

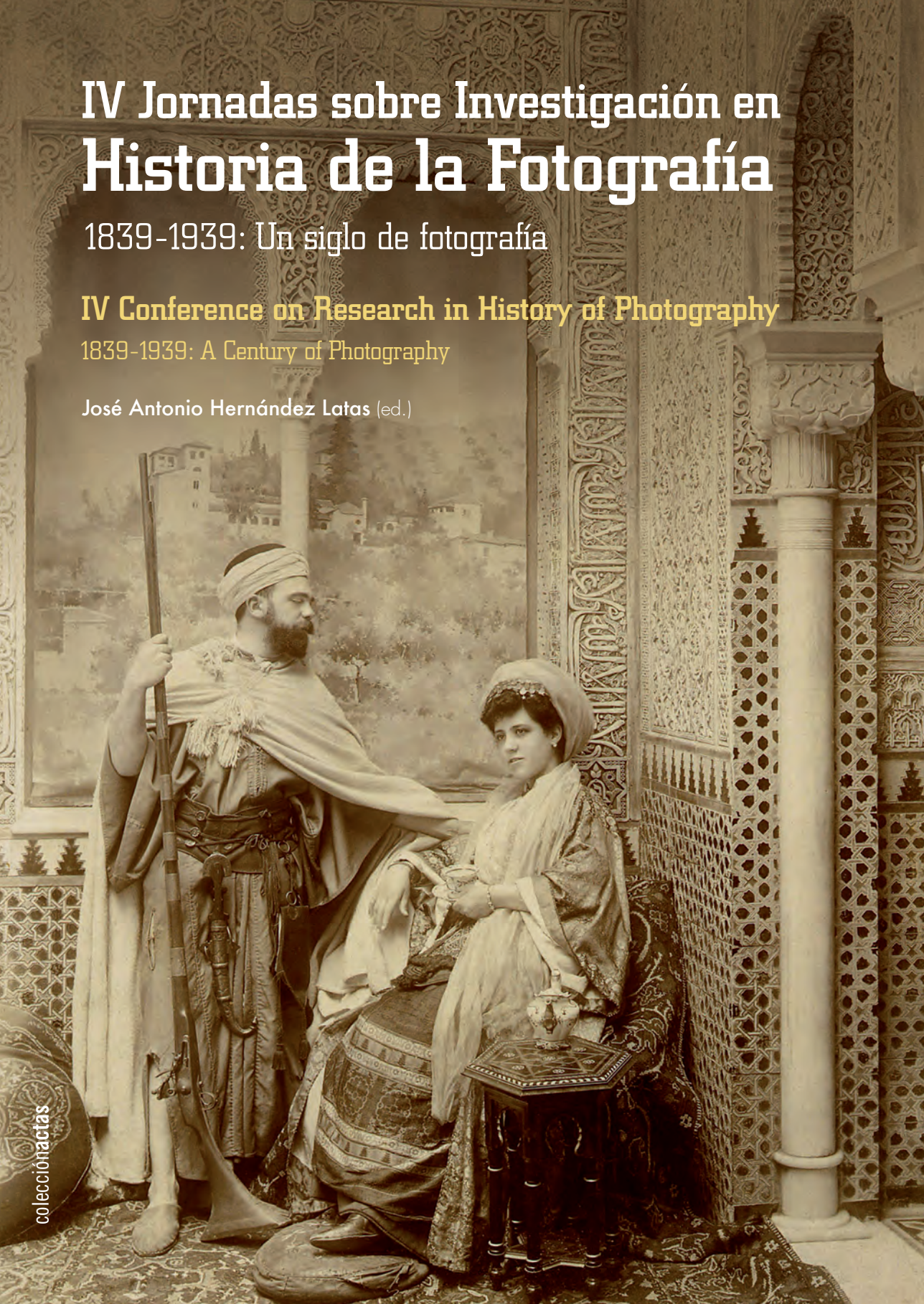
IV Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía

1839-1939: Un siglo de fotografía

IV Conference on Research in History of Photography

1839-1939: A Century of Photography

José Antonio Hernández Latas (ed.)



Con la idea de propiciar un foro de encuentro e intercambio en el que poner en común y dar difusión al creciente número de investigaciones en el ámbito de la historia de la fotografía surgieron en el año 2015, en Zaragoza, las primeras Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía, auspiciadas por la Institución Fernando el Católico (CSIC), de las que celebramos en el pasado 2021 su cuarta edición.

Con el aforo al completo se han venido desarrollando las sucesivas ediciones bienales de las Jornadas los años 2015, 2017, 2019 y 2021, todas ellas con un nivel científico de excelencia y buena sintonía entre investigadores y asistentes. La presencia entre las ponencias y comunicaciones seleccionadas de autores europeos y americanos, así como de las diferentes comunidades del estado español, da idea de la buena acogida que las Jornadas han tenido a lo largo de estos años.

Como en aquella primera edición, en estas IV Jornadas el tema de trabajo se ha centrado de nuevo en los primeros cien años de existencia de la fotografía, desde 1839 a 1939. Teniendo como límites cronológicos las fechas de 1839 (divulgación pública del invento del Daguerrotipo) y 1939 (fin de la Guerra Civil española), sin establecer otros condicionantes temáticos.

Desde aquella primera edición, ha sido el deseo de los organizadores contar con la participación prioritaria de historiadores de la fotografía, pero también de expertos y coleccionistas, conservadores de material fotográfico, documentalistas y periodistas culturales especializados. Así mismo, las Jornadas están dirigidas no solo al ámbito académico y universitario (estudiantes, investigadores, profesores, etc.), sino también hacia todos aquellos profesionales (archiveros, conservadores de colecciones, museos, etc.) vinculados al mundo del patrimonio fotográfico y también al cada vez más numeroso público de aficionados y amantes de la fotografía.

**IV Jornadas sobre Investigación en
Historia de la Fotografía**

1839-1939: Un siglo de fotografía

**IV Conference on Research in
History of Photography**

1839-1939: A Century of Photography

IV Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía

1839-1939: Un siglo de fotografía

IV Conference on Research in History of Photography

1839-1939: A Century of Photography

Zaragoza | 27-29 | octubre | 2021

José Antonio Hernández Latas
Dirección y edición

Francisco Javier Lázaro Sebastián
Rachel Bullough Ainscough
Secretaría técnica



Institución Fernando el Católico
Excm. Diputación de Zaragoza

Zaragoza, 2023

primera edición, 2023

Publicación número 3908 de la
Institución Fernando el Católico,
organismo autónomo de la Excma. Diputación de Zaragoza,
plaza de España, 2, 50071 Zaragoza (España)
tels. [34] 976 288 878 / 976 288 879
ifc@dpz.es
<https://ifc.dpz.es>



diseño gráfico
Víctor Lahuerta

arte final
Composiciones RALI, S.A.

impresión
Estilo Estugraf Impresores, S.L.

ISBN 978-84-9911-676-1

D.L. Z 789-2023

© del texto, sus autores. Zaragoza, 2023

© del diseño gráfico, Víctor Lahuerta. Zaragoza, 2023

© de la presente edición, Institución Fernando el Católico. Zaragoza, 2023

Hecho e impreso en España – Unión Europea / Made and Printed in Spain – European Union

A la memoria de Xavi Buil (1965-2021)

El pasado 30 de agosto de 2021, nos dejó inesperada y repentinamente el fotógrafo Xavi Buil, entusiasta y asiduo de nuestras Jornadas, a las que acudía siempre junto a su compañera Encarna.

Por propia iniciativa, generosa y desinteresadamente Xavi Buil realizó los fantásticos reportajes gráficos de las dos últimas ediciones de las Jornadas. En esta IV edición de las mismas le hemos echado mucho de menos.

Los organizadores del encuentro hemos querido dedicar la celebración de estas IV Jornadas, que ahora concluyen, a su memoria, recordándolo con estas breves palabras y ofreciéndole una sentida ovación, a modo de homenaje, por parte de todos los asistentes.



Retrato de grupo de los asistentes a las IV Jornadas, 29 de octubre de 2021 (Fot. José Coarasa).

Presentación

El pasado viernes, día 29 de octubre de 2021, la conferencia de clausura del fotohistoriador e hispanista norteamericano Lee Fontanella y el retrato de grupo de los asistentes puso fin a la cuarta edición de las «Jornadas sobre investigación en Historia de la Fotografía». Tres enriquecedoras jornadas de convivencia e intercambio entre historiadores de la fotografía, conservadores, coleccionistas y amantes de la fotografía en general, procedentes de todos los rincones del estado español y del extranjero.

Unas IV Jornadas marcadas por la ausencia del fotógrafo Xavi Buil, que tristemente nos dejó el pasado 30 de agosto, y a cuya memoria han estado dedicadas. Y, cómo no, condicionadas por los últimos coletazos de la pandemia del Covid-19 que todavía limitaron el aforo final de las mismas.

A pesar de lo cual, esta intensa cuarta edición de las Jornadas zaragozanas se recordará sobre todo por el nivel de excelencia, tanto de las ponencias invitadas, como del conjunto de las comunicaciones seleccionadas y de las presentaciones de libros. Y, por supuesto, por el ambiente de cordialidad que ha reinado entre los participantes.

José Antonio Hernández Latas
Director de las IV Jornadas

Ponencias invitadas: 6

Presentaciones de libros: 2

Comunicaciones seleccionadas: 25

Comunicaciones no seleccionadas: 23

Aforo restringido al 75%

Crónica de las Jornadas*

Desde 2015, los investigadores en historia de la fotografía han empezado a tomar el hábito, y el gusto, de marcarse en la agenda una cita bienal casi obligada para los últimos días del mes de octubre. Cada dos años se celebra en Zaragoza un encuentro internacional, de tres días de duración, que con sólo cuatro ediciones se ha convertido en el encuentro más importante de todas las convocatorias que se realizan en el Estado español dedicadas a la investigación en historia de la fotografía: investigadores, coleccionistas, conservadores, académicos, archiveros, fotógrafos, etc. El resultado tangible de cada uno de estos encuentros ha sido un volumen de unas quinientas páginas dedicado a la investigación de la historia de la fotografía entre 1839 y 1939, de un nivel más que envidiable y en algunos casos extraordinario. Volúmenes que, además de poder adquirirse físicamente, pueden ser consultados en línea en la web de



Asistentes a las IV Jornadas, en el interior del aula de la Institución Fernando el Católico (Fot. José Coarasa).

* El presente texto fue publicado por el investigador y archivero Jep Martí en *La Dada*, diario digital de la Asociación de archiveros y gestores de documentación de Cataluña, con fecha de 22 de noviembre de 2021. Ver su edición original en catalán en: <https://arxivs.com/ladada/investigacio-i-arxius/>

la institución organizadora, la Institución Fernando el Católico de la Diputación de Zaragoza, donde se pueden descargar individualmente cada una de las ponencias y de las comunicaciones presentadas. Me parece de justicia dejar constancia de que el director de las jornadas y editor de las actas, es el doctor José Antonio Hernández Latas, investigador de ARAID de la Universidad de Zaragoza, y principal impulsor de este congreso.

Cabe decir, además, que las jornadas de Zaragoza han tenido, desde la primera edición, y tienen todavía, un resultado intangible que considero tanto o más importante que las actas impresas: el intercambio de conocimientos entre buena parte de los asistentes al margen de las sesiones académicas y del programa establecido por la organización, y la creación de vínculos de amistad entre los participantes, lo que nos permite continuar los contactos ininterrumpidamente en el tiempo a lo largo del período intercongresual. Entiendo que muchos estarán pensando que este es un hecho que se da en muchos congresos, en muchas convocatorias periódicas de este tipo, porque es uno de los objetivos que se persigue habitualmente, y seguramente tiene parte de razón. En el caso de estas Jornadas de Zaragoza, se da el caso de que un porcentaje muy alto de los asistentes reinciden presencialmente convocatoria tras convocatoria, y no sólo en la asistencia, sino también en la presentación de comunicaciones y en la exposición de las ponencias. De memoria os puedo decir que, en lo que afecta a la Península Ibérica, los asistentes representan a todas y cada una de las zonas geográficas, de norte a sur y de este a oeste.

En cuanto a Cataluña, la representación ha sido muy nutrida en todas las ediciones, y si repasamos su procedencia encontramos investigadores que se identifican con instituciones muy diversas, como la Universidad Pompeu Fabra, el Museo Nacional de Arte de Cataluña, la Escola Massana, la Universidad Autónoma de Barcelona, la Universidad Politécnica de Cataluña, la Universidad de Barcelona, el Archivo Fotográfico de Barcelona, la asociación Fotoconexión, la Factoría Heliográfica, el Instituto de Estudios Fotográficos de Cataluña, el Archivo Municipal de Valls, la mayoría de socios de Fotoconexión y otros investigadores que asisten sin vincularse a ninguna institución.

Las Jornadas de Zaragoza son un magnífico termómetro para captar el estado en el que se encuentra la investigación en historia de la fotografía en cada uno de los territorios que configuran el Estado español, y es una clara evidencia de que la historia de la fotografía de este país está todavía lejos de ser culminada en todas sus vertientes.

Dicho todo esto, un archivero se puede preguntar, ¿cómo afecta a toda esta investigación en el tratamiento del día a día de los fondos fotográficos que se preservan en los archivos? Es cierto que muy a menudo los investigadores centramos nuestras investigaciones en los grandes nombres de la historia de la fotografía, y que en la mayoría de nuestros archivos, en particular los locales y comarcales, las fotografías producidas por los que la historia ha considerado los grandes fotógrafos no abundan, y uno puede llegar a plantearse que lo que se debate en estos foros no le afecta ni poco, ni mucho. Si sólo tenemos en cuenta los nombres de los fotógrafos que aparecen citados en los títulos de las ponencias y de las comunicaciones (Clifford, Infante Sebastián Gabriel Borbón, Carlos Relvas, Gustave le Gray, Jean Laurent, Antoni Espugas, Franck Villecholle, Josep Massana, Kâulak, Debás, Louis Masson, Paul Marès, Martínez Sánchez, Augusto de Belvedere, etc.) quizás os podría dar parte de razón.

Ahora bien, ¿y si tenemos en cuenta algunos anunciados más genéricos? Por ejemplo: «Ángeles en el cielo. Muerte, ritual funerario y fotografía en la Mancha (1870-1931)». ¿Cuántos de usted tiene en los archivos retratos de personas difuntas?, los llamados «post-mortem». ¿No debe interesarles una práctica que fue habitual desde los inicios de la fotografía y, en algunos lu-

gares, hasta bien avanzado el siglo XX? Otro ejemplo: las muchas comunicaciones que se han presentado a lo largo de estas ediciones sobre fotografía y arquitectura, a veces como simple inventario del que se ha realizado en un determinado territorio, otras como ejemplo testimonial para identificar el patrimonio arquitectónico desaparecido en otras zonas, otras revisando los contenidos de revistas ilustradas que nos permiten identificar arquitectura y conocer una gran cantidad de imágenes fotográficas de las que se desconoce la existencia de originales.



Retrato de grupo de los asistentes a las IV Jornadas, con mascarillas. 29 de octubre de 2021 (Fot. José Coarasa).

¿Quién no tiene en su archivo fotografías producidas por los llamados fotógrafos «minuteros»? ¿No le interesa conocer el origen de esta práctica y de las cámaras que utilizaban?: «El fracaso de *The Automatic Photograph Company*, origen de la cámara minuter». ¿Cuántas veces se encuentra con retratos de fotógrafos conocidos, pero que el anonimato del personaje retratado le dificulta enormemente la datación de la pieza? Una ponencia puede sernos extraordinariamente útil en este caso: «La puerta de atrás. Metodología para el estudio de los positivos fotográficos del siglo XIX a partir de sus reversos». Muchos ya lo hemos practicado, y puedo aseguraros que es un método casi infalible para dejar de hacer aquellas dataciones tan genéricas «finales del siglo XIX», «entre 1900 y 1920», «1860-1870», etc.

¿Qué se hace de las cajas originales de los negativos de vidrio?, ¿o de las cápsulas de los carretes de negativos de plástico de paso universal?, ¿o de los marcos deteriorados de las imágenes fotográficas que se utilizaban para proyectar en los cines?, ¿o de los sobres y envolturas variadas que sólo servían para llevar fotografías de la tienda a casa? ¿Se ha parado a pensar que puede ser material imprescindible para el estudio de la evolución de la industria fotográfica? Este año ha habido una comunicación titulada «La industria fotográfica en España: Pablo

Broquier y Gautier (1859-1931)». No me cabe duda de que su lectura cuando se publique, hará ver estos objetos «inútiles» de otra forma.

Evidentemente, no tengo todo el espacio del mundo, y no puedo realizar un repaso exhaustivo a los puntos de interés de todas y cada una de las comunicaciones y ponencias presentadas a lo largo de estas ediciones en Zaragoza, pero no quiero acabar sin hacerme eco de una comunicación presentada este año por los coleccionistas y fothistoriadores Juan Antonio Fernández Rivero y M^ª Teresa García Ballesteros, con un título tan inocente como «Alfonso Roswag y el álbum de Navidad», en sustitución de la que se anunciaba en el programa oficial sobre los álbumes fotográficos de viajes del siglo XIX. Tras el nuevo título se nos presentó un álbum preparado por Alfonso Roswag y Catalina Dosch para regalar a un hermano del primero, que contiene mayoritariamente retratos de personajes realizados por la casa Laurent de Madrid. Hay que tener presente que Alfonso Roswag era el yerno de Jean Laurent. El caso es que una de las solapas de este álbum escondía una auténtica bomba documental para la historia de la fotografía: los retratos de Alfonso Roswag y Catalina Dosch, claramente identificados con una inscripción manuscrita en el reverso, siendo el primero el que hasta ahora había sido considerado el único retrato de estudio conocido del fotógrafo Jean Laurent. Resulta, pues, que la fisonomía que hasta ahora se identificaba con Jean Laurent, es la de su yerno Alfonso Roswag. Un dato que, además, certifica la importancia del papel de Alfonso Roswag dentro de la empresa de J. Laurent.

Las *IV Jornadas sobre investigación en Historia de la Fotografía. 1839-1939: Un siglo de fotografía*, ya son historia. Esperamos que en las próximas semanas vean la luz las actas de la edición anterior, entretenidas por problemas derivados de la anormal situación vivida desde marzo de 2020, y que podamos reencontrarnos en la quinta edición de 2023.

Jep Martí Baiget
Fothistoriador y archivero

PONENCIA INAUGURAL

**Clásicos e inéditos.
Fotógrafos de la Guerra de África (1909-1927)**

**The Classics and the Unpublished.
Photographers in the African War (1909-1927)**

Juan Miguel Sánchez Vigil

Grupo de Investigación Fotodoc
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

Las referencias a las guerras de África necesitan del matiz temporal. El estudio de los constantes conflictos desde finales del siglo XIX ha llevado a algunos historiadores a no trazar líneas divisorias, sino a considerar que la guerra fue una e interminable, sobre todo en el periodo comprendido entre 1909 y 1927. En aquellos conflictos, el papel de los reporteros gráficos fue fundamental para conocer e interpretar los hechos, y también para llevar a la sociedad una visión distinta a la de la prensa escrita y, evidentemente, a la versión oficial de los hechos. Muchos de los responsables de la información gráfica fueron reporteros forjados a pie de calle, pero hubo también muchos otros cuya aportación no fue reconocida al omitir o ignorar su nombre al pie de las imágenes. Es objeto de este trabajo poner en valor la aportación de unos y otros en aquellas guerras, tan poco estudiadas desde el punto de vista de las imágenes.

Palabras clave: Guerra, África, Melilla, Rif, Annual, Gurugú, Monserrat, Echagüe, Simonet, Compañy, Alfonso, Campúa, Rittwagen, Lázaro, Bosch, Kodak

ABSTRACT

References to the wars in Africa require a timeline. While studying the continuous battles as of the end of the 19th century, some historians have not separated the different stages of the conflict, but have considered it to be one, continuous war, especially during the period between 1909 and 1927. The role of the graphic reporters in those conflicts was fundamental for determining and interpreting the events, as well as for providing society with a different view to that of the written press and also the official version of the events. Many of those responsible for the graphic information were experienced reporters, but there were also many others whose contribution was never recognized as their names were not cited in the captions below the photographs for whatever reason. The purpose of this study is to highlight their contribution in those wars, which have barely been studied from the point of view of the images.

Keywords: War, África, Melilla, Rif, Annual, Gurugú, Monserrat, Echagüe, Simonet, Compañy, Alfonso, Campúa, Rittwagen, Lázaro, Bosch, Kodak.

Las guerras de África

Las guerras de África comenzaron en 1859 y terminaron en 1927 tras siete décadas de enfrentamientos, si bien entre 1860 y 1893 hubo una etapa de silencios debida a los avatares sociopolíticos: el sexenio democrático tras la expulsión de Isabel II, el breve reinado de Amadeo de Saboya, la primera República y el regreso de los Borbones al poder. Dejando al margen aquella primera contienda, las campañas fueron cinco entre 1893 y 1927: Guerra de Margallo (1893-1894), Guerra de Melilla o del Gurugú (1909), Campaña del Kert (1911-1912) y la Guerra del Rif (1921) que culminó con el desembarco de Alhucemas en 1925.

Los enfrentamientos nunca cesaron. La prensa fue testigo y hoy es fuente de las constantes batallas de las que apenas se daba referencia por cuestiones de censura, pero en las que perdieron la vida cientos de soldados. Es el caso de Anghera (Anyera) en 1916 o de Kudia Rauda en 1919. Efectivamente, los diarios y revistas fueron los ojos de la sociedad gracias a las crónicas de los corresponsales y reporteros gráficos, que generaron miles de artículos e imágenes, en gran parte inéditas y por tanto desconocidas que se conservan en fondos y colecciones públicos y privados.

La guerra de 1893 tuvo más repercusión mediática por la embajada que organizó el general Martínez Campos para negociar la paz que por los enfrentamientos; sin embargo, la llamada Guerra del Gurugú de 1909 tuvo un gran impacto social debido a la reacción popular frente a la recluta de soldados, que dio origen a la Semana Trágica de Barcelona. Las imágenes de los soldados muertos, captadas por el reportero Campúa y publicadas en la revista *Nuevo*

Mundo, y la canción del Barranco del Lobo sobre los sucesos del 27 de julio dramatizaron lo sucedido:

En el Barranco del Lobo / hay una fuente que mana
 sangre de los españoles / que murieron por la patria.
 ¡Pobrecitas madres / cuánto llorarán,
 al ver que sus hijos / a la guerra van!
 Ni me lavo ni me peino / ni me pongo la mantilla,
 hasta que venga mi novio / de la guerra de Melilla.
 Melilla ya no es Melilla / Melilla es un matadero
 donde van los españoles / a morir como corderos.

En la campaña del Kert (1911-1912) se desarrollaron operaciones estratégicas, y una vez establecido el Protectorado en 1912 el conflicto pareció calmarse sin que en realidad así fuera. Todo cambió a finales de 1920, cuando el general Fernández Silvestre decidió ocupar las cabilas del Rif sin garantizar la seguridad de las tropas y mostrando desprecio por el enemigo. El resultado fue el desastre de Igueriben, Annual y Monte Arruit (julio-agosto de 1921) con miles de soldados muertos cuyas imágenes dieron la vuelta al mundo incluso en morbosas tarjetas postales. Luego se produjo la reconquista durante más de un lustro, hasta que finalmente en 1927 se rindió Abd el-Krim tras la intervención de Francia en el conflicto.

Las fuentes para realizar esta tarea y para conocer a los autores han sido numerosas, teniendo en cuenta que se ha investigado tanto sobre fotografías publicadas como inéditas. Los fondos y colecciones de instituciones públicas son numerosos, y para el caso que nos ocupa fueron consultadas instituciones militares y civiles. Con respecto a las militares: Archivo Histórico Militar de Madrid, Archivo General Militar de Ávila, Archivo Histórico del Ejército del Aire, Archivos Intermedios Militares de Ceuta y Melilla, Museo del Ejército y Museo Naval. La investigación se completó con la revisión de fondos en Archivo General de la Administración, Archivo Histórico de Ceuta, Archivo Histórico de Melilla, Archivo Histórico Nacional, Archivo de Palacio (Patrimonio Nacional), Biblioteca Islámica Félix María Parejo, Biblioteca Nacional España y Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).

En lo que se refiere al análisis de la prensa, se realizó una selección de las principales publicaciones en las diferentes etapas para recuperar las imágenes y conocer los datos y su autoría:

- 1859-1860 (Guerra de África): *El Museo Universal*.
- 1893 (Guerra de Margallo): *Ilustración Española y Americana, Ilustración Artística, Blanco y Negro, El Liberal*.
- 1909 (Guerra del Gurugú): *Ilustración Española y Americana, Ilustración Artística, Blanco y Negro, Actualidades, Nuevo Mundo, Heraldo de Madrid, El Imparcial, ABC*.
- 1912-1920 (Protectorado/Campaña del Kert): *Ilustración Española y Americana, Ilustración Artística, Blanco y Negro, Heraldo de Madrid, Nuevo Mundo, Mundo Gráfico, La Esfera, ABC*.
- 1921-1927 (Guerra del Rif): *Blanco y Negro, Nuevo Mundo, Mundo Gráfico, La Esfera, El Imparcial, ABC, El Sol, La Voz*.

Actividad de los fotógrafos y tipología de las imágenes

Antes de centrarnos en los autores, es importante contextualizar la actividad de los fotógrafos en los distintos periodos a partir del análisis de las fotografías de prensa, tomando como pun-

to de partida la guerra de 1859 en la que el escritor y periodista Pedro Antonio de Alarcón se hizo acompañar por Enrique Facio¹. Ello nos permite establecer una tipología de las imágenes:

Guerra de África (1859-1860)

-Recurso ilustrativo. Basado en los dibujos y grabados a partir de las imágenes fotográficas, siguiendo los cánones decimonónicos. Los fotógrafos fueron meros observadores, con tomas estáticas cuyo planteamiento fue la sencilla confirmación de los actos oficiales o las vistas generales de los campamentos.

