ello se refleja en los ejemplares del periódico *Flores y Abejas* del 25 de febrero de 1923¹¹¹ y del 12 de noviembre de 1922¹¹², respectivamente.

López Mondejar en su obra *La huella de la mirada* afirma que “en su mejor momento profesional, abandonó sus trabajos periodísticos para dedicarse casi exclusivamente a la administración y al comercio¹¹³” y en su obra *Crónica de la Luz* que “a partir de 1920, Goñi

107 *Flores y Abejas*, Guadalajara, núm. 1.460 (27-8-1922).

108 A. Membiela Guitian, “Don Francisco de Goñi”, en *Flores y Abejas*, Guadalajara, núm. 1302 (31-8-1919), pp. 3-4.

109 J. A. Pradillo y Esteban, *Guadalajara: historia de la fotografía (1853-1856)*, Guadalajara, Alvargómez, Gestión Inmobiliaria, 2005, 2a. ed.

110 *La Palanca*, Guadalajara, núm. 484 (20-1-1920), p. 2.

111 “Academia Arqueológica y de Bellas Artes”, *Flores y Abejas*, Guadalajara, núm. 1.486 (25-2-1923), p. 5.

112 “Academia de Investigaciones Históricas”, *Flores y Abejas*, Guadalajara, núm. 1.471 (12-11-1922), p. 3.

113 P. López Mondejar, *La huella de la mirada: Fotografía y sociedad en Castilla La Mancha (1839-1936)*, Barcelona, Lunwerg, 2005, p. 105.

fijó su residencia en Guadalajara. En esta ciudad fue abandonando paulatinamente su trabajo de fotógrafo para dedicarse, casi exclusivamente, a la administración local¹¹⁴. Sin juzgar el trabajo de Mondejar, fotohistoriador español que goza del mayor reconocimiento en su trayectoria profesional y uno de los primeros historiadores de la fotografía en España, creemos que su relación con la fotografía y la prensa siguió siendo bastante intensa durante su estancia en Guadalajara. A lo sumo, por lo único que podríamos responsabilizar a Francisco de Goñi es que trasladara el ámbito, objeto de su interés, del nacional al provincial y local.

Además de sus reportajes fotográficos participa activamente en *la Asociación de Prensa Alcarreña*. El periódico *Flores y Abejas* del 1 de enero de 1924 dice: "*la Asociación de la Prensa Alcarreña ha solicitado el ingreso en la Federación [de la Prensa Española], enviando como sus representantes a los Sres. Cordavias y Goñi*"¹¹⁵. El mismo periódico de 18 de marzo de 1923 dice que Goñi, como representante y socio de la Asociación de Prensa Alcarreña, ha formado parte del equipo del proyecto de la construcción de un Preventorio "*destinado a los socios de la Federación de Asociaciones de la Prensa de España, de que la alcarreña forma parte*"¹¹⁶. El ejemplar *Flores y Abejas* del 9 de noviembre de 1924 dice: "En la primera Junta fue admitida en la Federación [de la Prensa Española] la Asociación de la Prensa Alcarreña, constituyendo tal circunstancia un

triunfo personal para el camarada Goñi, que con tanto entusiasmo ha trabajado para que los periodistas alcarreños formasen parte de la Federación y puedan pertenecer al Montepío, disfrutando además, de las ventajas que nos proporcione el carnet de identidad"¹¹⁷.

El artículo que lleva por título "Asociación de la Prensa" del periódico *Flores y Abejas*, publicado el 28 de diciembre de 1924, dice:

"En una de las aulas del Instituto, celebró el lunes esta asociación Junta General, presidiendo el Sr. Cordavias, quien agradeció a todos los camaradas la confianza depositada en la Directiva, esperando que entre los periodistas de esta provincia se estrechen cada vez más los lazos de compañerismo. Puso de manifiesto, para elogiarlos, los esfuerzos realizados por el Sr. Goñi, en la reciente Asamblea de la Prensa, hasta conseguir que los periodistas de Guadalajara fueran incluidos en la Federación [...]"¹¹⁸. Y en otro número se puede leer: "Por unanimidad se otorgó ese voto de gracias, reconociendo todos los reunidos los grandes méritos contraídos para con la Asociación de la Prensa por nuestro camarada Sr. Goñi"¹¹⁹.

En 1930 aparece como delegado de la Asociación de Prensa como se puede leer en un artículo del periódico *Flores y Abejas* de 2 de marzo de 1930: "*el veterano periodista Sr. Goñi, delegado en esta capital de la Asociación de Prensa de Madrid [...]*"¹²⁰ y como se puede observar en la fotografía depositada en el Archivo

114 P. López Mondéjar, *Crónica de Luz: Fotografía en Castilla La Mancha (1855-1936)*, Madrid, Viso, Fundación Cultural de Castilla-La Mancha, 1984, p. 186.

115 "Federación de la Prensa Española", *Flores y Abejas*, Guadalajara, núm. 1.572 (1-11-1924), p. 6.

116 "Preventorio para la Prensa", *Flores y Abejas*, Guadalajara, núm. 1.489 (18-3-1923), p. 5.

117 "La Federación de la Prensa Española", *Flores y Abejas*, Guadalajara, núm. 1.573 (9-11-1924), p. 4.

118 "Asociación de la Prensa", *Flores y Abejas*, Guadalajara, núm. 1.580 (20-12-1924), p. 5.

119 "Asociación de la Prensa", *Flores y Abejas*, Guadalajara, núm. 1.591 (15-3-1925), p. 5.

120 "La Casa de Nazareth", *Flores y Abejas*, Guadalajara, núm. 1.847 (2-3-1930), p. 5.

Histórico Provincial de Guadalajara *Almuerzo de la Directiva de la Asociación de Prensa*¹²¹.

Además de esta labor de gran relevancia participa en concursos fotográficos de la ciudad formando parte del jurado como señala el periódico *Flores y Abejas* del 27 de septiembre de 1925¹²². Como fotógrafo y reportero colabora con la prensa local realizando reportajes en *Flores y Abejas* y trabajos puntuales para la prensa madrileña como *Mundo Gráfico*, *La Esfera* y la *Libertad*¹²³ y las revistas especializadas como *Motoavión*, *La Lidia* y *Sol y Sombra*.

Entre los reportajes fotográficos más relevantes de nuestro autor realizados en este periodo destacan: los trabajos de la Aeroestación militar, las visitas del rey Alfonso XIII a Guadalajara, los acontecimientos políticos, la crónica social y local con sus oficios y festividades, las postales turísticas y la tauromaquia.

El de la Academia General de Ingenieros del Ejército, la aerostación militar y la aeronáutica es uno de los reportajes más relevante y significativo de Goñi. La Academia General de Ingenieros del Ejército fue el centro de formación superior de más alto nivel hasta el final del reinado de Alfonso XIII. En el parque de la aerostación militar se llevaron a cabo varias empresas, la primera, las ascensiones de los globos, la segundo, la escuela de

observadores, centro de formación para ampliar conocimientos técnicos y prácticos sobre meteorología y astronomía, y la tercera, la participación de los oficiales de aerostación en los organismo internacionales.

En el fondo de la Agrupación Fotográfica, depositado en el AHPGU, destacan las siguientes imágenes sobre los globos o aerostatos: *El Globo esférico Coronel Rojas (M-DME-1)*¹²⁴, de 1926, *El Globo cometa modelo Caquot de Banda Dilatable Tipo D*¹²⁵, de 1927, y los *Cilindros de Hidrógeno para inflación de un globo en el servicio de Aerostación de Guadalajara*¹²⁶; sobre los dirigibles las imágenes siguientes: *Dirigible naval de Barcelona, tipo SCA*¹²⁷, de 1926, *Globo dirigible Reina María Cristina saliendo del hangar en el polígono de la Aerostación*¹²⁸ y la *Barquilla del globo dirigible María Cristina con el comandante de ingenieros Enrique Maldonado de Meer, director del diseño y de la construcción del dirigible*, de 1929¹²⁹. En la revista *MotoAvión* de marzo de 1929 se publica un reportaje fotográfico de Francisco Goñi sobre el dirigible *María Cristina* construido en el Parque de la Aerostación de Guadalajara el 25 de enero de 1929¹³⁰.

El fondo fotográfico depositado en el AHPGU contiene imágenes sobre la escuela de observadores como: *Grupo de oficiales en el aula durante el curso de observadores del servicio de Aerostación en Guadalajara*¹³¹,

121 AHPGU, Francisco de Goñi. AFGU-00002-00170-VD.

122 "Sección de noticias", *Flores y Abejas*, Guadalajara, núm. 1.619 (27-9-1925), p. 7.

123 "A dicho acto asistieron [...], el corresponsal de "La Libertad", D. Francisco de Goñi, [...]". Cita en Fundación Manolito Taberné. *Flores y Abejas*, Guadalajara, núm. 1.911 (17-5-1930), p. 4.

124 AHPGU, F. Goñi, AFGU-00001-00038-VD y AFGU-00001-00030-VD.

125 AHPGU, F. Goñi, AFGU-00008-00886-VD.

126 AHPGU, F. Goñi, AFGU-00008-00889-VD.

127 AHPGU, F. Goñi, AFGU-00008-00838-VD, AFGU-00008-00839-VD y AFGU-00008-00840-VD.

128 AHPGU, F. Goñi, AFGU-00001-00027-VD.

129 AHPGU, F. Goñi, AFGU-00001-00026-VD.

130 F. Goñi Soler, "Un dirigible construido en Guadalajara", *Revista ilustrada MotoAvión*, Madrid (25-3-1929).

131 AHPGU, F. Goñi, AFGU-00008-00845-VD y AFGU-00008-00844-VD.



Francisco de Goñi. "Maniobra en tierra del globo dirigible Reina María Cristina en la zona de ampliación del parque de la Aeroestación de Guadalajara". Guadalajara. 1929. Película 120 x 90 Gelatina Vidrio. AHPGU. *Agrupación Fotográfica de Guadalajara*. AFGU-00001-00025-VD. La aeronáutica, los dirigibles y los globos esféricos fueron temas muy recurrentes en su carrera fotográfica. Primero en Madrid en la estación de Cuatro Vientos y el Aeródromo de Getafe y, posteriormente, en Guadalajara en la Estación Aeronáutica de Azuqueca (Guadalajara).

de 1926; *Grupo de oficiales de ingenieros observando una fotografía aérea en la escuela de observadores*¹³², de 1926; *Alumno de la escuela de aerostación de Guadalajara examinándose ante un tribunal formado por ingenieros militares de la escuela*¹³³; *Soldados del servicio de aerostación, dirigidos por un sargento, observando la dirección del viento*¹³⁴; *Alfredo Kindelán Dunay, jefe superior de Aeronáutica entregando los diplomas a los participantes en el curso de observadores en presencia del coronel Mexia, jefe del regimiento y del teniente coronel García de Pruneda*¹³⁵, de 1927; y *Grupo de oficiales en el aula durante el curso de observadores del servicio de Aerostación en Guadalajara*¹³⁶, de 1926.

En el periódico *Mundo Gráfico* del 6 de junio de 1928 se publica el artículo "El curso mixto de Aerostación militar en Azuqueca", compuesto por fotografías de Goñi:

Inflación del globo libre Capitán Peñaranda, en Azuqueca, con el gas de otro cautivo que se traspasa por un grueso tubo de lona cauchutada, El nuevo globo cautivo alemán K, que se utiliza en el curso aerostático de la escuela de Guadalajara, Ascensión del globo libre Capitán Peñaranda, tripulada por el teniente coronel de Artillería, comandantes Domínguez Otero y Bordons y capitán Martínez Sanz, que des-

pués de capear una terrible tempestad hizo una penosísima toma de tierra entre riscos, cerca del pueblo de Adobes, resultando heridos todos sus tripulantes y profesores y alumnos aerosteros del curso mixto que se siguió en el campamento de Azuqueca¹³⁷.

La década de los veinte trajo consigo el desarrollo de la aviación, tanto en los aspectos científicos, industriales y técnicos como en los aventureros. La Aeronáutica de Guadalajara se convirtió en el centro del desarrollo tecnológico nacional al crearse la Hispano Suiza y al diseñarse los primeros aviones. El fondo depositado en el AHPGU contiene las siguientes fotografías: *Piloto delante de una avión DH-9 en la Escuela de Aviación Militar de Guadalajara*¹³⁸, *Mecánico de la Escuela de Aviación Militar de Guadalajara cambiando las ruelas de un DH-9 en un hangar de la Hispano-Suiza*¹³⁹, *Avión Hispano Nievport 52 de la Hispano-Suiza*¹⁴⁰ y el *Avión E-30 con motor 9-Q de la Hispano-Suiza*¹⁴¹.

La cámara fotográfica de Goñi captó tres de las cuatro visitas que el rey Alfonso XIII realizó a la ciudad de Guadalajara: La primera visita fue el 26 de marzo de 1904 y es plasmada en la fotografía del fondo de la Agrupación Fotográfica de Guadalajara con el título "La Familia Real en la Aerostación"¹⁴². En esta visita Alfonso XIII pasa revista a las instalaciones militares y bautiza dos globos cometas en el parque de la Aerosta-

132 AHPGU, F. Goñi, AFGU-00008-00842-VD y AFGU-00008-00846-VD.

133 AHPGU, F. Goñi, AFGU-00008-00841-VD.

134 AHPGU, F. Goñi, AFGU-00008-00884-VD.

135 AHPGU, F. Goñi, AFGU-00008-00890-VD.

136 AHPGU, F. Goñi, AFGU-00008-00845-VD y AFGU-00008-00844-VD.

137 *Mundo Gráfico*, Madrid (6-6-1928), p. 24.

138 AHPGU, F. Goñi, AFGU-00008-00865-VD.

139 AHPGU, F. Goñi, AFGU-00008-00864-VD.

140 AHPGU, F. Goñi, AFGU-00005-00455-VD y AFGU-00004-00446-VD.

141 AHPGU, F. Goñi, AFGU-00005-00454-VD y AFGU-00005-00452-VD.

142 AHPGU, F. Goñi, AFGU-00001-00023-VD.

ción, un Parseval con el nombre María Cristina y otro, de producción propia con el de Alfonso XIII.

La segunda visita del Monarca fue en 1920. El periódico *Flores y Abejas* del 9 de febrero de 1920 dice: "Anteayer vinieron a esta población, con objeto de visitar los talleres de "La Hispano", SS. MM., los reyes don Alfonso y doña Victoria Eugenia, a quienes acompañaban el príncipe don Jenaro de Borbón, el conde de Maceda y la señorita de Carvajal [...] Entre los representantes de la prensa, hallábanse los señores Barrera, Goñi, Gil Montero, Urbano, Medrano, Cordavias y Sánchez Rodrigo [...] los reporteros fotográficos, hicieron un grupo, en el que aparecían Don Alfonso y Doña Victoria con el alto personal de la Fábrica y con bastantes obreros, quienes dieron calurosos vivas a los reyes"¹⁴³.

El periódico está narrando el momento en el que Goñi realiza la fotografía custodiada en el Centro de la Fotografía Histórica de Guadalajara (CEFIHGU)¹⁴⁴ titulada *La visita que realiza Alfonso XIII y la reina doña Victoria Eugenia al aeródromo de "la Hispano" el 7 de febrero de 1920*. Esta imagen fue utilizada por el semanario *Mundo Gráfico* del 11 de febrero de 1920¹⁴⁵ y por el periódico *La Esfera* publicado el 14 de febrero de 1920¹⁴⁶. Esta revista escribe al pie de la imagen "SS. MM. don Alfonso y doña Victoria, formando grupo con los obreros de la fábrica de Guadalajara la Hispano, orgullo de la industria nacional de automóviles y aeroplanos. Interesante fotografía hecha el día de la inauguración oficial de la fábrica, cuyo acto presidieron los Reyes. Fots. Goñi".

La cuarta visita del monarca aparece reflejada en la fotografía de Goñi de la Agrupación Fotográfica de Guadalajara *Alfonso XIII presidiendo la entrega del es-*



Francisco de Goñi. "El infante Don Juan entregando, en presencia del Rey Alfonso XIII, el estandarte de la Aerostación de globos al jefe del regimiento el Teniente Coronel Cesáreo Tiestos en el parque de la Concordia en Guadalajara". Guadalajara. 23 de Junio de 1923. Película 120 x 90 Gelatina Vidrio. AHPGU. Agrupación Fotográfica de Guadalajara AFGU-00008-00836-VD. La cámara de Goñi capta tres de las cuatro visitas que realizó el Rey Alfonso XIII a la ciudad de Guadalajara.

143 "Visita Regia", *Flores y Abejas*, Guadalajara, núm. 1.325 (9-2-1920), p. 4.

144 Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara (CEFIHGU): www.cefihgu.es/

145 *Mundo Gráfico*, Madrid (11-2-1920).

146 "Los Reyes y la Industria Nacional", *La Esfera*, Madrid, núm. 319 (14-2-1920), p. 23.

tandarte de Aeroestación, acto protagonizado por el Infante don Juan, padre de Juan Carlos I, el 23 de junio de 1923¹⁴⁷. Esta imagen es publicada en *Mundo Gráfico* del 27 de junio de 1923¹⁴⁸.

El fondo de la Agrupación fotográfica depositado en el AHPGU contiene fotografías de varios acontecimientos políticos como el *Mitin político de Primo de Rivera en Guadalajara*¹⁴⁹ y los trabajos de apeo y desmontado de *El monumento del magisterio español al conde de Romanones*, de mayo de 1931¹⁵⁰ por orden de la primera corporación republicana.

En el Archivo General de la Administración (AGA) podemos encontrar varias tarjetas postales de Goñi (13 x 9 cm) destacando una copia de esta última imagen citada¹⁵¹. Entre sus trabajos destaca los retratos fotográficos de personajes políticos tanto locales como *Manuel García Atance, presidente de la diputación de Guadalajara*¹⁵² y *Fernando Palanca y Martínez-Fortun, alcalde de Guadalajara, en su despacho*¹⁵³, de septiembre de 1927, como nacionales *Miguel Primo de Rivera posando con miembros de su partido en el patio de los Leones del Palacio del Infantado de Guadalajara*¹⁵⁴.

Su obra no se circunscribe en exclusiva al ámbito oficial sino también da testimonio del discurrir cotidiano de la época y costumbres. Entre las fotografías de la

Agrupación Fotográfica de Guadalajara destacan los oficios rurales como el pastoreo, la pesca, la agricultura, la vendimia y la maderada por el río Tajo hasta Aranjuez¹⁵⁵. Goñi realiza un reportaje publicado en la revista madrileña *La Esfera* del 31 de octubre de 1925, que lleva por título "Una conducción Fluvial de Madera"¹⁵⁶, en el que se describe el paso de la maderada por la provincia de Guadalajara a la altura del salto de Bolarque, en las proximidades de Auñón y el puente de Riga. En este artículo fotográfico y descriptivo nos demuestra que se trataba de una persona humilde al decir: "podría completarse esta información con otros curiosos detalles sobre el mismo tema; pero con lo escrito hay suficiente para formarse una idea de esta clase de transportes, además de evitar así que esta ligera descripción que propuse hacer resulte pesada [...], aparte de que puede haber quien me atribuya unas pretensiones técnicas que estoy muy distante de poder ostentar".