Guerra de Margallo (1893)

-Recurso documental. Todavía con una gran limitación técnica en los equipos, tanto en las cámaras como en los objetivos y en el material complementario. En este periodo la fotografía se aplicó a la prensa de manera directa gracias a la invención del fotograbado en la década de 1880; sin embargo, las modernas revistas ilustradas como *Blanco y Negro* o *Nuevo Mundo*, creadas en 1891 y 1894 respectivamente, apenas la aplicaron. En aquella guerra los reporteros acompañaron a las tropas, si bien solo en las avanzadillas o en las maniobras, y pudieron ser notarios de los hechos y no simples espectadores.

Guerra del Gurugú y campañas del Kert (1909-1920)

-Recurso informativo. En este periodo la prensa reserva sus páginas para las fotografías de guerra y surgen los grandes reporteros gráficos con imágenes que explican y definen situaciones. La fotografía pasa a ocupar un espacio concreto y la lectura de las imágenes se antepone a la lectura de los textos, con dos versiones: la que se cuenta en el texto y la que presenta la fotografía.

El desastre de Annual y la Reconquista (1921-1927)

-Recurso informativo-documental. Esta etapa se caracteriza por la gran difusión en la prensa a través de excepcionales reportajes como veremos más adelante. Revistas y diarios recurren a la imagen para constatar y verificar los hechos, con una gran difusión que aumenta considerablemente las tiradas y populariza a los reporteros gráficos, que incluso son aclamados cuando regresan a la Península. Su papel trasciende entonces a la información para convertirse en personajes admirados no solo por asumir el riesgo de informar sino por su compromiso personal con la sociedad, que al mismo tiempo demanda la nota gráfica como confirmación de las noticias.

Clásicos e inéditos. Antecedentes

En las sucesivas contiendas hubo un personaje de referencia que primero pasó desapercibido y luego alcanzó el máximo protagonismo: el reportero gráfico. Su misión fue en principio la de documentar eventos oficiales, pero el devenir de los acontecimientos y el espíritu aventurero en pro de la información llevó su nombre a las portadas, si bien no siempre. Esta situación

1 Sobre Alarcón y Facio son de referencia los siguientes trabajos: García Felguera, M^ª Santos: «José Spreafico, Enrique Facio y Sabina Muchart: Nuevos datos sobre fotógrafos malagueños del siglo XIX y principios del XX». *Boletín de Arte*, 26-27. Málaga, Universidad, Departamento de Historia del Arte, 2006, pp. 37-71; Fernández Rivero, Juan Antonio. «Facio Fialo, Enrique», en *Diccionario Biográfico Español*, t^o XVIII. Madrid: Real Academia de la Historia, 2011, pp. 425-426, y «La fotografía militar en la Guerra de África: Enrique Facio», en *Ceuta y la guerra de África de 1859-1860*. XII Jornadas de historia de Ceuta. Ceuta: Instituto de Estudios Ceutíes, 2011, pp. 459-492.

ha provocado con el tiempo dos tipologías de autores: los clásicos y los inéditos, término éste usado para referirnos a aquellos cuyas imágenes se publicaron sin nombre.

Entre los reporteros clásicos se encuentran los fotógrafos de plantilla de las publicaciones y los corresponsales contratados a propósito, mientras que el grupo de los inéditos lo componen fotoperiodistas *freelance*, periodistas aficionados y los propios soldados cuya aportación es fundamental para conocer escenarios y momentos críticos. Hubo, sin embargo, autores de relevancia vinculados a diarios y revistas de prestigio, en muchos casos de carácter local, cuyo nombre ha permanecido en el olvido y cuya labor fue extraordinaria.

Como antecedente citaremos a los fotógrafos presentes en la guerra de Melilla o de Margallo de 1893, en la que destacó el reportero Manuel Compañy, autor de un magnífico álbum de la contienda. Compañy fue el clásico de aquellos años, y han permanecido no inéditos, pero sí en un segundo plano o en el anonimato Francisco Monserrat, Francisco Echagüe y Enrique Simonet.

Manuel Compañy

Galerista de reconocido prestigio en Madrid, fue contratado por *Blanco y Negro* como reportero y sus instantáneas ilustraron las crónicas periodísticas del diario y también de *El Liberal* y *El Correo Militar*. Su estancia en Melilla fue de dos meses entre finales de octubre y diciembre de 1893, y con los originales confeccionó una serie de cuadernos que se publicaron en los medios, así como un álbum que se conserva en el Archivo del Palacio Real. La colección de cuadernos se compone de 5 unidades con 12 fotograbados cada una, y el *Álbum de la guerra de Melilla* fue elaborado en 1899 con 40 fotos en 15x20 cm y diversidad temática: vistas de Melilla, retratos de jefes y oficiales, y escenas de la contienda (FIG. 1).



FIG. 1. Manuel Compañy. Construcción del puente sobre el río Oro. Álbum de la guerra de Melilla, 1893. Archivo de Palacio. Patrimonio Nacional.

Montserrat, Echagüe y Simonet

La guerra del 93 fue cubierta además por dos militares y un pintor con vocación de reportero gráfico: Monserrat, Echagüe y Simonet. Francisco Monserrat Fernández, oficial del cuerpo de Sanidad, realizó un conjunto de negativos estereoscópicos que conserva Antonio Gómez Andrés (negativos)², y que posteriormente positivó. El propósito fue documental, con imágenes de la embajada de Martínez Campos, operación que cubrió oficialmente el capitán de ingenieros Francisco Echagüe Santoyo, por encargo del propio Martínez Campos, con un centenar de placas que publicó en el libro *Recuerdo del viaje de la Embajada Española en 1894* (FIG. 2) y en *La Ilustración Española y Americana* (Gómez Andrés, 2019)³. La información se completó con las placas enviadas por el pintor Enrique Simonet, corresponsal de *La Ilustración Española y Americana*, que entre octubre de 1893 y abril de 1894 publicó ochenta imágenes, muchas de ellas bajo el título genérico «Operaciones en el Rif».

Clásicos e inéditos en la guerra del Gurugú (1909)

El 30 de enero de 1903, Manuel Antón explicaba en *La Ilustración Española y Americana* la condición guerrera de las tribus marroquíes, y casi veinte años después el periodista, bibliófilo y fotógrafo Guillermo Rittwagen, en el artículo «Ellos y nosotros. Diferencias entre moros y



FIG. 2. Francisco Echagüe. Campamento en Melilla, 1893. *Recuerdo del viaje de la Embajada Española en 1894*. Archivo Histórico Militar.

- 2 Gómez Andrés, Antonio. *Un testigo de la primera guerra del Rif. El médico y fotógrafo valenciano F. Monserrat*. <https://leer.amazon.es> (Consulta 21/6/2019).
- 3 «Embajada a Marruecos. Recompensas», en *El Día*, 26 de marzo de 1894.

españoles», difundido en *Nuevo Mundo* el 24 de septiembre de 1922, y más tarde en el libro *Moros y españoles* (1922), enumeraba varios hechos diferenciales, todos peyorativos, con ejemplo en: «Nosotros, a pesar de que la religión no lo prescriba, solemos ser limpios. Ellos, aunque el Korán (sic) impone las higiénicas abluciones, son aficionados a la suciedad...», o en: «Nuestro lenguaje es claro y labial, el suyo es confuso y gutural».

El general francés Torcy en su obra *Los españoles en Marruecos en 1909* dio a conocer a los reporteros gráficos acreditados durante la guerra del Gurugú. Dos de ellos, hoy clásicos, se hicieron muy populares (Alfonso y Campúa) mientras que el resto, a pesar de su producción quedaron en segundo plano y algunos de ellos inéditos, como en el caso del citado Guillermo Rittwagen.

Reporteros gráficos en la guerra de Melilla (1909)

NOMBRE	PUBLICACIÓN
Alba, Ramón	<i>Actualidades, Blanco y Negro, ABC</i>
Alfonso	<i>Semana Ilustrada, Heraldo, Libertad</i>
Alonso	<i>Nuevo Mundo, Por esos Mundos</i>
Arija, Julio	<i>Sucesos</i>
Baños, José	<i>Hispano films</i>
Baussas, N.	<i>Monde Illustre</i> (París)
Campúa	<i>Nuevo Mundo, Por Esos Mundos</i>
Ernesto (López)	<i>Semana Ilustrada, Heraldo, Liberal</i>
Goñi, Francisco	<i>Actualidades, Blanco y Negro, ABC</i>
Luque, Juan	<i>Unión Ilustrada</i> (Málaga)
Matamala, N.	<i>Actualidad</i> (Barcelona)
Rittwagen, Guillermo	<i>Correspondencia de España, Ilustración Española y Americana, Central News</i>
Rivero, Ricardo del	<i>Actualidades, Blanco y Negro, ABC</i>

Fuente: Torcy, 1912.

Alfonso y Campúa

Los dos grandes fotoperiodistas del primer tercio del siglo XX deben su reconocimiento al trabajo realizado en aquella contienda. Ambos se habían formado en el estudio de Compañy, y por tanto contaban con lo aprendido de un maestro. Alfonso Sánchez García, conocido por su nombre propio, había estudiado escultura y dibujo con José Alcoverro, y tras el periodo de aprendizaje con Compañy abrió galería en 1904, año en que fue director de fotografía del diario *El Gráfico*. Colaboró con toda la prensa, y especialmente en una primera etapa con *Heraldo de Madrid* y *El Liberal*, diarios de los que fue corresponsal en la guerra de 1909 y por cuyas fotos fue condecorado con la Cruz de Primera Clase de la Orden del Mérito Militar. Compuso una serie de cuadernos de gran popularidad titulados genéricamente *Álbum de la Guerra de Melilla* (FIG. 3). En el primer lustro de los años veinte volvería a cubrir las campañas de Marruecos, en especial la reconquista de Annual y Monte Arruit, y el desembarco de Alhucemas.



FIG. 3. Alfonso Sánchez García. Álbum de la guerra de Melilla. Cuaderno nº 1, 1909.

José Demaría López, de apodo *Campúa*, fue el reportero oficial de la revista *Nuevo Mundo* y posteriormente del grupo Prensa Gráfica. Su trabajo en Marruecos comenzó en agosto de 1907 como enviado especial de *La Correspondencia de España* a Tánger y Casablanca para cubrir la información gráfica de los enfrentamientos entre el ejército francés y los rifeños. Su aportación gráfica a la guerra de 1909 fue excepcional, con más de 300 imágenes en la revista citada más la edición de una serie de tarjetas postales titulada «Campaña de Melilla». Sobre su profesionalidad se decía en *Nuevo Mundo* el 29 de septiembre de aquel año: «Su redactor artístico Sr. Campúa, que desde hace varios días se encuentra en el campo rifeño, ha enviado fotografías notabilísimas de los sangrientos combates allí librados, pudiendo decirse, a pesar de cuanto se ha publicado en otros periódicos, que son estas las primeras notas gráficas que se han visto de este interesante asunto. La mayoría de las instantáneas, reproducidas a gran tamaño, han sido hechas en el campo de batalla durante la lucha y hay entre ellas escenas emocionantes».

En enero de 1910 Campúa recibió la Cruz Roja de Primera Clase, junto al reportero Ramón Alba, a petición del general Tovar por su comportamiento en la acción de Taxdirt. En 1911 abandonó *Nuevo Mundo* con todo el equipo directivo para fundar *Mundo Gráfico*, de la que fue jefe de fotografía y luego su director, y para la que cubrió la campaña del Kert (FIG. 4).

Guillermo Rittwagen

Escritor, periodista, fotógrafo y bibliófilo, comenzó su actividad en el diario *El Último* de Málaga y en 1905 *La Correspondencia de España* le contrató para cubrir la información en Marruecos. En 1906 asistió a la Conferencia de Algeciras, y en 1907 fue nombrado co-



FIG. 4. Campúa. Soldados muertos en la guerra de Melilla. *Nuevo Mundo*, 29 de julio de 1909.

(1910), *Desde Melilla, 1859-1909. La kabila de Anyera, ataque a las fortificaciones del campo exterior de Ceuta* (1910).

Clásicos e inéditos en la guerra del Rif (1921-1925)

Los documentos gráficos sobre el desastre de 1921 son contundentes, difundidos en la prensa y también en tarjetas postales que se editaron masivamente. También lo fueron las cartas de los soldados que relatan la intrahistoria, aquello que todo el mundo conocía pero que nadie denunciaba. Algunas de las misivas nunca llegaron a su destino, como la de Gabriel Sáinz García, muerto en Monte Arruit. Fue encontrada entre las ruinas de un horno de cal por el padre Emiliano Revilla y la envió al diario *La Correspondencia de España* el 8 de noviembre de 1921. En estremecedor relato, el soldado se dirige a su padre para despedirse y escribe: «No le olvidaré hasta el último suspiro de mi vida, que será de un momento a otro. Aunque en este momento que le escribo me encuentro en el mejor estado de salud, sé fijamente que mi vida y la de los compañeros, no hay que contar con ella». En la descripción revela que llevaban ocho días de fuego, con infinidad de compañeros muertos. Sus últimas palabras fueron: «¡Viva España! Aunque muero por ella sin darnos defensa».

Alfonso Sánchez Portela, Campúa hijo, Díaz Casariego y Juan Luque

Alfonso Sánchez Portela, hijo de Alfonso Sánchez García, realizó sus primeras fotos en 1916, y con tan solo 18 años acudió al Rif en 1921. Desde entonces hasta 1925 en que se produjo el desembarco de Alhucemas hizo numerosos reportajes, varios de ellos únicos y por tanto

responsal del diario *The Daily Telegraph* de Londres. Fue también colaborador de *Actualidades*, *La Correspondencia de España*, *La Ilustración Española y Americana*, *La Ilustración Artística*, *Cosmópolis*, *Por Esos Mundos*, *Hojas Selectas*, *Vida Marítima*, *Nuevo Mundo*, *La España Moderna* y *La Esfera*. García Figueras (1970) considera que: «Fue el primer fotógrafo español en esta época desde 1902 a 1909, por lo que se refiere a la cantidad y variedad de las fotografías que hizo».

Cubrió la guerra de 1909 para *La Correspondencia de España* y fue condecorado con la Medalla de Campaña y la Cruz Roja del Mérito Militar. Tradujo el libro *Los españoles en Marruecos en 1909* (1911) del general francés Torcy. En 1914 obtuvo el diploma de Estudios Marroquíes en la Academia de Jurisprudencia para dedicarse a la bibliografía. Entre ese año y 1920 publicó 64 artículos en *La Ilustración Española y Americana* y numerosos libros, entre ellos: *La cuestión de Taza. Consideraciones sobre su importancia para España* (1909), *Los agregados militares en la Guerra de África*



FIG. 5. Alfonso Sánchez Portela. Prisioneros en Alhucemas, septiembre de 1925. AGA.

de valor histórico excepcional: Monte Arruit (1921), Operación de las Esponjas (1921), Abd el-Krim y los prisioneros (1922), Rescate de los prisioneros (1923), Yebel Malmusi (1925) y Alhucemas (1925).

Todos sus reportajes causaron gran impacto social, y el de mayor popularidad fue el realizado en campo enemigo junto a Luis de Oteyza, director del diario *La Libertad*, y al reportero gráfico Díaz Casariego. Consiguieron contactar con los prisioneros de Annual y retratar a Abd el-Krim tras superar numerosas dificultades.

Las fotografías de Campúa hijo sobre el conflicto suman un centenar en *Mundo Gráfico*, *Nuevo Mundo* y *La Esfera*. Su primer reportaje lo realizó durante la reconquista de Monte Arruit a partir de agosto de 1921. En el verano de 1922 documentó en exclusiva para toda la prensa gráfica el viaje de Alfonso XIII a Las Hurdes, y ese mismo año participó en misiones de bombardeo aéreo en el Rif a bordo de un aeroplano pilotado por Ramón Franco, experiencia relatada a Julio Romano en *La Esfera* el 10 de abril de 1926: «Volamos a nuestro placer durante hora y cuarto, quemando adueros y buscando con nuestras «píldoras» los refugios enemigos cuando... estábamos en la playa de Axdir y ocurrió un *panne*. Fue un instante de emoción intensísima. De muy mala manera caímos al agua. Había un mar enorme... y entró el agua dentro del aparato. El *Alfonso XIII* que estaba a cuatro millas de distancia acudió a nosotros».

José Díaz Casariego, fotógrafo de Prensa Gráfica, realizó también excelentes reportajes en Marruecos, entre ellos el del citado Abd el-Krim, junto a Oteyza y a Alfonso. Durante la reconquista de Monte Arruit, en 1921, fue nombrado cabo honorario por el general Mola

debido a su comportamiento en la toma de Tauima. Cubrió la información entre 1922 y 1925 (FIG. 6), y estuvo en el desembarco de Alhucemas y en la toma de la localidad de Ayxdir (Axdir) por la Legión en noviembre de 1925.

Juan Luque, corresponsal del *Diario de Barcelona*, fue uno de los periodistas más activos y uno de los pocos que además de redactar artículos los documentó con fotografías (FIG. 7). Su implicación fue absoluta, como se observa en sus crónicas (Cañellas, 2004). Entre sus artículos destaca el titulado la «Ocupación de Zeluán», publicado el 15 de octubre de 1921, en el que relata como recuperó un retrato de familia en el uniforme de un soldado:

Me intrigo y sigo buscando más papeles. Encuentro una fotografía hecha con un Kodak Vest-Pocket-4 1/1x6, donde se ven dos bustos de mujer. Está manchada de sangre y barro, está escrita por detrás y sólo se ve la firma: Viñas. Lo guardo cuidadosamente todo, señalo el lugar donde esperan aquellos desgraciados y entre ellos este Viñas, y pongo cuidadosamente envuelto todo para enviarlo al *Diario de Barcelona* que averigüe la familia y entregue estas reliquias recogidas junto al cadáver.



Soldados de la Policía indígena de la columna del general Cabanillas, con la cabeza del jefe de los moros enemigos que estos vieron tomar hecho para impedir la ocupación del cerro de Ichu-Sugaj, y que fueron destruidos por dichos moros.
Fotografía de nuestro corresponsal de 1922.

FIG. 6. Díaz Casariego. Soldados de la policía indígena con la cabeza de un enemigo. *Mundo Gráfico*, 19 de abril de 1922.

Los capitanes Lázaro y Bosch

La actividad fotográfica de los militares fue también intensa, si bien sus trabajos permanecieron en el anonimato o se publicaron sin que se conocieran sus nombres. Dos de los autores con aportaciones significativas en cantidad y calidad fueron Carlos Lázaro Muñoz, capitán entre 1921 y 1925, y cuyas fotografías son extraordinarias por la calidad y por la proximidad al frente, y el capitán médico Jorge Bosch Díaz, con imágenes de retaguardia imprescindibles para entender la vida en campaña.

Carlos Lázaro Muñoz tuvo una intensa actividad en África entre los años 1909 y 1927, con más de 600 fotos publicadas, de las que la mitad se reprodujeron en el diario *ABC* y más de un centenar en la revista *Blanco y Negro*. Ingresó en la Academia de Infantería en 1905, y durante su destino en Marruecos (Regimiento África 68) intervino en numerosas operaciones por las que recibió diversas condecoraciones. Desde 1914 realizó varios vuelos sobre Zeluán, en 1916 estuvo en la toma de Anyera, y en junio de 1921 recibió la medalla del Mérito Militar con distintivo rojo. Entre 1922 y 1925 continuó desarrollando una intensa actividad a las órdenes del coronel Manuel Goded (FIG. 8). Participó en el desembarco de Alhucemas junto a una columna de vanguardia en la playa de la Cebadilla, y en la toma de Morro Viejo. Fue designado por el general en jefe para intervenir en todos los asuntos relacionados con la sumisión de Abd el-Krim a los franceses, y se hizo cargo de los prisioneros españoles. En 1926 formó parte de la conferencia celebrada con el general francés Dechambre y en el resto de encuentros con el coronel Hurt. En octubre de ese año participó en la toma de Xauen, y el 1 de octubre de 1927 le fue otorgada la Cruz de la Orden Militar de María Cristina.



FIG. 7. Alfonso Sánchez Portela, Juan Luque y Rafael López Rienda junto a otros oficiales y periodistas a bordo de una embarcación. Melilla, 1923. Archivo General de la Administración.

El capitán Jorge Bosch, hijo del general Valeriano Bosch Sánchez, estudió Medicina y Cirugía, y en 1914 ingresó en la Academia Médico Militar, con un primer destino en África entre 1914 y 1917, y una segunda estancia de 1918 a 1921. En ese periodo patentó varios inventos médicos, entre ellos un botiquín de campaña para atención de los soldados en el frente. El tercer destino en África le llegó tras los sucesos de Monte Arruit entre 1921 y 1923, año en que dejó el Ejército. Durante ese periodo documentó gráficamente su actividad como sanitario y las actividades de retaguardia, conformando un fondo de gran interés compuesto por medio millar de negativos en soporte vidrio de 10x15 cm tomados en diversos lugares, entre ellos Xauen y Zeluán (FIG. 9).

El Kodak de los soldados

En los años veinte la empresa Kodak comercializó la cámara Vest Pocket en formato bolsillo, de fácil manejo y con película en rollo



FIG. 8. Lázaro. Cabileños en el Gurugú. *Blanco y Negro*, 14 de agosto de 1921.



FIG. 9. Jorge Bosch Díaz. Vista general de un campamento, h. 1920. Colección Vigil.

de 4,5x6 y 6x9 cm. Para la publicidad empleó el eslogan «El obsequio de despedida», ciertamente morboso si tenemos en cuenta la cantidad de soldados que morían en el frente. Con ese tipo de cámara captaron las imágenes de retaguardia (despedidas en las estaciones y puertos, escenas cotidianas junto a los compañeros, el tiempo de ocio, los tipos populares y los rincones de los lugares de destino), que conforman un corpus complementario a las fotografías tomadas por los reporteros gráficos en los frentes de batalla.

Entre los muchos soldados que llevaron entre sus pertenencias ese tipo de cámara con la que obtuvieron las fotos que forman parte de los álbumes de familia se encuentran el vitoriano Tomás Alfaro o el cántabro José Uzcudum, que estuvo en la reconquista de Annual el año 1921 a las órdenes del general Cavalcanti. En este último caso se trata de un conjunto de estereoscópicas que se conservan en el Centro de la Imagen de Santander (CDIS) sobre la batalla de Tisza el 20 de septiembre (Góngora, 2014).

Los archivos personales son una fuente excepcional para la reconstrucción de la eterna guerra. Son muchas las imágenes de autor desconocido que muestran escenas del despliegue militar en el norte de Marruecos, y muchas también las que sirvieron para reconocer a desaparecidos o muertos en combate. Como ejemplo el 10 de junio de 1926, el diario *Abc* trató de localizar a los familiares de un soldado prisionero en Axdir después de que el sargento de artillería Magín Riart encontrara un retrato clavado en la pared en una casa de un poblado de Axdir, en el que dejaba escrita su historia.

Las tarjetas postales: de la guerra del nueve a la del Rif

La difusión de imágenes se realizó, además de en la prensa, en las tarjetas postales, que se imprimieron por millares durante el primer tercio del siglo XX, muchas de ellas sin nombre del autor. Su contenido fue en ocasiones un elemento de denuncia, y su impacto fue tal que obligó a intervenir a la censura, sobre todo tras el desastre de Annual.

La edad de oro de las tarjetas postales coincidió con la «Guerra del nueve» y fue una vía de comunicación entre los soldados y sus familias. Según indica Díez Sánchez (2010), la mayoría de las tarjetas sobre la campaña de Melilla fueron de Campúa y Alfonso, con máximo exponente en la colección titulada «Campaña de Melilla» de J. C. (iniciales de José Campúa), compuestas por diez series de diez imágenes cada una, es decir un centenar de temas de gran calidad y de contenidos diversos. Posteriormente añadiría otras dos series más tarjetas sueltas.

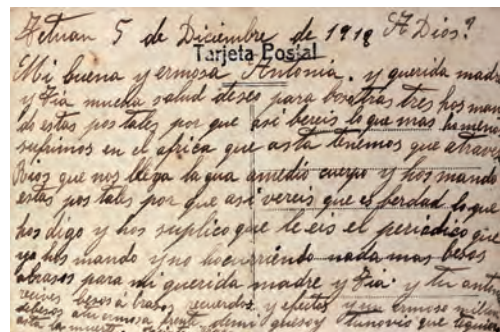
El diario ABC también lanzó varias colecciones de tarjetas que fueron muy populares, y entre los productores destacaron Josep Thomas i Bigas en Barcelona y Lacoste en Madrid, dos de las empresas más reputadas. Ambos negocios destacaron por la calidad de sus fototipias, con una ingente cantidad de colecciones de gran variedad.

Durante el Protectorado y las campañas del Kert continuaron difundiéndose tarjetas postales, la mayoría sin autor, piezas únicas conservadas en colecciones particulares y por tanto muchas de ellas desconocidas, que constituyen documentos excepcionales. Algunas conforman la intrahistoria de Melilla, como la fechada en Tetuán el 5 de diciembre de 1918 con la imagen de la Tercera Batería del Regimiento Mixto de Artillería de Ceuta y un texto dramático (figs. 10-11):

A Dios?

Mi buena y hermosa Antonia y querida madre y Tía, mucha salud deseo para vosotras tres hos mando estas postales porque así bereis lo que mas ho menos sufrimos en el africa que asta tenemos que atravesar Ríos que nos llega la gua amedio cuerpo y hos mando estas postales porque así vereis que es berdad lo que digo y hos suplico que le eis el periódico que ya hos mando y no hociendo nada mas besos abrasos para mi querida madre y Tía y tu Antonia recibes besos a brasos recuerdos y efectos y un ermoso millón debesos a tu ermosa frente demi queso y tunovio que te quiere asta la muerte. Jacinto Grasa.

Durante la guerra del Rif la empresa Postal Expres de Málaga editó la serie «Campaña del Rif 1921», de gran impacto social por su contenido ya que mostraba los cadáveres de los soldados mutilados y calcinados, y que fue retirada por el Gobierno al amparo de la Ley de Jurisdicciones. En el reverso de una de aquellas imágenes escribió un soldado: «Querida hermana:



FIGS. 10-11. Tarjeta postal de Jacinto Grasa. Tetuán, 5 de diciembre de 1918. Colección Vigil.