Además de sus trabajos sobre oficios locales y provinciales de Guadalajara no podemos pasar por alto sus trabajos sobre las festividades alcarreñas. Destaca la fotografía de la agrupación fotográfica depositada en el AHPGU del *Corpus Christi donde se aprecian los apóstoles y el estandarte de la archicofradía del jueves eucarístico en Guadalajara*¹⁵⁷. En el periódico *Flores y Abejas*

147 AHPGU, F. Goñi, AFGU-00008-00836-VD.

148 *Mundo Gráfico*, Madrid (27-6-1923), p. 7.

149 AHPGU, F. Goñi AFGU-00007-00817-VD.

150 AHPGU, F. Goñi, AFGU 00008-00918-VD.

151 Archivo General de la Administración (AGA) según P. J. Pradillo y Esteban, *Guadalajara: historia de la fotografía 1853-1856*, Guadalajara, Alvargómez, Gestión Inmobiliaria, 2005, 2ª. Ed.

152 AHPGU, F. Goñi. AFGU-00008-00868-VD.

153 AHPGU, F. Goñi. AFGU-00008-00867-VD.

154 AHPGU, F. Goñi AFGU-00007-00818-VD.

155 AHPGU, F. Goñi, AFGU-00008-00964-VD, AFGU-00008-00962-VD, AFGU-00008-00963-VD, AFGU-00008-00961-VD, AFGU-00008-00959-VD y AFGU-00008-00960-VD y AFGU-00008-00956-VD, AFGU-0015-00965-VD, AFGU-0015-00957-VD y AFGU-0015-00958-VD.

156 F. Goñi Soler, "Una conducción fluvial de Madera", *La Esfera*. Madrid, núm. 617 (31-10-1925), pp. 23-24.

157 AHPGU, F. Goñi, AFGU-00008-00871-VD.

de 6 de junio de 1920 podemos leer sobre La Fiesta del Corpus "Terminada la procesión nuestros compañeros Francisco de Goñi y Antonio Velasco, hicieron varios grupos de la cofradía de los Apóstoles"¹⁵⁸. Otra de sus obras es la fiesta de la verbena de Santiago, barrio de la ciudad de Guadalajara, reflejada en el periódico *Flores y Abejas* del 25 de junio de 1920¹⁵⁹. Destaca una tarjeta postal de una colección particular, *La Virgen de la Antigua delante de San Ginés*, del 15 de diciembre de 1929, procesión conmemorativa del 75 aniversario de la proclamación del dogma inmaculista¹⁶⁰.

Centrémonos en los trabajos realizados sobre los monumentos arquitectónicos de las localidades de la provincia de Guadalajara realizados con el objeto de promocionar el turismo¹⁶¹, como las postales de Brihuega de las cuales tenemos noticia por el periódico *Flores y Abejas* del 12 de febrero de 1922¹⁶². Otros trabajos están dedicados a los monumentos de la ciudad de Sigüenza a través de un artículo publicado en la revista *La Esfera* del 13 de noviembre de 1920¹⁶³ y los dedicados al Palacio del Infantado y el exconvento de la Piedad de la ciudad de Guadalajara en los ejemplares de *La Esfera*¹⁶⁴ del 22 de marzo de 1919¹⁶⁵ y del 30 de agosto de 1919¹⁶⁶ respectivamente. Podemos

localizar las fotografías presentes en estos artículos en el fondo de la Agrupación Fotográfica depositado en el AHPGU como la de Brihuega, *La Puerta de la Cadena*¹⁶⁷; las de Sigüenza¹⁶⁸, *Plaza de la Constitución*, *El Castillo*, *El acueducto con la catedral al fondo* y *La puerta Victoria en la muralla*; o las del *Palacio del Infantado de Guadalajara*¹⁶⁹.

La fotografía taurina no fue abandonada por nuestro autor en su estancia en Guadalajara. Francisco de Goñi colaboró en varias de las revistas taurinas más importantes del momento como son *La Lidia* y el semanario *taurino ilustrado Sol y Sombra*. En esta revista del 7 de junio de 1926¹⁷⁰ destaca *Señoritas que presidieron la becerrada benéfica*. Su colaboración no solo fue a través de la fotografía sino que realizó artículos de opinión. El 15 de enero de 1927 escribe un artículo "*Puede el baile continuar. Afectuoso recuerdo para D. Ricardo Torres Reina*" en el que dice sobre "la fiesta nacional":

"No he de disimular que he presenciado épocas de mayor lucimiento, afición y realismo, que la que actualmente atravesamos[...] Este arte, que tanto deslumbra a los principiantes que caen en sus redes, no sé si por viejo o por pródigo, degenera sin cesar ya hace algún tiempo, y si bien tiende a perfeccio-

158 "La fiesta del Corpus", *Flores y Abejas*, Guadalajara, núm. 1.343 (6-6-1920), p. 3.

159 *Flores y Abejas*, Guadalajara, núm. 1.350 (25-7-1920), p. 5.

160 J. P. Pradillo y Esteban, *Guadalajara: historia de la fotografía (1853-1856)*, Guadalajara, Alvargómez, Gestión Inmobiliaria, 2005, 2a. ed., p. 84.

161 Objetivo de la Academia de Investigaciones Históricas a la que pertenecía Francisco de Goñi y Soler.

162 "Postales de Brihuega", *Flores y Abejas*, Guadalajara, núm. 1.432 (12-2-1922), p. 4.

163 F. Goño Soler, "De la vieja España. Sigüenza", *La Esfera*, Madrid, núm. 358 (13-11-1920), pp. 27-28.

164 *La Esfera* creó la sección "España artística y Monumental", publicando las mejores fotografías de la arquitectura del país, así como las de tipos y costumbres regionales. J. M. Sánchez Vigil, *El Universo de la Fotografía. Prensa, edición, documentación*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, p. 124.

165 F. Goñi Soler, "El Palacio del Infantado en Guadalajara", *La Esfera*, Madrid, núm. 273 (22-3-1919), pp. 17-18.

166 F. Goñi Soler, "El ex convento de la Piedad", *La Esfera*, Madrid, núm. 296 (30-8-1919), p. 20.

167 AHPGU, F. Goñi, AFGU-00001-00036-VD.

168 AHPGU, F. Goñi, AFGU-00007-00800-VD, AFGU-00007-00801-VD, AFGU-00007-00799-VD Y AFGU-00007-00803-VD.

169 AHPGU, F. Goñi, AFGU-00007-00780-VD.

170 *La Lidia*, Madrid, núm. 405 (7-6-1926), p. 6.

narse en sus procedimientos, pues no se puede negar que en general, hoy se torea mejor que hace cuarenta años, como es natural, sin embargo pierde categoría moral, se afemina y conculca su espíritu, habiendo entrado en un periodo de decadencia acelerada del que, los que pueden, deben apresurarse a salvarlo si no quieren verlo peligrar en serio- y finaliza diciendo- Esta es mi sincera opinión sobre el interrogatorio que me larga el querido amigo Durá, y bien sabe Dios que lamento no aparecer más optimista y más claro, deseando solamente poder contribuir con mis escasos medios y autoridad para que recapaciten sobre estas notas los que deben hacerlo, y resurja en todo su esplendor esta magnífica fiesta que, pese a sus detractores, es el deporte nacional más artístico, bello y arrogante de cuantos se practican en el globo terráqueo¹⁷¹.

En el periódico *Flores y Abejas* del 25 de septiembre de 1932 el cronista cuyo seudónimo es Riverita nos informa del accidente sufrido por Goñi: "El jueves fue atropellado por un automóvil en Madrid nuestro estimado compañero en la prensa D. Francisco de Goñi, quien en un ambulancia sanitaria fue conducido por la tarde a esta capital. Según nuestros informes,

las lesiones recibidas no son de gravedad. Sentimos el percance y deseamos el pronto restablecimiento de tan distinguido amigo"¹⁷².

En el mismo periódico del 2 de octubre de 1932 Riverita vuelve a informarnos del estado de salud de Goñi: "Ha desaparecido la gravedad y continua la mejoría de las lesiones que sufre nuestro estimado compañero en la Prensa Paco Goñi, cuyo restablecimiento deseamos"¹⁷³.

En los ejemplares de los periódicos *Flores y Abejas* del 16 de octubre de 1932 y del 23 de octubre de 1932 respectivamente se publica: "Se encuentran mejorados de sus enfermedades, lo que celebramos, los señores don Ángel Aguado y D. Francisco de Goñi"¹⁷⁴ y "Restablecido del accidente que ha sufrido, hemos tenido el gusto de saludar en la calle a nuestro compañero en la Prensa, don Francisco de Goñi"¹⁷⁵.

Finalmente, el 6 de diciembre de 1936, hallándose en la cárcel de Guadalajara detenido por desafecto a la República y su militancia monárquica fue asesinado por una turba de alcarreños, en unión de otros presos que asaltaron las cárceles como represalia por el bombardeo de los nacionales.

171 F. Goñi Soler, "Puede el baile continuar", *La Lidia*, Madrid, núm. 430 (15-1-1926), p. 8.

172 RIVERITA, "Notas de sociedad", *Flores y Abejas*, Guadalajara, núm. 1.981 (25-9-1932), p. 6.

173 RIVERITA, "Notas de sociedad", *Flores y Abejas*, Guadalajara, núm. 1.982 (2-10-1932), p. 6.

174 RIVERITA, "Notas de sociedad", *Flores y Abejas*, Guadalajara, núm. 1.984 (16-10-1932), p. 4.

175 RIVERITA, "Notas de sociedad", *Flores y Abejas*, Guadalajara, núm. 1.985 (23-10-1932), p. 5.

FRANCISCO LAYNA SERRANO, OBJETIVO DE OBJETIVOS. 75º ANIVERSARIO DE LA PUBLICACIÓN DE LA ARQUITECTURA ROMÁNICA EN LA PROVINCIA DE GUADALAJARA (1935-2010)

José Arturo Salgado Pantoja
(Universidad de Castilla-La Mancha)

“Otra vez este verano deambulé por los vericuetos alcarreños y serranos para completar mi colección de fotografías románicas, ¡pero cuán diferente a la anterior fue esta excursión! Quemaba el sol lo mismo, los paisajes con frecuencia tan bellos, los hallazgos tan interesantes, pero en lugar de tu compañía encantadora, de tu risa cantarina, de las amorosas expansiones, del goce compartido, soledad y tristeza, cansancio, suspiros y lágrimas [...] ¡Carmen mía! Con el mismo fervor que si vivieras, te dedico este libro; con el mismo fervor que mis pensamientos a toda hora y estas lágrimas que velan mis ojos impidiéndome escribir; con el mismo con que te consagré mi vida (aunque me equivocara en cuanto al modo), porque mi lema sí no era como el tuyo pues andaba menos en habituales diálogos con la Divinidad, bien sabes que se cifraba en tu nombre; te dedico este libro con el mismo fervor que siempre sentí por ti; con el que seguirá recordándote mientras viva, tu PACO. Madrid, 12 de octubre de 1934”¹.

Los obituarios suelen ser fechas señaladas para llorar y evocar a nuestros difuntos; para celebrar o conmemorar los hechos que los dignificaron durante su existencia. Sin embargo, no siempre ha de ser la muerte la que nos haga recordarlos, sino que, hacien-

do verdadera justicia, deben de ser los grandes méritos en vida los que generen datas para la memoria. De ese modo, en el presente año 2010 no podemos dejar de celebrar el septuagésimo quinto aniversario de la publicación de una obra fundamental para el estudio del arte guadalajareño: *La arquitectura románica en Guadalajara*², de Francisco Layna Serrano.

Existen varios aspectos por los que podemos calificar al referido volumen como cardinal. En primer lugar, por ser su autor uno de los más grandes cronistas de las tierras de Guadalajara; uno de los investigadores pioneros de la historia y el arte de la provincia, cuyas sabias palabras han servido de inspiración o punto de partida para no pocos autores. Como tal, su nutrida nómina de publicaciones no tiene cabida en un trabajo de las características del presente. Por ello, hemos seleccionado una obra que, por diversos motivos, marca un antes y un después en la vida del Dr. Layna Serrano: *La arquitectura románica de Guadalajara*. No en vano, el citado volumen vuelve a estar muy presente por el reciente “redescubrimiento” del valor y las potencialidades del románico provincial como reclamo para estudiosos y turistas ávidos de terreno inexplorado.

En las siguientes páginas, analizaremos el desarrollo de la investigación vinculada al románico guadala-

1 F. Layna, *La arquitectura románica en la provincia de Guadalajara*, Guadalajara, 2001, pp. 19-20.

2 Sobre la obra en cuestión existen tres ediciones: la primera data de 1935, la segunda de 1971 (cuenta con unos breves añadidos del propio autor); mientras que la tercera contiene todo el material escrito de las anteriores, así como un nuevo índice topográfico y fotografías actualizadas. Para las referencias en nuestro estudio, por tratarse de la edición más completa, emplearemos la última (Guadalajara, 2001).

jareño a lo largo de los últimos setenta y cinco años. Tras nuestro breve repaso, haremos un especial hincapié en la ya referida obra de Layna, pionera y cimiento de una nutrida bibliografía, y de valor aún mayor por ser la primera que acompaña el análisis de las obras con un considerable catálogo de fotografías.

Setenta y cinco años de voces y silencio

A la hora de plantear el repaso por las obras que, de forma específica, abordaban es estudio del arte románico en la provincia de Guadalajara, decidimos efectuar el mismo en un orden cronológico inverso. El gran compendio que resultó ser la *Enciclopedia del Románico en Castilla-La Mancha*³, inventario actualizado de obras, publicado a finales de 2009 y coordinado por el catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Castilla-La Mancha Miguel Cortés Arrese, resultó excusa más que suficiente para tomarnos esta licencia. La obra en cuestión aglutina un amplio conjunto de información, planimetrías y fotografías de ciento sesenta y cinco testimonios del románico provincial, repartidos entre ciento treinta y cuatro localidades. Del mismo modo, cada uno de ellos cuenta con una bibliografía actualizada y seleccionada, de entre la cual destacan algunas obras generales de considerable importancia.

Algunos años antes, nada más comenzar la década de los noventa, ya habían aparecido unas publicaciones que nacían con una pretensión similar a la de la Enciclopedia: ofrecer un inventario del románico provincial lo más completo posible. En concreto, habla-

mos de dos libros de gran formato, editados en 1991 y 1992 y titulados respectivamente *El románico en Guadalajara*⁴ y *La herencia románica en Guadalajara*⁵. Ambos trabajos, aparte de contener un catálogo bastante amplio de iglesias, cuentan con unos estudios previos de bastante interés en los que se analizan las manifestaciones artísticas de las tierras guadalajareñas de los siglos XII y XIII ofreciendo, además, una buena contextualización de las mismas. De ese modo, existen capítulos que atienden tanto al panorama histórico y social como a tipologías, filiaciones e incluso puntuales estudios comparativos de marcas de cantería.

Con un fin similar, aunque abordando un espectro cronológico mucho más amplio, una década antes habían visto la luz dos volúmenes, dirigidos por el Dr. Azcárate Ristori, y bajo el título *Inventario artístico de Guadalajara y su provincia*⁶. Como su denominación indica, no se trataba de una obra centrada en el románico, sino de un catálogo pormenorizado del patrimonio artístico contenido a lo largo y ancho del territorio provincial. No obstante, en él se recogen, a modo de fichas, menciones explícitas no sólo a los edificios románicos, sino también a un buen número de bienes muebles entre los que se cuentan valiosas piezas de escultura y orfebrería datadas en los siglos en los que centramos nuestra investigación.

En este contexto cronológico, también contamos con la incansable labor del Dr. Herrera Casado, cronista y gran divulgador del patrimonio artístico y cultural de Guadalajara. De entre su nutrida nómina de

3 *Enciclopedia del Románico en Castilla-La Mancha: Guadalajara*, 2 vols., M. A. García y J. M. Pérez dirs., M. Cortés coord., Aguilar de Campoo, 2009. Unas semanas después vio la luz el tomo de Cuenca: *Enciclopedia del Románico en Castilla-La Mancha: Cuenca*, M. A. García y J. M. Pérez, M. Cortés coord., Aguilar de Campoo, 2009.

4 T. Nieto, E. Alegre y M. A. Embid, *El románico en Guadalajara*, Madrid, 1991.

5 I. Ruiz, I. M. Frontón, y F. J. Pérez, *La herencia románica en Guadalajara*, Toledo, 1992.

6 *Inventario artístico de Guadalajara y su provincia*, 2 vols., J. M. Azcárate dir., Madrid, 1983.

publicaciones, destacan algunas centradas en nuestro campo de actuación, principalmente *El románico de Guadalajara*⁷, una "guía rápida", según palabras del propio autor, con formato de bolsillo. Debido a esas pretensiones advertidas a priori, no existen en la obra estudios pormenorizados, sino breves pero útiles descripciones de gran valor para cualquier interesado en conocer el románico provincial. Lo mismo sucede en las posteriores reediciones de esta misma obra, nutridas con nuevos datos, u otras publicaciones de diversos autores que recogen el testigo de Herrera Casado: *Rutas del románico en la provincia de Guadalajara*⁸ y *El románico en Guadalajara*⁹.

Entre las fechas de esas citadas obras generales, encuadradas todas en los últimos treinta años, existe un largo lapso de tiempo que destaca por un enorme vacío investigador al respecto. Tan sólo algunos artículos muy puntuales, la mayoría insertos en la revista *Wad-al-Hayara*, creada en 1973, centran su atención en el tema. De entre ellos, contamos con "Arquitectura románica en el partido judicial de Cogolludo"¹⁰, "Beleña. Una representación del mes de Abril"¹¹, "Arquitectura románica en el partido de Atienza"¹², "La iglesia parroquial de Jodra del Pinar"¹³ y "Galerías porticadas románicas en Guadalajara (algunos hallazgos recientes)"¹⁴. Ya fuera de esta la revista otra gran

estudiosa del ámbito seguntino, María del Carmen Muñoz Párraga, publica en 1986 un trabajo sobre el inesperado descubrimiento de la galería porticada de Baidés¹⁵, preludeo de su investigación doctoral, dedicada al análisis de las fases constructivas medievales de la catedral de Sigüenza, uno de los principales focos de irradiación artística para gran parte del románico provincial¹⁶.

El autor y la obra pionera

Hasta 1975, año de la publicación del primer artículo referente al románico provincial en la citada revista *Wad-al-Hayara*¹⁷, existen cuarenta años de silencio en los que no aparece ningún trabajo inserto en esta área de investigación. Ese hecho resulta aún más sorprendente si tomamos en consideración que la obra que se publica en 1935 no es otra que *La arquitectura románica en la provincia de Guadalajara*, volumen que sigue sirviendo de referente para numerosos investigadores de ogaño. No obstante, el hecho de que se publicase en 1971 una segunda edición del libro, revisado por el propio autor, parece confirmarnos el tardío interés por el románico guadalajareño.