FIGS. 12-13. Tarjeta postal de Gracián Gómez, 2 de noviembre de 1921. Fotografía de Lázaro. Colección Vigil.

Te mando uno de los muchos cuadros de horror que hemos presenciado, te encargo que todas las postales que mande de esta índole las conserves por si yo tuviera que hacer uso de ellas. Zoco-el-Had, 2/11/1921» (FIGS. 12-13).

Periodistas fotógrafos

Los periodistas, al igual que muchos militares, también portaron cámaras en un deseo o afán por dejar constancia de sus experiencias. Recuperamos aquí a tres de ellos cuya obra fotográfica fue reproducida en la prensa: Rafael López Rienda, Víctor Ruiz Albéniz y Eduardo Ortega y Gasset.

Rienda, escritor y director de cine, creó una extensa e importante obra relacionada con la guerra. Fue sargento de Regulares, condecorado en varias ocasiones con cruces rojas y con la del Mérito Militar. Fundó y dirigió el *Diario Marroquí* (Larache), y escribió para *El Eco de Tetuán*, *El Telegrama del Rif*, *El Defensor de Granada*, *La Esfera*, *La Época*, *La Voz*, *Mundo Gráfico*, *La Nación* (Buenos Aires), *La Vanguardia* y especialmente para *El Sol*, del que fue corresponsal hasta el final de la guerra. Tánger. Uno de sus mejores reportajes fue la detención de Abd el-Krim, en la que fue el único español que tomó imágenes. Escribió los guiones de *Alma rifeña* (1922) y *Águilas de acero* (1927), dirigidas por José Buchs y Florián Rey respectivamente, y dirigió *Los héroes de la Legión* (1927) basada en su novela *Juan León legionario*. Además, publicó numerosos libros sobre la contienda: *Frente al fracaso. Raisuni. De Silvestre a Burguete* (1923), *El escándalo del millón de Larache* (1923), *Del Uarga a Alhucemas* (1925) y *Abd el-Krim contra Francia* (1925). Entre 1924 y 1925 publicó en *Mundo Gráfico* varios reportajes fotográficos de las operaciones en Uad Lau y Alhucemas.

Víctor Ruiz Albéniz, cuyo apodo como periodista fue *Tebib Arrumi* (médico cristiano), se estableció en Beni-Bu-Ifrur en 1908 para ejercer la medicina en la Compañía de Minas de Hierro. Después ejerció como reportero del *Diario Universal* y publicó varios libros, entre ellos *España en el Rif* (1921) y *Ecce homo: las responsabilidades del desastre* (1922). Trabajó también como periodista y reportero gráfico para el diario *Informaciones* (1924-1926) y las revistas *Nuevo Mundo* y *Mundo Gráfico*, donde cubrió la ocupación de Yebel Malmusi en 1925.

Eduardo Ortega y Gasset, hermano de José Ortega y Gasset, fue abogado, diputado, escritor y periodista. Su relación con Marruecos se produjo tras el desastre de Annual, cuando fue enviado por *La Libertad* como corresponsal. Uno de sus mejores reportajes fue la entrevista al soldado Bernabé Nieto, superviviente de Annual, cuyas experiencias publicó por entregas en el diario y posteriormente en el libro titulado *Annual*. Colaboró también con el grupo Prensa



FIGS. 14-15. Eduardo Ortega y Gasset. Monte Arruit, 11 de enero de 1922. Tarjeta postal fotográfica. AGA.

Gráfica, y el 11 de enero de 1922 envió una tarjeta postal a José Demaría López (Campúa), entonces director de la revista *Mundo Gráfico*, con la siguiente nota en el reverso: «Mi distinguido amigo. Le envío esta postal que hice el otro día en Monte Arruit por si le interesa publicarla. Si necesita el cliché lo tengo a su disposición». En el anverso, una niña arrodillada rezaba ante la tumba de los soldados muertos en Monte Arruit (FIGS. 14-15).

Bibliografía

- CAÑELLAS ROMERO, Juan (2004). *Juan Luque. Corresponsal de Diario de Barcelona en Melilla. Selección de crónicas, 1921-1927*. Melilla: Consejería de Cultura, p. 29.
- DÍEZ SÁNCHEZ, Juan (2010). «Imágenes lúdicas de una campaña, 1909», en *Akros*, 9, pp. 30-36.
- FERNÁNDEZ RIVERO, Juan Antonio (2011). «Facio Fialo, Enrique», en *Diccionario Biográfico Español*, nº XVIII. Madrid: Real Academia de la Historia, 2011, pp. 425-426.
- (2011). «La fotografía militar en la Guerra de África: Enrique Facio», en *Ceuta y la guerra de África de 1859-1860*. XII Jornadas de historia de Ceuta. Ceuta: Instituto de Estudios Ceutíes, pp. 459-492.
- GARCÍA FELGUERA, M^o Santos (2006). «José Spreafico, Enrique Facio y Sabina Muchart: Nuevos datos sobre fotógrafos malagueños del siglo XIX y principios del XX». *Boletín de Arte*, 26-27. Málaga, Universidad, Departamento de Historia del Arte, pp. 37-71.
- GARCÍA FIGUERAS, Tomás (1970). «Un inquieto y apasionado bibliófilo africanista: Guillermo Rittwagen Solano: (1884-1943)». Madrid: Biblioteca Nacional; texto mecanografiado p. 7.
- GÓMEZ ANDRÉS, Antonio (2019). *Un testigo de la primera guerra del Rif. El médico y fotógrafo valenciano F. Monserrat*. <https://leer.amazon.es> (Consulta 21/6/2019).
- GÓNGORA, Francisco (2014). «Los vitorianos que murieron en el desastre de Annual (1921)», *El Correo*, 12 de octubre.
- RITTWAGEN, Guillermo (1922). *Moros y españoles*. Barcelona: Maucci.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel (2021). *La fotografía en las guerras de África (1859-1927)*. Madrid: Fragua.
- TORCY, Louis Josep Gilles de (1912). *Los españoles en Marruecos en 1909*. Prefacio del general Bonnal. Suplemento *España y Francia en Marruecos a principios de 1911*. Traductor: G.C.A.R.S. Madrid: Victoriano Suárez; París & Nancy: Berger Levrault & Co.

Puesta al día del infante Sebastián Gabriel de Borbón y Braganza tras la revisión de su archivo

Update on Prince Sebastián Gabriel de Borbón y Braganza after the latest study of his archive

Reyes Utrera Gómez

Patrimonio Nacional, Madrid

RESUMEN

Con motivo de la reubicación de los legajos que conforman el archivo del infante Sebastián Gabriel de Borbón y Braganza, el estudio detallado de cada uno de ellos nos ha proporcionado nuevos capítulos en torno al interés de este personaje singular por la Fotografía. Testimonian con detalle el entusiasmo que profesaba por las Artes, la emoción con que las practicaba, la munificencia con que las protegía, y su importante red de relaciones con los profesionales y artistas del medio, lo que añade interés a la excepcional obra de este autor diletante, erudito y gran conocedor de la teoría y práctica fotográfica.

Palabras clave: Infante Sebastián Gabriel de Borbón y Braganza, fotografía, Nápoles, José Martínez Sánchez, Disderi, Godínez, Martínez de Hebert y José Núñez de Silveira, Antonio García, Fernanda Pascual, reina M^ª Cristina de Saboya, devoción, Reina Isabel II, cámara solar de Woodwards, Woodburytipo y Phototypie.

ABSTRACT

On the occasion of the relocation of the files that make up the archive of the Infante Sebastián Gabriel de Borbón y Braganza, the detailed study of each one of them has provided us with new chapters derived from the interest of this singular character in photography. They testify in detail the enthusiasm he professed for the Arts, the emotion with which he practiced them, the munificence with which he protected them, and his important network of relationships with professionals and artists of the medium, which adds interest to the exceptional work of this dilettante author, scholar and great connoisseur of photographic theory and practice.

Keywords: Infante Sebastián Gabriel de Borbón y Braganza, photography, Nápoles, Jose Martínez Sánchez, Disderi, Godínez, Martínez de Hebert and José Núñez de Silveira, Antonio García, Fernanda Pascual, Queen M^ª Cristina de Saboya, devotion, Queen Elizabeth II, Woodwards solar chamber, Woodburytype and Phototypie.



FIG. 1. Autorretrato del Infante Sebastián Gabriel con medalla de académico de San Fernando. Anterior a 1868. AGP, Nº 10173411.

Semblanza biográfica

Infante de España y Portugal, don Sebastián Gabriel de Borbón y Braganza fue modelo de príncipe ilustrado. En 1811 nace en Río de Janeiro, hijo del infante Pedro Carlos de Borbón y de la princesa portuguesa María Teresa de Braganza. En 1822 se instaló con su madre en la capital de España tras la inesperada y temprana muerte de su padre. Como titular del Gran Priorato de la Orden de San Juan de Jerusalén en los Reinos de Castilla y León, por otorgamiento de Carlos III a su abuelo el infante don Gabriel (1752-1788), las rentas que llevaba aparejadas este privilegio le permitieron dedicarse plenamente a sus aficiones bibliófilas, científicas y artísticas.

En 1832 contrajo matrimonio con la princesa napolitana María Amalia de Borbón Dos Sicilias. Por su filiación materna vivió en primera persona los convulsos vaivenes políticos del siglo XIX, y tras la proclamación de

la princesa Isabel como heredera al trono, por su condición de capitán general del ejército carlista, se le confiscaron sus rentas y bienes, y desde 1834 hasta 1857 vivieron exiliados en el reino de Nápoles. En noviembre de 1857 enviudó de la princesa napolitana, y tras un largo pleito volvió al infante Sebastián el citado mayorazgo por Rd de 12 de junio de 1859. Restablecido en su patria y en sus derechos de ciudadano español, recibía cada día mayores pruebas de afecto de los Reyes, y se consolidó plenamente su situación con su enlace a la infanta Cristina, su prima y hermana del rey consorte Francisco de Asís. Tras la revolución y derrocamiento de Isabel II en 1868 volvió a exiliarse en Pau, al sur de Francia, no lejos de la frontera, donde ocupó la villa denominada «La Bordette» y donde nació el último de sus cinco hijos. Allí se dedicó de manera especial a su magnífica galería de pinturas y a la práctica de la fotografía, y allí entregaba su alma a Dios el 14 de febrero de 1875.

Fue presidente perpetuo de la Academia de Arqueología y Geografía, individuo de número de la de Nobles Artes de San Fernando; miembro de la Sociedad Geográfica de París, de la maltosa de Ciencias y Letras, de la de San Carlos de Valencia, de la de San Lucas de Roma, de la de Bellas Artes de Lisboa, San Marcos de Venecia, de la Herculanaense, de la Pontaniana de Nápoles y otras varias sociedades científicas, económicas y literarias¹. Había reunido asimismo una copiosa y selecta galería de obras de arte y su biblioteca contaba con más once mil volúmenes en manuscritos e impresos, en textos griegos, latinos, hebreos, árabes y lenguas modernas. Don Sebastián Gabriel de Borbón y de Braganza, artista de corazón, se consagró desde su niñez a la práctica de la pintura y el dibujo, ejecutando numerosos lienzos dignos de aprecio, bajo la dirección y enseñanzas del maestro Bernardo López (1799-1874). Practicó también la litografía y mostró verdadera pasión por las ciencias, gracias a su aprendizaje de la mano del primer gabinete físico de España.

1 AGP, ISG, Leg. 185.

Sus gabinetes de fotografía y relaciones con profesionales del medio

Los primeros datos de su pasión por la fotografía fueron dados a conocer pormenorizadamente en su condición de excelente retratista por Leticia Ruiz al hilo de la primera exposición de la Real Colección de Fotografía. Como ella misma ha señalado, su estancia en Nápoles marcó el inicio de su interés por la fotografía y sus primeras prácticas en este ámbito, confirmado en la anotación que figura en sus inventarios de que parte de los objetos de su laboratorio fotográfico fueron traídos de Nápoles (Ruiz, 1999: 16-30). Ahora se completa la información de esta etapa a sabiendas de que su aprendizaje contó con el apoyo e intercambio con los círculos napolitanos en que se iniciaba la práctica del novedoso método gráfico. Las facturas de los pagos por las fórmulas para emulsiones fotográficas, firmadas por G. Gremling, en Nápoles a 22 de diciembre de 1850, las menciones a afamados estudios como el de Carlo Fratacci y Grillet Jne, fotógrafo de la Casa de las Dos Sicilias y también al servicio del Infante; así como la colaboración de Achile Castellani y Pietro Minutolo en trabajos de retoque fotográfico durante los años 1851-52, son excelente muestra de ello. La estancia napolitana de Jean Gairroad debió de acercarlos en alguna ocasión, de ahí la adquisición de algunas de sus vistas fotográficas². La compra en esos años de máquinas fotográficas para daguerrotipos, y la relación en los inventarios que se hicieron a su muerte en Pau donde se consignaba nutrida presencia de estos primeros ejemplares son datos suficientes para asegurar su intensa actividad en el novedoso medio gráfico³.

A su llegada a Madrid uno de sus objetivos fue la puesta en marcha de un gabinete fotográfico en su residencia de la calle Alcalá nº 54, que entonces era propiedad de la corona, y estuvo operativo desde 1861 a 1865 en que tuvo que desalojarlo al dejar de pertenecer a la Real Casa con motivo de la ley de desamortización del Real Patrimonio y pasar a manos del Estado, que instaló en él la Secretaría del Ministerio de Ultramar.⁴ Desde 1861 paralelamente a su estudio de la calle Alcalá montó también una galería fotográfica con el más avanzado material del mercado fotográfico en su residencia del Palacio de San Juan de Aranjuez⁵, y también en su destierro en Pau mantuvo su actividad de fotógrafo, con el montaje de una completa galería con el mejor equipamiento para su práctica desde 1869⁶. Como dato curioso, en la documentación de su archivo quedan documentados los pormenores de las necesidades para la práctica de fotografía de campaña durante su estancia en Aranjuez, en los pagos del tesorero Gabriel Aristizábal a los hermanos músicos Jose e Isidoro García Rosetti, de 490 reales por el importe de la obra de pintado ejecutada en la casa palacio de SAR en las dos tiendas de lienzo para fotografía campestre y unas parihuelas para transportarlas. 12 de junio de 1865.⁷

José María García, natural de Arenas de San Pedro, trabajó como auxiliar del gabinete fotográfico del Infante desde el 5 de noviembre de 1863 hasta el 22 de junio de 1864, en que

2 AGP, ISG, Leg. 58 Exp. 1.

3 AGP, ISG, Leg. 194 Exp. 1. Caja de Pau nº 102 bis.

4 Leg. 113 Exp. 4: Se satisfacen 1000 reales a D. Antonio Tásfina(a) por manifestar el modo de barnizar y miniar las tarjetas de fotografía, por orden del Infante. Gastos extraordinarios de junio de 1865: a don José e Isidoro Rosetti por pintado de una tienda de fotografía.

5 AGP, ISG, Leg. 35 Exp. 24. Inventarios. En Aranjuez se señala la existencia de un espacio o gabinete dedicado a la fotografía, en el inventario de efectos de 1861.

6 AGP, ISG, Leg. 128 Exp. 5: «Bases acordadas entre las que suscriben para la construcción de un gabinete de fotografía en la posesión Villa Labordette, para uso de SAR El Serenísimos Sr. Infante D. Sebastián.

7 AGP, ISG, Leg. 68 Exp. 1.

marchó a Sevilla a ejercer su industria de fotografía⁸. Le sustituyó Fernanda Pascual, nombrada en septiembre de 1864, esposa de Antonio García. Leticia Ruiz en su estudio se planteaba dudas en torno al tiempo de servicio desempeñado por don Antonio García y su esposa Fernanda Pascual, así como sobre los pormenores de su misión en torno a la fotografía. Dudas ahora parcialmente resueltas en la documentación de su nombramiento como ayudante fotógrafo de Cámara del Infante, a cargo de la conservación y cuidado de su laboratorio fotográfico desde 1867, con sueldo de 10000 reales anuales y una gratificación extra, cobrados ambos haberes por el bolsillo secreto de S.A.⁹ Dicho cargo lo mantuvo hasta su muerte, acaecida en junio de 1875¹⁰. Pues el matrimonio acompañó a la familia del Infante en su destierro y estancia en Pau. En las cuentas generales del Infante, en el capítulo de nómina de sueldos durante su estancia en Pau, figuraba ya en las cuentas generales como fotógrafo de la Galería de Pinturas y Fotografía Antonio García, junto a su pintor de Cámara José de Parera y el restaurador Salvador Castellanos, y su mujer Fernanda Pascual como ayudante de Fotografía. También se especifica en ellas el gasto por los funerales de Antonio García, por disposición de SA la Señora, según costumbre de la casa, en junio de 1875. Sobre la última residencia del Infante, ya su último destierro, la prensa reseñaba la casa de Labordette como la residencia de un mecenas en la que el arte tenía su templo¹¹.

Capítulo de notable interés consideramos el amplio espectro de relaciones mantenidas con algunos de los más reconocidos profesionales del momento tanto nacionales como del resto de Europa, y su papel de patrocinio en algunos casos: Pedro Martínez de Hebert, José Martínez Sánchez, Antonio García y su esposa ya mencionados, Gonzalo Langa y Augusto Belvedere, Disderi, Laurent, Otero, Goupil, Fernando de Zavala, o Ángel Díaz Pinés, entre otros nombres, se mencionan en la documentación de su archivo.

En 1861 abrió su estudio fotográfico en Madrid el fotógrafo José Martínez Sánchez, con quien el Infante Sebastián Gabriel mantuvo una estrecha relación, como se desprende de la correspondencia y las facturas de gastos en su archivo personal¹², buena prueba de ello es que a la boda de José Martínez Sánchez asistió el tesorero del infante, José María de Larra, en calidad de padrino y en su representación.¹³ A pesar de que a tenor de su familiaridad en el trato, algunos de los retratos atribuidos al Infante Sebastián se han puesto en entredicho, adjudicando su autoría a José Martínez Sánchez (López, 2019: 63-65), yo sin embargo me inclino a pensar que retratos como el del conservador Gato de Lema y otros que López Beriso adjudica a Martínez Sánchez, por aparecer en ellos algunos de los elementos de su estudio como la alfombra de formas polilobuladas son por el contrario obra del Infante Sebastián, como también así fueron reconocidos en el primer estudio publicado sobre el Infante de Leticia Ruiz (Ruiz,

8 AGP, ISG, Leg. 163 Exp. 4.

9 AGP, Leg. 218 Exp. 2.

10 AGP, ISG, Leg.133 Exp. 4.

11 Departamento de los Bajos Pirineos. Casa de Labordette, en la avenida de la Puerta Nueva nº 3. *La Época* (Madrid. 1849). 10/1/1875, n.º 8.117, página 2.

12 AGP. ISG, Leg. 66 Exp. 4. Pago a Celestino Ansorena, joyero y diamantista, 1700 rls valor de una saboneta de Ancora y cadena de oro, comprado por orden de SAR y entregaron al fotógrafo D. José Martínez Sánchez, 8 de agosto de 1862.

13 AGP, ISG, Leg. 237: Fotografía. Carta del fotógrafo José Martínez Sánchez (con estampilla de su establecimiento de la Puerta del Sol 1 y 3). Fecha de 17 de marzo de 1863 se envían datos de un objetivo instantáneo alemán de tres pulgadas de diámetro de Diezler, cuyo importe incluye los portes y la revisión, 2200. También referencia dos objetivos de Woygtlander de media placa a foco igual, por otros de Hermagis, mil reales de vellón, total, 3200.

1999, op. cit). Dada la amistad que los unía considero más posible que el propio Infante realizara las fotografías en el estudio del fotógrafo. El hecho de que estos retratos estén alojados en los soportes secundarios utilizados por el Infante con su sello personal grabado es prueba importante que no debería hacer dudar, sobre todo si se conoce bien al personaje. Su sentido del honor, de la verdad y su respeto y amor a las artes, que se manifiesta en algunos de sus escritos, difícilmente pudo dar lugar a que quisiera imponer su autoría en obra alguna que no hubiera salido de sus manos. Tampoco creo que se ajuste a la realidad el término de «pupilo» que emplea López Beriso, para definir las relaciones entre el fotógrafo y el infante. La documentación del su archivo constata desde 1850 la compra de diverso material fotográfico a diversos establecimientos de Nápoles, Venecia etc., compras que se constatan habituales en toda la década, así como el pago de trabajos por retoques de fotografía, y otros derivados de su práctica a lo largo de toda la década. En 1860 y 1861, el Infante no era un simple aprendiz de fotografía, había practicado el daguerrotipo, y lo que yo interpreto a la luz del estudio de su documentación, es que sin duda el Infante se enriqueció de su intercambio de conocimientos, ningún aprendiz está en posesión de un estudio como el que tenía el infante Sebastián en la calle Alcalá, con un equipamiento tan completo, cuando se inició su más estrecha colaboración.¹⁴

En 1865 queda perfectamente documentada también la conexión con el afamado Disderi. La documentación de la Société Française de Photographie, refiere que en ese mismo año por mediación de Disderi el Infante presentó en la Sociedad ocho trabajos fotográficos, cuatro retratos y cuatro vistas tomadas en el entorno del Real Sitio de la Granja, durante la estación estival. Accediendo a los deseos del maestro francés Adolfo Disderi, el Infante no dudó nombrarlo Fotógrafo de Cámara de S.M. en atención a su mérito artístico y cualidades que le adornaban, tal y como justifica la documentación con fecha de 5 de julio de 1865.¹⁵ También recibieron la misma alta estima Pedro Martínez de Hebert y Enrique Godínez. Su admiración hacia la obra de Pedro Martínez de Hebert y su afecto personal le llevó a concederle con fecha de 30 de enero de 1868 el nombramiento de Fotógrafo de Cámara del Infante. En el nombramiento se mencionaba «*en atención al distinguido mérito y demás apreciables circunstancias que en él concurren, que con sus notables producciones ha adquirido un alto puesto entre los más afamados fotógrafos españoles y extranjeros*» marzo de 1869. Con fecha de 29 de no-



FIG. 2. Nicolás Gato García de Lema, Restaurador del Real Museo de Pinturas, Infante Sebastián Gabriel, anterior a 1868. AGP, Nº 10172846.

14 AGP, ISG, Leg. 48 Exp. 5: Factura de la librería Ajraldi E Pellerano: Ejemplar de la *Photographie sur Napier* de Le Gray y un álbum de *photographie* de Blanquard Evrard, 10 pliegos (feuilles) de papel fotográfico. 6 agosto de 1852. Firmado por Nemesio Redondo, su encargado de los negocios y despacho de los mismos.

15 AGP, ISG, Leg. 114 Exp. 3.

viembre de 1867 también en atención al mérito y circunstancias particulares que concurrían en el fotógrafo Enrique Godínez y Cea Bermúdez se le concedió también el nombramiento de Fotógrafo de Cámara del Infante¹⁶. Su contacto con el fotógrafo Gonzalo Langa le vino a través de los Ferrant, familia de pintores y artistas muy próxima a nuestro protagonista. En carta fechada en San Ildefonso, a 4 de agosto de 1860, daba instrucciones a su secretario de Cámara, José Jofre de Villegas, para que llamara a Gonzalo Langa y le pagase 4000 reales por los trabajos de fotografía que había hecho con él¹⁷.

A otros reconocidos profesionales como Jean Laurent y Enrique Otero encomendó algunos trabajos fotográficos, tal y como se desprende de sus cuentas¹⁸. La documentación sobre las audiencias que mantuvo en 1862 muestra el patrocinio que el Infante dispensó al pintor y fotógrafo Ángel Díaz Pinés (1825-1870) poniendo bajo su protección el manual práctico de Fotografía que el autor publicaba en dicha fecha¹⁹.

Por su condición de infante portugués y sus estancias en el palacio de Junqueira en Lisboa mantuvo estrecha relación con numerosos profesionales como Rochini y Augusto Belvedere²⁰ ambos fotógrafos de la casa real portuguesa, con fecha de 6 de febrero de 1865 concedió el título al fotógrafo José Núñez de Silveira²¹.

El infante Sebastián y la fotografía de devoción

Una de las sorpresas que nos ha dado la nueva ordenación de esta documentación, ha sido la apertura de un sobre que albergaba varias *cartes de visite* con motivos devocionales. Las imágenes elaboradas por el infante Sebastián, son una muestra fehaciente más que corroboran una de nuestras líneas de investigación, en la que resaltamos el amplio papel que desempeñó la fotografía desde su aparición en el ámbito de la devoción. Tomados por el Infante a su llegada a España, que revelan la participación del Infante a través de la fotografía en el proceso para la declaración como venerable de la joven reina María Cristina de Saboya. Su vinculación familiar con la casa real de las Dos Sicilias, viene dado por su primer matrimonio con la princesa napolitana doña Amalia de las Dos Sicilias, hermana del rey Fernando II y por tanto cuñada de la princesa napolitana.

En los procesos de beatificación y de canonización, la preparación del expediente apostólico se inicia con la realización del santo en su realidad física. Para ello se modela una primera imagen, que tiene tanto de retrato como de reliquia. En esta *vera effigie*, se capta de modo fidedigno el rostro del virtuoso sujeto, siendo elaborada en distintos soportes y en condiciones muy diversas. El infante Sebastián Gabriel inmortaliza con su objetivo la medalla acuñada para conmemorar el reconocimiento de los restos de la reina, al hallar su cuerpo incorrupto el día 31 de enero de 1853, por el arquitecto y numismático Luigi de Poletti, excelente exponente del Neoclasicismo, y profundo admirador de la cultura etrusca. La devoción a la venerable y en homenaje a su hijo el rey Francisco II, se pensó en el recuerdo de la medalla con su efigie y el hecho extraordinario del reconocimiento de sus restos incorruptos. De esta moneda

16 AGP, ISG, Leg. 218 Exp. 2.

17 AGP, Histórica, Caja 87 Exp. 2.

18 AGP, ISG, Leg. 121 Exp. 2.

19 AGP, ISG, Leg. 5.

20 AGP, ISG, Leg. 177 Exp. 4.

21 AGP, ISG, Leg. 217 Exp. 4.

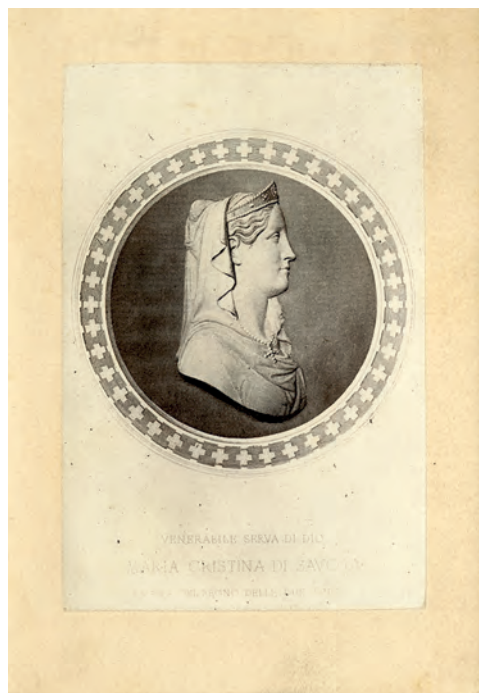


FIG. 3. Recordatorio de la Venerable Sierva de Dios María Cristina de Saboya, Infante Sebastián Gabriel, c. 1860. AGP, Nº 10240003.

son conocidos sólo dos ejemplares completos en galvanoplastia: una en la colección de SAR el Príncipe de Piemonte y otra en la colección del senador e ilustre numismático Enrico Mazzaccolo. De la imagen de los restos de la santa es muy probable que sólo quedara en proyecto del que se hicieron un número limitado de copias en galvanoplastia, mientras que su rostro fue reproducido en la época en diversas colecciones, principalmente enmarcado como cuadro de devoción.²²

Del mismo modo que la estampa en épocas anteriores, ahora el novedoso formato de la *carte de visite*, de fácil difusión, se convierte en las manos del Infante en el principal vehículo para la causa de beatificación de la reina de las Dos Sicilias²³. Su profunda religiosidad, y vinculación familiar y afectiva con la familia de las Dos Sicilias, explican su interés por la propagación de la causa de beatificación de la reina de Nápoles, Cristina de Saboya (1812-1836), fallecida a la temprana edad de 24 años, habiendo dejado un heredero al trono, futuro Francisco II último rey de la Casa de las Dos Sicilias.²⁴

En el mismo sobre en que se guardaban las *cartes de visite* de la venerable reina de las Dos Sicilias con el sello gofrado del Infante²⁵, se han encontrado también cuatro tarjetas de visita con la reproducción fotográfica del grabado de Facundo Larrosa (1819-1888) dedicado a Nuestra Señora de la Cueva Santa, a modo de pequeña muestra devocional²⁶. En su condición de individuo de número de la Academia de San Carlos de Valencia, debió conocer a F. Larrosa profesor de grabado y también académico de la misma, pues la fotografía se realizó recién editado el grabado de la advocación de la Virgen en 1860²⁷.

22 *Bolletino del Circolo Numismatico Napoletano*. Anno XX - Nº 1. Nova Serie Gen-Giunio 1939 - XVII.

23 AGP, ISG, Leg. 185.

24 En vista de la creciente fama de santidad y las muchas gracias que las personas devotas de Nápoles atribuido a la intercesión del «santito reina», en 1852 el Venerable Siervo de Dios Sisto Riario Sforza, el cardenal arzobispo de Nápoles, comenzó el proceso de la fama de santidad, virtudes y milagros de la reina María Cristina de Saboya. El 9 de julio de 1859, el Beato Pío IX presentó oficialmente la Causa que autoriza la instrucción del proceso apostólico. Desde ese momento se atribuyó a la Sierva de Dios el título de Venerable. El Papa Pío IX, el 6 de mayo de 1937, confirmó las virtudes heroicas de la Sierva de Dios.

25 Uno de los datos rescatados ha sido la autoría del grabador Augusto Delbreil, como autor de los sellos que identifican su producción fotográfica. Por el diseño y materialización de uno de sus sellos de acero con su prensa para las oficinas de SAR, con fecha de 24 sept 1861 recibía la cantidad de mil reales AGP, ISG, Leg. 65.

26 AGP, nº 10240007-1024010.

27 Universidad de Navarra: <https://hdl.handle.net/10171/26075>



FIG. 4. Reproducción de estampa de Nuestra Señora de la Cueva Santa. Infante Sebastián Gabriel, 1860. AGP, Nº 10240010.

Pasión por la fotografía

En la documentación de su archivo personal encontramos argumentos suficientes que avallan una verdadera pasión de nuestro protagonista por el nuevo medio. Su especializada y completísima biblioteca al día de todas las publicaciones son el primer aval²⁸. También en este sentido resulta revelador el borrador de un artículo escrito por el Infante en torno a sus pruebas con un método fotográfico semejante al llamado leptografía: «Varios fotógrafos se han ocupado hace ya algún tiempo en hacer pruebas positivas sobre el papel llamado porcelana. Estas por la finura de sus detalles, debidas en gran parte a la tersura de la superficie han llamado la atención del público y merecido bastante aceptación. Algunos logran hacerlas directamente sobre dicho papel por métodos especiales, y nosotros mismos los hemos conseguido hace ya algunos meses pero sin obtener nunca resultados completamente satisfactorios. ... El señor Disderi introdujo otro método por el cual obtenía mejores resultados, el cual tuvo la amabilidad de comunicarnos con to-

dos sus detalles... El acreditado fotógrafo español Martínez Sánchez ha inventado también un método especial para imprimir positivo directamente sobre el papel porcelana que no solo han llamado la atención del público, sino de las personas que se ocupan de los adelantos del

28 AGP, ISG, Leg.180 Exp. 1: inventarios:

Libro de Legroz: *Daguerreotype nouveau perfectionament*, París 1843

Legroz, Adolph: *Photographie sur plaque d'argent*. París

Robiquet: *Manual teorique et pratique photographie*, París 1859

Tan: *Douze lezon de photographie*, Imprenta Palais royal París, 1854

Martion: *Handbuck des Pohotographie*. Wien, 1851

Legray: *Photographic Traite nouveau*

Saint Vitor: *Reserches photographiques*, París, 1853

Baldus, Eduard: *Concours de Photographie*, 1852

Claudet: *Nouvelles recherches sur la diference entre les foyers visuals et photographiques*

Valicourt: *Photographia sobre metal, papel y vidrio*, París, 1851

Blanchard, Perrot, Tillaya: *Colorsta a la aguada sepie restaurazion de estampas, mapas, pintura oriental*

Álbum Monumental de España

Álbum de fotografías de Nápoles

Libros de Fotografía:

Robiquet: *Manual teorique et pratique de Photographie*, París 1859

Tau: *Douze leson de Photographie*. París 1854

Martin: *Hanbuch der Photographie*, Wien, 1851

Le Grae



FIG. 5. Retrato sedente y de cuerpo entero de Isabel II, infante Sebastián Gabriel, 10078467. Hacia 1866.

maravilloso invento de Niepce y de Daguerre, asociado para ello con el hábil fotógrafo francés, Mr. Laurent, lo han presentado en nombre de ambos a la Sociedad Fotográfica de Paris, llamado Leptografía, tal vez por la finura de las pruebas que obtienen. Menciona el método de Mr. Jacob Woithly, en que por todos es sabido que emplea un colodión especial sobre un papel también preparado por método particular, y del de M. G. Whaston Simpson que también ha hecho colodión con cloruro de plata. [...], hemos tratado de obtener y obtenido, después de repetidos ensayos, también pruebas sobre papel porcelana, que sino igualan a las

de Martínez Sánchez y Disderi, muestran sin embargo nuestro deseo de contribuir a los adelantos del arte»²⁹»

Sus escritos sobre el nuevo método con el papel leptográfico muestran en algunas de sus reflexiones un ardiente amor a la fotografía, y su pasión por el trabajo y la investigación. Es preciso reseñar su interés por cada una de las innovaciones que se producían buscando la mejora y ampliando las posibilidades de la práctica fotográfica. En este sentido la aparición de las últimas obras que damos a conocer del Infante, sendos retratos que realizó a la reina Isabel II en un formato de extraordinario tamaño son excelente prueba de ello³⁰. En torno a 1866 fechamos este magnífico retrato en los que posa sin elementos que aludan a su rango, en la estela de los retratos informales que hizo entre 1858 y 1862. Retrato realizado con la cámara solar de Woodwards que recientemente se acababa de ensayar en Francia, permitiendo que de un negativo pequeñísimo, se pudieran sacar en un instante, retratos de tamaño natural y cuerpo entero con la mayor perfección, como el que referimos de la reina Isabel II posando con vestido de tafetán.³¹

Es sustanciosa la documentación que acredita su interés por toda novedad técnica que surgía y se practicaba en Inglaterra, Francia, Italia o Alemania. En su correspondencia con Mr. Talbot de París, se constata su admisión en la suscripción para uso de licencias del nuevo sistema fotográfico del Woodburytipo que en 1867 Mrs. Goupil & Cía compraba a Walter Woodbury, para tener la exclusiva licencia para la explotación en Francia de dicho proceso³². También experimentó el Infante con el uso del sistema Phototypie en 1875³³, y en sus inventarios se referenciaba un cuaderno manuscrito en torno a la fotografía sobre piedra, copiado de las notas del Sr. Lafolye. Pantoscopios, estereóscopos, aparatos de fantasmagoría, fotografía de campaña, todos estos elementos mencionados en sus inventarios dan perfecta idea de su extraordinario interés y verdadera pasión por la Fotografía.

Bibliografía

- RUIZ GÓMEZ, Leticia (1999). «Un fotógrafo aficionado en la Corte de Isabel II: *el Infante Sebastián Gabriel*», Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional, nº 139, ISSN 0486-0993, págs. 16-30.
- LÓPEZ BERISO, Marta (2019). *Un lugar en la historia de la fotografía para José Martínez Sánchez (1807-1874)*. Tesis doctoral, págs. 63-65.

29 AGP, ISG, Leg. 244 Exp. 3.

30 AGP, ISG, Leg. 116 Exp. 5: Cuenta de gastos, 1866, Aranjuez a 30 de abril: Pintor: Cámara solar fotográfica y una mampara para SE.

31 *La Época* 5/7/1860: hasta ahora para hacer fotografía de tamaño natural se necesitaban cámara y lentes especiales y nunca se obtenían más que bustos, siendo preciso retocarlos, pues los poros se marcaban y aparecían todos manchados, además de presentar otros inconvenientes: todo esto está salvado ya. La cámara solar de Woodwards que se acaba de ensayar en Francia, permite que de un retrato negativo pequeñísimo, que se saca en un instante, se obtengan retratos de tamaño natural. El emperador ha sido el primero que ha mandado hacer uno de estos retratos y ha quedado sorprendido del nuevo é inmenso progreso de la fotografía. Los detalles de estos retratos son muy delicados, la figura aparece en relieve, los contornos armoniosos y el conjunto animado. De los retratos tarjetas se obtienen otros del tamaño natural, y la admiración da los parisienses al contemplar esos resultados raya en entusiasmo, pues parece imposible un adelanto tan inmenso entre los muchos que cuenta el arte de la fotografía.

32 AGP, ISG, Leg. 128 Exp. 4. En 1870, Pago a Mr Goupil & Cía de París, el primer plazo estipulado en la escritura otorgada en París a favor de SA, sobre concesión de uso de licencia de un nuevo sistema fotográfico: 500 francos.

33 AGP, ISG, Leg.133 Exp. 1.

Charles Clifford: un fotógrafo británico en la Sevilla de los duques de Montpensier

Charles Clifford: a British photographer in the Seville of the Dukes of Montpensier

Pablo Fernández Díaz-Fierros

Dr. Arquitecto

ETSA, Universidad de Sevilla

RESUMEN

En este trabajo se investiga en las noticias y en los anuncios publicados en una selección de la prensa española de la década de 1850 con el objetivo de rastrear la huella del fotógrafo británico Charles Clifford durante sus dos primeros viajes a Sevilla, en la primavera de 1854 y en el verano de 1859. En las páginas que siguen se indaga y se teoriza, mediante hipótesis y tesis, sobre las motivaciones y los intereses que lo llevaron a desplazarse a la capital hispalense con más frecuencia que a cualquier otra ciudad española, así como en las correlaciones con otras visitas a Andalucía de personalidades de su tiempo y artistas de su pasado.

Palabras clave: Fotografía, arquitectura, siglo XIX, Charles Clifford, Sevilla.

ABSTRACT

In this work we examine the news and advertisements published in a selection of the Spanish press in the 1850s, with the aim of tracing the British photographer Charles Clifford during his first two trips to Seville, in the spring of 1854 and the summer of 1859. The following pages investigate and theorise, through hypotheses and theses, about motivations and interest that led him to travel to Seville more frequently than to any other Spanish city, as well as correlations with other visits to Andalusia by personalities of his time and artists of his past.

Keywords: Photography, Architecture, 19th Century, Charles Clifford, Sevilla.

Charles Clifford llegó a Madrid en octubre de 1850, con treinta y un años, y se dio a conocer como aeronauta en ascensiones en globo desde la plaza de toros. Tras el fracaso de estos espectáculos se dedicó a la fotografía, primero al retrato y después a las vistas, fundamentalmente de paisajes, monumentos y obras civiles de nuestro país. Tras doce años de intenso ejercicio profesional y frecuentes viajes de trabajo por algunas regiones y ciudades de España, murió en Madrid el día de año nuevo de 1863. La lápida de su tumba nos informa que nació en el sur de Gales y falleció a los cuarenta y tres años. Por lo tanto, a falta de datos en los registros británicos, podríamos fijar su nacimiento en 1819 o en 1820, pero al fallecer apenas comenzado 1863, consideraremos la primera opción como el año más probable de su alumbramiento.

Durante sus tres primeros años en Madrid, Clifford se publicitó en la prensa local bajo denominaciones que hacían referencia a sus orígenes británicos como sinónimo de calidad y prestigio. En lugar de anunciarse como «galés», lo hizo como «inglés», que era un gentilicio comercialmente más eficaz: «Daguerreotipo inglés»,¹ «Establecimiento inglés daguerreotipo»,² «Establecimiento inglés»³ y «artista inglés».⁴ Probablemente, el «daguerreotipo» no era estrictamente un daguerreotipo y con ese término se refería al procedimiento calotípico, consistente en un negativo de papel positivado sobre un papel a la sal (Kurtz, 1996: 47). En este trienio Clifford cambió de establecimiento al menos en cinco ocasiones, y lo hizo siempre en torno a unas pocas manzanas, sin alejarse del área donde se encontraban los fotógrafos de su competencia. Seguramente, esta itinerancia se debió a sus crecientes necesidades como retratista, un trabajo para el que necesitó amplios y luminosos estudios muy bien equipados que, generalmente y a pesar de las elevadas inversiones económicas, no le reportaron los beneficios esperados. Es muy probable que esa inestabilidad financiera de sus primeros años en Madrid fuera la causante de su renuncia al retrato en favor de las vistas y, consecuentemente, de sus continuos viajes por España desde 1853 hasta su muerte.

No sabemos cuáles fueron las motivaciones que despertaron el interés de Clifford por nuestro país, pues se ignora casi al completo su biografía previa a su llegada a la capital: apenas que trabajó como director del hipódromo de Burdeos en septiembre de 1850, un mes antes de presentarse en Madrid (Bullough, 2018: 56). Tal vez le influyeron los precedentes a la fotografía en la representación arquitectónica y paisajística, como los grabados y las litografías de ciudades españolas de los pintores David Roberts (1796-1864) y John Frederick Lewis (1804-1876), escocés e inglés, que se comercializaron con éxito en Gran Bretaña.⁵ Por su relación con los álbumes de fotografías y por la vinculación de su autor, Genaro Pérez Villaamil (1807-1854), con Roberts –coincidieron en 1833 en la capital andaluza y establecieron una fructífera relación amistosa y profesional–, también debemos mencionar como antecedente y posible referencia el *Díptico con 42 vistas monumentales de ciudades españolas*, pintado entre 1835 y 1839.⁶ En la hoja derecha, según se mira, las vistas corresponden a Toledo y en la izquierda prevalecen las de Sevilla, con doce de veintiuna: un 57%.

Primavera de 1854

De los desplazamientos que realizó Clifford por España, Sevilla fue, junto con Toledo y seguida de Granada, la ciudad que en más ocasiones visitó, con cuatro: abril de 1854, agosto de 1859, abril de 1861 y septiembre de 1862. El primer rastro suyo que hemos encontrado en la capital andaluza es un anuncio titulado «Álbum fotográfico de España», publicado en el día

1 *El Clamor Público*, 22 de abril de 1851; 3 de mayo de 1851; 29 de julio de 1851; 3 de junio de 1852; 20 de junio de 1852. Madrid: Biblioteca Nacional de España.

2 *El Clamor Público*, 21 de septiembre de 1851. Madrid: Biblioteca Nacional de España.

3 *El Clamor Público*, 30 de noviembre de 1851; 11 de enero de 1852; 13 de enero de 1852. Madrid: Biblioteca Nacional de España.

4 *El Clamor Público*, 8 de marzo de 1853.

5 Roberts, David. *Picturesque sketches in Spain taken during the years 1832 & 1833*. Londres: Hodgson & Graves, 1837. Patronato de la Alhambra y el Generalife, 00000237, A-5 3 18, A-5 3 17.

Frederick Lewis, John. *Lewis's Sketches of Spain and Spanish Character, made during his Tour in that Country, in the years 1833-4*, Londres: F.G. Moon, 1837. Patronato de la Alhambra y el Generalife, 00000227, A-5 2 11, A-5 2 10.

6 Madrid, Museo Nacional del Prado, P008065.

rio local *El Porvenir* el 14 de abril de 1854. Tal como hizo a su llegada a Madrid, el fotógrafo —que entonces tenía treinta y cinco años— utilizó su nacionalidad británica para atraer adeptos y compradores, reforzando esta propaganda con su vinculación a la casa real inglesa: «tiene el honor de estar honrado por los pedidos de la reina Victoria». Clifford informó que su estancia era una parada de unos quince días de su «viaje artístico en España, con el objetivo de publicar fotografías [sic] de todos los monumentos y vistas notables». Se estableció en calle de Escobas, número 15, una continuación de calle de los Mercaderes que conectaba la Plaza del Salvador con la fachada norte de la Catedral.⁷ Había dos famosas platerías, una tienda de telas y una de ropa, entre otros comercios. Clifford concluyó informando que, además de comercializar fotografías de arquitectura, también reproducía cuadros notables, asunto del que se ha ocupado específicamente una reciente investigación, demostrando que escasamente fotografió obras originales, sino réplicas o interpretaciones realizadas por copistas (Fernández Díaz-Fierros, 2020b). Repitió el mismo anuncio en las ediciones del 15, 16, 18 y 19 de abril del mencionado diario [FIG. 1].

La estancia de Clifford en Sevilla no fue bien acogida por al menos dos de los más destacados fotógrafos afincados en la ciudad, como eran el italiano Alejandro Massari (¿?-1876) y el sevillano Francisco de Leygonier y Haubert (1812-1882). Ambos vieron en el británico un firme competidor, tanto por la fama de la que hacía gala como fotógrafo de la reina de Inglaterra como por la calidad de sus vistas y reproducciones de obras pictóricas. Se deduce esta afirmación de la campaña publicitaria que estos emprendieron insertando anuncios en *El Porvenir* los días siguientes a la primera propaganda de Clifford en las páginas del mismo periódico. En el caso de Leygonier, «tan conocido en esta ciudad por sus obras fotográficas», según su publicidad, el texto seguía el mismo patrón que el anuncio precedente del británico: «tiene un surtido de vistas sacadas de los monumentos más notables de esta ciudad, y de copias de cuadros de célebres autores».

No hemos encontrado noticias que nos informen sobre la fecha en la que Clifford partió de Sevilla. El último anuncio que publicó en *El Porvenir* es del 19 de abril, pero atendiendo a los quince días de permanencia prevista, debió suceder a final de mes. La estancia del británico en la ciudad coincidió con el final de la Semana Santa —el 16 de abril fue Domingo de Pascua— y con la Feria, entonces del ganado, celebrada a continuación en el Prado de San Sebastián. Y seguramente no fue una casualidad, en estas fiestas tradicionalmente tan celebradas la capital hispalense era un hervidero de visitantes: «Es tal la bulla que hay por tomar habitaciones para las familias de fuera, que las que no están ocupadas ya, se encuentran casi todas apalabradas, dejándose pedir por cualquier cuarto reducido, una exorbitancia», según un fragmento extraído de una crónica del periódico *El Clamor Público* en la edición del jueves 13 de abril. Por citar dos casos, el Miércoles Santo llegaron dos vapores procedentes de Cádiz y Huelva atestados de gente, tal como publicó este último diario el jueves 20 y, conforme a

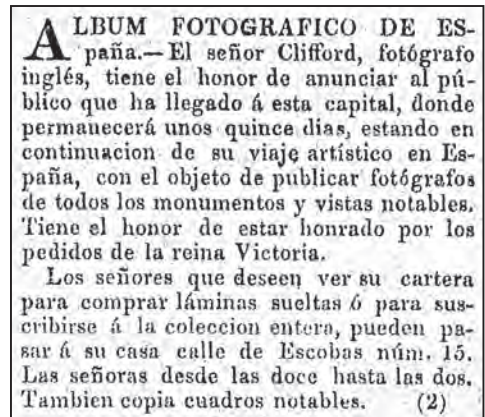


FIG. 1. Anuncio publicado por Clifford.

El Porvenir, Sevilla, 14 de abril de 1854.

Ayuntamiento de Sevilla. Servicio de archivo, hemeroteca y publicaciones.

7 Actualmente estas dos calles han cambiado su nombre bajo la denominación única de Álvarez Quintero.

una noticia de este mismo día en el periódico local *La Paz*, recogida por el madrileño *La Iberia*, con motivo de las fiestas llegaron a Sevilla más de doscientos nobles de Castilla.⁸ Quizá sea una exageración del periodista, pero, en cualquier caso, nos ofrece una idea de lo animada que estaba la ciudad. A propósito de visitas ilustres, es pertinente indicar que en aquellos días estaban en la capital andaluza el embajador inglés, Lord Howden, tal como informó *El Porvenir* el 29 de abril; y las infantas de España, María Cristina y María Amalia de Borbón-Dos Sicilias, hospedadas en el Palacio de San Telmo, según hemos podido comprobar en una inscripción sobre una lápida realizada en tiempos de los duques de Montpensier.⁹

Desde su llegada al Palacio en la primavera de 1850, hasta 1868, el año de su exilio, la infanta de España, María Luisa Fernanda de Borbón y Borbón (1832-1897) y su esposo, Antonio Felipe María de Orleans (1824-1890), duque de Montpensier, impulsaron la actividad fotográfica de Sevilla con compras y patrocinios. Los principales fotógrafos que se desplazaron a Andalucía, tanto españoles como extranjeros, no dejaron de acudir a San Telmo para complementar a los duques y ofrecerles sus trabajos, generalmente a través de la intermediación de Isidro de las Cagigas, secretario y persona de confianza del duque. Así debió actuar Clifford en sus cuatro viajes conocidos a Sevilla, una de sus ciudades favoritas para tomar fotografías, según él mismo escribió en su libro *A Photographic Scramble through Spain*, publicado en Londres entre octubre de 1861 y marzo de 1862¹⁰:

Seville is perhaps, to the traveller the most attractive of Spanish towns, as there, is much to be seen, and the worldly comforts are well attended to; and these considerations, if you have been roughing it in interior expeditions, are to be most cordially enjoyed (Clifford, h. 1861: 20).¹¹

Efectivamente, en el inventario de referencia para el estudio de la obra de Clifford, a pesar de que la primera edición ya supera los veinte años (Fontanella, 1999, pp. 231-320) y aún está pendiente de completación con las nuevas aportaciones (Fernández Díaz-Fierros, 2020a: 75-88), aparecen catalogadas setecientos siete fotografías, de las cuales cuarenta y cuatro son vistas de Sevilla (6,22%) y seis reproducciones de obras de arte (0,85%), generalmente copias de las pinturas originales probablemente tomadas también en la capital hispalense. No son números totales, pero ponen de manifiesto la atracción que ejercía la ciudad andaluza hacia los fotógrafos extranjeros en general y a Clifford en particular.

Verano de 1959

El *Diario de Córdoba*, en sus ediciones del 22 de mayo y del 2 de junio de 1859, publicó las siguientes noticias:¹²

El príncipe de Gales, heredero de la corona de Inglaterra, que viaja de incógnito con el nombre de Renfren, salió ayer por la mañana para Ronda, Granada y Málaga. Después de regresar de esta excursión, hará otra á Cádiz y Sevilla.

8 Madrid: Biblioteca Nacional de España.

9 *Colección del Palacio de San Telmo, Inventario de bienes muebles de interés cultural*. Lápida de mármol, 100,5x87,5x5,5 cm, h. 1856, Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, junio 2005. N.º inv. 201, E040, L0040.

10 *Una aventura fotográfica por España*. Traducido por el investigador al castellano. Madrid, Biblioteca Nacional de España, ER/5661.

11 «Para el viajero, Sevilla es quizá la ciudad española más atractiva, puesto que allí hay mucho que ver y las comodidades mundanas están bien atendidas; y estas consideraciones deben disfrutarse cordialmente, si ha estado trabajando duro durante las expediciones en el interior». Traducido por el investigador al castellano.

12 Biblioteca Virtual de Prensa Histórica.

El príncipe de Gales visitó en Granada los principales monumentos y como todo viajero, pagó un tributo de admiración á su mérito reconocido. S.A.R., se ha dirigido á Gibraltar, en cuya plaza dispone el comercio un baile en su honor: desde allí visitará á Tánger, y se asegura que irá á Cádiz y á Sevilla, volviendo después a su país.