En la actualidad, casi nadie discute que Layna Serrano, con la obra anteriormente citada, fue el investigador pionero del arte románico en Guadalajara. Sin

7 A. Herrera, *El románico de Guadalajara*, Guadalajara, 1994.

8 D. de la Garma, *Rutas del románico en la provincia de Guadalajara*, Valladolid, 2000.

9 T. Nieto y E. Alegre, *El románico en Guadalajara*, León, 2000.

10 A. M. Asensio, "Arquitectura románica en el partido judicial de Cogolludo", en *Wad-al-Hayara*, 3 (1976), pp. 49-58.

11 J. R. López, "Beleña. Una representación del mes de Abril", en *Wad-al-Hayara*, 4 (1977), pp. 239-244.

12 A. M. Asensio, "La arquitectura románica en el partido de Atienza", en *Wad-al-Hayara*, 5 (1978), pp. 89-101.

13 A. Herrera, "La iglesia parroquial de Jodra del Pinar", en *Wad-al-Hayara*, 7 (1980), pp. 283-286.

14 A. Herrera, "Galerías porticadas románicas en Guadalajara. Algunos hallazgos recientes", en *Wad-al-Hayara*, 15 (1988), pp. 413-418.

15 M. C. Muñoz, "Una aportación al románico alcarreño: el Pórtico de Baidés", en *Anales Seguntinos*, 3 (1986), pp. 101-110.

16 M. C. Muñoz, *La catedral de Sigüenza: las fábricas románica y gótica*, Guadalajara, 1987.

17 J. R. López, "Mitología en la iglesia románica de Pinilla de Jadraque", en *Wad-al-Hayara*, 2 (1975), pp. 39-49.

embargo, conviene no olvidar una obra que, si bien amplía su campo de interés a todos los elementos artísticos de las localidades que describe, constituye el más antiguo testimonio sobre numerosos edificios históricos de la provincia. Nos referimos al *Catálogo monumental de Guadalajara*¹⁸, libro inconcluso de principios del siglo XX con el que el cronista Juan Catalina García López pretendía catalogar todos los bienes artísticos de Guadalajara. Por desgracia, apenas completa las fichas de unas noventa localidades, quedando incluso muchas de ellas inéditas hasta hace pocos años. Pese a este hecho, gracias a su empeño hoy contamos con tempranas descripciones de algunos de los templos románicos que, más tarde, Layna Serrano se encargará de analizar más detenidamente.

Una vez efectuada esta somera revisión del estado de la cuestión, a partir de ahora centraremos nuestro interés en *La arquitectura románica en la provincia de Guadalajara*. El trabajo constituye, como ya adelantábamos, el primer gran intento de acercamiento global al románico de la provincia, recurriendo para ello a un análisis bastante exhaustivo y a la comparación entre unas y otras obras. Además, todo el estudio queda convenientemente apoyado en un elemento clave y totalmente novedoso: la fotografía. Recogiendo el testigo de su predecesor García López, el objetivo de Layna Serrano en *La arquitectura románica en la provincia de Guadalajara* responde a unas motivaciones que él mismo adelanta en el prólogo de la citada publicación.

“Si me alegra que todavía no se haya publicado el Catálogo ilustrado del Arte románico en España, es porque apenas mencionaría a la provincia de Guadalajara.

De sus construcciones románicas, son conocidas “objetivamente” poco más de media docena; algunas otras, gracias a las breves noticias que procura el fallecido académico alcarreño don Juan Catalina García [...] Las construcciones de ese estilo, son sin embargo lo bastante numerosas para tenerlas en cuenta, y aun cuando en general se trata de pequeñas iglesias de pueblos de escaso vecindario y casi todas pertenecientes al último periodo, hay algunas tan notables que merecen ponerse en las primeras filas del románico rural; el deseo de darlas a conocer allegando así materiales para una futura obra descriptiva y catalogadora del románico español, es la razón de decidirme a publicar ésta, así como el afán de ir divulgando poco a poco, el rico e ignorado tesoro de Arte que guarda mi tierra natal”¹⁹.

Ya de partida, Layna Serrano halla algunos escollos que complican sobremanera su labor. Pese a haber sido nombrado cronista oficial de Guadalajara el año anterior, en 1934, su profesión reconocida hasta la fecha es la de médico otorrinolaringólogo. Consciente de ello, y de que su especialidad no es la Historia del Arte, disciplina que tampoco se halla excesivamente desarrollada en la España del momento, se adelanta a cualquier tipo de crítica en el prólogo de su obra mediante poéticos y jugosos párrafos que dejan entrever el no poco orgullo del sabio:

“Cuento con que no faltarán Aristarcos que la achachen más defectos [a la obra] de los que indudablemente tiene. Al echar de menos multitud de palabras técnicas [...] quizá me tachen de ignorante; al encontrar en un libro sobre Arte románico citas de joyas artísticas pertenecientes a distintos estilos, dirán que me salgo del

18 J. C. García, *Catálogo monumental de Guadalajara*, Guadalajara, 2001, [1 CD]. El autor también efectúa una revisión de las *Relaciones topográficas de Guadalajara*, Guadalajara, 2003, [1 CD].

19 F. Layna, *op. cit.*, pp. 14-15.

tema; al ver que en una publicación sobre Arquitectura van incluidas notas históricas e impresiones abocetadas sobre el paisaje y ambiente que rodea a las iglesias románicas, dirán que lo más es la paja y lo de menos el grano, icomo cumple a un médico metido en camisa de once varas!”²⁰.

No obstante, la mayor complicación que se encuentra el autor es el total desconocimiento que por aquellos años sufre el patrimonio artístico de la provincia. A la práctica ausencia de referencias que le permitan una mayor agilidad de trabajo se suman, además, los malos transportes y las deficientes vías de comunicación, que complican aún más la realización de un inventario completo de obras románicas:

“Fue mi empeño formar un catálogo provincial del románico, pero dudo haberlo logrado no obstante mis esfuerzos de toda índole; quizá falte alguna iglesia de lugares perdidos en hoscas serranías de difícil acceso, de cuya existencia no pude tener noticias previas; debe perdonárseme, pues en virtud de informaciones equivocadas dime no pocas caminatas baldías, y además téngase en cuenta, que en la provincia de Guadalajara hay cuatrocientos ocho municipios”²¹.

A pesar de ello, y a sabiendas de todos esos lastres, Layna Serrano se embarca, cámara en mano, en una labor que hoy ha de agradecerle toda la comunidad investigadora. Fruto de ella son el centenar de fotografías que ilustran la primera edición de la obra, y gracias a las cuales conocemos el estado de las iglesias que visita allá por los años 1933 y 1934. Sin embargo, el autor también deja claro en el prólogo que ha pretendido huir de la mera ficha, algo que queda ratifica-

do por las cuidadas descripciones que ofrece de todo aquello que fotografía:

“Como casi todas las iglesias románicas de Guadalajara están incompletas y sólo algunas tienen mérito acusado, su descripción, salvo excepciones contadas, cabe en pocas líneas; es decir, que muy bien podría este libro ser un álbum con cuatro renglones al pie de cada lámina, a modo de catálogo. No lo he hecho así, aparte las razones expuestas, porque no se le clasifique entre las sencillas mixturas de ficha y foto, clasificación que sería errónea por dos motivos: el primero y principal, por mi manía que cada cual calificará como le venga en gana, de estudiar al sujeto, [...] poniéndome en contacto con él, sin contentarme con las citas ajenas; la segunda, porque el fichero está sin hacer lo mismo que casi ninguna fotografía”²².

El románico que se fue

Apenas habían transcurrido dos meses desde el fallecimiento del ilustre cronista Layna Serrano, acontecido en Madrid el día 8 de mayo de 1971, cuando tanto su biblioteca como toda su colección fotográfica fueron entregadas a la Diputación Provincial de Guadalajara. Gracias a ello, y a la posterior integración de esta última dentro de los fondos del Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara (CEFIHGU), hoy tenemos acceso a todas esas instantáneas, fundamentales para el estudio de múltiples aspectos culturales vinculados con la provincia.

Centrándonos ya en el asunto central del presente artículo, ha sido necesario, debido a las cuestiones metodológicas y de formato, hacer una minúscula se-

²⁰ *Ibidem*, p. 15.

²¹ *Ibidem*.

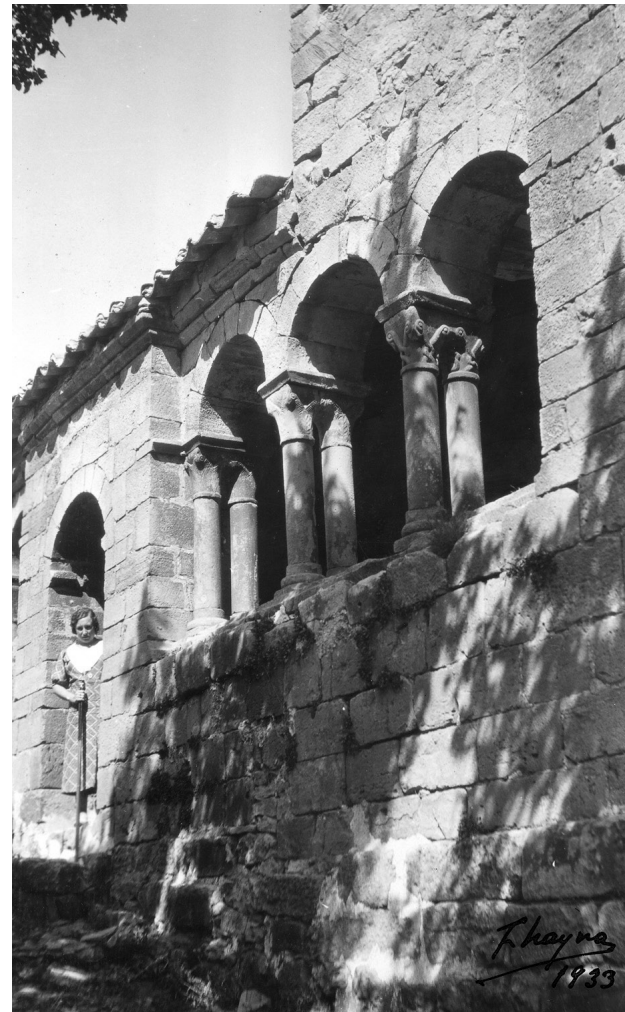
²² *Ibidem*, pp.15-16.

lección de todo ese legado fotográfico. No obstante, las cinco imágenes que hemos elegido para ilustrar nuestro estudio nos servirán de excusa perfecta para traer a colación algunos aspectos fundamentales de la figura de Francisco Layna Serrano. Por su parte, aquellas fotografías a las que hacemos referencia, y que por los señalados motivos no podemos adjuntar, pueden ser consultadas con todo lujo de facilidades en el anteriormente referido CEFIHGU²³.

El espectro cronológico que abarca el material fotográfico cedido por los herederos del cronista nos sitúa en el periodo comprendido entre los años 1917 y 1970. En cualquier caso, todas las fotografías que adjuntamos en nuestra investigación pertenecen a un lapso de tiempo muy concreto: 1933-1936. La elección de ese trienio, si bien motivado por la fecha de publicación de *La arquitectura románica en la provincia de Guadalajara*, también nos resulta de interés por preceder a la Guerra Civil española, momento en el que se destruyen total o parcialmente un sinfín de obras de arte en casi todas las localidades guadalajareñas²⁴.

Dentro de ese desdichado grupo del arte "que se fue" incluimos dos iglesias románicas, las de Abánades y Yela, que conocemos mejor gracias a las fotografías y descripciones de Layna Serrano²⁵. Tras los incalculables destrozos registrados tras la contienda, la restauración de ambas fue comandada por la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones, si bien los criterios seguidos en sus respectivas intervenciones fueron el centro de numerosas críticas.

En Abánades, los principales vestigios románicos del templo no resultaron excesivamente dañados durante



Carmen, esposa de Francisco Layna, en la galería porticada de la iglesia de Abánades (1933). "Fondo Layna Serrano", CEFIHGU, Diputación Provincial de Guadalajara.

²³ La consulta puede hacerse *in situ* o, si se prefiere, recurriendo al buscador habilitado en la página web del Centro: www.cefihgu.es.

²⁴ F. García, *El patrimonio artístico durante la Guerra Civil en la provincia de Guadalajara*, Guadalajara, 2009.

²⁵ J. A. Salgado, "El pétreo tránsito: la fotografía como reflejo de la evolución física y funcional de los pórticos románicos en la provincia de Guadalajara", en *Fotografía e Historia. III Encuentro en Castilla-La Mancha*, Ciudad Real, 2009, pp. 320-321.

los bombardeos. Si bien se desplomaron la espadaña y buena parte de la nave de la iglesia, su galería porticada, pila bautismal y aguabenditera tuvieron algo más de suerte, quedando dañada sólo la primera de ellas de un modo muy parcial²⁶. Muy al contrario, la iglesia parroquial de Yela quedó casi completamente arruinada²⁷. En su memoria de reconstrucción, firmada en diciembre de 1941, los arquitectos Francisco Echenique y Luis García de la Rasilla se comprometían a llevar a cabo una profunda intervención que, salvando los elementos originales conservados, mantuviera en la medida de lo posible la morfología y disposición de la iglesia porticada original²⁸. Sin embargo, las obras quedaron suspendidas en marzo de 1942, no reanudándose hasta la década siguiente. En ese lapso de tiempo, la debilitada fábrica de la iglesia sufrió derrumbes y multitud de actos vandálicos, quedando sólo en pie la cabecera, la espadaña y parte de los muros de cierre. De igual modo, el recorte de presupuesto que sufrió el proyecto, provocó finalmente la construcción de una moderna galería que poco tiene que ver con la primitiva.

En cualquier caso, conocemos bastantes datos de esta iglesia románica del entorno briocense gracias a la

documentación y, sobre todo, a las dos fotografías que tomó Francisco Layna hacia 1934. En ellas podemos ver un extraordinario pórtico románico acodado, tabicado aunque aún en un estado de conservación aceptable en los años de la II República. Nada queda hoy de él, si bien parte de la panda oeste podría haber sido salvada de haberse realizado una restauración más temprana²⁹. Layna Serrano, aparte de realizar una sencilla planimetría del edificio, nos ofrece los siguientes detalles sobre esta desaparecida estructura porticada:

“A poniente hay dos arcos gemelos a cada lado del de la puerta; a mediodía, seis a derecha y otros seis a izquierda del de entrada que conserva las columnillas de sostén simples. Todos sencillos, sin más exorno que fina moldura resaltada; cargan sobre columnas sustentadas por alto podium, provistas de capiteles bien proporcionados, sin esculturar; el arco central del ala sur va flanqueado por prismáticos estribos, las esquinas llevan antas o pilastras de refuerzo; en los ángulos que aquellos y éstos forman con el muro, finas columnillas sobre cuyo capitel va una imposta corrida, contribuyen a procurar elegancia al conjunto”³⁰.

26 No obstante, el autor de la obra señala que “esta iglesia y el pórtico lo ha restaurado muy bien el arquitecto D. Antonio Labrada después de nuestra última guerra civil, durante la cual habían quedado semidestruídos”. F. Layna, *op. cit.*, p. 142, nota 2. No obstante, los planos que se efectuaron para la restauración del edificio en la posguerra, y custodiados por el Archivo General de la Administración, demuestran que salvo la cubierta y el basamento, el pórtico resistió bastante bien los bombardeos.

27 “Como quiera que este pueblo fue en todo momento ocupado por fuerzas rojas, salvo unos pocos días en que lo fue por fuerzas nacionales italianas, dichos elementos marxistas destruyeron todos lo existente, tanto que por S.E. el Jefe del Estado ha sido adoptado este referido pueblo”. F. García, *op. cit.*, p. 359.

28 AGA, Obras Públicas, caja 20247, Memoria para la reconstrucción de la Iglesia Parroquial de Yela, redactada por F. Echenique Gómez y L. García de la Rasilla, diciembre de 1941, s/p.

29 “La destrucción de la Iglesia podría considerarse casi total en un sentido de estructura no conservando más que los muros de la nave y conservando parte de la cubierta en estado ruinoso en la nave, y, completamente desaparecida con la destrucción y saqueo en la parte correspondiente al pórtico [...] (Hay) grandes cantidades de escombros y basura acumuladas en el pórtico tanto por los vecinos como por hundimientos naturales a través de todos estos años”. AGA, Obras Públicas, caja 20247, Proyecto adicional a la reconstrucción de la Iglesia Parroquial de Yela, redactado por A. Labrada Chércoles, 30 de enero de 1953, s/p.

30 F. Layna, *op. cit.*, p. 149.

Otros de los edificios románicos que más sufrieron los devastadores efectos de la guerra fueron la iglesia de Santiago y la catedral de Santa María, ambas sitas en Sigüenza. Si bien la primera no tuvo grandes desperfectos en lo que a su fábrica románica se refiere, la seo seguntina sufrió el derrumbe de bóvedas, parte de su cabecera y otros elementos. Una vez acabada la Guerra Civil española, y de forma inmediata, los arquitectos Leopoldo Torres Balbás y Antonio Labrada Chércoles fueron los encargados de dirigir las obras. De ese modo, la catedral pudo reabrir el culto en 1946, poniendo de manifiesto una correcta restauración, aunque no exenta de "ciertas licencias de autor". La principal de ellas fue la inclusión de un cimborrio sobre el crucero, inexistente antes de los bombardeos, pero sobre el que Layna no hace el menor comentario. Al contrario, aplaude enérgicamente la intervención, tan sólo lamentándose de que la llamada torre del Santísimo no fuese coronada por un "adarve almenado según lo tuvo con seguridad cuando fue construida para servir de atalaya y telégrafo óptico"³¹.

Al parecer, y también durante la Guerra Civil española, otra de las iglesias visitadas por el cronista guadalajareño, la de Riba de Saélices, quedó deteriorada. Los principales desperfectos, de los que el autor culpa a "los anarco-marxistas" en la reedición de 1971, se centraron principalmente en la imaginería y la portada románica del templo, en la que aún se podían contemplar todos sus capiteles foliáceos antes del infaus-

to mes de febrero de 1937³². No obstante, tampoco podemos descartar que parte de los deterioros hayan sido fruto de actos vandálicos más tardíos o, incluso, de meros fenómenos naturales.

En otras ocasiones, la lamentable pérdida de nuestro patrimonio estuvo motivada por otros hechos muy diferentes. Ese es el caso del monasterio de Santa María de Óvila³³, en las cercanías de Trillo. Como tantas otras comunidades monásticas, la congregación que lo ocupaba fue disuelta por el decreto desamortizador del 12 de agosto de 1835, y abandonada por su último abad el 19 de octubre del mismo año. A partir de entonces, el viejo monasterio pasó por diferentes manos hasta que, el 4 de febrero de 1928, fue vendido al coleccionista de tesoros Arthur Byne. Como se señala en la reciente obra de D. José Miguel Merino, *Óvila, setenta y cinco años después (de su exilio)*, "el monasterio fue declarado Monumento Nacional por el Gobierno de la República, pero las obras de destrucción continuaron, a pesar de las encendidas protestas del Dr. Layna Serrano"³⁴. Él mismo, en la obra que aquí analizamos, señala sus recuerdos de infancia y juventud en el antiguo complejo monacal, reducido ya a mínimas ruinas en el momento de la publicación de *La arquitectura románica en la provincia de Guadalajara*:

"Como indiqué al comienzo, en 1930 todavía conservaba el vetusto edificio sus ruinas venerables [...] Por entonces, todavía la iglesia renacentista, amplia, luminosa, elegante, conservaba, aunque rotas, sus

31 *Ibidem*, p. 120, nota 1.