Gracias a la información aportada por el diario *La Alhambra* en las ediciones del 24, 25 y 27 de mayo, sabemos que el Príncipe de Gales: Eduardo VII (1841-1910), que tenía entonces dieciocho años, llegó a Granada el lunes 23 por la tarde, el 24 visitó La Alhambra –dato que hemos confirmado en el libro de visitas del monumento–¹³ y partió el jueves 26 por la noche hacia Málaga para embarcarse con destino a Cádiz y Sevilla.¹⁴ *La Andalucía* informó el 2 de junio que, además de Cádiz, estuvo también en Gibraltar. Llegó a la capital hispalense la tarde del martes 31, conforme a las noticias publicadas en los diarios locales *La Andalucía*, en la edición de ese mismo día, y *El Porvenir*, en la del 1 de junio. Una lápida conmemorativa de los huéspedes alojados en el Palacio de San Telmo entre septiembre de 1851 y mayo de 1862 certifica que se hospedó allí en mayo y junio.¹⁵ En la misma edición de *El Porvenir*, sección «Cádiz 30-Buques entrados el día 29», se puede leer: «De Tánger, vap. ing. de recreo de 2 cañones Osborne, su comandante Mr. Bower. Viene a su bordo el príncipe de Gales». No es un dato desdeñable, puesto que para los británicos mantener unas buenas relaciones con Tánger era muy importante para no desequilibrar el control que tenían en la zona con Gibraltar.

El heredero de la corona inglesa estuvo en Sevilla tres días y quince horas. El 4 de junio embarcó con destino a Sanlúcar de Barrameda, donde se encontraban los duques de Montpensier, puesto que seis días antes, el domingo 29, María Luisa Fernanda de Borbón y Borbón dio a luz en esta localidad al infante Fernando María de Orleans, según informó *La Andalucía* el 31 de mayo.¹⁶ Tras pasar un día con los duques, prosiguió su trayecto en el vapor *Osborne* hacia Londres, previa escala en Lisboa, según publicó *El Porvenir* el 5 de mayo.

Se da la coincidencia que en mayo de 1859 Clifford estuvo tomando fotografías en La Alhambra.¹⁷ Sevilla era una parada obligada para los fotógrafos que se desplazaban a Andalucía, pero no hemos encontrado en ninguno de los periódicos consultados noticias que demuestren una visita del galés a la capital hispalense tras su estancia en Granada. Sí sabemos que a finales de junio emprendió un nuevo viaje a una serie de localidades andaluzas, Gibraltar y Tánger, según publicó *El Clamor Público* el 1 de julio.¹⁸

Mr. C. Clifford, célebre fotógrafo inglés, ha salido de esta corte para hacer una larga é interesante escursión en el Mediodía de España, pues se propone tomar vistas de Bailen, Málaga, Alhama, Cádiz, Gibraltar, Tarifa, Sevilla, Jerez y Córdoba. También parece que este distinguido artista pasará á Tanger.

13 <https://alhambra-patronato.es/ria/handle/10514/813>.

14 Biblioteca Virtual de Andalucía. Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico.

15 *Colección del Palacio de San Telmo. Inventario de bienes muebles de interés cultural*. Lápida de mármol, 100x85x2 cm, h. 1863, Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, junio 2005. N.º inv. 200, E039, L003.

16 <https://www.sevilla.org/patrimoniocultural/opac/ficha.php?informatico=00012157MO&codopac=OPBIN&idpag=801391100&presenta=digitaly2pguarda> (consulta: 25/02/2021).

17 Sánchez Gómez, Carlos. «Imagen fotográfica y transformación de un espacio monumental: el Patio de los Leones», en el I ciclo de conferencias del *Premio de Arquitectura Clásica y Restauración de Monumentos Rafael Manzano Martos*, Madrid: Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid, octubre 2012. https://www.youtube.com/watch?v=z_aMsJc4Uw (consulta: 05/12/2020).

18 Madrid: Biblioteca Nacional de España.

Hemos confirmado la presencia de Clifford en Sevilla en agosto con una noticia publicada por los diarios madrileños *La Correspondencia Autógrafa* y *La Época*, en las ediciones del 15 y 16 de este mes, respectivamente, con idéntico texto:¹⁹ «Ha llegado á Sevilla con objeto de copiar sus monumentos y procedente de África, el célebre fotógrafo de S.M.B. Sr. D. C. Clifford». Esta vez se hospedó en la calle Sierpes, número 116 (Lleó, 1997: 61).

Dada la buena relación del fotógrafo con la casa real inglesa, al menos desde 1853, la posible coincidencia con el príncipe de Gales en Granada en mayo, la correspondencia de sus itinerarios apenas pasado un mes: Córdoba, Málaga, Gibraltar, Cádiz, Sevilla y Tánger, no es descabellado plantear que Clifford realizara el viaje a Andalucía durante julio y principios de agosto bajo un encargo del príncipe con el objeto de tomar vistas de las ciudades que este había visitado. O quizá, conocidas las habilidades comerciales del fotógrafo, lo hizo por iniciativa propia, con el propósito de ofrecerle estas vistas al heredero a la corona en un posterior viaje a Londres.

En el gráfico siguiente hemos dibujado la probable trayectoria de Clifford desde mayo hasta agosto de 1859, indicando en un mapa de Andalucía y del norte de África las localidades que, según las noticias de la prensa, tenemos constancia que visitó. No sabemos si en todas ellas tomó fotografías, pues en el citado inventario de Fontanella figuran vistas de Córdoba, Granada, Málaga, Gibraltar, Algeciras y Sevilla (aunque algunas se fechan en 1858 y, según los datos que hemos aportado, debieron tomarse al año siguiente o en 1862, cuando acompañó al séquito real en su visita a Andalucía y Murcia), pero ninguna de Bailén, Alhama, Cádiz, Jerez, Tarifa, Tánger y Sanlúcar de Barrameda.

El criterio gráfico empleado para representar la trayectoria es el siguiente: el número del cuadrado negro está asociado cronológicamente en la leyenda a una localidad. En el caso de Cádiz, el número agrupa a Jerez y Sanlúcar de Barrameda, residencia estival de los duques de Montpensier y, consecuentemente, parada frecuente de los fotógrafos, tanto para cumplimentar a sus ilustres veraneantes como para tomar vistas de su residencia: el Palacio de Orleans-Borbón. Los números de los cuadrados blancos corresponden al mes en el que Clifford visitó la localidad correspondiente [FIG. 2].

Si bien las conexiones de Madrid con Sevilla, Córdoba y Granada eran escasas, generalmente en diligencia vía Bailén, y poco habían cambiado desde el primer tercio del siglo XIX, se da también la coincidencia de que el itinerario de Clifford es el mismo que el recorrido por el ya mencionado David Roberts en su viaje por Andalucía de 1833, incluyendo las paradas en Gibraltar y Tánger (Gámiz; García, 2015: 370-374). De uno de los dibujos que el pintor escocés realizó en su estancia en Córdoba procede la litografía titulada *Great Mosque and Palace of the Archbishop, Cordova*, fechada en 1837.²⁰ Su composición es muy similar a la vista que el británico tomó en ese mismo lugar en mayo de 1859. Este caso, junto con otros de evidentes correspondencias entre los encuadres de los dibujos de Roberts y las fotografías de Clifford, como las vistas de la fachada de la catedral de Burgos o el Patio de los Leones de la Alhambra,²¹ entre otras, refuerzan la hipótesis inicialmente comentada de una influencia de la obra del pintor sobre el fotógrafo.

19 *La Correspondencia Autógrafa*. Biblioteca Virtual de Prensa Histórica. *La Época*. Madrid: Biblioteca Nacional de España.

20 Lámina litografiada por Thomas Shotter Boys (1803-1874) incluida en el álbum *Picturesque sketches in Spain taken during the years (1832-1833)*, Londres: Hodcson & Graves, 1837. Madrid, Biblioteca Nacional de España, número de estampa: 24, ER/1713, ER/2380.

21 Roberts (dibujante); Highan, T. (grabador). *Patio de los Leones de la Alhambra*, Granada, 1835. Litografía sobre cartulina 16,0 x 21,4 cm. Granada, Patronato de la Alhambra y Generalife, D-0064.

Clifford. *Patio de los Leones de la Alhambra*, Granada, h. 1858. Negativo cristal, papel albúmina 31,0 x 41,8 cm, sobre cartulina 48,5 x 64,0 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, HF00419.



FIG. 2. Localidades visitadas por Clifford en Andalucía, Gibraltar y norte de Marruecos. Mayo y agosto de 1859. Gráfico realizado por el investigador.

1. Córdoba, 21 de mayo.
2. Sevilla, ¿mayo-junio?; mediados de agosto.
3. Granada, mayo.
4. Madrid, junio.
5. ¿Baileén?, principios de julio.
6. ¿Alhama, mediados de julio?
7. Málaga, hacia el 20-21 de julio.
8. Gibraltar. Estancia desde la última semana de julio hasta principios de agosto.
9. Algeciras y, quizá, Tarifa, finales de julio.
10. Tánger, finales de julio-principios de agosto.
11. Cádiz, Jerez y, probablemente, Sanlúcar de Barrameda, primera mitad de agosto.

Conclusiones

Lo expuesto en las páginas precedentes son unos retazos de la historia de los dos primeros viajes de Clifford a Andalucía, con especial atención a Sevilla, la ciudad que le inspiró para tomar algunas de las vistas ejemplares de su producción fotográfica. Del mismo modo que viajó a París y a Londres para aprender los procedimientos técnicos más avanzados y continua-

mente renovados de los mejores fotógrafos del panorama europeo, se desplazó a la capital andaluza por motivos comerciales. No se debe olvidar que la fotografía era el medio de vida de la familia Clifford y, al contrario que otros fotógrafos de su tiempo, que la practicaron por placer, como el Vizconde J. de Vigier (1821-1862) o Edward King Tenison (1805-1878), la riqueza monumental y artística de la ciudad, las compras y patrocinios de los duques de Montpensier y la atracción que estos generaban hacia la aristocracia y realeza europea, hicieron de Sevilla una visita comercialmente muy rentable, ya fuera como destino principal o de paso hacia Gibraltar, una de las conexiones del fotógrafo con su país. A este respecto, se destaca el caso de las relaciones y convergencias entre el itinerario de Clifford por Andalucía en 1859 con el realizado por el príncipe de Gales en fechas inmediatamente anteriores, reforzando la hipótesis de un encargo comercial del hijo de la reina Victoria al fotógrafo británico.

La proposición final, con la que se concluye provisionalmente este trabajo, indica la pertinencia de profundizar y llevar a cabo nuevas investigaciones acerca de las similitudes y las correspondencias entre las fotografías de Clifford y los dibujos y grabados de los viajeros románticos que le precedieron en sus expediciones por España.

Bibliografía

- CLIFFORD, Charles (h. 1861-1862), *A Photographic Scramble through Spain*, Londres: Marion & Co., Madrid: Biblioteca Nacional de España, ER/5661.
- BULLOUGH AINSCOUGH, Rachel (2018), *Charles Clifford y su imagen en España*. Tesis doctoral, directora: María Concepción Casajús Quirós. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia.
- FERNÁNDEZ DÍAZ-FIERROS, Pablo (agosto, 2020), «Charles Clifford en la Colección Fierros», *REIA*, n.º 16, Madrid: Universidad Europea, pp. 75-88.
- FERNÁNDEZ DÍAZ-FIERROS, Pablo (septiembre, 2020), «Charles Clifford y las reproducciones fotográficas de obras pictóricas», *Archivo Español de Arte*, Vol. XCIII, n.º 371, Madrid: CSIC, pp. 277-290.
- FONTANELLA, Lee; KURTZ, Gerardo F. (1996), *Charles Clifford, fotógrafo de la España de Isabel II*, Madrid: El Viso.
- FONTANELLA, Lee (1999), *Clifford en España: un fotógrafo en la Corte de Isabel II*, Madrid: El Viso.
- GÁMIZ GORDO, Antonio; GARCÍA ORTEGA, Antonio Jesús (2015), «David Roberts en Córdoba. Vistas de paisaje y arquitectura hacia 1833», *Archivo Español de Arte*, Vol. LXXXVIII, n.º 352, Madrid: CSIC, pp. 367-386.
- LLEÓ CAÑAL, Vicente (1997), *La Sevilla de los Montpensier. Segunda corte de España*. Sevilla: Focus.

La *carte de visite* y los orígenes de la industria del retrato fotográfico en la Región de Murcia

The *carte de visite* and the origins of the photographic portrait industry in the Region of Murcia

Asensio Martínez Jódar

Universidad de Murcia

RESUMEN

El presente trabajo se centra en la investigación de los primeros estudios fotográficos surgidos en la década de 1860 en el marco territorial de la Región de Murcia. Esta época estuvo marcada por el desarrollo del formato *carte de visite*, que contribuyó a la generalización de la fotografía entre el público de la época y, por ende, posibilitó el establecimiento de los primeros estudios en Murcia. Por ello nos centramos en analizar la trayectoria de los principales fotógrafos que trabajaron con este popular formato. Para ello se han empleado, como principales fuentes de la investigación, fotografías inéditas y numerosos documentos históricos de la época.

Palabras Clave: Murcia, fotografía, siglo XIX, *carte de visite*, tarjeta de visita, retrato.

ABSTRACT

This work focuses on research of the first photographic studios which emerged in the 1860s in the Region of Murcia. This era was marked by the development of the *carte de visite* format, which contributed to the popularisation of photography amongst the public of the time and which, therefore, made it possible to establish the first studios in Murcia. This is why we focused on analysing the trajectory of the main photographers who worked with this popular format. For this purpose, unpublished photographs and numerous historical documents of the time have been used as the main sources of the research

Keywords: Murcia, photography, 19th century, *carte de visite*, visiting card, portrait.

Introducción

La *carte de visite* (o tarjeta de visita en castellano) fue un formato fotográfico patentado en 1854 por el fotógrafo parisino André Adolphe Eugène Disdéri. La gran aportación de este invento fue la definitiva generalización y expansión de la fotografía en soporte papel por todo el mundo. Su reducido formato (58 x 94 mm aprox.) permitió a los fotógrafos obtener varias imágenes empleando un único negativo, con lo que los costes de hacer un retrato se dividían por el número de copias (García Felguera, 2011: 80). Disdéri también elaboró un marco teórico e ideológico con el que sentó las bases de la estética del retrato fotográfico y que estuvo

vigente durante las siguientes dos décadas (Freund, 2011: 64). Este modelo fue exportado al resto de países y se mantuvo, sin apenas variaciones, en todo el mundo. En muchas ciudades españolas el nuevo formato fue introducido por retratistas de origen extranjero que trabajaron de manera ambulante en busca de un mercado aún por explotar. Este fue el caso del territorio de la antigua provincia de Murcia, con fotógrafos como Julio Planchard o Laurent Rouede, entre otros. La estancia de estos itinerantes en nuestra Región, desde los primeros años de la década de 1860, contribuyó a la consolidación del retrato fotográfico entre la sociedad murciana de la época. La demanda creció hasta tal punto, que en los años siguientes estos comenzaron a ser reemplazados por los primeros gabinetes fotográficos estables regentados ya por profesionales autóctonos. Podemos citar los casos de José Rodrigo en Lorca, Ramón Banet y Esteban Valero en Cartagena, o Martínez Terol en Murcia. Todos estos estudios comenzaron su andadura en pleno auge del formato *carte de visite* por lo que participaron de una corriente estética casi universal que tuvo una gran aceptación entre su clientela.

El desarrollo de la presente comunicación se enmarca en un proyecto de investigación financiado por el Archivo General de la Región de Murcia, que busca indagar en los orígenes de la industria del retrato fotográfico regional a través del análisis de su manifestación material más icónica: la fotografía en formato *carte de visite*. Este proyecto ha permitido la recopilación y análisis de piezas de diversa procedencia, custodiadas tanto en colecciones públicas como privadas¹. La confrontación de todo este material con fuentes documentales de la época nos ha permitido reconstruir, aunque sea parcialmente, la biografía de los principales fotógrafos que trabajaron en la Región de Murcia durante la década de 1860, periodo de máximo esplendor de la «tarjeta de visita». Hemos de tener en cuenta que este tema ha sido abordado con anterioridad por otros investigadores, como María Manzanera (2002), cuyo estudio se ciñe a la ciudad de Murcia. Por ello, nos centraremos únicamente en aquellos autores sobre los que podemos aportar nuevos datos biográficos y profesionales basados en fuentes históricas u obras inéditas.

La fotografía en la Región de Murcia antes de la aparición de la *carte de visite*

Son muy pocos los testimonios materiales conservados en Murcia que atestigüen el uso de la técnica fotográfica con anterioridad a 1860. De hecho, podemos reducirlos a dos. El primero de ellos es un panotipo fechado en 1855, procedente de la colección de Juan González Castaño, que contiene el retrato iluminado del subteniente de la Milicia Nacional de Mula, Carlos Valcárcel Melgarejo. Imagen que debemos atribuir a algún fotógrafo ambulante anónimo que recaló en la ciudad de Murcia (González Castaño, 2020: 222). El segundo testimonio lo conforman dos daguerrotipos realizados por Ramón Banet Medina, fotógrafo ya nacido en la Región, que se convierte así en uno de los pioneros del medio en nuestro territorio. Contienen sendos retratos de un niño y una niña (presumiblemente, hermanos) y proceden de la colección de la Casa de Guevara (Lorca). Han sido documentados durante el transcurso de esta investigación en el Archivo Municipal de Lorca, donde se hallan custodiados. Su autoría ha podido ser determinada gracias al papel que su autor empleó para sellar la parte trasera, un folleto publicitario que incluye el nombre de «Ramón Banet Medina. Artista español». El tipo de montaje (un sencillo marco sellado con cinta adhesiva en sus bordes) y la mención en el folleto a la posibilidad de realizar los «mismos formatos en papel» nos llevan a datar estas piezas en

1 En este punto quisiera agradecer la colaboración de los coleccionistas particulares que han hecho posible la elaboración de este estudio: Juan González Castaño, Javier Sánchez Portas y Luis Navarro Santacruz. Por idéntico motivo hago extensible este agradecimiento al personal del Archivo General de la Región de Murcia, en especial a su director, Javier Castillo y a Eduardo Sánchez Abadía, técnico del Archivo Municipal de Lorca.

la primera mitad de la década de 1850. Nuestra hipótesis es que estos daguerrotipos fueron realizados en la propia ciudad de Lorca, en un momento en el que Banet ofrecía sus servicios de manera ambulante por varias localidades de la provincia de Murcia y de la vecina Almería². Unos años después, como veremos más adelante, acabaría asentándose definitivamente en Cartagena. A estos testigos materiales hemos de sumarles los testimonios de los que nos hablan las fuentes históricas. Gracias a ellas sabemos que otro fotógrafo que acabaría regentando un estudio en los tiempos de la *carte de visite*, Eladio Mendoza, se inició en la práctica del daguerrotipo. En 1852 presentó «tres retratos al daguerrotipo» a la exposición de Bellas Artes celebrada en Murcia por la Real Sociedad Económica de Amigos del País con los que obtuvo una mención honorífica³. La actividad de algunos daguerrotipistas ambulantes también quedó registrada en estos primeros años por los anuncios publicados en el *Boletín Oficial de la Provincia*, entre los que se encuentran Bernad y Fontana (1845) y D^a María Pilar, que se autodenomina como «retratista de París» (1849)⁴. Con lo visto hasta aquí, podemos concluir que la actividad fotográfica desarrollada en la Región de Murcia, anterior a 1860, fue desempeñada, en su mayor parte, por profesionales itinerantes que ofrecían sus servicios de manera temporal en establecimientos no especializados, como fondas, posadas o incluso peluquerías (este fue el caso de D^a María Pilar). Este panorama dará un giro radical en la década de 1860 gracias a la generalización de la *carte de visite*, con la que asistiremos al verdadero nacimiento de la industria del retrato fotográfico.

Los estudios murcianos de la edad de oro de la *carte de visite*

La década de 1860 supuso para la Región de Murcia el inicio de un periodo de pujanza económica y social propiciado por la integración de la provincia en los mercados capitalistas nacionales e internacionales gracias a la mejora de las vías de comunicación (Martínez Carrión, 2002: 277-358). Los beneficios que este proceso ejerció sobre la industria minera y agrícola de la Región derivaron en un aumento de población y de la renta per cápita, creándose así unas condiciones sociales óptimas en las que podemos enmarcar el rápido crecimiento que experimentaron los estudios de este periodo. Las ciudades de Murcia, Cartagena y Lorca fueron los principales focos de actividad. La gran población que concentraban en su tejido urbano atrajo la atención de los primeros fotógrafos itinerantes y en ellas surgieron los primeros gabinetes estables, aunque este último proceso se vivió de manera diferente en cada localidad.

Empezaremos hablando de la capital de la provincia, Murcia, que durante la década de 1860 todavía va a estar dominada por fotógrafos itinerantes de origen extranjero y por sus colaboradores locales. El primero que podemos documentar, que emplea el formato *carte de visite*, es el francés Julio Planchard. Nació en Moulins hacia 1812⁵ y trabajó, esencialmente, de manera itinerante. En España se constata su presencia desde 1858, en Cádiz (Torcida, 2017) y dos años después aparece por primera vez en Murcia, trabajando en asociación con Enrique Lorichon⁶. Ubicaron su estudio temporal en el Pasillo del Vizconde, desde marzo hasta julio, momento en

2 Una parte del folleto, visible en uno de los reversos, incluye espacios en blanco para escribir a mano la fecha y dirección en los que el fotógrafo atendería a sus clientes en cada localidad visitada: «Vive __ donde recibirá desde las __ de la mañana hasta las __ de la tarde».

3 Archivo Municipal de Murcia (en adelante AMM): *Boletín Oficial de la Provincia*, 7/1/1852, p. 2.

4 AMM: *Boletín Oficial de la Provincia de Murcia*, 24/7/1845, p. 3 y 26/3/1849, p. 4.

5 Archivo Histórico Provincial de Murcia (en adelante AHPM), NOT,11451, f.597r-511v.

6 AMM: *La Paz de Murcia*, 27/3/1860, p. 2.



FIG. 1. Virgen de la Fuensanta. Julio Planchard y C.^ª, ca. 1863. *Carte de visite* (anverso y reverso). Archivo Municipal de Lorca, colección fotográfica de la Casa Guevara.

el que ambos se trasladan a Santander (Torcida, 2017). En lo sucesivo, Planchard volvería a Murcia en periodos alternos, asociado con diferentes profesionales locales. En 1863 se establece, bajo la marca «Julio Planchard y C.^ª» en la calle del Rillo, n.^º 10⁷, donde permanece hasta octubre de 1864, cuando se traslada a la calle Príncipe Alfonso, n.^º 68 (actual Trapería)⁸. Este periodo fue especialmente fructífero para el operador francés. Además de ofrecer sus servicios como retratista, firmando multitud de *cartes de visite*, ofrece vistas de Murcia y reproducciones de piezas artísticas en igual formato. De gran interés son, por ejemplo, una toma de la plaza de la Glorieta durante la popular feria de septiembre, la fachada de la Catedral⁹ o la más antigua fotografía conservada de la Virgen de la Fuensanta, patrona de Murcia (FIG. 1). Tales imágenes deben ser interpretadas dentro del contexto general del coleccionismo fotográfico (García Felguera, 2011: 86). Por ello representan los elementos y enclaves más característicos (y turísticos) del lugar, hecho con el que se buscaba agradar tanto al público local como al foráneo que visitaba la ciudad, especialmente durante la temporada ferial.

En la misma década de 1860, Julio Planchard abrió otro gabinete en Alicante, que probablemente funcionó de forma paralela al de Murcia¹⁰. Para mantener la actividad en ambas loca-

7 AHPM: NOT,11451, f.597r-511v.

8 AMM: *La Paz de Murcia*, 16/10/1864, p. 3.

9 Ambas fotografías, en formato *carte de visite*, se conservan en la colección de Javier Sánchez Portas.

10 La existencia de reversos con la dirección del paseo de la Reina y de Méndez Núñez, ambos en Alicante, confirma este hecho (Rodríguez y Sanchís, 2013: 649).

lidades contó con una red de colaboradores locales a los que formó para que trabajaran siguiendo un modelo de negocio que nos puede recordar a los de las actuales franquicias. Por ello, sus firmas a partir de 1863 siempre aluden a las asociaciones con otros profesionales. En algunas ocasiones estos son anónimos, pero en otras aparecen citados con su nombre y apellido. En Murcia conocemos a Eladio Mendoza, que figura en los reversos correspondientes al estudio de la calle Príncipe Alfonso (a partir de octubre de 1864) y a José Comontes, que según la prensa local abrió junto al francés un nuevo estudio en la plaza Fontes, nº 4 en noviembre de 1867¹¹. De esta sociedad, que se corresponde a la última estancia del Planchard en Murcia, no conocemos fotografías firmadas por ambos socios, pero sí de Comontes en solitario, algunas acompañadas de la dirección citada¹². La actividad como retratista de este último parece que no fue muy dilatada, pues en pocos años retornó a la que sería su ocupación principal: guardarropa y responsable de atrezo en una compañía teatral¹³. A la luz de este dato, nos parece interesantes señalar lo fructífero de la relación comercial entre un fotógrafo y un utilero, pues los elementos de atrezo podían ser empleados indistintamente tanto en un decorado teatral como en una galería de retratos. Gracias a la labor de su socio, Planchard salvaba el inconveniente de transportar o adquirir piezas de mobiliario para su nuevo estudio.

Por su parte, Eladio Mendoza se desligó de Julio Planchard hacia 1865 y se trasladó a Cartagena, a la calle Balcones Azules, nº 1, piso segundo. Aquí figuró en los anuarios comerciales hasta 1867 (Rodríguez y Sanchís, 2013: 882). En torno a 1868 retorna a Murcia y los reversos que usa entonces prescinden de la reproducción del escudo de armas de la Casa Real (que había figurado hasta entonces), con lo que podemos ubicarlo en años del Sexenio Democrático. Su estudio estaba en este momento en el palacio Almodóvar, (plaza de Santo Domingo) y recibió la denominación de «jardín fotográfico»¹⁴, lo que nos lleva a pensar que Mendoza tomaba sus retratos en el patio interior de este inmueble.

Otro célebre operador francés que nos visitó por estos años fue Laurent Rouede, al que ya dedicamos un estudio monográfico (Martínez Jódar, 2015). Sin embargo, el descubrimiento de nuevas fotografías realizadas por este peculiar fotógrafo nos permite conocer facetas nuevas de su trabajo y adelantar la fecha de su llegada a Murcia a 1863. Los retratos que realizó de la actriz y cantante Elisa Zamacois nos señalan esta nueva cronología (FIG. 2). Esta intérprete estrenó a comienzos del mes de abril la zarzuela *El Sargento Federico* en el Teatro de los Infantes, momento que Rouede escogió para retratarla¹⁵. Precisamente, las efigies de personajes célebres contemporáneos se van a convertir en la seña de identidad del trabajo de este fotógrafo. Su colaboración con el mundo del teatro fue constante a partir de entonces, pudiéndose documentar múltiples ejemplos, como el del barítono Joaquín Pérez Plo (Martínez Jódar, 2015: 175-176) o la actriz Adelaida Serra¹⁶. En estos últimos casos el fotógrafo incluyó en el reverso de la *carte de visite* el cartel con las obras representadas en

11 AMM: *La Paz de Murcia* 6/11/1867, p. 4.

12 Se conservan, entre otras, en la colección de Juan González Castaño.

13 AMM: *La Paz de Murcia*, 10/3/1881, p. 1 y *El Diario de Murcia*, 22/5/1885, p. 2.

14 Archivo General de la Región de Murcia (en adelante AGRM): AFM,17/54

15 AMM: *El Segura*, 7/4/1863, p. 3. Con el traje que lució en esta obra aparece representada en una de las *carte de visite*. Véase: Archivo Municipal de Lorca (en adelante AML): Colección fotográfica de la Casa Guevara, Álbum nº 4. Este atuendo puede contrastarse con el de otra fotografía de la misma actriz conservada en la colección Castellano que presenta la siguiente nota manuscrita al pie: «Elisa Zamacois cantante de zarzuela en *El Sargento Federico*» (Biblioteca Nacional de España: Colección Castellano, tomo 6, 17-LF/51-82.5).

16 AML: Colección fotográfica de la Casa Guevara, Carpeta 5.



FIG. 2. Retrato de la actriz Elisa Zamacois. Laurent Rouede, 1863. *Carte de visite* (anverso y reverso). Archivo Municipal de Lorca, colección fotográfica de la Casa Guevara, Álbum n.º 8.

cada velada. Por último, citaremos dos interesantes retratos que se conservan en la colección de Javier Sánchez Portas que nos muestran a una torera en diferentes actitudes: una en reposo, mirando a la cámara con gesto altivo y otra estando ya preparada para dar un pase de capote a un toro imaginario que permanece fuera del plano (FIG. 3). Este tipo de representaciones están muy próximas a las realizadas por Jean Laurent en Madrid por estas mismas fechas (Díaz Francés, 2016: 227-228).

Para cerrar este apartado dedicado a Murcia hablaremos del primer profesional de origen local en abrir un estudio estable en la ciudad. Se trata de Federico Martínez Terol, otro personaje estrechamente vinculado al mundo de la interpretación, ya que además de fotógrafo también fue actor y director en una compañía teatral¹⁷. Incluso llegaría a ser propietario del Teatro del Progreso, ubicado en la calle Cartagena de Murcia¹⁸. Nació el 28 de julio de 1848 en esta ciudad¹⁹ e inició su actividad como fotógrafo a mediados de la década de 1860. El 1 de mayo de 1868 abrió al público su galería de la calle Algezares n.º 16. Anteriormente había

17 AMM: *La Paz de Murcia*, 22/3/1870, p. 1.

18 AMM: *El Diario de Murcia*, 1/11/1883, p. 3.

19 AGRM: IAX, C.1400/24.



FIG. 3. *Retrato de torera*. Laurent Rouede, c.1863. Dos *cartes de visite* tomadas durante la misma sesión. Colección de Javier Sánchez Portas.

trabajado en la calle Santa Gertrudis, pero desconocemos durante cuánto tiempo²⁰. Más adelante, hacia 1880 se trasladó a la calle Pascual nº 5²¹ y, finalmente, en 1890 abriría el que sería su último estudio en Murcia en la calle Balboa (actual Serrano Alcázar)²². Dada su ocupación como empresario teatral su producción fotográfica no fue demasiado prolífica, aun así, podemos documentar algunos bellos ejemplos de *cartes de visite*, fundamentalmente retratos, aunque también hizo su incursión en otros géneros como la reproducción de obras de arte²³.

Nos trasladamos ahora al segundo núcleo de interés fotográfico de la Región, la ciudad de Cartagena, que presenta en estos años un panorama más halagüeño para el desarrollo de la industria del retrato. Su privilegiada ubicación junto a un importante puerto militar y comercial y su actividad minera propiciaron un ambiente social y cultural que contribuyó a la apertura de gabinetes estables, regentados por profesionales oriundos de la Región, en una fecha más temprana que en Murcia. Los estudios de Cartagena se caracterizaron por haber sido gestionados, generalmente, por varios miembros de una única familia (padres e hijos, hermanos o matrimonios). El primero que citaremos es el de Ramón Banet Medina, fotógrafo nacido hacia

20 AMM: *La Paz de Murcia*, 2/5/1868, p. 3.

21 AMM: *El Diario de Murcia*, 7/4/1880, p. 4.

22 AMM: *La Juventud Literaria*, 9/2/1890, p. 2.

23 En este sentido podemos citar una fotografía de la Virgen del Carmen de Cox conservada en la colección de Javier Sánchez Portas.



FIG. 4. *Retrato de dama*. Ramón Banet, ca. 1863. *Carte de visite* (anverso y reverso). Colección Fontes Viudes Pascual de Riquelme.

1829 en Caravaca²⁴ que, como ya dijimos, había iniciado su carrera ya en tiempos del daguerrotipo. Probablemente trabajó de manera ambulante por algunas localidades de la provincia de Almería y durante alguno de estos viajes conoció a la que sería su mujer, Juana Bañón, oriunda de Vélez Blanco. En 1857 ambos se hallaban en esta localidad, donde nació uno de sus hijos²⁵, pero en 1860 ya se encuentran establecidos en Cartagena²⁶. De Ramón Banet no conocemos más que una única dirección, la de la calle del Aire, nº 20, que aparece impresa en el dorso de la mayoría de sus *carte de visite*. A partir de 1863 añadió a sus reversos la alusión al «Real privilegio para la fotografía a dos tintas» (FIG. 4), que había adquirido a los hermanos Crozat durante ese mismo año (Caccialanza, 2015: 40). La fructífera carrera de Banet se torció en el invierno de 1867-68, cuando cayó enfermo víctima de alguna dolencia respiratoria que le impidió seguir con su trabajo. Así, se vio obligado a buscar un ayudante, para lo que publicó anuncios en la prensa en los que solicitaba «un joven que sepa colodionar el cristal y virar las pruebas»²⁷. No obstante, no logró recuperarse de su enfermedad y murió el 6 de enero de 1868 de una «afección crónica de pulmón» a la edad de 38 años²⁸. En tales

24 Archivo Parroquial de Santa María de Gracia (Cartagena) (en adelante APSMG): Defunciones 1868-1869, fol. 2v. / Bautismos 1862, fol. 185.

25 APSMG (Cartagena): Defunciones, 1860-1861, fol. 148v.

26 APSMG (Cartagena): Bautismos, 1860, fol. 71.

27 AMM: *La Paz de Murcia*, 5/1/1868, p. 3.

28 APSMG (Cartagena): Defunciones 1868-1869, fol. 2v.

circunstancias, Juana Bañón dio un paso al frente y tomó las riendas del estudio. Este hecho demuestra que su papel en el negocio había sido activo en todo momento, pues había aprendido un oficio que desempeñaría durante varios años. De este modo surgió la firma «viuda de Banet», que podemos documentar en tres *cartes de visite* de la colección Fontes Viudes Pascual de Riquelme²⁹. El cierre definitivo del estudio de Juana debió efectuarse en 1871, pues en ese año dejó de pagar la matrícula industrial que le permitía ejercer su profesión³⁰. Desde esta fecha dejan de existir referencias documentales a la familia Banet en Cartagena, de lo que deducimos que Juana se trasladó junto a sus hijos a otro lugar.

En Cartagena también desarrollaron su actividad, a lo largo de varias décadas, los hermanos Valero. Sin embargo, solo podemos documentar la presencia de uno de ellos en la ciudad portuaria durante la década de 1860. Se trata de Patricio Valero Martínez, nacido en Lorca entre 1828 y 1829. En 1857 se encontraba ya en Cartagena, momento en el que contrae matrimonio con Narcisca Manzanares³¹. Su estudio, según constatamos a través del reverso de sus tarjetas fotográficas, se ubicó en la calle del Duque, nº 16. Patricio murió en 1876 a los 47 años³², pero su gabinete continuó funcionando algunos años más dirigido por su viuda, Narcisca (Rodríguez y Sanchís, 2013: 883). Nos encontramos con una situación similar a la de Juana Bañón, lo que nos señala que la incorporación de la mujer al trabajo de los estudios fotográficos fue más una realidad constante que una excepción.

El tercer estudio cartagenero que queremos destacar fue el de los Linares. Quien inicia esta pequeña saga fue Francisco Linares Arnedo (Ballesteros de Calatrava, h. 1809 – Cartagena, 1892)³³. Nada sabemos de su trayectoria anterior a los años de la *carte de visite*, pero dada su avanzada edad es bastante probable que se hubiera iniciado en otras técnicas como la del daguerrotipo. El diseño y apariencia de sus primeros reversos, muy sencillos, nos indica que debió estar en activo a comienzos de los años sesenta, en la calle San Francisco, nº 7. Hacia el cambio de década se debió incorporar al gabinete uno de los hijos del fotógrafo, Francisco Linares Moreno³⁴, surgiendo así la firma «Linares e hijo Fotografos» (FIG. 5) y poco después la más habitual «F. Linares e hijo»³⁵. La actividad de esta familia cesa en Cartagena hacia 1880, fecha en la que Francisco Linares Arnedo desaparece de escena y su hijo regenta un estudio en solitario en la calle Puertas de Murcia, nº 44 justo antes de partir a otra ciudad³⁶, probablemente a Albacete.

En cuanto al resto de localidades de la Región de Murcia, hemos de decir que la actividad estuvo marcada sobre todo por el trabajo de fotógrafos ambulantes que rara vez nos dejaron su nombre. En Lorca destaca la figura de José Rodrigo, que ha sido profusamente estudiada por Manuel Muñoz Clares (2002) y por Enrique Fernández Bolea (2018), quien aporta nuevos

29 AGRM: AFM,19/93, AFM,17/113 y AFM,17/125.

30 AMM: *Boletín Oficial de la Provincia de Murcia*, 26/4/1872, p. 2.

31 APSMG (Cartagena): Matrimonios, 1854-1856, fol. 227v.

32 APSMG (Cartagena): Defunciones, 1875-1876, fols. 177-177v.

33 APSMG (Cartagena): Defunciones, 1889-1896, fol. 148.

34 Aunque desconocemos su fecha y lugar de nacimiento, suponemos que fue hijo de Francisco Linares Arnedo y de la primera mujer de este, Teresa Moreno, la cual falleció el 1 de agosto de 1861 a la edad de 55 años (Véase APSMG (Cartagena): Defunciones, 1860-1861, fol. 200v.).

35 AGRM: Fot_Pos,83/19.

36 Biblioteca San Isidoro (Cartagena): *El Eco de Cartagena*, 11/6/1879, p. 3.



FIG. 5. *Retrato de pareja*. Francisco Linares e hijo, ca. 1870. *Carte de visite* (anverso y reverso). Colección Fontes Viudes Pascual de Riquelme.



FIG. 6. *Retrato iluminado de Eloy Puche Pla*. Domingo Gil y José Marcelo Contreras, 1868. Ampliación de una *carte de visite*. Archivo Municipal de Lorca, colección fotográfica de la familia Puche-Felices.

datos sobre el establecimiento de este fotógrafo en la ciudad de Almería entre 1865 y 1867. Rodrigo habría iniciado su carrera en Lorca en 1863 tras una estancia en Barcelona donde se formó junto al fotógrafo de origen francés Leopoldo Rovira. Este último decidió viajar a Lorca junto a su alumno para apoyarle y supervisarle en sus inicios. Una *carte de visite* procedente de la colección de Javier Sánchez Portas, fechada en su reverso, confirma la presencia del operador francés en esta ciudad todavía en 1865. A lo largo de ese año ambos separaron sus caminos, retornando Rovira a Barcelona y estableciéndose Rodrigo durante los siguientes dos años en Almería. A su vuelta a Lorca, aparece acompañado de un nuevo discípulo, Domingo Gil, valenciano, nacido hacia 1842 (Muñoz Clares, 2002: 44). Parece que este último llegó a establecerse por su cuenta a finales de los sesenta, o al menos así lo deducimos de la presen-

cia en Lorca de varias *cartes de visite* con su firma manuscrita al dorso. De una de ellas se conserva en el Archivo Municipal una extraordinaria ampliación iluminada por el pintor granadino José Marcelo Contreras, fechada en 1868 (FIG. 6). En torno a 1870 Domingo Gil se trasladó a Vélez Rubio (Fernández Bolea, 2018: 97-100), donde permanecería durante varios años.

Muñoz Clares (2002: 46) también nos ofrece información sobre la presencia en Lorca en el año de 1865 de un fotógrafo de apellido «Valero», que se trasladó a Águilas en noviembre de 1866. Creemos que podría tratarse de uno de los hermanos Valero Martínez, familia que era originaria de Lorca. Se trataría de Esteban, nacido en Villanueva del Arzobispo (Jaén) entre 1843 y 1844³⁷. Quizá se deban a este fotógrafo una serie de *cartes de visite* realizadas a mediados de la década de 1860 que incluyen la rúbrica estampada «Valero» sin especificar nombre ni dirección³⁸. Se distinguía así de los trabajos realizados por su hermano en Cartagena, que solía firmar como «P. Valero» o «Patricio Valero». Los padrones de la ciudad portuaria avalan nuestra hipótesis, pues indican que Esteban no se trasladó a esta hasta 1870³⁹, siendo perfectamente factible su estancia en Lorca y Águilas en el periodo inmediatamente anterior.

Referencias bibliográficas

- CACCIALANZA, Roberto (2015), *Leandro Crozat. Sistema Crozat*, S. I: Consulado General de España en Milán *et al.*
- DÍAZ FRANCÉS, Maite (2016), *J. Laurent 1816-1866. Un fotógrafo entre el negocio y el arte*, Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- FERNÁNDEZ BOLEA, Enrique (2018), *Relatos fotográficos de la Almería en el siglo XIX. Luces en la historia*, Mojácar (Almería): Arráez Editores.
- FREUND, Gisèle (2011), *La fotografía como documento social*, Barcelona: Gustavo Gili.
- GARCÍA FELGUERA, M. de los Santos (2011), «Expansión y profesionalización» en Marie-Loup SOUGEZ (coord.), *Historia general de la fotografía*. Madrid: Cátedra, pp. 69-116.
- GONZÁLEZ CASTAÑO, Juan (2020), *Cien años de la ciudad de Mula (1860-1960). Imágenes de una época*, Mula: Ayuntamiento de Mula y Real Academia Alfonso X el Sabio.
- MANZANERA, María (2002), *La Imagen Transparente. Comienzos de la fotografía en la ciudad de Murcia, 1840-1920*. Murcia: Fundación Cajamurcia.
- MARTÍNEZ CARRIÓN, José Miguel (2002), *Economía de la Región de Murcia*, Murcia: Editora regional de Murcia.
- MARTÍNEZ JÓDAR, Asensio (2015), «Laurent Rouede: un fotógrafo francés en la Murcia del XIX», *Imafronte*. 25, pp. 165-195.
- MUÑOZ CLARES, Manuel (2002), *José Rodrigo*, Murcia: Cehiform.
- RODRÍGUEZ, María José y SANCHÍS, José Ramón (2013), *Directorio de fotógrafos en España (1851-1936)*, Valencia: Archivo General Fotográfico de la Diputación Valenciana.
- TORCIDA, José Antonio (2017), «Julio Planchard Thenille, daguerrotipista y fotógrafo ambulante», *Fotografía antigua de Cantabria* [blog]. Disponible en: <https://fotografiaantiguadecantabria.blogspot.com/search?q=planchard> [consulta: octubre de 2021].

37 En la partida de su matrimonio con Matilde Victoria, celebrado en julio de 1879, se afirma que tenía 35 años. También se da el nombre de sus padres, Rufino y Agustina, naturales de Lorca. APSMG (Cartagena), Matrimonios, 1878-1879, fol. 234v.

38 Colección del autor.

39 Según datos del padrón de 1889, donde se especifica que era residente en la ciudad desde hacía 19 años. Véase: Archivo Municipal de Cartagena: Padrón de habitantes 1889, fol. 176.

Mariano Fortuny y Marsal (1838–1874) y la fotografía

Mariano Fortuny y Marsal (1838–1874) and photography

Emiliano Cano Díaz

Cineasta e investigador independiente

RESUMEN

La breve vida del pintor Fortuny corre pareja al nacimiento de la fotografía, un medio para el que colaboró como iluminador, que coleccionó, que utilizó como herramienta de referencia para sus obras o bien para documentarlas, y que incluso llegó a practicar.

Palabras clave: Fortuny, *carte de visite*, reproducciones, fotograbado, Goupil, Laurent, Sánchez-Villanueva, Verzaschi.

ABSTRACT

The painter Fortuny's brief life goes hand in hand with the birth of photography, a medium for which he collaborated as an illuminator, which he collected, which he used as a reference tool for his works or to document them, and which he even came to practice.

Keywords: Fortuny, *carte de visite*, reproductions, photogravure, Goupil, Laurent, Sánchez-Villanueva, Verzaschi.

Estudiada hasta el momento de manera fragmentaria, la intensa relación del pintor Mariano Fortuny y Marsal con la fotografía comprende una serie de acercamientos que van más allá de su mera utilización como herramienta de trabajo para la realización de pinturas, dibujos o grabados (Vives, 2003: 381-382; Quílez, 2003: 427; Martínez Plaza, 2017: 366-371). El Barón Davillier, amigo íntimo y biógrafo del pintor, escribió que para aumentar sus escasos recursos –160 reales al mes de una pensión de beneficencia– durante su juventud Fortuny iluminó fotografías en Barcelona (Davillier, 1875: 7). Esta información la obtuvo por diversas cartas con recuerdos sobre el pintor enviadas por amigos y familiares para ayudarlo a preparar su libro, que incluían ciertos detalles que no fueron publicados. Antonio Caba, condiscípulo en la Escuela de Bellas Artes de la Academia de Barcelona, escribió a Davillier que Fortuny hacía la iluminación con «gouache (aguaza o temple fino), a la que era muy aficionado»,¹ mientras

1 Carta de Antonio Caba a Davillier. Barcelona, 14 de diciembre de 1874. Institut National d'Histoire de l'Art, París. Archives 027, Fonds Charles Davillier, Carton II.

que Tomás Moragas asoció este y otros trabajos del pintor a la necesidad de obtener ingresos para mantener a su abuelo y a su hermano menor Juan, con los que convivía en Barcelona, y también para pasarle algo a una «joven cómica, [a] la cual amaba, llamada Carolina Rey Valenciano»². Debe ser esta la misma «joven dama del Calderón» –un pequeño teatro de aficionados– «que tuvo que marcharse de Cartagena por coquetona», según una carta enviada por «un interesado» sin identificar al maestro de Fortuny, Claudio Lorenzale, el 23 de abril de 1857 (Folch i Torres, 1962: 54). En la misma carta se afirmaba que «la intención de ambos es ir juntos a Roma» y se le pedía al maestro que tuviera «la bondad de reprenderlo por ver si puede hacerle olvidar a esta mala joven, a esta alma vomitada de infierno, a esta mala víbora que desgracia a una estrella cuando va a lucir más.»³ En marzo de 1858 Fortuny partió hacia Roma sin Carolina como pensionado de la Diputación de Barcelona, pero resulta interesante que su primera relación con la fotografía esté asociada con ese primer amor silenciado por Davillier –que tampoco mencionó otros posteriores con varias jóvenes en Roma– sin duda por respeto a la viuda del pintor, Cecilia de Madrazo.

Desafortunadamente no se conocen ejemplos de las iluminaciones de Fortuny ni la identidad del establecimiento fotográfico para el que trabajaba, aunque quizá podría tratarse del estudio de Manuel Moliné y Rafael Albareda, inaugurado en 1856 y que ese mismo año estuvo buscando iluminadores.⁴ Además, al parecer Fortuny colaboró con Moliné, que también era pintor, en la realización de un retrato de Francesc Esteve i Sans (MNAC) –no firmado ni fechado–, a cuyos hijos retrató también en solitario en 1856.⁵ En cuanto a retratos fotográficos del propio artista, a su última temporada en Barcelona debe corresponderse una fotografía anónima de un joven Fortuny sin bigote que lleva la misma indumentaria que en el dibujo de *La Llotja* (Museu de Reus) y en un pequeño autorretrato al *gouache* realizado «pocos momentos antes de trasladarse a Roma» (col. Vida Muñoz).⁶ Se conocen dos positivos de esta fotografía que nunca han sido publicados quizá por alejarse de la apariencia más reconocible del pintor, uno en el Palazzo Fortuny de Venecia (MFPO1166) [FIG. 1]; y otro, más deteriorado, en el Museu de Reus (inv. 001856).

Hasta el momento hemos podido recopilar 52 tomas fotográficas diferentes de Fortuny a lo largo de su breve existencia, que es un número muy importante en el ámbito español, quizá solo comparable al caso del pintor y coleccionista Manuel Castellano, del que se han contabilizado hasta la fecha 48 tomas.⁷ Entre las fotografías de Fortuny, 32 son retratos en solitario, mayoritariamente en formato *carte de visite*; en 9 aparece acompañado por otro personaje, y en 11 formando parte de un grupo más numeroso. El pintor procuró en algunas de las poses minimizar el leve defecto de estrabismo que sufría dirigiendo la mirada hacia un lado, un

2 Carta de Moragas a Stanislas Baron, remitida después a Davillier. Roma, 5 de febrero de 1875. Bibliothèque Historique de la Ville de Paris. Collection de autographes. II. Ms 3094.

3 Antiguamente en el Archivo Rogent de Collbató. A pesar de considerarse una carta anónima, después de las siglas de la fórmula de despedida aparecen las iniciales «A y P», que podrían corresponderse con las de Josep Armet y Portanell, otro compañero de estudios de Fortuny que según Walther Fol (Fol, 1875: 268) fue quien le acompañó finalmente a Roma.

4 «Se necesitan uno o dos jóvenes que posean el dibujo y pintura a la aguada, para pintar los retratos fotográficos. Informarán en el taller de fotografía de los señores Moliné y Albareda...» *Diario de Barcelona*, 9/VIII/1856, p. 6489.

5 Retratos de Flora, Laureà y Jaume Esteve i Nadal. MNAC.

6 Según consta en la leyenda de un antiguo paspartú.

7 Agradezco a Stéphaney Onfray este dato actualizado de sus estudios sobre Castellano.

truco que le aporta un cierto aire de distinción (Cano, 2018: 54). Así ocurre en dos fotografías disfrazado de árabe realizadas en el mencionado estudio de Moliné y Albareda, fechables hacia 1860 –inmediatamente después de su primer viaje a África– atendiendo al sello del establecimiento, que no incluye aún la medalla de plata obtenida en la Exposición Industrial de Oporto del año 1861.⁸ Varias de estas *cartes de visite* han permanecido inéditas hasta fechas recientes y solo se conocen por las fotografías que el hijo de Fortuny hizo de la colección familiar, cuyos negativos se conservan en el Archivo Fotográfico di Palazzo Fortuny en Venecia (AFPF).⁹

En la primavera de 1866 el pintor entró en contacto en París con el marchante Goupil, que le hizo diversos encargos y con el que acabaría sellando un acuerdo comercial a finales de 1868. A pesar de que Fortuny se negó a firmar un contrato, pues su palabra bastaba como garantía (Rico, 1906: 60), el acuerdo comprometería al marchante a adquirir en exclusiva todas sus obras por una cantidad pactada, a la que se añadiría después «le partage de l'excédant», es decir, el reparto de beneficios a partes iguales tras su venta definitiva (Davillier, 1875: 41). Otros contratos similares realizados por Goupil incluían también la cesión de los derechos exclusivos de reproducción de las obras, actividad que constituía uno de los pilares de su negocio editorial (Lafont-Couturier, 1996: 61-62). Sin embargo en el caso particular de Fortuny esta posibilidad resulta muy poco probable, y esto a pesar de que Eugenio de Ochoa en *La Ilustración Española y Americana* adujera como excusa los derechos de Goupil sobre *La Vicaría* para no reproducir el cuadro en 1870.¹⁰ Al margen de este testimonio no corroborado por otras fuentes, los exhaustivos catálogos comerciales de la firma demuestran que Goupil no publicó una sola reproducción de cuadros de Fortuny –incluida *La Vicaría*– hasta mediados de 1875, una vez fallecido el pintor.¹¹ Esta llamativa ausencia, que contrasta con la abundancia de fotografías o grabados de obras de Gérôme, Bouguereau, Zamacoïs o Raimundo de Madrazo –entre muchísimos otros– reproducidas inmediatamente después de sus respectivas ventas en toda clase de formatos y tamaños, sin duda ha de respon-



FIG. 1. Anónima, *Mariano Fortuny y Marsal*. Papel a la sal, 143 x 96 mm. c.1857. Palazzo Fortuny, Venecia.