32 "Que aun cuando la iglesia no fue destinada a usos profanos, las puertas de entrada fueron violadas por milicianos que abrieron en las mismas un boquete, por medio de un hacha". F. García, *op. cit.*, p. 302. Aunque no se alude exactamente a daños en los derrames pétreos del vano, éstos muestran evidencias de haber sido maltratados.

33 Francisco Layna dedica un libro Santa María de Óvila. El volumen es publicado tres años antes de que vea la luz *La arquitectura románica en Guadalajara*, coincidiendo en el tiempo con el irremediable desmontaje del viejo monasterio. F. Layna, *El monasterio de Óvila*, Madrid, 1932.

34 J. M. Merino, *Óvila, setenta y cinco años después (de su exilio)*, Guadalajara, 2007, p. 27.

bóvedas de crucería; en el claustro, seguían enteras las severas arcadas de herrerriano corte y la bóveda de su nave septentrional; el lagar y la bodega, intactos; el amplio refectorio de ennegrecidas paredes de piedra sobrecogía el ánimo por su grandeza y austeridad, [...] la primitiva sacristía con su bóveda apuntada y escueta, [...] la augusta sala capitular; [...] por último, la nave grandiosa del dormitorio de novicios, cuya techumbre madereña desapareció quedando tan sólo los gigantescos arcos apuntados³⁵.

Por causas también diferentes, y ya en el año 1942, se derrumbó parte de la capilla románica del castillo de Zorita de los Canes. Mientras que el ábside sufrió un desplome posteriormente subsanado, todo el sector correspondiente a los pies del templo desapareció para siempre. Así lo muestra nuestro cronista que, por fortuna, ya había visitado el lugar unos años antes, capturando una interesante fotografía en la que podemos apreciar la apariencia del edificio antes de su hundimiento. Observamos que, junto a la portada y manteniendo la continuidad del muro norte de la iglesia, se abría un gran arco apuntado de doble rosca sobre dos capiteles de temática vegetal. Nada subsiste de él, ni tampoco de la fachada oeste del edificio, descrita con todo lujo de detalles por don Francisco:

“Nada de particular ofrece la iglesia del castillo en el exterior, excepción hecha de su portada y atrio que la precede. La puerta, severa y aun ruda, como corresponde al carácter militar de la fortaleza, pertenece al gusto cisterciense y está formada por abocinada archivolta de medio punto, con tres gruesos arcos en degradación, baquetonados, que descansan sobre robusta y escuadrada imposta a modo de corrido ci-

macio, con decoración reticulada esculpida; descansa sobre pilastras de arista viva, excepción hecha de una columna intermedia a cada lado, con tosco capitel; encima de la puerta hubo antaño un escudo con las armas de Calatrava; más arriba, el óculo mencionado; sobre el hastial, sencilla espadaña almenada³⁶.



Desaparecida fachada de la capilla del Castillo de Zorita de los Canes (1933-1934). “Fondo Layna Serrano”, CEFIHGU, Diputación Provincial de Guadalajara.

35 F. Layna, *La arquitectura románica...*, *op. cit.*, p. 163.

36 *Ibidem*, p. 183. También cabe destacar que fue destruida la imagen titular de la cripta de esta capilla: la llamada Virgen de la Soterraña.

Otra fotografía en la que podemos apreciar elementos románicos perdidos, si bien ya más secundarios, es en la que el autor realiza al ábside de la iglesia de la Trinidad de Atienza, bello ejemplar en el que han desaparecido parte de dos de los cuatro baquetones que lo dividían en paños. Sin embargo, aún se mantenían totalmente intactos en 1935, momento en el que Layna describe el conjunto del siguiente modo:

“En los ábsides románicos es muy frecuente la presencia de columnas adosadas, meros detalles ornamentales que simulan contrafuertes; en el de la Trinidad aparece más palpable ese carácter puramente decorativo, pues sus cuatro columnas son casi exentas y no llegan al pie del muro; concluyen a la altura de la imposta interior, apoyadas en pequeñas repisas bajo cuya moldura asoma la faz esculpida de una carátula”³⁷.

El románico que renace

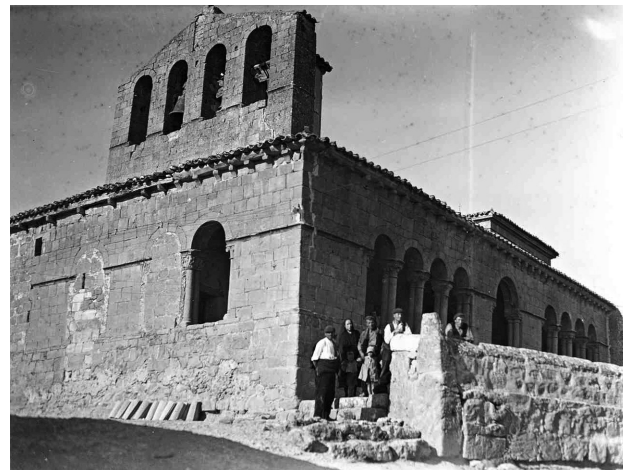
No siempre son las tristes pérdidas de nuestro patrimonio las protagonistas de estas antiguas instantáneas, sino que a veces lo son los efectos positivos de éstas, que hicieron posible un mejor conocimiento y, de modo indirecto, facilitaron que aumentase el interés por las obras del románico guadalajareño.

El afán incansable de Layna Serrano provocó la inclusión de algunas de las más valiosas iglesias provinciales dentro de los grupos de patrimonio bajo la protección del Estado. Ese hecho, en muchas ocasiones, condujo a posteriores restauraciones y a actuaciones de puesta en valor. Dicho “efecto”, de cuyos cimientos tiene buena culpa nuestro desaparecido cronista, hoy sigue vigente y más vivo que nunca. Así lo testimonia el denominado Plan del Románico en Guadalajara, ca-

³⁷ *Ibidem*, p. 56.

pitaneado por la Fundación Santa María la Real desde 2009, y que prevé la intervención global en veintisiete templos de nuestro románico en los próximos años.

De entre todos los proyectos de restauración incluidos en el Plan, dos han sido ya completamente efectuados: el de la iglesia de Jodra del Pinar y el del valiosísimo ejemplar porticado de Pinilla de Jadraque. Ambas iglesias fueron visitadas por Layna Serrano, si bien la primera no fue referida por el autor hasta la reedición de 1971. Al contrario, en el texto original de 1935, el autor dedica varios párrafos al ejemplar de Pinilla, adjuntando un buen número de instantáneas como soporte visual. En ellas se aprecia un bello pero decrépito templo que Layna Serrano describe del siguiente modo:



Lugareños junto a la iglesia de Pinilla de Jadraque (1934). “Fondo Layna Serrano”, CEFIHGU, Diputación Provincial de Guadalajara.

“En el siglo que corre sufrió el templo los rigores del incendio; gentes incultas tapiaron parte de la galería porticada sin parar mientes en su mérito artísti-

co, y a pesar de tantas calamidades conserva todavía la iglesia de Pinilla méritos y bellezas suficientes para que se la tenga en cuenta³⁸.

En la edición de 1971, Layna ya señala que "en fecha que desconozco, tuvieron el acierto de descubrir otro arco de esa ala del atrio siendo una lástima que no completaran esa obra"³⁹. La muerte privó al cronista de ver la galería completamente libre de su tabicamiento, pues dicha restauración no se operó hasta los años finales de la década de 1980, momento en el que la galería porticada tuvo que ser parcialmente remontada para evitar su desplome. Desde entonces, aparte del templo de Pinilla otras varias decenas de iglesias se vieron sometidas a reformas o, cuanto menos, "lavados de cara". Los primeros en ser intervenidos fueron los que gozaban de la declaración de Monumento de Interés Histórico-Artístico, concesión a menudo otorgada gracias a la insistencia del presidente de la Comisión Provincial de Monumentos que, por aquellos tiempos, era el propio Layna Serrano. Así, iglesias como las de Saúca, Campisábalos, Carabias y Albendiego lograron pasar a formar parte de ese privilegiado grupo entre 1965 y 1967, procediéndose antes o después a efectuar las intervenciones que las salvaron de la ruina.

En el caso de Saúca, la restauración de la galería porticada comienza de forma inmediata, quedando paralizada repentinamente hasta unos años más tarde. En ese nuevo impulso, se incluyen además nuevas obras en la espadaña y la nave de la iglesia, que se hallaban también bastante deterioradas. Del mismo modo, en el bellissimo templo de Campisábalos se acometen ciertas reparaciones en la década de 1960, aunque no será hasta épocas recientes cuando se elimine el moder-

no arco oriental de su pórtico y se subsanen algunos graves problemas de conservación. No obstante, aún faltaba una restauración global del edificio, la cual se está llevando a cabo en la actualidad, comandada por la ya indicada Fundación Santa María la Real.



Vista general de la iglesia de Campisábalos (1933-1934). "Fondo Layna Serrano", CEFIHGU, Diputación Provincial de Guadalajara.

Dignos de contemplar son también los remozados templos de Carabias y Santa Coloma de Albendiego, librados de sus burdos añadidos y, sobre todo, de los graves problemas estructurales derivados de la humedad y el abandono. Sin embargo, sabemos que poco antes de fallecer, Layna Serrano seguía clamando por la pronta intervención en ambos, principalmente en el último de ellos:

"Esta iglesia está cerrada al culto y en peligro de ruina porque la humedad del terreno ha invadido su interior, sin que hasta la fecha hayan sido atendidas

38 *Ibidem*, p. 83.

39 *Ibidem*, p. 96, nota 27.

mis frecuentes peticiones de socorro. Por fin, logró en 1967 que fuera declarada Monumento de Interés Histórico-Artístico en unión de otras cuatro iglesias de la comarca; y renovada mi solicitud a favor de la iglesia de Albendiego, puede decirse que seguro, que en breve acometerá el Estado las obras de consolidación imprescindibles e inexcusables⁴⁰.

Otras tantas construcciones románicas, igualmente interesantes, también le deben parte de su existencia a la labor del Dr. Layna. Como ejemplos de ello podemos señalar las parroquiales de Cubillas del Pinar y Valdeavellano, cuyas galerías se han liberado de los groseros tabicamientos⁴¹, o las iglesias de Brihuega y Cifuentes, también restauradas tras la Guerra Civil. En la arruinada ermita de Cubillas, en Albalate de Zorita, se eliminó igualmente el relleno de cantería de su acceso sur y de su arco triunfal. También algunas portadas románicas como las de Pozancos, Santa María del Val de Atienza o la propia de Pinilla de Jadraque, espantosamente encaladas en época moderna, fueron definitivamente limpiadas. Otros tantos templos, sin más retórica, le deben de uno u otro modo al cronista el mero hecho de seguir en pie. Sirva sin más el caso del monasterio de Monsalud, actualmente en proceso de consolidación, pero al que Layna Serrano dedica unos lastimosos párrafos:

“Visto desde el exterior, el templo de Monsalud hace concebir al visitante la esperanza de que interiormente se conserve en regular estado, mas la realidad es muy otra; algunas de las bóvedas se desplomaron arrasando en pos de sí un robusto pilar y sólo persisten íntegras las capillas absidiales y brazos del crucero⁴².”

40 *Ibidem*, p. 95, nota 18.

41 No obstante, en el caso de Cubillas del Pinar hemos de lamentar la pérdida del sector oriental de arcos de su galería porticada, incomprensiblemente eliminado en una reforma ejecutada en la década de 1980.

42 *Ibidem*, p. 187.

En definitiva, buena parte del románico que conoció Layna, e incluso algunos ejemplares de los que jamás tuvo noticia alguna durante su vida, consiguió el indulto de su terrible condena: el abandono, el olvido y, finalmente, la desaparición. Gracias a él, y a su inconmensurable tarea científica y divulgadora, hoy podemos contemplar sus ancianas piedras tanto o más resplandecientes que siglos atrás.

A modo epílogo pleno de vida

Con el llanto de un hombre vencido comenzó esta breve disertación; lamento que aún perduraba en la segunda edición de la obra, prologada por el autor en el año de su fallecimiento. Francisco y Carmen, y de telón de fondo un epitafio de fotografías de las vetustas tierras de Guadalajara, con sus desportilladas fortalezas y las decrepitas iglesitas, enfermas de olvido y abandono. Hoy en día, setenta y cinco años después de que viera la luz *La arquitectura románica en la provincia de Guadalajara*, y casi cuarenta desde que se agotase la del genio, las semillas que plantó el fotógrafo enamorado han brotado, amarrando con fuerza las corroídas areniscas de los templos románicos que visitó hace tres cuartos de siglo, y salvándolos así de una inminente desaparición.

Quizá menos fotógrafo que historiador; quizá menos historiador que enamorado. Lo mismo da, porque aparte de su valiosísima labor investigadora, de su incansable y cuidada prosa y, cómo no, de sus impagables instantáneas, le debemos a don Francisco la reverencia que merece aquel que consagra su vida, sin mecenas ni agenda, a algo tan honorable como dar



Vista general de la iglesia de Cubillas del Pinar (1933-1934). "Fondo Layna Serrano", CEFIHGU, Diputación Provincial de Guadalajara.

a conocer las obras de nuestros ancestros. Gracias a él, lo antes anecdótico se tornó en materia digna de

estudio y conocimiento y, por ende, en algo que hoy podemos y debemos admirar, valorar y conservar.

Fuentes y bibliografía

Archivo General de la Administración (AGA).

Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara (CEFIHGU).

- ASENSIO, A. M., "Arquitectura románica en el partido judicial de Cogolludo", en *Wad-al-Hayara*, 3 (1976),

pp. 49-58.

- ASENSIO, A. M., "La arquitectura románica en el partido de Atienza", en *Wad-al-Hayara*, 5 (1978), pp. 89-101.

- BALLESTEROS, P. (coord.), *Guadalajara en blanco y negro: momentos de la historia*, Guadalajara, Diputación de Guadalajara, 2002.

- GARCÍA, A. y J. M. PÉREZ (dirs.), *Enciclopedia del Románico en Castilla-La Mancha: Guadalajara*, 2 vols., M. Aguilar de Campoo, 2009. Coordinador, M. Cortés.
- GARCÍA, F., *El patrimonio artístico durante la Guerra Civil en la provincia de Guadalajara*, Guadalajara, 2009.
- GARCÍA, J. A., *Patrimonio desaparecido de Guadalajara*, Guadalajara, Aache, 2003.
- GARMA, D. de la, *Rutas del románico en la provincia de Guadalajara*, Valladolid, 2000.
- HERRERA, A., *El románico de Guadalajara*, Guadalajara, 1994.
- HERRERA, A., "Galerías porticadas románicas en Guadalajara. Algunos hallazgos recientes", en *Wad-al-Hayara*, 15 (1988), pp. 413-418.
- HERRERA, A., "La iglesia parroquial de Jodra del Pinar", en *Wad-al-Hayara*, 7 (1980), pp. 283-286.
- AZCÁRATE, J. M. (dir.), *Inventario histórico de Guadalajara y su provincia*, Madrid, 1983, 2 vols.
- LAYNA, F., *El monasterio de Óvila*, Madrid, 1932.
- LAYNA, F. (dir.), *La provincia de Guadalajara: (descripción fotográfica de sus comarcas)*, Pareja, 2006.
- LAYNA, F., *La arquitectura románica en la provincia de Guadalajara*, Madrid, 1935.
- LAYNA, F., *La arquitectura románica en la provincia de Guadalajara*, Guadalajara, 1971.
- LAYNA, F., *La arquitectura románica en la provincia de Guadalajara*, Guadalajara, 2001.
- LÓPEZ, J. R., "Beleña. Una representación del mes de Abril", en *Wad-al-Hayara*, 4 (1977), pp. 239-244.
- LÓPEZ, J. R., "Mitología en la iglesia románica de Pinilla de Jadraque", en *Wad-al-Hayara*, 2 (1975), pp. 39-49.
- MERINO, J. M., *Óvila, setenta y cinco años después (de su exilio)*, Guadalajara, 2007.
- MUÑOZ, M. C., *La catedral de Sigüenza: las fábricas románica y gótica*, Guadalajara, 1987.
- MUÑOZ, M. C., "Una aportación al románico alcañeteño: el Pórtico de Baides", en *Anales Seguntinos*, 3 (1986), pp. 101-110.
- NIETO, T.; E. ALEGRE; y M. A. EMBID, *El románico en Guadalajara*, Madrid, Estudio Museo, 1991.
- RUIZ, I.; I. FRONTÓN; y F. J. PÉREZ, *La herencia románica en Guadalajara*, Toledo, Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1992.
- SALGADO, J. A., "El pétreo tránsito: la fotografía como reflejo de la evolución física y funcional de los pórticos románicos en la provincia de Guadalajara", en *Fotografía e Historia. III Encuentro en Castilla-La Mancha*, Ciudad Real, 2009, pp. 313-324.
- SALGADO, J. A., "Talleres de filiación seguntina en el románico del Alto Henares: el caso de las iglesias porticadas", en *Actas del XII Encuentro de Historiadores del Valle del Henares*, Guadalajara, 2010, pp. 455-469.

LA OBRA FOTOGRÁFICA DEL PINTOR PEDRO ROMÁN MARTÍNEZ RECUPERACIÓN Y PROBLEMAS DE IDENTIFICACIÓN

Lorenzo Andrinal Román, Jesús Carrobles Santos y M^ª Yaiza Madrid Rodríguez

Pedro Román Martínez: Fotógrafo desconocido

Pedro Román Martínez fue un intelectual que desarrolló su labor a finales del siglo XIX y durante la primera mitad del XX en Toledo. Conocido en gran parte por su producción pictórica, en realidad se trata de un hombre polifacético que realizó una labor amplia, siempre relacionada con la conservación y la investigación sobre el patrimonio cultural de la ciudad en la que residía. El volumen de obras originales que conservamos en nuestros días, muestra que la fotografía fue una de sus principales ocupaciones, hasta el punto de que puede y debe figurar como uno de los precursores de esta disciplina en lo que hoy es Castilla-La Mancha.

A pesar del destacado valor de su obra y de la repercusión que alcanzaron muchas de sus fotografías en la prensa nacional de la época, su labor es poco conocida por los problemas de identificación surgidos tras la destrucción y saqueo de buena parte de sus bienes en los comienzos de la Guerra Civil. Un acontecimiento dramático que todavía tiene consecuencias al haber dificultado la correcta valoración de su figura.

Pedro Román Martínez, alcaraceño de nacimiento y toledano de adopción, nació el 14 de septiembre de 1878 en Alcaraz (Albacete), donde transcurre toda su infancia. A primeros de diciembre de 1890 se instala en Toledo. Allí tiene por maestro y amigo al ilustre pintor don Ricardo Arredondo y Calmache, quien le otorga la oportunidad de conectar con las primeras figuras del arte y la cultura que tenían por costumbre visitar Tole-

do. Cursa la carrera de Bellas Artes en la *Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado* de Madrid, en la que recibe las clases de prestigiosos profesores como eran José Moreno Carbonero, Antonio Muñoz Degraín o Manuel Marín y Magallón.

Fue pintor, fotógrafo, profesor de dibujo en la *Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Toledo* y centros particulares e instituciones como el Colegio de Doncellas Nobles y la Academia Militar de Toledo; estudioso de la arqueología, colaborador gráfico de revistas importantes de su tiempo y Concejal del Ayuntamiento de Toledo. Participó en 1929 con pintura y fotografía en la Exposición Iberoamericana de Sevilla y en 1916 fue uno de los numerarios fundadores de la *Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, de la que fue su Director desde 1942 hasta su fallecimiento el 12 de abril de 1948. Además, fue miembro de la *Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos* entre 1919 y 1931, que defendía el patrimonio monumental y artístico de la ciudad de Toledo.

En 1936, antes de iniciarse el conflicto armado, el pintor guardaba en su domicilio de Toledo una parte relevante de su producción artística, en la que destacaban más de ochocientos cuadros y apuntes, así como una importante colección de placas de vidrio (sin contar los miles de positivos en papel y otros materiales) que, según los testimonios familiares, superaban las catorce mil. Desgraciadamente, el inicio de la guerra tuvo dolorosas consecuencias para la familia del

artista, que sufrió la ocupación de su casa y la pérdida de la mayor parte de los bienes en ella acumulados. Desde entonces, se sucedieron diferentes apropiaciones y abandonos que, al final, han logrado ocultar una labor realizada durante décadas. Una situación que, felizmente, ha empezado a cambiar en los últimos años en los que como luego podremos comprobar, se ha iniciado la recuperación de su figura.

Buena muestra de la situación en la que quedó su legado la tenemos en la comparación de los bienes artísticos acumulados en 1936 con los que poseen sus descendientes en la actualidad, tan sólo una veintena de cuadros y novecientos positivos en papel.

La salida de la familia de la ciudad de Toledo tras la muerte del pintor, parece haber sido otro de los motivos por los que el personaje ha permanecido durante sesenta años en el anonimato, al margen de la consideración del mundo artístico y cultural castellano-manchego.

Importancia de su producción fotográfica

En este momento, para valorar el trabajo de Pedro Román Martínez en el campo de la fotografía, resulta obligado partir de las imágenes que conforman la denominada "Colección LAR", citada en estas páginas. Se trata, exactamente, de 970 positivos en papel, provenientes del artista a través de su hija Antonia, que han jugado un papel fundamental en el proceso seguido en el Archivo Histórico Provincial de Toledo para identificar nuevos materiales fotográficos elaborados por el pintor y que formaron parte de su archivo personal desaparecido en 1936. En este lote hay que destacar

la presencia de algunos positivos, no más de treinta, que fueron realizados por otros fotógrafos establecidos en su mayor parte en Toledo. Se trata de retratos procedentes de los talleres de Linares, Fraile, Valentín Gómez, Compañy, Plá y Plá, Rodríguez, Photos Novelty, Daniel Lucas, E. Rodríguez, Ros, y otros de autor desconocido, que constituyen el característico conjunto de fotografías familiares realizadas sin ningún tipo de pretensión artística¹.

Numerosos positivos de la Colección LAR contienen anotaciones manuscritas e impresas al dorso por el autor (fechas, lugares, numeraciones...); referencias muy valiosas de cara a la investigación. Otros quedaron marcados con uno de los dos sellos utilizados por el pintor. E incluso algunos conservan su firma.

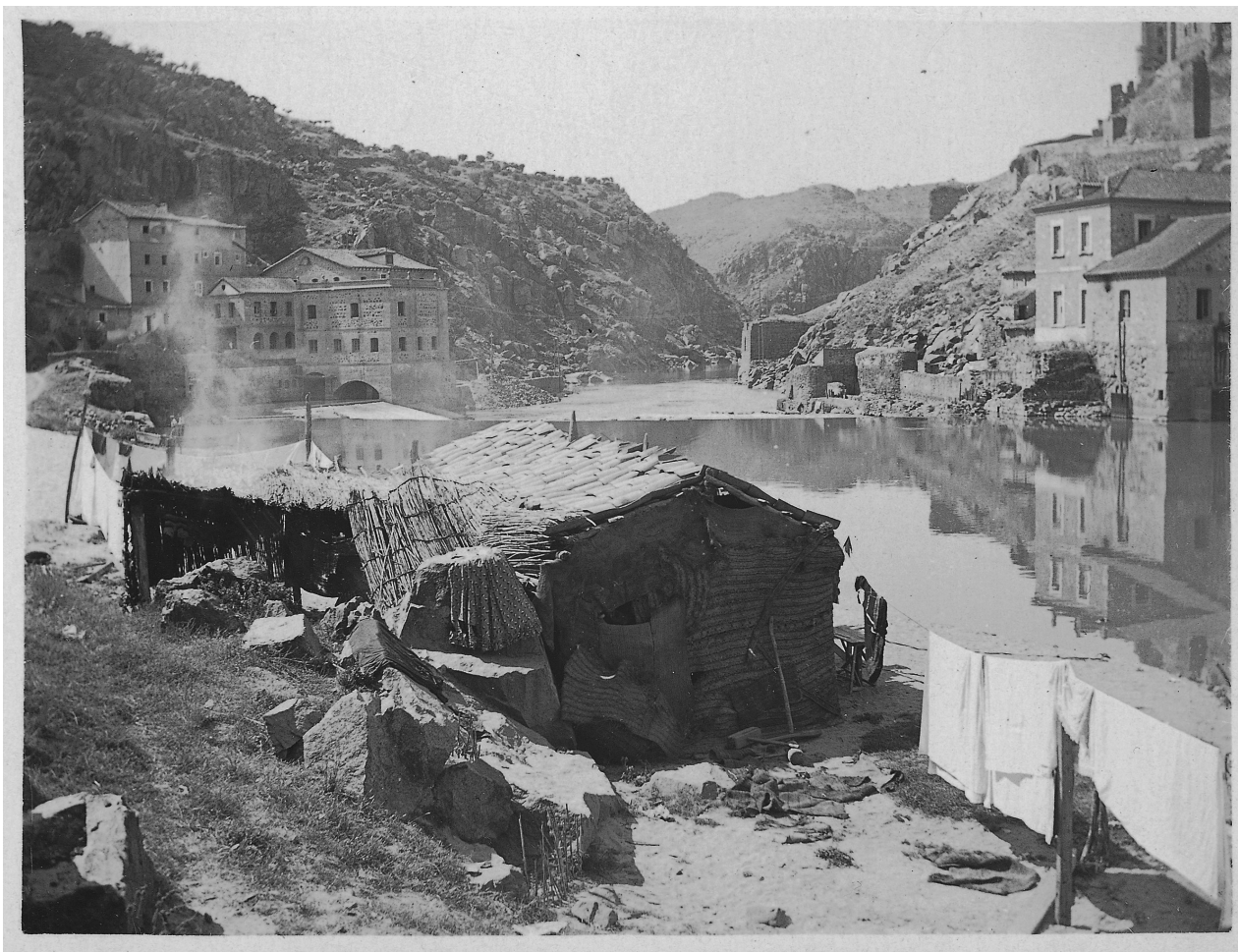
Son muchos y muy valiosos los ámbitos que comprende la obra fotográfica de Pedro Román Martínez. Cronológicamente, consta que su producción se extiende de 1901² a 1936, momento en que estalla la guerra civil que acarreará el cese definitivo de su quehacer en esta y otras disciplinas.

La geografía que abarca es bastante amplia, si bien resulta evidente que en ella predomina la ciudad de Toledo seguida a gran distancia por las imágenes captadas en el municipio de Alcaraz (Albacete). También se conservan fotografías realizadas en el resto de la provincia de Toledo, en otras poblaciones de Castilla-La Mancha, en Andalucía, Castilla-León o el País Vasco, que documentan algunos de los viajes que realizó a lo largo de su vida.

Su temática es muy diversa. Retrató la naturaleza captando multitud de paisajes, ríos y huertas. Debido a

1 Se exceptúa la fotografía del Cardenal Sancha, la de boda de unos amigos y las dos de Ricardo Arredondo, quien personalmente se las regaló a Pedro Román.

2 El retrato de su hermano Francisco junto a su sobrina Emilia, frente a la entrada del monasterio de San Clemente el Real de Toledo, está realizado con anterioridad al 2 de septiembre de 1901; ver Colección LAR-102.



Toledo. Cabaña de pescadores junto al Puente de Alcántara. Colección LAR-237.



Toledo. Casa que ocultaba la Puerta de Alcántara. Colección LAR-266-B.

su interés arqueológico e histórico, también recogió poblaciones, monumentos y yacimientos arqueológicos.

Otro elemento objeto de su atención es el tema social. Fotografía tanto a familiares como gente anónima que cumple con sus labores cotidianas o disfruta de distintos acontecimientos sociales. En esta faceta, destaca la realización de series centradas en oficios artesanales desempeñados por las clases sociales más desfavorecidas, que son la única muestra gráfica que poseemos de ese tipo de actividades hoy desaparecidas.

Todas estas imágenes indican que estamos ante un fotógrafo excepcional que realizó un trabajo de gran calidad alejado de los intereses comerciales o ligados a la reproducción de los grandes complejos monumentales que primaban en esos años. Su legado tiene un evidente interés en nuestros días y merece ser conocido tanto por los ciudadanos como por los investigadores de la región y debe ocupar, por sí mismo, un importante espacio en la historia de la fotografía de estos años.

Destaca claramente su interés por dejar constancia de la figura de la mujer y del papel que desempeña en estos años, retratándola en sus diferentes ocupaciones y luciendo indumentarias acorde a sus distintas clases sociales.

Además del interés antropológico, el estudio de su obra ofrece una magnífica información documental para la documentación de diferentes paisajes naturales y urbanos que, en la actualidad, se han visto erosionados o incluso modificados por la mano del hombre. En lo referido a la ciudad de Toledo, el interés que demostró Pedro Román por determinados detalles del pasado de la ciudad, convierte a sus imágenes en re-

ferencias imprescindibles para conocer el estado de determinados monumentos e, incluso, el aspecto e interés de algunos que han desaparecido.

En suma, las fotografías del pintor Pedro Román Martínez aportan datos significativos para la historia, el arte o la antropología, entre otras materias, al margen de su valor divulgativo y cultural.

Pero si resulta importante considerar las imágenes de la Colección LAR, por el valor añadido que pueden aportar a la historia de la fotografía de Castilla-La Mancha y si es fundamental darlas a conocer en eventos como el presente, no menos primordial es recordar que aún queda un enorme trabajo por realizar, destacando el reconocimiento del contenido y la datación de centenares de piezas. Identificación que en numerosas ocasiones constituye un escollo difícilmente superable, tal vez debido al excesivo individualismo que solemos imprimir a nuestro trabajo y al desconocimiento de cauces a los que acudir y que pudieran ayudarnos a realizar una lectura correcta de los datos que proporcionan las imágenes³.

Las últimas fotografías identificadas corresponden a Cuenca (construcción del puente de San Pablo e interiores de la catedral) y a pueblos de Guadalajara. En efecto, y sin que se sepa ni los motivos ni la fecha de realización de estos viajes (aunque hay indicios que apuntan a que la gran mayoría fueron tomadas en los inicios del siglo XX), en la colección fotográfica del pintor existen imágenes del castillo de Pioz, feligreses ante la puerta de la iglesia parroquial de San Andrés de Albalate de Zorita y panorámicas de Alhóndiga, Berninches y Salto de Bolarque; y una, especialmente

3 En este sentido, Lorenzo Andrinal Román, nieto del pintor, recuerda la experiencia que vivió en Alcaraz hace unos años a iniciativa de sus propios vecinos. Entre ellos se corrió la voz y decidieron ayudarlo en la identificación de personas y lugares de Alcaraz y sus cercanías. En total fueron más de cuarenta personas, la mitad de edad muy avanzada, en las que se reunieron alrededor de unas doscientas imágenes. El resultado fue asombroso, en todos los sentidos, por lo que existe la intención de repetirlo a fin de completar la tarea allí iniciada.



Toledo. La pequeña Antonia, hija del pintor, en casa de la joven sirvienta conocida en familia como "la Petrilla". Colección LAR-053.



Alrededores de Toledo. Recolectando flor de malva. Colección LAR-194.

curiosa, de la plaza de Yélamos de Arriba, donde se contempla el arroyo que mana junto al pilón y que las lugareñas aprovechan de lavadero⁴. Imagen de un pueblo que ni los más ancianos del lugar han tenido oportunidad de conocer.

Descubrimiento en el Archivo Histórico Provincial de Toledo

En 1998 Lorenzo Andrinal Román, nieto del artista y firmante de esta comunicación, comienza el estudio de la persona y obra del pintor, que hasta ese momento permanecía, prácticamente, desconocido.

El objetivo básico de la investigación se centró en la localización de documentos que confirmaran la información y los datos conocidos por tradición familiar. La indagación le llevó a localizar e identificar en el Archivo Histórico Provincial de Toledo, –en el denominado “Fondo Rodríguez” o “Archivo Rodríguez”–, más de un millar de placas fotográficas creadas por el pintor, sin que se sepa hasta el momento ni cómo ni cuándo llegaron a dicha galería toledana. Una cifra que, si se concluye el estudio emprendido, podría llegar, muy probablemente, a duplicarse. Se trata en su mayoría de negativos, sobre placa de vidrio, que la familia había dado, definitivamente, por destruidas. La permanencia de estas piezas durante décadas en poder de la “Casa Rodríguez” hasta su compra por la *Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha* ha llevado a que sean consideradas, a todos los efectos, fruto del quehacer centenario de esta firma fotográfica. De manera que está pendiente el reconocimiento de Pedro Román como autor de las mismas⁵.

Los hechos acaecidos alrededor de la actividad fotográfica del pintor Román llevan a sembrar la sospecha de que una parte de la producción realizada en Castilla-La Mancha en la primera mitad del siglo XX permanece todavía olvidada e ignorada. Y da que pensar que otros fotógrafos de la región hayan corrido su misma suerte. En cuyo caso estaríamos ante un campo pendiente de estudiar minuciosamente.

Y hasta que esto no se haga y tengamos en cuenta a todos nuestros fotógrafos no estaremos en condiciones de hablar de una verdadera “historia de la fotografía de Castilla-La Mancha”, pues la estaríamos falseando al descartar y rechazar una parte tan real, al menos, como la ya admitida y reconocida.

Puede que la consideración de la obra de autores desconocidos hasta el momento brinde nuevas perspectivas y hasta nos obligue a replantear lo que consideramos como historia inamovible. Y en la línea que nos propone este IV Encuentro, que nos convoca “a un amplio debate”, y en este espíritu de discusión y puesta en común al que se nos invita, planteamos la cuestión de lo conveniente que sería que instituciones, autores y editores revisaran la adjudicación de autoría otorgada, indiscutidamente, a muchas imágenes realizadas durante el primer tercio del siglo XX en la región castellano-manchega. Y, como simple ilustración, dejamos constancia de un pequeño ejemplo al respecto.

El catálogo que se presentó en el año 2000 con motivo de la exposición *Memoria y modernidad: Fotografía y fotógrafos del siglo XX en Castilla-La Mancha*⁶, editado por Caja Castilla-La Mancha, utiliza en su cubierta y reproduce en su interior una fotografía que,

4 Ver Colección LAR-540-A/B. - Su negativo está en AHPTO (Fondo Rodríguez), R-151-[3-03].

5 Próximamente, Lorenzo Andrinal Román, ampliará los datos de su investigación en una publicación que se halla en preparación.

6 VV.AA., *Memoria y modernidad. Fotografía y fotógrafos del siglo XX en Castilla-La Mancha*, Caja Castilla La Mancha, Toledo 2000.- La imagen ha sido nuevamente expuesta en Toledo a principios de 2010, donde se han ofrecido los mismos datos que ahora se cuestionan seriamente.

además, ha encabezado otras exposiciones. Se trata de una instantánea de la romería de la Virgen del Valle de Toledo. Tanto la muestra como la publicación incluyeron el dato de su autor: "Eugenio Rodríguez"; y la fecha aproximada de su realización: "hacia 1910".

En este momento y gracias a las investigaciones realizadas por uno de nosotros⁷, queremos llamar la atención sobre la presencia en la fotografía de dos niños que acaparan el protagonismo de la escena, identificados (con un alto porcentaje de probabilidad) como Antonia y Pedro, hijos del pintor, nacidos, respectivamente, en 1917 y 1921. Si se confirma esta conjetura, la propia imagen estaría poniendo en cuestión tanto la autoría otorgada a la pieza como, sobre todo, la fecha de su creación. O lo que es lo mismo: Al realizar una lectura defectuosa de la imagen la estaríamos considerando como representativa de un tiempo (que no es ni aproximado) y del trabajo de un fotógrafo concreto (que no es el verdadero).

Debemos añadir que, incluso si se obvia la presencia de los dos pequeños, la imagen ofrece otros datos que resultan contundentes y contrarios a cuanto se ha creído hasta hoy. Para verlos bastará con observarla con algo de detenimiento.

Pero, es que el asunto podría adquirir proporciones insospechadas en el futuro. Si se confirma la autoría de Pedro Román sobre esta fotografía y su negativo responde a los datos publicados en 1987, y en verdad se trata de una placa de cristal gelatino-bromuro de 10x15 cm.⁸, estaríamos obligados a analizar el resto

de las piezas existentes en el "Fondo Rodríguez" que respondan a estas características para determinar su verdadera autoría.

Ejemplos como éste deberían llevarnos a reflexionar sobre el riesgo que supone para el conjunto de la historia de la fotografía de nuestra región la costumbre de dar por sentadas y definitivas cuestiones que jamás han sido investigadas y estudiadas a fondo.

Contribución de la Diputación Provincial de Toledo

En 2008 se inicia una nueva etapa en el estudio del personaje al implicarse en el proyecto la Diputación Provincial de Toledo. Su primera consecuencia fue la inauguración en el *Centro Cultural San Clemente* de Toledo, de la exposición *Pedro Román Martínez. Toledo, fotografía y pintura*, organizada por la Diputación Provincial de Toledo y el Ayuntamiento de Toledo, en colaboración con la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo. Su celebración supuso un impresionante éxito de público y cosechó diferentes elogios por su originalidad y novedad "(...) en cuanto introduce un nuevo punto de vista que enriquece la imagen de Toledo". "Un retrato inédito, tamizado por una visión personal única, donde se vislumbran los rasgos de un gran dominador de las técnicas fotográficas". Son frases, respectivamente, del Presidente de la Diputación Provincial de Toledo y del Alcalde de Toledo que introducen el catálogo editado al efecto⁹. Una publicación que, en sí misma, constituye la mejor prueba de la calidad de la obra pictórica y fotográfica de Pedro

7 Lorenzo Andrial Román, *El pintor don Pedro Román Martínez: Alcaraz (1878) – Toledo (1948)*, AHPTO – Hallazgo fotográfico, trabajo inédito.