- 8 Museo de Reus, inv. 1206 y 1207. Agradezco a la documentalista Raquel Aparicio Mainar su ayuda en todo lo relacionado con los fondos fotográficos del Museo de Reus.
- 9 La mayoría de ellas aparecen en el largometraje *Fortuny. La muerte del pintor* (Emiliano Cano Díaz, 2020), por cortesía del Palazzo Fortuny-Fondazione Musei Civici di Venezia.
- 10 *La Ilustración Española y Americana*, 13/VII/1870, p. 216.
- 11 Se han consultado los *Catalogue Général* y las *Publications Nouvelles* de Goupil & C^{ie} editadas entre 1865 y 1888, digitalizadas en el Getty Research Institute.

der a una oposición del artista a que sus obras participaran en este modelo de negocio. Una resolución que recuerda a su absoluta negativa a concursar en el *Salon* de París o en las Exposiciones Nacionales de Madrid, asociada esta a su vez a un exceso de modestia o timidez.

Por otro lado, también es probable que Fortuny, muy celoso de su arte y consciente de las limitaciones técnicas del medio fotográfico, no quisiera que sus vibrantes y coloridas pinturas vieran mermadas sus propiedades plásticas en un proceso de reproducción (Gutiérrez/Martínez, 2017: 193, 216; Cano, 2018: 61). En este sentido, un repaso a los catálogos de la casa Goupil constata la aparición en abril de 1869 de una primera serie de ocho aguafuertes numerados de Fortuny –es decir, obra original y no reproducida– que fueron la única referencia disponible del pintor hasta 1873. Ese año apareció un noveno grabado de la misma serie, *Famille Marocaine*, y también se publicó en abril, mediante un nuevo procedimiento patentado por la casa Goupil: *la photogravure*, un facsímil de un dibujo hecho a la pluma, *Le Guitariste*, donde la diferencia entre el original y la reproducción resulta inapreciable a simple vista. El formato debió agradar a Fortuny porque en octubre del mismo año se editaron dos grabados más: *L'Invalide* y *La Mandoline*, y en abril de 1874 un cuarto: *La Lecture*, que completó la serie de obras editadas por Goupil en vida del pintor: nueve grabados originales y cuatro dibujos en fotograbado.

Tras la muerte de Fortuny, y aprovechando la celebración de su venta póstuma en París, a finales de abril de 1875 Goupil publicó un álbum de lujo tamaño gran folio que incluía 49 *Œuvres Choies de Fortuny reproduites en photographie*: 21 óleos, 19 acuarelas y 9 dibujos a la pluma, precedidas por un fotograbado con su efigie sobre el que se volverá después. Para las obras reproducidas el editor utilizó fotografías propias, según reza la leyenda que las acompaña: «Photographié & Publié par Goupil & C^{ie}». En el archivo del Palazzo Fortuny se conservan las placas de vidrio de algunas de estas fotografías realizadas a partir de 1867 en el establecimiento de Goupil, identificables por su fecha manuscrita en el cliché; y también otras de finales de 1874 y principios de 1875 que reproducen obras prestadas por sus propietarios para formar parte del álbum, hubieran o no pasado previamente por manos de Goupil. Según su inscripción y a modo de ejemplo, *El coleccionista de estampas* (n. 17 del álbum) fue fotografiada el 31 de julio de 1867; *El encantador de serpientes* (n. 30) en mayo de 1870; *La elección de modelo* (n. 38) el 4 de diciembre de 1874 [FIG. 2]; y *Viejo desnudo al sol* (n. 43) el 9 de enero de 1875. La aparición de este álbum a un precio de 300 francos (sin encuadernar), cuyas fotografías se vendieron también separadamente a 6 francos cada una, responde con toda probabilidad a la determinación tomada por Cecilia de Madrazo de hacer líquido el patrimonio de su marido antes de que decayera su fama, tanto por la venta de su obra póstuma y su colección de antigüedades, como a través de la reproducción de sus obras. Sobre esta intención sería asesorada por su hermano Raimundo y su padre Federico, que se reunieron con Goupil en París el 13 de febrero de 1875,¹² mientras que el marchante visitó previamente a Cecilia en Roma el 12 de enero para informarse sobre la venta de las obras que habían quedado en el estudio del pintor (Gutiérrez/Martínez, 2017: 357).

Teniendo en cuenta la resistencia de Fortuny hacia la reproducción comercial de sus cuadros –no compartida por sus herederos–, resulta paradójica su afición por hacerse con reproducciones de obras de sus contemporáneos –principalmente a través de Stewart– (Cano, 2018: 64, 76) y de proporcionar copias de las propias a su círculo de amistades, algunas de ellas en tamaño natural y «retocadas y firmadas» por el pintor en el caso de las que pertenecieron

12 *Nouvel Agenda pour 1875*. Archivo del Museo Nacional del Prado, AP 18, exp. 6.



FIG. 2. Anónima, *La elección de modelo*, de Fortuny. Negativo sobre placa de vidrio, 180 x 240 mm. París, 4 de diciembre de 1874. Palazzo Fortuny, Venecia.

a su amigo Goyena.¹³ Como se ha visto, algunas de ellas las obtendría de su marchante tras ser fotografiadas en París con anterioridad a sus respectivas ventas, pero más interesante resulta la existencia de fotografías realizadas en momentos intermedios de la ejecución de al menos cinco obras concluidas,¹⁴ y también de algunas que quedaron sin terminar. La práctica, excepcional para la época, induce a pensar que el pintor utilizó las distintas tomas fotográficas como si se tratase de pruebas de estado en un aguafuerte, para así poder conservar la memoria de su proceso de ejecución. En un momento en el que el equipamiento fotográfico requería una importante especialización, la oportunidad para realizar esta labor de documentación se la proporcionó principalmente la estancia granadina de 1870-72 donde, además de relacionarse con los fotógrafos Laurent, García Ayola y Mauzaisse, trabó amistad con José Sánchez-Villanueva, cura, pintor y fotógrafo aficionado granadino. Una carta inédita escrita en 1912 por Manuel Gómez-Moreno González a su hijo viene a confirmar que el cura-pintor sería el artífice de una serie de fotografías conservadas en el denominado Álbum Azul (AF 208) del Palazzo Fortuny (Gutiérrez/Martínez, 2017: 224, 226). En la carta, que trata sobre el emplazamiento original del famoso *Azulejo hispanoárabe* hoy en el Instituto Valencia de

13 Apel·les Mestres. *La Renaxença*, Any V, n. 20, 31/VII/1875, p. 150.

14 Tres tomas intermedias de *Ayuntamiento Viejo de Granada* (Museo de Bellas Artes de Granada), dos de *Almuerzo en la Alhambra* (Col. particular), una de *El afilador de sables* (colección particular), dos de *La Elección de la modelo* (Corcoran Collection, depositada en el Meadows Museum de Dallas) y una de *El Jardín de los poetas* (paradero desconocido).



FIG. 3. Atribuida a José Sánchez-Villanueva y Mariano Fortuny, *Vaso del Salar* o *Vaso Fortuny*. Albúmina, 67x94 mm. Granada, c. 1872. Álbum Azul (AF 208), Palazzo Fortuny, Venecia.

Don Juan, se afirma que Sánchez-Villanueva fue «amigo de Fortuny y conocedor del azulejo pues hizo fotografía de él»,¹⁵ tratándose esta con toda probabilidad de la imagen de la pieza incluida en el mencionado álbum de hojas azules. Compuesto y entelado por el hijo de Fortuny en una fecha indeterminada, el álbum está formado por 66 albúminas de características semejantes precedidas por otra de un medallón de autoría desconocida con la efigie del pintor. El compendio recoge, además de obras de Fortuny en distintos estados de ejecución, un buen número de antigüedades adquiridas en Granada por el pintor, destacando una fotografía inédita del *Vaso del Salar* (Museo del Hermitage) en la que Fortuny dibujó con tinta el diseño para su soporte [FIG. 3]. La naturaleza doméstica de estas fotografías, realizadas mayoritariamente en el patio y el jardín de su casa granadina, sugiere además una participación activa de Fortuny en la distribución de los objetos y en la elección de los emplazamientos para las tomas, lo que llevaría a considerar al pintor como coautor de las mismas.

Esta posibilidad cobra fuerza a la vista de una información inédita contenida en el Catálogo de la *Exposición Fotográfica Catalana de 1890-1891*, donde aparecen reseñadas con los números 1247 y 1248 dos «pruebas obtenidas por el pintor D. Mariano Fortuny de dos de sus cuadros», entendiéndose por tanto que su positivado también habría sido realizado por el artista.¹⁶ El expositor de estas fotografías, cuya atribución a Fortuny debió hacerse por tradición familiar, fue José Palau, hijo de un íntimo amigo y protector de Fortuny, Buenaventura Palau, quien visitó Granada en mayo de 1871 para ser el padrino en el bautizo de Mariano Fortuny y Madrazo.

Los primeros días de noviembre de 1872, de paso por Madrid antes de regresar a Roma, Federico de Madrazo y su hijo Ricardo acompañaron a Fortuny a casa del fotógrafo Jean Laurent,¹⁷ que haría fotografías de al menos cinco de sus obras. Dos recién terminadas: *El afilador de sables* (n. 1180) y la acuarela *Árabe en oración* (n. 1181); dos por terminar: *Jardín de la Casa de Fortuny* (n. 1178) y *Ayuntamiento Viejo de Granada* (n. 1179); y también de *Procesión interrumpida por la lluvia* (n. 1187), firmada en 1868 y que pertenecía en ese momento a su suegro Federico. Estas primeras fotografías de Laurent, así como otras posteriores

15 Agradezco a Carlos Sánchez que me descubriera esta carta, conservada en el Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez-Acosta de Granada, inv. 8912.

16 Agradezco a Josefina Fortuny, jefa de la Biblioteca y Archivo de la Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona, su amabilidad al proporcionarme una copia del raro ejemplar de este catálogo. Ver también Arnavat, 2016: 26, que se hace eco de la noticia a través de una reseña de la exposición aparecida en *La Vanguardia*, 11/1/1891, p. 5.

17 Agenda-diario de Federico de Madrazo, 1872. Archivo del Museo Nacional del Prado.

hasta llegar a un número de veintitrés, figuraron en su Catálogo comercial del año 1879, aunque es probable que algunas se ofrecieran ya a la venta desde 1875.¹⁸

Además de para reproducir sus obras, Fortuny utilizó desde muy pronto y de forma habitual la fotografía como herramienta de trabajo para sus composiciones, tal como queda reflejado en su correspondencia y en utilizaciones concretas que han sido puestas de manifiesto en la bibliografía sobre el pintor. Sin embargo no debió sentirse interesado por las posibilidades artísticas del medio, que ofrece una literalidad alejada de su práctica habitual de adaptar y combinar elementos tomados de la realidad para construir espacios imaginados en sus pinturas. Sí se sabe en cualquier caso que desde su estancia en Granada utilizó con frecuencia otro instrumento óptico, la cámara oscura, para obtener en sus obras «justeza de tono y variedad en el toque» (Gutiérrez/Martínez, 2017: 36), y también para dibujar copias de sus cuadros con una gran exactitud, que incluyó en cartas dirigidas a sus amigos, especialmente a Goyena.

En Roma Fortuny debió comenzar a recopilar fotografías que llegaron a formar una colección notable. En su testamentaría se hace referencia a nueve carteras de fotografías, de las que seis fueron subastadas en Roma en febrero de 1875 divididas en treinta y cinco lotes que sumaban más de 670 tomas fotográficas de cuadros modernos, trajes, vistas de Oriente, de la Alhambra, arquitecturas, bordados, floreros, retratos, armas y temas diversos.¹⁹ Otra parte de ellas quedaría en poder de la viuda junto a las fotografías familiares, y serviría al hijo de Fortuny como base para una colección mucho mayor que organizó en álbumes temáticos utilizados como archivo iconográfico para sus creaciones. Actualmente se conservan en la biblioteca privada del Palazzo Fortuny 142 álbumes encuadrados con telas estampadas por Fortuny hijo, de 37,5 centímetros de alto, que recogen alrededor de 5.700 fotografías de autoría diversa sobre arte, arquitectura, naturaleza, indumentaria o mobiliario (AF 001-142). A modo de ejemplo, el dedicado a Goya (AF 070) contiene dieciséis fotografías de primera época de Laurent que pudieron pertenecer a Fortuny padre, mientras que las veinticuatro restantes, de fotógrafos más modernos como Moreno o los sucesores de Alinari y Anderson, serían adquiridas con seguridad por Fortuny hijo. Además, en la misma biblioteca se guardan otros 79 álbumes de tamaños diversos con alrededor de 7.700 fotografías en su mayoría realizadas por el propio Fortuny y Madrazo (AF 143-221), del que también se conservan unos 13.000 negativos entre placas de vidrio y película.²⁰

Para su obra, Fortuny y Marsal utilizó en ocasiones fotografías como una mera referencia visual, como cuando le pidió a su suegro en 1868 que le enviara «una fotografía de tarjeta que hizo Laurent» de un alguacil de la plaza de toros, para sacarle partido a un cuadrito (Gutiérrez/Martínez, 2017: 9). En otras copió de forma literal una *carte de visite*, introduciendo el retrato de Stewart en la versión de *El Coleccionista de estampas* que le pertenecía (Museum of Fine Arts, Boston). La acuarela del *Café de las Golondrinas* (Walters Art Museum, Baltimore) la hizo a través de una fotografía, pues fue pintada en 1868 antes de visitar por primera

18 Varias fotografías de obras de Fortuny, incluida *La Vicaría* (n. 1275), fueron depositadas en el registro de la propiedad literaria el 6 de septiembre de 1875. Ver ejemplares con anotaciones manuscritas en la Biblioteca Nacional de España. Sig. 17/5/51-59.

19 *Elenco della prima, seconda, terza e quarta vendita volontaria alla pubblica auzione degli Oggetti d'Arte, Antichità e Studio Appartenuti al Celebre Pittore Spagnolo Mariano Fortuny... 1875*. Biblioteca Marciana, Venecia. Fondo Mariutti-Fortuny, M 9. 2. 9-11.

20 Agradezco a Cristina da Roit, conservadora del Palazzo Fortuny, su ayuda en todo lo concerniente a los fondos fotográficos de la institución.



FIG. 4. Albert Goupil, *2 Arabes d'escorte*. Albúmina, 165 x 220 mm. Petra, 1868. En *Voyage en Égypte au Sinaï, en Jordanie et en Palestine*. Bibliothèque National de France.



FIG. 5. Goupil & Cie, *Arabe de Petra*, de Fortuny. Albúmina, 260 x 135 mm. Paris, 1875. En *Œuvres Choieses de Fortuny reproduites en photographie*, n. 36.

vez La Alhambra; y también tomó como referencia una fotografía, probablemente de Laurent, para reproducir el autorretrato de Velázquez al aguafuerte en el libro *Memoire de Velazquez* de su amigo Davillier (1874), aunque en este caso «la parte en sombra y el pelo» no se distinguían lo suficiente, y le fue necesario también un dibujo para «aclarar los puntos oscuros» (Davillier, 1875: 89).

Stewart contó que uno de sus entretenimientos era «tomar un retrato fotográfico de una cabeza o un retrato que le llamara la atención, y copiarlo de la manera más exacta en tinta china o tinta sepia» (Stewart, 1885: 207), y efectivamente se conocen algunos ejemplos de animales, tipos africanos y retratos de obispos copiados directamente de fotografías en sus álbumes de bolsillo. Para un dibujo a la pluma, *Árabe de Petra* (paradero desconocido), primera idea para el cuadro *Árabe apoyado en un tapiz* (National Collection of Qatar), hemos descubierto que tomó como modelo una fotografía de Albert Goupil, hijo del marchante, realizada durante una expedición artística a Egipto y Petra en 1868 en la que participaron Gérôme y otros pintores [FIGS. 4 y 5]. Albert Goupil trabajaba para su padre y tuvo un intenso trato con Fortuny, al que visitó en Madrid, Roma y Granada, siempre atento a controlar la producción del pintor. Volviendo al álbum de obras escogidas por la Maison Goupil en 1875, el retrato fotograbado que lo abre fue tomado de una fotografía de la que se conserva copia en el archivo del Palazzo Fortuny (MFN03043). En ella el pintor luce camisa blanca con rayas, lazo bicolor y pantalón claro [FIG. 6], apariencia que se repite en una toma de

grupo realizada en París hacia 1870 en la que posó junto a sus cuñados y su amigo Goyena. De Raimundo y Ricardo existen en el mismo archivo retratos individuales que confirman que todas las poses corresponden a una misma sesión. Aunque la fotografía de grupo se ha venido atribuyendo a Bertall, las características físicas de las tomas individuales –sin nombre del establecimiento ni soportes de cartulina normalizados para el formato *carte de visite*– parecen indicar sin embargo que todas ellas fueron realizadas por un fotógrafo no profesional, quizá por el propio Albert Goupil. Esta posibilidad explicaría la inclusión de este retrato concreto en el lujoso álbum, por contar la Maison Goupil con sus derechos de reproducción.

A finales de 1873 el pintor decidió fotografiar su estudio de la Via Flaminia en Roma mediante tres panorámicas dobles y otras dos tomas sueltas, donde se mezclan sus obras con las antigüedades de su colección. En la toma principal Fortuny aparece posando en actitud de pintar, acompañado por un modelo tumbado en el que se reconocen las facciones de Bernardo Ferrándiz, y de otro sentado que podría corresponderse con Paul Lenoir, ya que ambos pintores visitaron diariamente el estudio de Fortuny durante ese invierno (Peña Hinojosa, 1968: 42). Se conocen diversas copias de estas fotografías que se han venido considerando anónimas hasta la fecha, aunque deberían atribuirse al estudio fotográfico de Enrico Verzaschi. Así lo demuestra una anotación manuscrita del grabador norteamericano Stephen Ferris, gran admirador de Fortuny, en una de las tomas panorámicas conservadas en el Instituto Smithsonian de Washington.²¹

Además, la identidad del establecimiento fotográfico queda doblemente confirmada por una carta de Cecilia de Madrazo a su padre en la que le anuncia el envío de las vistas del estudio junto a otros retratos familiares, añadiendo que «el fotógrafo no ha tenido más que un día para sacar todas esas fotografías y, por consiguiente, no ha podido darme más» (Gutiérrez/Martínez, 2017: 85). Dos de estos retratos –que corresponden a los hijos del pintor– están localizados y fueron realizados en el establecimiento de Enrico Verzaschi, dirigido en esa época por el también fotógrafo Gioacchino Altobelli.²² Otras fotografías realizadas en el jardín del estudio del pintor en las mismas fechas debieron ser realizadas por el mismo establecimiento, incluidos «dos grupos de la paella famosa» cocinada por Ferrándiz el 26

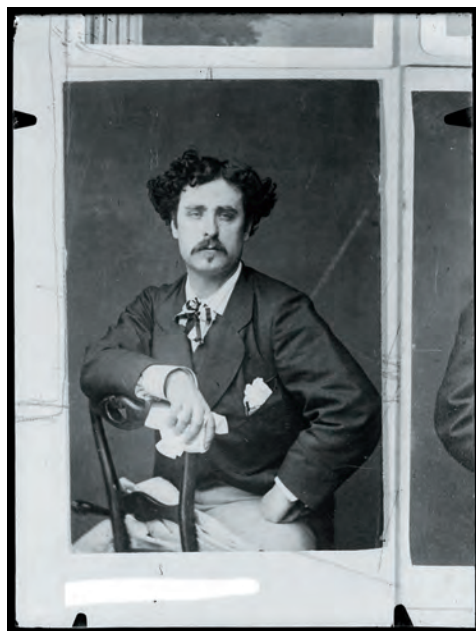


FIG. 6. Mariano Fortuny y Madrazo, *Reproducción de una fotografía de Mariano Fortuny (c.1870) atribuida a Albert Goupil*. Negativo sobre placa de vidrio, 180 x 240 mm. Palazzo Fortuny, Venecia.

21 Inv. GA.16570.03. «Fortunys studio after photo by Verzaschi Rome». Agradezco a David Haberstick, Joan Boudreau y Helena Wright su ayuda sobre el fondo Ferris del Smithsonian, así como por el envío de fotografías de la inscripción.

22 Agradezco a Giovanni Carboni su ayuda para identificar una de estas fotografías, conservada en su Archivo Simonetti, Roma.

de diciembre de 1873 (Gutiérrez/Martínez, 2017: 242). En cuanto a la última fotografía del pintor, tomada en su lecho de muerte el 23 de noviembre de 1874, hasta la fecha no ha sido posible identificar a su autor original –se conocen reproducciones de M. Sala y M. Martínez–, aunque cabría esperar que nuevas investigaciones puedan sacarle del anonimato en el futuro.

Bibliografía

- ARNAVAT, Albert (2016), «Los orígenes de la fotografía en la segunda ciudad de Cataluña: Reus, 1839-1903», *Ecos de la Academia*, n. 4, pp. 12-31.
- CANO, Emiliano (2018), «Los últimos días de Mariano Fortuny y Marsal», *Cartas Hispánicas*. n. 009.
- DAVILLIER, Baron (1875), *Fortuny. Sa vie, son oeuvre, sa correspondance*, París: Chez Auguste Aubry, éditeur.
- FOL, Walther (1875), «Fortuny», *Gazette des Beaux-Arts*. Tomo XI, pp. 267-281.
- FOLCH I TORRES, Joaquim (1962), *Fortuny*. Reus: Asociación de Estudios Reusenses.
- GUTIÉRREZ, Ana / Pedro J. MARTÍNEZ (2017), *Epistolario del Archivo Madrazo en el Museo del Prado, I*. Madrid: Fundación María Cristina Masaveu Peterson, Museo Nacional del Prado.
- LAFONT-COUTURIER, Hélène (1996), «La maison Goupil ou la notion d'œuvre originale remise en question», *Revue de l'Art*, n. 112. pp. 59-69.
- MARTÍNEZ PLAZA, Pedro J. (2017), «[Fotografías de Fortuny]. Cat. 134-141», en *Fortuny 1838-1874*. Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 366-371.
- PEÑA HINOJOSA, Baltasar (1968), *Fortuny y Ferrándiz: El genio y la amistad*. Málaga: Caja de Ahorros Provincial de Málaga.
- QUÍLEZ, Francesc (2003), «Fortuny coleccionista, anticuario y bibliófilo», en *Fortuny*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, pp. 419-431.
- RICO, Martín (1906), *Recuerdos de mi vida*. Madrid: Imprenta Ibérica.
- STEWART, William H. (1885), «Reminiscences and notes», en Baron DAVILLIER, *Life of Fortuny*. Philadelphia: Porter & Coates, pp. 197-216.
- VIVES, Rosa (2003), «Apuntes sobre los elementos vanguardistas en la obra de Fortuny», en *Fortuny*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, pp. 377-385.

PONENCIA

Los orígenes de la fotografía en Galicia

The origins of photography in Galicia

Carlos Castelao

Fotohistoriador, Santiago de Compostela

RESUMEN

En los últimos años se ha dado un nuevo impulso en la historiografía que trata la historia de la fotografía gallega. Presentamos en este texto, en primer lugar, una primera catalogación de las fotografías más antiguas de las que tenemos conocimiento y una relación de los fotógrafos pioneros que actuaron en nuestra comunidad, centrándonos en la biografía de uno de los más desconocidos: Claude Dubois. Por otro lado, fijamos nuestra atención también en el trabajo desarrollado por las mujeres dentro de este sector a lo largo del siglo XIX, especialmente el de aquellas aragonesas establecidas en Galicia.

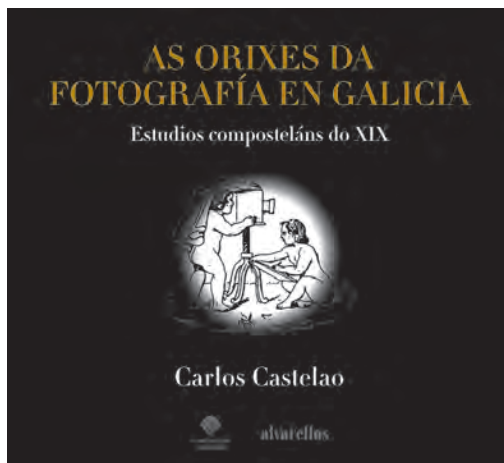
Palabras clave: primera fotografía en Galicia, fotógrafas pioneras, Henri Luard, Andrés Cisneros, Claude Dubois, María Cardarely, Juana Cabello, Joaquina Monterde.

ABSTRACT

In recent years there has been a new boost in the historiography dealing with the history of Galician photography. We present in this text, firstly, an initial cataloging of the oldest photographs known by us and a list of the pioneering photographers who worked in our country, focusing on the biography of one of the least known: Claude Dubois. On the other hand, we also focus our attention on the work carried out by women within this sector throughout the 19th century, especially from those of Aragonese origin established in Galicia.

Keywords: first photography in Galicia, pioneering women photographers, Henri Luard, Andrés Cisneros, Claude Dubois, María Cardarely, Juana Cabello, Joaquina Monterde.

Cuando a finales de 2018 vio finalmente la luz *As orixes da fotografía en Galicia* (Los orígenes de la fotografía en Galicia) no sospechábamos su repercusión dentro de los ensayos en lengua gallega en estos últimos años. Todos los que nos implicamos en esta publicación pretendimos hablar sobre la historia de nuestra fotografía y no tanto de exhibir fotografías de nuestro pasado –tentación que ha asaltado tantas veces a nuestra producción bibliográfica a lo largo de estas últimas décadas–. Además, queríamos hacerlo de un modo esencialmente didáctico, orientado a que el lector no tan introducido en estos temas comprendiese las circunstancias en las que la fotografía había aparecido en el país gallego. Deseábamos que la información contenida le ofreciese una base para juzgar las antiguas piezas fotográficas por su valor como patrimonio cultural de Galicia. Queríamos advertir de que su pérdida, ya fuese



As orixes da fotografía en Galicia (2018), portada del libro.



A Universidade retratada (2022), portada del libro.

física, debido a su directa destrucción, ya fuese como objeto de estudio, por la descontextualización derivada de su venta indiscriminada, era un hecho que sucedía con demasiada frecuencia y que afectaba directamente a la memoria de nuestra imagen, entendida esta en un sentido amplio, a nuestra cultura.