8 Manuel Carrero de Dios y otros, *Imágenes de un siglo. Fotografías de la Casa Rodríguez. Toledo 1884-1984*, Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1987, p. 66.- Datos que no pudieron verificarse durante la investigación que se ha llevado a cabo en el "Fondo Rodríguez", ubicado en el AHPTO.

9 Jesús Carrobles Santos – Julio Porres de Mateo – Lorenzo Andrial Román (Coords.), *Pedro Román Martínez. Toledo, fotografía y pintura*, Diputación Provincial de Toledo - Ayuntamiento de Toledo, Toledo 2008, pp. 9 y 11.



Toledo. Romería de la Virgen del Valle. Colección LAR-640.



La investigación: camino obligado para una lectura correcta de la imagen.

Román Martínez, que se empezaba a rescatar del olvido y se exponía por primera vez al público tras su fallecimiento en 1948.

La prensa también se hizo eco del evento y emitió su opinión sobre el personaje y, preferentemente, sobre su obra fotográfica que conserva la familia:

Impresionante colección de imágenes, la mayor parte inéditas para los más estudiosos de la ciudad. Se trata de una auténtica lección de historia sobre la configuración urbana del Toledo de hace un siglo, pero también de sociología sobre sus gentes, sus costumbres y su cultura. ... Se trata, pues, de ... redescubrir Toledo una vez más a través de unas imágenes dormidas durante décadas y que eclosionan ahora para el disfrute y regocijo de los toledanos de hoy¹⁰.

Mostraré el inmenso trabajo de un hombre ... de un toledano ilustre, que nos ha dejado su particular visión de un Toledo de principios del siglo pasado, visto a través de las lentes de su cámara fotográfica o el óleo de sus pinceles.- Una perspectiva de la ciudad que muestra las vistas de Toledo desde diferentes puntos, como el Baño de la Cava, el Palacio de Galiana o la construcción del nuevo Puente de Alcántara. Esa vida de los últimos años del XIX que empiezan a vislumbrar las costumbres de un siglo XX en el que los toledanos iban a recoger agua en burro al Puente de San Martín o la fuente de Cabrahigos, repartían pimientos y mercancías en caballo o vendían en el tradicional mercado del martes que, en ese momento, se situaba en la plaza de Zocodover¹¹.

Los trabajos que propiciaron esta exposición tuvieron continuidad gracias a la firma de un Protocolo entre la Diputación Provincial de Toledo y los descendien-

tes del pintor por el que se creaba el "Fondo Pedro Román Martínez". De acuerdo con lo estipulado en el documento, la institución toledana se hacía cargo de la gestión de la obra completa del artista con la condición de ponerla a disposición de investigadores, estudiosos y público en general.

Ambos acontecimientos han sido posibles gracias al esfuerzo e iniciativa de personas ajenas al entorno familiar que, a la vista de su obra, tanto pictórica como fotográfica, y de los documentos que acreditan su prolongada dedicación a la labor docente y de formación de artistas, están convencidas de que Pedro Román Martínez fue una figura "de peso" en el ámbito artístico y cultural de su tiempo. Contribución que sirve para aflorar y reivindicar figuras olvidadas y desconocidas como la de este polifacético personaje y para testimoniar que todavía permanecemos ajenos en nuestra región a tesoros que merece la pena rescatar.

El objetivo inicial marcado en esta línea por la Diputación Provincial de Toledo, tras la firma del Protocolo con los descendientes del artista, es la difusión del archivo fotográfico que la familia del fotógrafo ha logrado conservar. Y aunque conforma una pequeña parte de la producción fotográfica del artista su interés e importancia es incuestionable.

La primera fase, que acaba de concluirse, ha permitido la digitalización de los 970 positivos que componen la Colección LAR. Actualmente, en una segunda fase se está ultimando su catalogación.

El procedimiento llevado a cabo ha sido la puesta al día, por parte del personal a cargo del proyecto, de la bibliografía y el contacto con archivos que custodian fondos fotográficos para conocer sus experiencias. Se

¹⁰ F. M. Domínguez, «Toledo, fotos inéditas», en *ABC*, (Toledo, 7 enero 2009) 42-43.

¹¹ R. G. R., «El Toledo de principios del siglo pasado recogido bajo la óptica de Pedro Román Martínez», en *Global* (15 enero 2009), 22.

han fijado los parámetros idóneos de digitalización teniendo en cuenta elementos como la profundidad de bits, la resolución y el tamaño de los archivos. En este proceso se ha tenido especial atención a detalles existentes en las copias fotográficas, como sellos, anotaciones, numeraciones y firmas realizadas por el autor. También nos hemos asegurado de realizar las copias de seguridad de manera adecuada.

En la fase de catalogación, se ha trabajado en la elaboración de un modelo de ficha en función de las diferentes normas existentes y de las propuestas utilizadas por otros centros especializados en el tratamiento de este tipo de archivos. También hemos diseñado una base de datos donde describimos, a nivel de unidad documental, cada fotografía con cuatro áreas: de identificación, descripción física, de contenido y área de currículum.

Pero éste es sólo el principio del ambicioso proyecto. Como el fin propuesto es la difusión de su obra en todos los aspectos, tras la finalización de la catalogación de la colección fotográfica que posee la familia se iniciará una labor de localización e identificación de otras piezas tanto en aquellas instituciones toledanas, en las que nuestro protagonista se implicó con empeño y dedicación, como en otros archivos, hemerotecas y centros de documentación para, posteriormente, integrarlas en el "Fondo Pedro Román Martínez" que gestionará la Diputación Provincial de Toledo. Asimismo, se procederá a incorporar las imágenes que fueron objeto de publicación.

Precisamente, un ámbito interesante para el conocimiento de la obra fotográfica de Pedro Román es el mundo de las publicaciones antiguas. En efecto, tanto *La Esfera* como el *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo* ofrecen imágenes surgidas de su actividad como arqueólogo. La *Hormiga*

de Oro, el periódico *ABC*, la revista *Blanco y Negro* y varias otras, utilizaron su trabajo como fotógrafo y en ciertos casos como corresponsal gráfico de la publicación. Es también de obligada consulta su colaboración fotográfica en la revista local de arte, *Toledo*.

El proyecto de creación del "Fondo Pedro Román Martínez" emprendido por la Diputación Provincial de Toledo posibilitará el reconocimiento y descubrimiento del artista, así como la divulgación de su obra y su trabajo cultural y profesional. Asimismo, permitirá su estudio por investigadores interesados, su acceso al público en general y la difusión de sus imágenes a través de la celebración de exposiciones, publicaciones y la participación en foros y congresos como es el que ahora nos reúne.

Nos encontramos, pues, ante un archivo fotográfico donde el artista Pedro Román Martínez dejó patente su interés por temas que normalmente no eran considerados y representados, por lo que su temática resulta excepcional. Pero también su labor fotográfica es insólita por los avatares que ha tenido que superar como es la destrucción y el robo, en un momento determinante de su carrera artística y profesional.

Conclusión

A la vista de los resultados que ha dado la investigación efectuada en el "Fondo Rodríguez" hasta la fecha, se puede concluir que la colaboración entre las distintas administraciones competentes resulta vital tanto para realizar la correcta identificación de materiales como para difundir y compartir el trabajo fotográfico de artistas como Pedro Román. En este sentido, sería un éxito para la historia de la fotografía de Castilla-La Mancha que se pudieran relacionar las copias fotográficas de este autor que conserva su familia, con las piezas existentes en el Archivo Histórico Provincial de Toledo.

Por ello, dentro del marco de este encuentro, planteamos la necesidad de constituir canales de comunicación entre administraciones, técnicos y particulares,

con el fin de que lleguemos, tras un esfuerzo conjunto, al pleno conocimiento de nuestros artistas y a la correcta identificación y datación de sus imágenes.

Bibliografía

- ANDRINAL ROMÁN, L., "Don Pedro Román Martínez, pintor olvidado y fotógrafo desconocido". *Añil*, núm. 28 (invierno 2004-2005), pp. 39-42

- ANDRINAL ROMÁN, L., "El Pintor Don Pedro Román Martínez: Alcaraz (1878) - Toledo (1948)", AHPTO - Hallazgo fotográfico", no publicado.

- CARRERO DE DIOS, M. y otros, *Imágenes de un siglo. Fotografías de la Casa Rodríguez. Toledo 1884-1984*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1987.

- CARROBLES SANTOS, J.; J. PORRES DE MATEO; L. ANDRINAL ROMÁN (coords.) *Pedro Román Martínez: Toledo, fotografía y pintura: Centro Cultural San Clemente, Toledo, diciembre 2008 - Febrero 2009 [catálogo de la exposición]*, Toledo, Diputación Provincial de Toledo, Ayuntamiento de Toledo, 2008.

- VV.AA, *Memoria y Modernidad: fotografía y fotógrafos del siglo XX en Castilla-La Mancha*, Toledo, Caja Castilla La Mancha, 2000.

IMÁGENES PROSCRITAS. HACIA UNA TIPOLOGÍA DE FOTOGRAFÍAS DE POSGUERRA

Jorge Moreno Andrés

“Afortunadamente, la gente nunca es sólo objeto de la historia. Y, aparte del heroísmo popular, existe también la ingenuidad popular. En este caso, esa ingenuidad utiliza lo poco que esté a su alcance para recrear un área de “intemporalidad”, para insistir en lo permanente. De este modo, centenares de millones de fotografías, imágenes frágiles, que a menudo se llevan cerca del corazón o se colocan junto a la cama, son utilizadas para que hagan referencia a lo que el tiempo histórico no tiene derecho a destruir”.
JOHN BERGER, *Otra manera de contar*.

El objeto de este artículo son algunas fotografías que se están recuperando en el marco de una investigación sobre la represión franquista en la zona sur de Ciudad Real¹. Durante la dictadura imágenes de novios, de niños o de grupos familiares permanecieron ocultas en las casas de las familias de los represaliados. Estas fotografías a las que hemos llamado “imágenes proscritas” son uno de los materiales más elocuentes de los que hoy disponemos para analizar la Guerra Civil española. En este caso nos centramos en fotografías de los años treinta y cuarenta encontradas en Abenójar, uno de los pocos pueblos de Castilla-La Mancha en los que se materializó la Revolución de 1934. Abenójar es un ejemplo de cómo las relaciones

económicas y sociales se reestructuraron a lo largo de la Guerra Civil, este pueblo puede considerarse incluso un centro paradigmático de la desgracia represiva durante los primeros años de la dictadura.

Desde que la fotografía comenzó a ser utilizada por la gran mayoría de la población, conmemorar los hechos significativos familiares se convirtió en uno de los usos populares más frecuentes. De esta manera celebraciones clave en la vida cotidiana, como bodas, servicio militar o fiestas de pueblo, sirvieron para conformar una suerte de crónica de la historia familiar de cada casa, y las imágenes, expuestas en el álbum, en un cajón o en algún cuadro en el salón, recordaban los hechos significativos que no debían olvidarse, como si estas representaciones visuales contribuyeran a fortalecer los lazos de la institución familiar. En este sentido es importante señalar que la conservación de determinadas fotografías ayuda a recordar el pasado, cristaliza los recuerdos, pues además de mantener nítido el rostro de los parientes, son el punto de partida y de llegada de las historias que evocan.

Por sí mismas las fotografías domésticas son representaciones carentes de parte de su significado, precisan ser complementadas por la historia que las acompaña. Como señala Didi-Hubberman “en cada producción testimonial, en cada acto de memoria los

1 Proyecto 92.1 del Ministerio de la Presidencia: “Todos los nombres de la represión de posguerra en Ciudad Real: investigación y material didáctico”. Departamento de Antropología social y cultural de la UNED.

dos –el lenguaje y la imagen– son absolutamente solidarios y no dejan de intercambiar sus carencias recíprocas: una imagen acude allí donde parece fallar la palabra; a menudo una palabra acude allí donde parece fallar la imaginación².

Estas imágenes se impregnan del contexto familiar que les da sentido, de los valores y principios que conforman la biografía de cada casa, viven por tanto unidas a la memoria de nuestro pasado familiar, pero también de nuestra experiencia, de lo que nos ha ido ocurriendo. Es en este sentido que cobran toda la fuerza las palabras de Walter Benjamin cuando señala que frente a la infinidad de imágenes que existen quizás a nada miremos tan de cerca como a las fotografías de uno mismo o de un familiar

Sin embargo, ¿qué ocurre cuando estas fotografías cotidianas se convierten en “imágenes proscritas”, en recuerdos que conviene olvidar? La llegada del régimen franquista intentó eliminar –como tarea necesaria para componer un nuevo orden– todo símbolo o representación que recordara al bando vencido. De esta manera las fotografías domésticas, que en otro contexto hubieran ocupado un lugar visible en la casa, se guardaron en cajas, en lugares escondidos de los que se sacan para volverlas a guardar. Muchas de ellas son imágenes de personas que fusilaron, que encarcelaron o que tuvieron que marchar al exilio. Estas fotografías, que ayudaban a hacer patente una estructura familiar ya rota, durmieron al amparo familiar los años de dictadura y gran parte del periodo democrático. De esta manera observamos cómo en el libro *Imágenes de Abenójar*, realizado en el año 2000 en un proyecto que intentó recuperar el mayor número de fotografías rea-

lizadas en el siglo XX en este pueblo, una de las coordinadoras del proyecto señala: “Llama extraordinariamente la atención que no se conserven imágenes de la experiencia de socialización que vivió Abenójar durante los años de la guerra civil, ni de las personas más significativas de esos tiempos, o al menos que esas fotos no hayan aparecido de momento³”.

A lo largo de la investigación que llevamos a cabo, hemos considerado oportuno establecer cuatro tipologías donde agrupar bajo criterios de conservación, función social y evocación las imágenes encontradas correspondientes a esa época. Se trata así de explicitar con cada grupo unas características que ayuden a dar un sentido integral a las imágenes familiares de perseguidos políticos durante el régimen franquista.

Fotografías rotas y cosidas conformaría un primer grupo, imágenes que muestran en su frágil y desgastado aspecto el continuo ocultamiento al que muchas de estas representaciones fueron sometidas, una actitud contra el olvido impuesto que evoca en la grietas de las imágenes la lucha por preservar la última presencia de una ausencia. Por otro lado tenemos *Fotografías de apariencia feliz*, jóvenes en toda su plenitud haciendo la mili, militares en la guerra o postales de novios que muestran un pasado anterior al final de la guerra, donde todo estaba por hacer, todo por decidir. Esas imágenes sugieren un futuro robado, el final dramático de un proyecto social impulsado por muchos jóvenes. Un tercer grupo de fotografías lo conformarían *las Imágenes grupales o comunitarias*, donde aparecen conjuntos de personas pertenecientes a un mismo grupo social en la cárcel o en la guerra, utilizadas a veces para explicar la continuidad ideológica familiar.

2 Didi- Hubberman, *Imágenes pese a todo, memoria visual del Holocausto*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003. p. 49.

3 VV AA. *Imágenes de Abenójar. Crónica de nuestra memoria*, Ciudad Real, Concejalía de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Abenójar, 2000. p.14.

Los montajes fotográficos de familiares fusilados formarían una última tipología. Se trata de imágenes que aglutinan artificialmente a todos los muertos de la casa en un mismo *collage*, condensando en una misma representación todo el trauma de la pérdida.

Fotografías rotas y cosidas / fotografías de apariencia feliz

Como señala Todorov en su libro *Los abusos de la memoria*: "Las tiranías del siglo XX han sistematizado su apropiación de la memoria y han aspirado a controlarla hasta en sus rincones más recónditos. Estas tentativas han fracasado en ocasiones, pero es verdad que en otros casos los vestigios del pasado han sido eliminados con éxito"⁴.

Al preguntar a un familiar de un fusilado si se acordaba de su padre, ejecutado después de haber estado *escapado* en la sierra, respondía que sí, aunque era pequeño, pero que de todas formas lo tiene siempre en el salón de su casa. Esta presencia de fotografías expuestas en un lugar visible en su cotidianidad muestra por un lado una actitud de permanente recuerdo y se contrapone al lugar que ocuparon muchas de esas representaciones durante la dictadura. Como señala Adela García en el libro *Imágenes de Abenójar*: "Sin duda quien conservase durante la postguerra imágenes o símbolos de quienes perdieron la guerra ponía en un grave riesgo su seguridad y la de su familia, cuando no su vida"⁵. De esta

manera nos encontramos con un material fotográfico que ha permanecido mucho tiempo guardado en cajones, en lugares poco visibles, generando en muchos casos imágenes desgastadas, rotas e incluso cosidas.

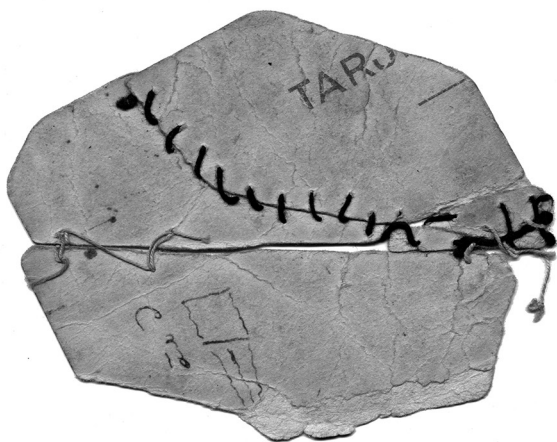
Jesús M. de Miguel en su artículo "La memoria perdida" señala que en todos los álbumes familiares hay una fotografía que falta, un pariente cuya ausencia no se pronuncia pero que "es a menudo la explicación de toda la familia". La metáfora está clara, del álbum fotográfico público de las imágenes visibles en la posguerra se eliminó cualquier símbolo que recordara un orden anterior, y sin embargo son todas esas ausencias las que ayudan a explicar la situación que se estaba viviendo. Las historias que acompañan las fotografías confinadas en lugares secretos o privados contrastan con las escuchadas de puertas para afuera y vertebran la historia de las familias que sufrieron mayor represión durante la posguerra⁶. En este sentido Julián López, en el libro *Fontanosas, 1941-2006 Memoria de Carne y hueso*, comenta "Ese protagonismo de la familia en la preservación de la memoria se hace especialmente necesario en situaciones en las que la censura impide muestras públicas de dolor. Frente a los intentos de instituciones represivas hostiles para que olviden muertos desafectos, la familia se configura como el locus central del combate con tácticas de diverso tipo, unas conscientes y otras inconscientes, que redundan en sacar a sus muertos de su olvido"⁷.

4 Tzvetan Todorov, *Los abusos de la memoria*, Madrid, Ediciones Paidós Ibérica, 2000. p. 11.

5 VV AA. *Imágenes de Abenójar. Crónica de nuestra memoria*, Ciudad Real, Concejalía de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Abenójar, 2000. p. 14.

6 "En la privacidad y el silencio de las casas, se fue reconstruyendo una memoria de la ideología de izquierdas, especialmente en la de aquellas familias que habían sufrido mayormente la represión. En las casa se escuchaba en voz baja la Pirenáica, se hablaba también en voz baja de los fusilados y encarcelados, se contraponía esa memoria a los ataques que los hijos y nietos de represaliados recibían en la escuchan, en la calle y en el economato. Los que iban creciendo iban accediendo a los pequeños tesoros que los conectaban con su antecesores desaparecidos". J. LÓPEZ GARCÍA y L. F. PIZARRO RUIZ, *Cien años para la libertad: Historia y memoria del socialismo en Puertollano*. 2011. pp. 679-680.

7 F. FERRÁNDIZ y J. LÓPEZ GARCÍA (coords.), *Fontanosas, 1941-2006 Memoria de Carne y hueso*, Ciudad Real, Imprenta Provincial, 2010. p. 200.



Estas fotografías, reconstruidas con hilo y aguja, son una metáfora sugerente de la voluntad de algunas familias por reconstruir una memoria rota, por intentar que no se pierda la última imagen de una ausencia, la

de los rostros que encarnaron una ideología perseguida y destruida. El motivo por el que los seres queridos de los represaliados se aferran a la imagen de sus muertos recuerda el gesto de quien guarda la fotografía de una novia o un novio en la cartera, y la saca, y la mira, para sentirse de alguna manera comprendido en esa unión. Esta práctica social muestra la importancia de la presencia de los rostros que ya no están para que sigan permaneciendo en la familia, pues, como señala Susan Sontag, "las fotografías expresan una actitud sentimental e implícitamente mágica: son tentativas de alcanzar o poseer otra realidad". Una realidad que ha sido aniquilada, pero de cuya fotografía emergen las historias que dan dignidad y sentido a la dura situación que vivían estas familias. La fotografía se convierte así en un objeto mágico⁸, con cuya evocación ritual reducían la ansiedad derivada del desorden de sentido al que estaban sometidas las familias a las que les iban fusilando a sus integrantes o que veían como perdían las últimas pertenencias, obligados a vender o "malvender" hasta los armarios para poder mandar alimento a los familiares encarcelados.

Estas imágenes que ayudan a reconstruir simbólicamente un orden que había sido destruido son muchas veces el recuerdo que conservaba la familia de cuando el hijo o el hermano se fotografiaron en fiestas, en la mili o incluso en la guerra. "Me gustaría que usted hubiera visto esa fotografía, alto, guapo, con un pelo rubio, menudo mozo" comentaba la hermana de un fusilado, que señalaba que la fotografía se la había llevado su hermana mayor y que ella no tenía otra para mostrar al investigador. Estas figuras que conservan la plenitud

8 En ocasiones, estos objetos delgados y frágiles, se convierten en uno de los elementos que juntos con las últimas pertenencias de los familiares, (cartas, pañuelos, paquetes de tabaco, etc.), configuraban una especie de *altar profano* donde se conservaba y condensaba la memoria de aquellos hombres. (J. LÓPEZ GARCÍA y L. F. PIZARRO RUIZ, 2011).

juvenil, la altanería con la que muchos chicos se fotografían en el servicio militar, y que muestran una juventud en pleno desarrollo, evocan, a su vez, desde nuestro presente, la idea de un futuro segado, eliminado, nos hablan de una ruptura dramática con el proyecto de remodelación de las relaciones sociales que estaba siendo llevado a cabo antes del levantamiento militar.



En esta imagen vemos a Santiago Vera, comandante de un batallón del Ejército Republicano, un hombre, panadero antes de que estallara la revolución, fue uno de los principales dirigentes del partido socialista en Abenójar. Si nos fijamos en la fotografía, llama la atención a primera vista el tipo de vestimenta tan poco acorde con el imaginario colectivo que tenemos de los uniformes militares, y que nos hace pensar precisamente en la Guerra Civil española como una revolución social en la que estaba en juego todo un nuevo orden de principios y valores. "No era exactamente un uniforme. Puede que multiforme sea un nombre mas apropiado. Todas nuestras vestimentas tenían el mismo aire general, pero no había dos atuendos que fueran idénticos. Prácticamente todos llevábamos bombachos de pana, pero aquí se terminaba la uniformidad. Unos llevaban polainas de vendas; otros, sobreempeines de pana; otros, leguis de cuero o botas de caña alta. Todos llevábamos cazadoras de cremallera, pero unas eran de cuero y otras de lana, de todos los colores imaginables. (...) Una columna de milicianos era en aquellos tiempos una muchedumbre de lo mas vistoso"⁹.

La apariencia feliz de algunas de estas fotografías se contrapone con el destino dramático que les tocó vivir. La represión, la eliminación de todo símbolo y la vulnerabilidad social en la que quedaron relegadas las familias de los represaliados dispersaron, desconectaron y enterraron valores, luchas sociales y esperanzas, solo evocadas, de cuando en cuando, por imágenes de padres, de hermanos e hijos que aún mantenían en la fotografía aquella sonrisa, aquel gesto hierático de una juventud que intentaba reinventar el mundo.

9 G. ORWELL, "Orwell en España: Homenaje a Cataluña y otros escritos sobre la Guerra Civil Española". p. 74.



Montajes fotográficos

Con el paso del tiempo, y a partir de muchas de estas imágenes, algunas familias realizaron montajes fotográficos donde se agrupaba a los fusilados o muertos. Imágenes casi fantasmagóricas que recrean una situación ya imposible, y que parecen invocar las presencias de otro tiempo. Uno de los ejemplos más representativos en el contexto estudiado es la familia de Vintila y Fidela Vera, dos hermanas que vivieron el fusilamiento de su padre y de sus cuatro tíos, y que hoy conservan esta imagen en el salón de sus casas.

Estas representaciones donde se aglutinan todas las pérdidas familiares son imágenes en las que se densifica el trauma, en las que se condensa todo el dolor sufrido. Familias rotas que no sólo guardan las imágenes de los que murieron, sino que construyen nuevas formas a partir de aquellas fotografías, como invocando la continuidad de un tiempo anterior que quedó fragmentado. Vemos en esta actitud un esfuer-



zo por reordenar la realidad, por atar todo lo que en el pasado quedó desatado, como si fuera necesario para estas personas levantar sobre la cicatriz de una herida el orden familiar que la represión eliminó y que lejos de la idea de la necesidad del olvido se muestra necesariamente presente en su cotidianidad, afirmando no solo el recuerdo familiar sino la injusticia de sus muertes. Esas imágenes expuestas en el salón, en el pasillo o incluso en el dormitorio, a veces toman otro tipo de formas, como la que a continuación mostramos, un cubo de metacrilato en cuyos lados hay una fotografía de cada fusilado.

Fotografías comunitarias

Una de las fotografías de los años treinta que conserva más presencia en el imaginario colectivo de Abenójar es una imagen grupal de mujeres en la cárcel de Ciudad Real, encarceladas por los sucesos del 6 de Octubre de 1934. Estas mujeres cumplieron una condena

10 Abenójar fue uno de los pocos lugares de la provincia de Ciudad Real donde triunfó el alzamiento huelguista que tuvo lugar en muchas zonas de España en 1934 pero que no triunfó en las principales poblaciones de la provincia. Los conflictos entre trabajadores agrícolas y latifundistas por las continuas paralizaciones a las reformas agrarias o algunos hechos significativos como el incendio de tierras de la Casa del Pueblo fueron algunos de los elementos que empujaron a los vecinos del pueblo a llevar a cabo el alzamiento. De esta manera el 5 de octubre un grupo de

de tres meses de prisión por el robo del aceite durante la Revolución de 1934¹⁰. Muchas de ellas fueron encarceladas después de la guerra por acusaciones relacionadas con "quemado de santos", cumpliendo condenas de entre tres y diez años.



La identidad colectiva se sustenta en la conciencia que tienen sus partícipes de compartir un pasado, saben, en razón de ello, que lo que les ha ido ocurriendo les ha sucedido juntos y que constituye su propia historia del mundo. Esa identidad, que se hace presente en la fotografía, fue de vital importancia en los años de posguerra, pues ante la vulnerabilidad a la que estaban sometidas muchas de las familias represaliadas, la ayuda, el cobijo del grupo ideológicamente dañado, se hizo necesaria en momentos de hambre y hostilidad. No se trata de luchar, sino de sobrevivir

En la actualidad, la mayoría de las personas de Abenójar cuyos familiares están presentes en la fotografía los reconocen e incluso, sintiéndose orgullosos, lo manifiestan públicamente, haciendo patente una continuidad ideológica que tiene en esa fotografía sus raíces y sentido. A raíz de la proyección de esta fotografía en unas conferencias realizadas sobre la Historia de Abenójar, se produjo una discusión entre varios hombres en un bar, que de manera significativa ayuda a pensar la relación entre fotografía e ideología. Dos de ellos recriminaban a otro que no reconociera que su madre aparecía en la fotografía, y señalaban además como una evidencia imposible de esconder, el parecido razonable entre la abuela, presente en la fotografía, y la nieta. Cuando este hombre se fue, los otros dos comentaron que no quería reconocerlo porque ahora votaba a un partido conservador.

En este sentido se utiliza el pasado como legitimador social de una ideología presente, se le recuerda que el grupo al que pertenecía su madre era el de "los pobres" y que ahora se ha cambiado de grupo ideológico al de "los ricos", se "ha cambiado de chaqueta" como se diría en el pueblo, y por esta razón pasa a tener una posición marginal, pues no sólo renuncia al grupo al que pertenecía sino que se encuentra en otro grupo sin un pasado común a ellos. En este sentido se utiliza la fotografía como principal prueba de que su actual ideología no tiene raíces en el pasado, y que por tanto la no fidelidad a su memoria le hace menos digno de ser de un partido o de otro.

doscientos hombres sitiaron el cuartel de la Guardia Civil, alzaron una bandera roja en el balcón del ayuntamiento y requisaron la mayoría de las armas del pueblo. En los enfrentamientos un guardia civil resultó herido, muriendo semanas después. Al mismo tiempo se produce uno de los hechos más llamativos en la provincia, un grupo de mujeres asalta una almazara apoderándose de 70 arrobas de aceite (850 litros). En vistas de que el levantamiento no había triunfado en Ciudad Real ni en Puertollano, muchos de ellos decidieron entregarse en la cárcel de Almodóvar, otros serían apresados en el mismo pueblo. El resultado son 114 hombres detenidos por el asalto al cuartel, 53 de los cuales estarán en prisión hasta febrero de 1936, y 26 personas detenidas por el robo del aceite, 23 mujeres y 3 hombres.

El relato de los vecinos que acompaña a la fotografía configura una historia contada que tiene como finalidad la conformación de una identidad colectiva, esa identidad se sustenta en haber compartido un momento pasado en sus vidas, y en una nueva finalidad política: seguir defendiendo las ideas que el régimen franquista eliminó y por las que sus familiares murieron o fueron encarcelados injustamente¹¹.

A modo de conclusión

Todas estas fotografías se expusieron públicamente por primera vez en el marco de unas jornadas sobre la Historia de Abenójar, realizada recientemente, y que generó entre el público algunas reacciones que nos ayudan a percibir las diferentes características que se condensan en estas imágenes. Al día siguiente de realizarse el acto, un familiar de Santiago Vera fue a casa de un investigador para comentarle que durante el pase de diapositivas, la imagen de su tío pasó muy rápido y no le dio tiempo a verla bien, comentaba que lo tenía en la cabeza como una pesadilla que no se le iba, y le comentó si le podía volver a mostrar la fotografía para fijarla en su mente. Después de enseñársela y quedarse un rato mirándola comentaba que "Aho-

ra sí, ese era mi tío". La necesidad de fijar el recuerdo, de cristalizarlo con ayuda de una fotografía, está presente en este gesto, y llama la atención a su vez que tenga que ser una persona ajena a la familia la que termine revelando la existencia de ese retrato. La poca circulación de estas fotografías incluso entre los miembros de una misma familia apunta una vez más a su condición de "imágenes proscritas".

En otro momento, cuando se le preguntó a un familiar de un represaliado qué le habían parecido las jornadas señalaba: "Todo muy bien, pero lo mejor fue cuando salió la fotografía de mi padre en la pantalla". En estas conferencias se habló por primera vez en el pueblo de lo que ocurrió durante la Guerra Civil en Abenójar, se verbalizó de manera colectiva todo lo que supuso la revolución y la posterior represión en la zona, pero es en la muestra pública de las fotografías donde se condensa de manera más emotiva la reconciliación con el pasado, el reconocimiento público de personas que hasta entonces habían ocupado un lugar marginal en la historia del pueblo, y cuya presencia fotográfica expuesta a la comunidad convertía estas imágenes domésticas en parte integrante de la memoria colectiva de Abenójar.

11 "La prueba evidente de la importancia de esas casas donde se conservaba la memoria y donde estaba aletargada una forma de resistencia socialista, se aprecia en el hecho de que buena parte de los que engrosaría las filas del Partido tras la refundación en 1976 eran familiares de represaliados por el franquismo, eran aquellos que fueron conscientes antes o después de que las ideas de sus antecesores habían sido injustamente borradas y que ellos serían los responsables de activarlas a partir de los pequeños susurros escuchados en el silencio de la larga noche franquista". J. López García; L. F. Pizarro Ruiz, *Cien años para la libertad: Historia y memoria del socialismo en Puertollano*. 2011. p.658.

Bibliografía

- BERGER, J., *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001.
- BERGER, J. y J. MOHR, *Otra manera de contar*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007.
- DELGADO, Manuel. *La magia*. Montesinos, Barcelona, 1992.
- DIDI-HUBBERMAN, G., *Imágenes pese a todo, memoria visual del Holocausto*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003.
- FERRÁNDIZ, F. y J. LÓPEZ GARCÍA (coords.), *Fontanosas, 1941-2006 Memoria de Carne y hueso*, Ciudad Real, Imprenta Provincial, 2010.
- LÓPEZ GARCÍA, J. y L. F. PIZARRO RUIZ, *Cien años para la libertad: Historia y memoria del socialismo en Puertollano*, Ciudad Real, Ediciones Puertollano, 2011.
- MIGUEL, J. M. de, "La memoria perdida", *Revista de antropología social*, núm. 13 (2004), pp. 9-35.
- ORWELL, G., *Orwell en España Homenaje a Cataluña y otros escritos sobre la guerra civil española*, Barcelona, Tusquets, 2003.
- SONTAG, S., *Sobre la fotografía*. Madrid, Alfaguara, 2005.
- TODOROV, T., *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós, 2000.
- VV.AA, *Imágenes de Abenójar. Crónica de nuestra memoria*, Ciudad Real, Concejalía de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Abenojar, 2000.

MERCRIFOTO: LA IMAGEN DE UN NUEVO TOLEDO

Irene Criado Castellanos

Mercrifoto es el nombre de uno de los más conocidos estudios fotográficos del Toledo de los últimos cincuenta años. Su desarrollo estuvo en paralelo al de otras galerías fotográficas, como Rodríguez, San José o Fotoestudio.

En 1958, fue el primero en abrir sus puertas fuera del Casco Antiguo, en una ciudad que crecía más allá de sus murallas. Sin embargo, Julián Criado del Vado, fundador de *Mercrifoto*, se había iniciado como fotógrafo ambulante.

Con una sede fija, su popularidad fue creciendo entre los toledanos. Amplió sus instalaciones y mejoró su equipo fotográfico, de modo que pudo aceptar encargos más ambiciosos y siempre incorporando los nuevos avances en fotografía, hasta 1979, en que traspasó el negocio a su hija y comenzó una nueva etapa para *Mercrifoto*.

Contexto histórico

La historia de Julián Criado del Vado y del estudio fotográfico *Mercrifoto* está inevitablemente ligada a la historia más reciente de Toledo, pues su carrera coincide con las décadas centrales del siglo XX.

Es la época de la expansión urbanística de Toledo, abriendo horizontes más allá de las antiguas murallas y trasladándose la población, especialmente la más joven a aquellos nuevos barrios.

El 9 de marzo de 1940, se había declarado Toledo como Ciudad Monumental y en 1945 el Plan de Urba-

nismo llevado a cabo por la Dirección General de Arquitectura y Regiones Devastadas proyectó levantar una serie de bloques de pisos en la Avenida de la Reconquista, que serían construidos por presos políticos.

En 1947, cerca de allí se levantó el Poblado Obrero de la Fábrica de Armas. Y en 1948 el paisaje toledano sufriría un nuevo cambio al empezar a construirse cerca del Castillo de San Servando la nueva Academia de Infantería.

En Toledo todos se conocían. La vida social de los jóvenes de los años cuarenta, normalmente vinculada a la Falange o Acción Católica, se reducía a pasear por Zocodover o dejarse caer por el cine. Eran los años de la censura, y unas tiritas de colores (blanca, azul, rosa, roja y negra) indicaban cómo de apropiada era una película.

Mientras tanto, Franco usaba Toledo como escenario para sus encuentros con distintos mandatarios, a los que, como visita obligada, llevaba al Alcázar para narrar sobre sus ruinas la epopeya allí acontecida.

El aperturismo y el crecimiento de los primeros setenta trajeron una mejora en la industria y el comercio que repercutió en toda la ciudad, pero siempre bajo el tradicional prisma religioso y militar que tanto ha caracterizado a Toledo.

Vida y trayectoria

Julián Criado del Vado nació en la Puebla de Montalbán el 27 de septiembre de 1929, de padre ingeniero y topógrafo y madre maestra. El trabajo del padre hacía

viajar constantemente a la familia, de modo que cada uno de los ocho hijos nació en un sitio diferente. A Julián le tocó nacer en la Puebla de Montalbán.

Y en una de las estancias de trabajo en Retuerta, Ciudad Real, estalló la guerra. Allí se quedaron y su padre abrió una fábrica de harinas. Fue poco después cuando llegaron a Toledo. Pero en 1943 murió el padre, y Antonio, el hermano mayor, que era abogado y vivía en Madrid, le facilitó el ingreso, en 1946, en la Escuela de Aprendices de Aviación, en el aeródromo de Cuatro Vientos.

En 1948 estaba ya instalado en Mora, en la calle Romero número 9, en casa de sus tíos Feliciano y María, que le prestaron una cámara. Allí se inició como fotógrafo ambulante: en las Fiestas del Olivo, retratando a niños en las ofrendas florales a la Virgen o en la escuela; también trabajaba las bodas, que luego se entregaban en un pequeño formato 4x6 con los márgenes rizados.

Paulatinamente fue ampliando su radio de acción a toda la provincia, primero en bicicleta, luego en moto y algunos años más tarde en su propio coche. Además daba sesiones de cine algo que siempre le apasionó. Con una máquina propia, proyectaba películas como *El clavo*, *Nobleza baturra*, o algunas de Pepe Isbert.

En uno de sus viajes a Toledo, allá por 1948, conoció a la joven hija de un camarero: Mercedes Marqueta. La vio paseando por Zocodover y le dijo "que no me pasees con nadie". Y no lo hizo, aunque ella no se lo puso fácil.

Quién sabe si para convencerla, Julián le escribió que una tarde, estando con los líquidos de revelar, distraído por pensar en ella, confundió su medicina con los líquidos y casi se envenena.

Aunque seguía viviendo en Mora, sus viajes a Toledo fueron haciéndose más frecuentes, no sólo por ver a la

chica que le gustaba, sino porque eventualmente recibía encargos como fotógrafo, directamente de clientes o de compañeros de profesión, como Antonio Marqueta, que casualmente era el hermano mayor de Mercedes. Por estas fechas nació el nombre comercial, *Mercri*, que responde a la unión de las primeras sílabas de "Mercedes", el nombre de ella, y "Criado", el apellido de él.



Sobre con logotipo de la empresa.

Se hicieron novios oficialmente el 2 de diciembre de 1949. Esto le hizo asentarse en Toledo, montando un laboratorio en casa de su madre, en el bloque primero de la Avenida de la Reconquista.

Julián y Mercedes se casaron el 12 de octubre de 1952 en la iglesia de San Nicolás, de Toledo, y la casa Rodríguez se encargó de su reportaje. Meses antes, ya habían trasladado el laboratorio a la que sería su casa, en el bloque tercero de la misma avenida. Allí, mientras él salía a trabajar, Mercedes, que había aprendido a revelar, se dedicaba a ir sacando adelante los encargos. Era la época de los primeros carnés de identidad y el trabajo abundaba. Nos comenta Mercedes que "eran unas tiritas de papel, con las cuatro fotos de

carnet, y abajo el margen en blanco, en una papel que parecía de fumar, y la gente salía fatal. Él en los pueblos hacía la foto, y yo luego revelaba la película, recortaba las fotos y las metía en sobres”.



En el laboratorio (1954).

La afición de Julián por el cine le hizo, en 1956, solicitar licencia al Ayuntamiento para abrir una sala de cine en el barrio de Azucaica de Toledo. Su propuesta consistía en “celebrar sesiones de cinematógrafo con máquina para película de 16 m/m con proyector de lámpara de corriente monofásica alterna o continua, utilizando un saloncito cedido por un vecino de aquella barriada”¹, en una función los viernes. Pero sin el previo permiso de la Junta Provincial de Espectáculos, que no había solicitado correctamente, el Ayuntamiento no podía autorizar la proyección de películas al público, “ni las de 16 m/m de paso consideradas como de cine «amateur»”². Nunca se llegó a proyectar una sesión allí, pero siguió haciéndolo de forma ambulante por la provincia. Su obsesión era abrir un cine y lo proyectó



Estudio fotográfico en la Avenida de la Reconquista (entre 1958- 1969).

1 Archivo Municipal de Toledo (AMT). Expediente número 117*/1956 de Actividades Molestas. Signatura 4702.

2 *Ídem.*

3 AMT. Expediente número 2/1959 de Actividades Molestas. Signatura 5670.

en el solar que hoy ocupa el edificio de Telefónica de Toledo. Tampoco fue posible. En julio de ese mismo año había nacido su primer hijo, Pedro, que desde muy pequeño colaboraría en el negocio familiar, convirtiéndose en su propia profesión.

El 9 de diciembre de 1958 consiguieron la licencia de apertura para un laboratorio fotográfico con local comercial en la Avenida de la Reconquista número 18³, convirtiéndose en el primer estudio que abría sus puertas fuera del casco antiguo de Toledo.

Julián siempre tuvo mucha inventiva. En esta primera época llegó a construir un primitivo fotomatón, de forma casi artesanal: "Era un artilugio, como un fotomatón, pero no era un fotomatón, porque él puso una máquina normal con un trocito de negativo. Enfrente se ponía el retratado, y por fuera había un cablecito con un disparador y iclac! Y entonces se revelaba. Fijar, lavar, secar y entregar. Eran fotos al instante, en unos 20 minutos. Entonces eran todavía de blanco y negro, esas estrechitas. Así varios años": *Re c u e r d a Mercedes*, que compaginaba como podía el trabajo en la tienda con la crianza de Pedro y Blanca, que nació en agosto de 1958. Cuando cuatro años más tarde nació la pequeña, Yolanda, el negocio iba lo suficientemente bien como para tener la ayuda de una cuidadora.

Los niños también ayudaban. En una ocasión la casa Bermejo les encargó la confección de un muestrario de sus obras de espadería, resultando muchísimas fotografías, cientos, en tamaño tarjeta postal. Las dejaban secar en el suelo, pero se abarquillaban, así que lo niños se encargaban de ponerlas rígidas.

En esta época comenzaron a hacer fotografías de panorámica de Toledo, desde el Valle, o vistas de monumentos o de calles para transformarlas en murales para decoración a partir de placas de 9x12, con una cámara Linhof. En 1967 recibieron el primer encargo

de la Caja de Ahorros de Toledo para decorar sus oficinas con imágenes de Toledo o de los pueblos donde se iban abriendo sucursales. Fue una labor que se prolongó hasta 1980, cuando se tomó la última imagen.

En 1969 se estaban construyendo nuevos bloques con locales comerciales en la calle Ecuador, en el barrio de Santa Teresa, a donde se trasladaron en 1970. El nuevo estudio empezó a funcionar con no pocos esfuerzos por un deficiente suministro de luz y agua. El local daba a dos calles, Ecuador y plaza Filipinas, y tenía un gran estudio, dos despachos, sala de espera, vestuario y un plató, aparte de un sótano enorme, casi diáfano con el laboratorio, en el que revelaban no sólo sus propios trabajos, sino los de aficionado, coincidiendo con el auge de la fotografía particular. Fueron tiempos dorados para *Mercrifoto*.

La lluvia de trabajos era constante. Baste decir que en época de comuniones tenían que dar número a los niños para mantener en orden a todas las familias que se juntaban en la tienda. Precisamente para cubrir eventos, como bodas y comuniones, además del reportaje fotográfico ofrecían trabajos de cine de 8 mm, 16 mm y S8.

En su continuo afán innovador, *Mercrifoto* introdujo el doble flash en el reportaje social con cámaras de medio formato como la Rolleiflex y la Hasselblad. También se llegaron a utilizar cámaras marca Canon, Nikon y Mamiya.

La producción de murales decorativos se multiplicó. Además de seguir atendiendo los encargos de las Cajas de Ahorros de Toledo, muchos de los nuevos bloques de pisos que se construían en el barrio de Palomarejos querían colocar un mural de Toledo en el portal.

Los precios oscilaban entre las 4.500 pesetas por un mural de 70x100 cm, 7.500 por el de 150x100 cm y 8.000 el mural de 170x100 cm.

Aprovechando las condiciones que les brindaba su nuevo local, tan amplio, pudieron montar un sistema de revelado de fotografías de gran formato: tres grandes pilas rectangulares de cemento, de dos metros de largo, colocadas juntas en fila, para pasar el papel fotográfico de una a otra, mediante un sistema de poleas.

A mediados de los setenta, con la introducción del color, crearon su propio laboratorio. En 1974, Pedro se había marchado a hacer el servicio militar, pero Blanca todavía seguía con la familia y ella se ocupó de aprender a manejar el nuevo material y el costoso proceso que conllevaba.

Esta última época duró poco: en 1979 los hijos se habían independizado y sin su ayuda Julián se vio superado por no poder atender sólo su amplia cartera de clientes. Vendió el laboratorio de color por un millón de pesetas, y se retiró. El local se dividió en dos, dejando la parte más grande para alquiler, mientras que la otra siguió manteniéndose como estudio fotográfico *Mercrifoto*, con Blanca y su marido al frente a partir de 1980.

Esporádicamente Julián realizaba algún reportaje de boda. En 1979 Pedro Criado emprendió su carrera profesional como fotógrafo independiente, algo que al padre no sentó muy bien, pues vio en su hijo una más que sería competencia.

Jubilado, Julián se dedicó a viajar, a asistir a conciertos de música clásica, como gran melómano que era y a reunir una gran colección de películas de cine, posiblemente su vocación frustrada, pues de joven quería ser actor. Enfermó de Alzheimer y murió una fría tarde de noviembre de 2003. Fue enterrado el cementerio de Nuestra Señora del Sagrario de Toledo.

OBRA

El trabajo de *Mercrifoto* entre 1948 y 1979 es verdaderamente extenso aunque, como explicaremos más tar-

de, no se conserve todo el archivo fotográfico. Podemos sintetizar la obra más representativa de esta casa en: fotografía de estudio, reportaje social y eventos, publicidad, decoración, fotografía documental, aficionado y por último una colección que aglutina las fotografías de carácter familiar.

Fotografía de estudio

En los años cincuenta, las fotografías de estudio se hacían con placas de 6x9 cm. o 9x12 cm. Antes del positivado eran retocadas por un profesional para suavizar la sombra, los contrastes o quitar las arrugas, pero esto provocaba en los rostros unos surcos blancos que posteriormente el retocador de positivo, que era Julián y más tarde Pedro, se encargaba de rellenar. Esta técnica era muy usada, pero Pedro creía que, sobre todo a las personas mayores les quitaba su personalidad, y optó por maquillar al modelo, consiguiendo mayor naturalidad en el retrato.

En los años sesenta y primeros setenta utilizaban luces incandescentes con mucha potencia, lo que provocaba gesticulaciones no naturales de la persona. A mediados de los 70 se utilizaron ya los flashes con distintas calidades y se conseguía que la expresión de la persona fuera más natural.

En cuanto a la tipología de fotografía de estudio, esta pasaba por las simples fotos de carné, familia numerosa y retratos hasta las fotos de primera comunión que, en la época dorada del estudio, se entregaban sobre madera.

Reportaje social y eventos

Aunque ofrecía sus servicios para cualquier tipo de evento –fiestas, banquetes, excursiones, reza uno de sus primeros sellos en 1950–, *Mercrifoto* tuvo gran éxito en bautizos, comuniones y bodas. Fotografías de

pequeño formato, al principio y 20x25 cm. hacia 1975, que se entregaban en un álbum, que podía ser de piel labrada pagando un poco más. Su popularidad era tal que solían hacer el reportaje de boda a los padres y después la comunión y la boda de los hijos.

De otro lado, recibía encargos para dejar constancia de actos oficiales acontecidos en la ciudad, como la comida que tuvo lugar en el Hospital de Tavera el día del Corpus de 1962 y que contó con el Cardenal Pla y Deniel y el Ministro de Justicia⁴.



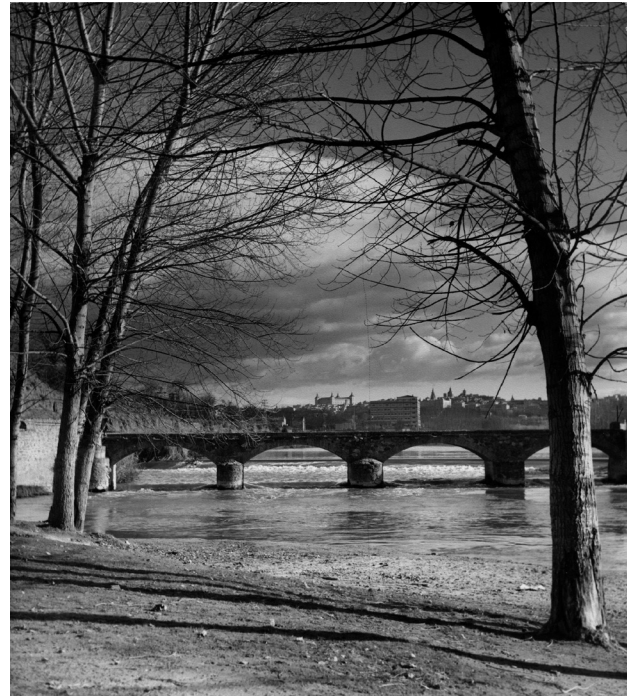
Salida de la comida celebrada en la biblioteca del Hospital de Tavera. Las autoridades toledanas la ofrecieron al Ministro de Justicia, Iturmendi, y al cardenal Pla y Deniel (21-6-1962).

⁴ Periódico *ABC*. Viernes, 22 de junio de 1962.

Publicidad

Desde principios de los años setenta *Mercrifoto* se especializó en fotografía de catálogo, tanto blanco y negro como color, especialmente para las casas de damasquinos y espadería, como Bermejo o Martos, haciendo miles de fotografías para enviar a los clientes. Los fotógrafos podían desplazarse a las fábricas y tiendas de los clientes o recibir los productos en el estudio.

Los formatos usados 6x6 cm., 6x9 cm. y 9x12 cm. y también, lógicamente, cuando se necesitaba para ir a imprenta, se ofrecía en diapositiva.



Río Tajo a su paso por Toledo.

Decoración

Mercrifoto llevó a cabo un exhaustivo proceso de fotografiado de las vistas y monumentos más característicos de la ciudad a partir de 1967. Su destino eran los salones de las casas de la clase media alta toledana, el portal de edificios de nueva construcción o la sala de espera de algunas empresas.

TEMA	MODELOS DIFERENTES
Panorámicas de Toledo	9
Puente de San Martín y alrededores	5
Puente de Alcántara y alrededores	15
Monumentos y calles	34
Reproducción de grabados	4
Obras	2
Aéreas	1
Corporativa	1
Otras localidades	26

MONUMENTOS Y CALLES: LOCALIZACIÓN	MODELOS DIFERENTES
Alcázar	2
Baño de la Cava	1
Catedral	1
Estación de Tren	1
La Vega (Paseo de Merchán)	5
Palacio de los Marqueses de Maqueda	2
Puente de la Degollada	1
Puerta de Alfonso IV	1
Puerta de Bisagra	6
Puerta del Cambrón	1
Puerta del Sol	5
San Juan de los Reyes	6
Santiago del Arrabal	1
Santo Domingo el Real	1

Las siguientes tablas muestran las temáticas que trabajaba en sus fotografías decorativas, así como el número de distintos encuadres que de cada una ofrecía.

Además, entre 1967 y 1980 se realizaron numerosas vistas de distintos pueblos donde se inauguraba una oficina de la Caja de Ahorros Provincial. Eran fotografías entre 100x170 cm., aunque la más grande medía 250x600 cm., todas en blanco y negro. Iban montadas sobre aglomerado, después en bastidores, y por último eran plastificadas. En las ampliaciones murales fueron los primeros junto a Foto-Arte San José.

Julián y sus hijos Pedro y Blanca recorrieron todos los pueblos en los que fueron requeridos, diferentes días, a distintas horas para conseguir las luces y contrastes, nubes o no, de cada lugar. Muchas veces tenían que volver otro día porque las luces no convencían. De esta forma, se fueron decorando todas las sucursales de Toledo y los pueblos, tanto de Caja de Ahorros como de Caja Rural. Todavía se mantienen algunas, en la ciudad de Toledo. Y en el archivo *Mercrifoto* se conservan varios positivos de 114 pueblos de la provincia.

Documentales

A principio de los años setenta, y para la ilustración del disco *Música Flamenca*, y de acuerdo con el Cabildo Catedralicio, se fotografió una serie de retratos de los arzobispos de Toledo en la Capilla Capitular.

Los primeros trabajos gráficos de medicina que se hicieron en Toledo corrieron a cargo de *Mercrifoto*, y fueron para las investigaciones del Dr. Madruga, del departamento de traumatología del Hospital Virgen de la Salud, en operaciones altamente invasivas de la columna vertebral.

Fuera de la provincia de Toledo, en Robledo de Chavela, se realizaron fotografías de la primera instalación de red de cable coaxial de España, en las antenas de la N.A.S.A.

Aficionado

Desde 1958, al disponer de laboratorio propio, pudo ofrecer el servicio de revelado y copias para trabajos particulares de clientes. Y con el auge de las cámaras compactas, los trabajos de aficionado se convirtieron en la base del negocio a partir de los años setenta, en blanco y negro y en color.

No se conserva, que sepamos ninguno de estos trabajos, al ser entregados los negativos y las copias al cliente tras el revelado.



Foto de estudio (años noventa).

Archivo personal

Aquí incluiremos la colección que se creó con todas las fotografías de carácter personal que Julián y su familia fueron tomando desde mediados de los años cuarenta hasta los ochenta, además de otras más antiguas correspondientes a la niñez y juventud de Julián y Mercedes. También incluye alguna foto de la casa Flores, Rodríguez, San José, Photo Ernest, de Perpiñán, entre otras.

Contamos con un buen número de autorretratos de Julián y retratos de su novia y luego esposa, de alta calidad estética. Cada acontecimiento familiar iba siendo inmortalizado: la boda, los nacimientos de los hijos, celebraciones, viajes... Actualmente este archivo personal, así como lo que queda del profesional está en proceso de catalogación y digitalización.

Además de fotografías, en su gran mayoría en positivo, el archivo incluye una curiosa colección de cámaras fotográficas que ilustran a la perfección la evolución de estos aparatos.

Mercrifoto y la nueva imagen de Toledo. Conclusión

¿A cuento de qué se hizo fotógrafo –se pregunta hoy su mujer– teniendo la familia una fábrica de harinas? En Toledo encontró el amor y un trabajo, el de fotógrafo, que le permitía vivir bien.

A la pregunta de si quería imprimir un toque artístico en lo que hacía, coinciden tanto ella como su hijo en que, aunque le gustaba, no tenía pasión por la fotografía. Cumplía con los requisitos técnicos, pero no buscaba una determinada estética. No solía hacer fotos por el mero gusto de hacerlas, salvo al principio de su carrera, cuando retrataba a su mujer, y la familia y amigos de ella.

No obstante, gracias a estas fotografías podemos a la vez hacer un retrato de la vida social de un Toledo que le sirvió de escenario y documentar el estado que

presentaban calles, edificios y rincones, así como las costumbres de una familia corriente.

Su archivo actualmente se encuentra repartido entre sus hijos, especialmente el personal. En cuanto al profesional, Pedro conserva los negativos de reportajes sociales y las cámaras fotográfica, y Blanca las vistas de Toledo y el fondo de las Cajas de Ahorros provinciales, todo positivado.

Lamentablemente, el total del archivo fotográfico de *Mercrifoto* no es tan abundante como cabría esperar. Cada cierto tiempo se hacía un expurgo para liberar espacio y para evitar el peligro de incendio por la alta inflamabilidad del material. Para eliminar los negativos y los positivos, y la información personal que contenían, se hacían grandes montones detrás de los bloques de la Avenida de la Reconquista y se quemaban. Después, los niños del barrio removían los rescol-

dos en busca de alguna monedilla que se hubiera colado entre los sobres. Por si fuera poco, no mucho tiempo antes de cerrar, una inundación debida una avería en un local cercano hizo el resto.

Con todo, es de mérito reconocer su contribución a la historia de la fotografía de Toledo en el siglo XX, por su espíritu siempre innovador, por los trabajos que nos ha legado y por el recuerdo que varias generaciones de toledanos tienen de Julián Criado, su familia, y sobre todo del estudio *Mercrifoto*.

Bibliografía

- CARRERO DE DIOS, M. y otros, *Imágenes de un siglo. Fotografías de la Casa Rodríguez. Toledo 1884-1984*, Madrid, JCCM, 1987.
- CRUZ, J. de la, *Historia de Toledo*, Toledo, Editorial Azacanes, 1997.