Años después, a comienzos de 2022, se editó *A Universidade retratada* (La Universidad retratada), en la que perseguimos demostrar la utilidad de la fotografía como herramienta esencial para narrar de un modo alternativo nuestra historia, en particular la de la Universidad de Santiago de Compostela y su cuerpo docente. Además, analizamos someramente, en primer lugar, el desarrollo de la fotografía ambulante y, por otro lado, el de la fotografía grupal, en las que se circunscribe la actividad de un fotógrafo de ámbito europeo como fue el francés Jules David-Cavaz.

Entre ambos libros hemos llegado a desenvolver un total de veinticinco biografías de fotógrafos que trabajaron a lo largo del siglo XIX en Santiago de Compostela. ¿Por qué esta ciudad? Entendimos que era una de las ciudades más representativas de Galicia por su tamaño y heterogéneo mercado interno, lo que nos iba a permitir extrapolar al resto del país aquellas observaciones que íbamos desgranando. El análisis de un espacio concreto podía ser representativo del funcionamiento del conjunto. Íbamos de lo local a lo general y no, como entendíamos que había sucedido en otras ocasiones, de lo general a lo particular¹.

Por fin, también pudimos concluir que la comunidad de fotógrafos en Galicia se comportaba como una colmena en la que unos y otros se encontraban interconectados, en la que el entorno siempre acababa por obligar al profesional a una continua adaptación y en la que, así mismo, las circunstancias personales de cada uno de ellos demostraban que la fotografía suponía principalmente una mera ocupación alimentista. Por ello, describir todos los perfiles de estos profesionales acababa por dar una pátina de mayor veracidad a las conclusiones que íbamos extrayendo, es decir, a la instantánea tomada al sector en su conjunto.

Desde el nacimiento de la historiografía gallega en los 80, de la mano de autores como Xosé Henrique Acuña, Xosé Luís Cabo Villaverde, Manuel Sendón o Xosé Luís Suárez Canal, entre otros, se ha ido construyendo colectivamente un panorama general del nacimiento de nuestra fotografía. A veces ha llegado a parecer que este se comportó de una forma independiente a lo que sucedía en el resto del Estado, tal vez por el comportamiento de pioneros como Henri Luard, tan vinculado en todo momento a lo que se hacía en Francia, a donde viajaba con cierta frecuencia. Pero, nuevos descubrimientos, como los relacionados con el desarrollo de la biografía de Andrés Cisneros, e incluso el hallazgo de nuevas figuras, como la de Claude Dubois, han variado esta sensación, que en todo caso sabíamos que no podía ser así. Estamos asistiendo en los últimos años a lo que, en mi opinión, es un extraordinario progreso en cuanto a la cantidad y calidad de dichos hallazgos y, sobre todo, en cuanto a la incorporación de investigadores a esta disciplina, en la que lo único que echamos en falta es la presencia de más nombres procedentes del ámbito universitario. Por fin, debemos mencionar el auxilio que para estos estudios suponen las redes sociales colaborativas, fuentes que, debidamente usadas e interpretadas, resultan a veces cruciales para su desarrollo.

En este texto, hemos querido centrarnos en dos aspectos de la historia de la fotografía gallega. En el primero se tratará de componer una primera aproximación a una catalogación de las primeras fotografías conservadas de nuestra comunidad, así como una relación de los primeros fotógrafos que actuaron en este ámbito. En cuanto al segundo, se seguirán las huellas

1 Obra pionera en Galicia de esta forma de tratar esta materia es *Achegamento á historia da fotografía en Ourense (1856-1940)*, de Rafael Salgado.

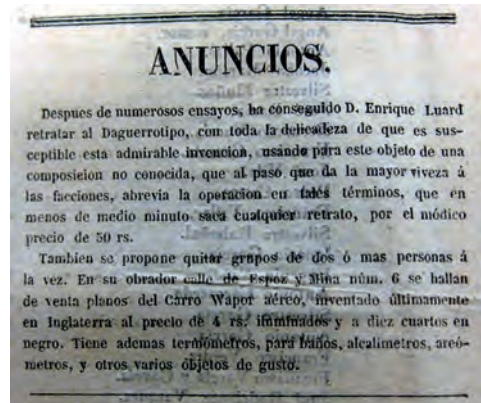
de la participación profesional de la mujer en este sector dentro del mismo ámbito geográfico a lo largo del siglo XIX.

El momento fundacional. Henri Luard

¿Quiénes fueron nuestros pioneros? Es una cuestión que hemos tratado de abordar los fotohistoriadores gallegos en numerosas ocasiones, algunos en estudios bien conocidos. Hasta ahora teníamos como fecha en la que la fotografía llegó a Galicia la del 6 de mayo de 1843, según una noticia publicada al día siguiente². En ella podemos leer que «después de numerosos ensayos, ha conseguido D. Enrique Luard retratar al Daguerrotipo». Así se tenía por cierto, al menos desde que Cabo Villaverde nos lo reveló en el I Congreso de Historia de la Fotografía Española, en 1986³. Sin embargo, esta que leemos no es una noticia, sino un anuncio publicitario. Es decir, es una puesta en conocimiento del público de la disposición de Luard para hacer fotografías, lo cual implica que este es el culmen de una preparación previa. Debemos por tanto nuevamente preguntarnos cuándo comenzó por lo tanto a experimentar con ella y cuándo obtuvo la primera imagen daguerrotípica.

En efecto, lo único que tenemos seguro es que fue el suizo Henri Luard Falconier el que introdujo esta nueva tecnología en Galicia, más concretamente en A Coruña, donde tenía su despacho y taller, y declaraba tener entre otras ocupaciones las de «platero, diamantista, grabador, bronceista, dibujante, retratista y aportador de novedades técnicas»⁴. Se había instalado en esta pequeña ciudad costera a mediados de la primera década del XIX, después de una *aventura* con sus hermanos por París en la que se gastó la herencia de unas tías⁵.

Pocos años antes de sus primeras experiencias con la fotografía, había instalado un cosmorama⁶ en la calle de San Andrés. Luard no debió involucrarse en esta inversión desde cero, ya que tendría que haber contratado en este caso a pintores o especialistas ópticos para realizarlo. Lo más probable es que lo adquiriese o alquilase a algún expositor que había agotado su uso en otra ciudad⁷. Sirva el caso del cosmorama para ilustrar la visión vanguardista y el perfil de



Anuncio publicado el 7 de mayo de 1843 en el Boletín Oficial de la Provincia de La Coruña. Fuente: Juan Malvar.

2 *Boletín Oficial de la Provincia de La Coruña*, nº 72, de 07/05/1843, p. 4.

3 Cabo, 1986:205.

4 Meijide, 1981:1097.

5 Meijide, 1981:1099.

6 Hermana del panorama, pariente del tutilimundi y precedente del diorama de Daguerre, el cosmorama es uno de los antecedentes ideológicos de la fotografía. La instalación consistía en cuadros pictóricos, de mayor o menor tamaño, vistos a través de un vidrio óptico. El coruñés contenía «desde vistas de ciudades exóticas como Constantinopla a hechos históricos como la sublevación en El Cairo contra los franceses» (Cabo / Acuña, 1997:328).

7 Pensemos que el famoso cosmorama parisino del Abate Gazzera estuvo funcionando entre 1808 y 1832, tras cuya clausura acabó por vender parte del material. Por lo tanto, el cosmorama no era ninguna novedad en las capitales



«Vista de La Coruña, tomada desde la altura de Sº Diego», dibujo de Henri Luard, grabado por Spengler (Lausana, Suiza). Fuente: Arquivo da Universidade da Coruña.

inversor de cierto riesgo que tenía Luard, y que explica su acercamiento a la fotografía daguerrotípica desde casi el mismo momento en que nació. En efecto, Luard es un experimentador que goza con las novedades científicas. Pero, también les busca una salida comercial.

Por desgracia, no se ha podido encontrar de momento ninguna obra conocida que le sea atribuible al 100 %. Hay, no obstante, algunas candidatas y una imagen que sí sabemos que produjo, pero que no ha llegado a nuestros días y que, por investigaciones recientes, es la que nos permite adelantar la llegada de la fotografía a Galicia en más de un año. Esta imagen es una litografía realizada por Spengler et C^{ie} en Lausana (Suiza) que representa una vista de A Coruña desde el Alto de San Diego, que se aseguraba que se había realizado a partir de un daguerrotipo de Luard⁸. Tradicionalmente se había informado que este grabado era de 1843, pero, tal como apuntaron recientemente Oíza y Suárez⁹, es posible que sea el mismo anunciado a la venta a comienzos del año 1842¹⁰, lo cual adelantaría la obtención de la imagen por lo menos hasta finales del 41 y así la del momento fundacional de la fotografía en Galicia.

Henri Luard practicó la ambulancia, fue el primero de nuestra comunidad. En octubre de 1843 se había trasladado a Pontevedra con la intención de hacer negocio retratando a quien así lo quisiera¹¹.

y grandes ciudades europeas, de modo que llegó el momento de las villas y ciudades de provincias, como era el caso de A Coruña.

8 Buelga, 2005:34-35 y 110-111.

9 Oíza / Suárez, 2020:12.

10 Meijide, 1981:1118.

11 Es muy probable que antes hiciese una parada en Santiago. Era en ese momento la ciudad más poblada de Galicia y, además, no podemos olvidar que, debido a su afiliación masónica, tenía motivos para ir hasta aquí. En la ciudad llevaba residiendo desde hacía casi tres años la hija de un correligionario coruñés llamado Pablo Clavarese.

Un último dato biográfico de Henri Luard que creemos de importancia es que fue padre de Magdalena Luard, la matriarca de la estirpe de fotógrafos de los Truán, establecidos en Gijón. Precisamente Mariola Suárez piensa que esta albúmina de un daguerrotipo es un retrato de Magdalena hecho por su propio padre, ya que se encuentra en uno de los álbumes fotográficos de dicha saga gijonesa. Es posible que sea así, aunque para ello Luard debió realizarlo antes de 1845, año en el que Luis Samuel Truán, marido de Magdalena, decidió establecerse en Asturias. Por tanto, quizás esta sea la imagen de un retrato fotográfico más antigua conservada en Galicia.



Magdalena Luard, prob. por Henri Luard, ca. 1845. Fuente: Oiza / Suárez, 2020:96.

Un ambulante por la península: Claude Dubois

Algunos años después de Luard, encontramos el segundo nombre de un fotógrafo en Galicia. Se trata del francés **Claude Dubois**, quien a finales del mes de octubre de 1851 aparecía haciendo retratos y enseñando a hacerlos en la ciudad de Lugo¹². Tenemos, en estos primeros momentos una constante: la aparición de numerosos fotógrafos ambulantes de origen extranjero, especialmente franceses, que van ofreciéndose como maestros en la nueva técnica. ¿Por qué? Un motivo fundamental era que la tecnología era básicamente francesa. Baste comprobar los nombres de las principales ópticas utilizadas en ese momento para darse cuenta de que francos y británicos copaban el mercado. Por eso, estos fotógrafos ambulantes ofrecían tan alegremente su conocimiento. Sabían que, a cambio, iban a obtener réditos por la compra de los aparatos que los nuevos fotógrafos iban a precisar, que iban a tener que recurrir a ellos.

Claude Dubois es bien conocido por la historiografía española, pero aún no se le había biografiado. Ha sido situado en numerosas localidades de nuestro país: en Ciudad Real (1852), Granada (1853), Zaragoza (1853), Valladolid y otras ciudades castellanas (1855), Coimbra y Lisboa (1856), Ponta Delgada, en las islas Azores (1857), Santander (1858), Palma de Mallorca (1860), Mahón (1861), nuevamente Ciudad Real (1863) y, finalmente, Granada (1866), lugar donde permaneció durante un largo tiempo.

Pero, ¿cuál es su origen? Claude Dubois nació en la localidad francesa de Bar-le-Duc, en el departamento alsaciano de Mosa, un 11 de marzo de 1819, hijo del tejedor Jean François Dubois y Elisabeth Moginot, de la misma procedencia¹³. Debió formarse en odon-

Ella era Francisca Clavaretti González y su marido, el peluquero Juan Palmeiro. Este último era posiblemente también masón y, curiosamente, acabaría dedicándose a la fotografía 14 años después, yendo de la mano de otro pionero de enorme importancia: Andrés Cisneros.

12 *Boletín Oficial de la Provincia de Lugo*, 29/10/1851, p. 4.

13 Registro Civil de Bar-le-Duc, nacimientos de 1819, folio 31, nº 113.

tología porque este fue durante un tiempo su oficio principal, que compatibilizaba con la fotografía¹⁴.

Tal vez este Dubois fuese el que se anunciaba en La Habana como daguerrotipista en 1845¹⁵, en la calle Obispo 37; por cierto, compartiendo edificio con el fotógrafo Esteban de Arteaga. Si así fuera, en ese tiempo habría estado establecido en la misma capital cubana con los relojeros Juan y Ernesto Dubois, por lo que no sería descartable que una relación familiar le hubiese animado a desplazarse tan lejos.

Sea como fuere, lo cierto es que en 1851 figura dando clases de fotografía un daguerrotipista apellidado Dubois, en la calle del Faubourg de Saint-Martin, en París, combinando este procedimiento con el colodión húmedo en papel. En la etiqueta de autor pegada detrás de una de sus obras expresa que hace «portraits sur papier et sur plaques» y que da «lessons sur colodion». Además es creador de un procedimiento que denomina biclorobromuro que da mayor durabilidad a uno de los compuestos que se emplean en la confección de daguerrotipos¹⁶. En 1857 vuelve a aparecer en París, en la rue de Rivoli 106 (cerca de la Tour de Saint-Jacques), dando clases y comercializando el biclorobromuro¹⁷, cuya patente renovó en 1861. Todas estas fechas y la coincidencia con su presencia en España nos hace pensar que practicaba la ambulancia de un modo puro, regresando cada cierto tiempo a su país, con mucha probabilidad para nutrirse de nuevo material y actualizarse técnicamente.

Dubois aparece por vez primera en la península precisamente en Lugo, tal como refleja el anuncio de 1851 antes referido. Se hacía llamar «Mr. Dubois y Compañía» y avisaba que iba a estar alojado en la Puertamiña (Porta Miñá) 18 por un mes. Ofrecía daguerrotipos «en diez segundos y menos» al precio de 40 reales en negro y de 50 en colores (es decir, retocado con pinceles). Estaba dispuesto a dar lecciones de fotografía y a vender instrumentos para comenzar a trabajar. También se ofrecía como cirujano dentista con una enorme variedad de especialidades. No obstante, lo más remarcable es que en Lugo compartió el inmueble con la familia Cardarely. ¿Quiénes eran estos? Agustín Cardarely fue un tintorero francés que estuvo trabajando brevemente en Lugo antes de asentarse en Santiago junto a su mujer y su única hija, María Cecilia Cardarely, la primera fotógrafa gallega, aunque nacida en Zaragoza. De ella hablaremos más adelante.

En los últimos años conocidos de su estancia en España, sabemos que Dubois ofrecía sus retratos «en negro y colorido, sobre lámina, en papel y sobre cristal, y sobre hule inalterable», es decir que experimentaba con panotipos. También comenzó a vender «alfileres, cajitas de terciopelo, brazaletes y lindos marcos»¹⁸. Vamos, ¡todo un bazar! Desde 1858 comenzó a hacerse llamar «Sres. Dubois y Compañía»¹⁹ y, al llegar a Granada en 1865, lo cambió por «Photographe de la Alhambra». El único retrato daguerrotípico que conocemos de Dubois pertenece a su etapa en Lisboa, en cuya etiqueta de autor declaraba «Mr. Dubois, acreditado retratista, muy conocido por el público lisboeta», por lo que debió pasar por aquí en más de una ocasión.

14 Es curioso recordar que la zaragozana Polonia Sanz Ferrer, la primera mujer dentista titulada de España, era la afamada daguerrotipista *Madama Sanz*, que llevaba trabajando desde 1845.

15 *Diario de la Marina*, de La Habana, 03/09/1845, p. 4.

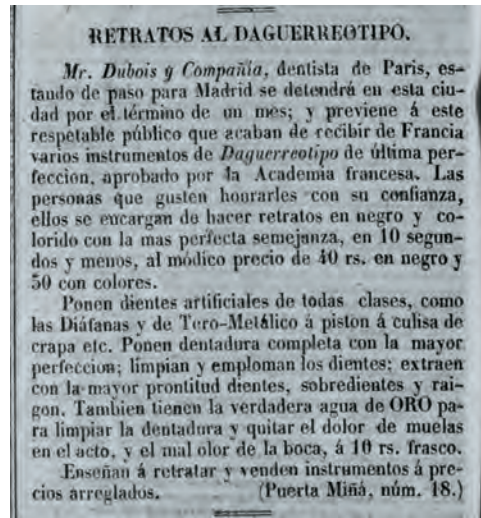
16 *La Lumière*, de París, 09/02/1851, p. 135.

17 *La Lumière*, de París, 06/06/1857, p. 92.

18 *El Isleño*, de Palma de Mallorca, 24/12/1860, p. 4.

19 *La Abeja Montañesa*, de Santander, 13/06/1858, p. 4.

Por último, es preciso referirnos a la *Compañía* que desde el primer momento figuraba en sus anuncios. Esta era probablemente su mujer Stephanie Mühlfeith, de origen alemán y nacida en 1834. A través de los padrones granadinos, sabemos que era pintora; es decir, debía ser la pinelista que trataba los daguerrotipos de su compañero. No obstante, alternó esta ocupación con la venta de moda, sombreros y adornos parisinos que también confeccionaba. Ella fue uno de los socios de la conocida como «Compañía Fotográfica Franco-Española-Alemana» que operó en Granada en 1866, y en la que estaban, aparte de su marido, Adolfo Peuchet, José Antonio Laborda y Alfredo Karus Soler. El matrimonio estuvo trabajando en la Cuesta de Gómez 36 por lo menos hasta finales de 1871, cuando Dubois contaba ya 52 años, vendiendo fotografías monumentales no sólo de Granada, sino también de Córdoba y Sevilla.



Anuncio publicado el 29 de octubre de 1851 en el Boletín Oficial de la Provincia de Lugo. Fuente: Galiciana.

Las primeras fotografías y los primeros fotógrafos

¿Cuáles son las fotografías más antiguas que conservamos realizadas en Galicia? Son muy pocas las que llegaron hasta nosotros de esos primeros años. En primer lugar, hay que distinguir las fotografías retratísticas de las paisajísticas y monumentales. De las primeras serían los daguerrotipos, pero es muy complicado encontrar e identificar alguno. Mucha imagen está hoy descontextualizada, no es posible su trazabilidad, no sólo porque todos ellos vienen sin



Vista estereoscópica del interior de la Mezquita de Córdoba, por Claude Dubois, ca. 1870. Fuente: Archivo Carlos Castela.

firmar o sin charnela identificativa, sino porque han sido vendidos sin informarse los actuales propietarios convenientemente de su procedencia. Aparte de un par de daguerrotipos vigueses que estamos investigando en estos momentos, podemos añadir gracias al trabajo de Oiza y Suárez otros dos más a la cuenta, además de la albúmina hecha de un antiguo daguerrotipo que antes vimos:

- Retrato del industrial Eduardo Marcelino Cervigón Aldao, ca. 1855
- Retrato de la prometida de este último, Francisca Carreras-Presas González-Veiga, ca. 1855²⁰

Por otro lado, sin descartar que existan otras de más difícil datación, estas son consideradas, hoy por hoy, las fotografías en exterior más antiguas cuyas imágenes se conservan, todas anteriores a 1860²¹:

- De Ferrol, de aproximadamente 1858, de autoría controvertida y que, en mi opinión, hay que considerar de momento anónima²²



Superior izquierda: Arsenal de Ferrol, Dique de Mareas, anónimo, anterior a 1858 (fuente: Escrigas, 2009). Superior derecha: Mercado de Velázquez Moreno, anónimo, anterior a 1859 (fuente: González, 1995:201). Inferior: Vista panorámica de la ciudad de La Coruña, Antonio Avrillon, ca. 1860 (Museo de Belas Artes da Coruña).

- 20 Son dos retratos que Mariola Suárez cree que son obra del propio Henri Luard o, por lo menos, de origen coruñés, ya que pertenecen a una colección familiar de dicho origen. Fueron hechas poco tiempo antes de la boda que estos dos contrajeron en 1857, ya que en la fecha del compromiso la novia apenas debía tener 16 años.
- 21 Hay que destacar entre las que no incluimos aquí una fotografía datada entre 1861 y 1862, por tanto ligeramente posterior, que retrata el antiguo puente de madera de Pontedeume, tomada en tres piezas separadas (*Galicia Ártabra Dixital*, 13/01/2020).
- 22 Retrata el Dique de Mareas, dentro del Arsenal ferrolano, y fue atribuida por Guillermo Escrigas al fotógrafo inciano José María González López, aunque, según los datos que tengo, este fotógrafo comenzó su actividad como fotógrafo sobre 1863/64, por lo que no cuadraría con la datación contrastada de esta imagen. Entiendo que es necesario el desarrollo de una biografía completa de este fotógrafo para poder confirmar o descartar definitivamente su participación en su confección.

- De **Ferrol**, de aproximadamente 1858, anónima y con una vista muy similar a la anterior²³
- De **Vigo**, que es anterior a 1859, también anónima y publicada por el periodista Gerardo González en 1995 sobre una noticia de Avelino Rodríguez en 1926²⁴
- De **A Coruña**, que se ha datado en 1860, hecha por Antonio Avrillon, el primero de esta saga de fotógrafos²⁵

Sin embargo, es Santiago de Compostela la ciudad gallega que proporciona un mayor número de imágenes pioneras: hasta 23, todas tiradas por el primer gallego que abrió un estudio fijo y que es posible demostrar documentalmente: **Andrés Cisneros Pereiro**. La biografía de este personaje está desarrollada en *As orixes da fotografía en Galicia*. Hay, no obstante, que añadir ahora una 24^a fotografía realizada por este fotógrafo descubierta muy recientemente, gracias a la labor del historiador José Luis Mateo Álvarez y del filólogo Xurxo Martínez²⁶. Es, de momento, el único retrato conocido realizado por Cisneros, dedicado por su propia mano al retratado, el editor vigués Juan Compañel, en 1857²⁷.

A pesar de que sospechamos que originalmente se pueda tratar de un calotipo, uno de los procedimientos empleados por Cisneros, la imagen conservada no es concluyente porque se trata de una reproducción reducida bastante posterior²⁸, lo que nos hace creer que el original, con un tamaño tal vez superior al de una placa convencional, aún está por ser descubierto.



El editor Juan Compañel retratado por Andrés Cisneros, 1857. Fuente: Archivo familiar de Magdalena Sofía Chao Lozano.

- 23 Retrata, en un plano más cerrado y más desnudo de elementos móviles que el anterior, el mismo Dique de Mareas del Arsenal ferrolano. Pertenece al Museo Naval, del Ministerio de Defensa, con el número de registro 460 (Castillo / Moreno / Martínez, 2007:281).
- 24 González, 1995:201.
- 25 Descubierta por Manuel Mosquera Cobián en la colección de una familia coruñesa, mide la friolera de 1162 x 227 mm, resultando de la unión de tres piezas. Está impresa en un finísimo papel a la albúmina pegado a un cartoncillo y este a su vez a una plancha de zinc (*La Voz de Galicia*, 30/04/2008). Hay que advertir que la datación es aproximada y que algunos sólo garantizan que es anterior a 1869. Actualmente pertenece a los fondos del Museo de Belas Artes da Coruña, con el título «Vista panorámica da cidade da Coruña» y el número de catálogo 5595.
- 26 *Faro de Vigo*, 19/04/2022, pp. 10-11 («O rostro de Juan Compañel», artículo de Carolina Sertal) y *Faro de Vigo*, 28/04/2022, p. 4 («¿Compañel o Vicetto?», artículo de Carolina Sertal).
- 27 La dedicatoria dice «A. M. de Cisneros a mi amigo y paisano Juan Compañel, 1857». La fotografía estaba dentro de uno de los álbumes familiares de la familia del editor Alejandro Chao, hoy en día en el archivo familiar de Magdalena Sofía Chao Lozano.
- 28 Poco después del hallazgo de esta fotografía, desde la Real Academia Galega se hacían eco de la existencia de una copia a la albúmina de dicha fotografía de 106 x 80 mm, que estaba erróneamente identificada como un retrato de Benito Vicetto («Compañel ou Vicetto?», artículo de Henrique Monteagudo publicado en la sección Tribuna de la web de la RAG el 27/04/2022), debido a una mala identificación del historiador Juan Naya, quien no conoció personalmente ni a Vicetto ni a Compañel, y había escrito a bolígrafo en el cartón dicho nombre por suposición.

En cuanto al resto de los fotógrafos pioneros en Galicia, ¿quiénes fueron? Entre Luard y Cisneros, que marcarían los extremos cronológicos, y sin incluir a los no-profesionales, como es el caso de Constancio López-Corona en Ourense²⁹, tenemos por orden cronológico a los siguientes ocho fotógrafos:

- 1º. Al ya referido **Claude Dubois**, que estuvo al menos en Lugo en 1851
- 2º. Un **anónimo** en el Vigo de 1853, del que sabemos de su existencia por una noticia publicada en el primer número del *Faro de Vigo*³⁰
- 3º. El vigués **Manuel Ricaud** en Vigo desde 1856
- 4º y 5º. **Carlos Spartacus** y **Víctor Graudin** (o Grandín) en A Coruña en 1857
- 6º. **Juan Palmeiro** en Lugo en 1857, un par de años antes de suceder a Andrés Cisneros como o único fotógrafo con estudio fijo en Santiago
- 7º. Desde por lo menos 1860 está en Vigo el estudio de **Buenaventura España Peñaranda**³¹
- 8º. Como vimos, **Antonio Avrillon**, sobre 1860, aunque ya estaba en A Coruña desde 1852
- 9º. El alsaciano residente en Asturias **Louis Rapp**, ambulante en el Vigo de 1861³²

Mujer y fotografía en Galicia. Aragonesas y gallegas

La presencia de la mujer en el mundo de la fotografía es coetánea al de su nacimiento. A la facilidad con que esta materia podía ser de «autoaprendizaje» y a la rapidez de producción de este tipo de imagen³³, se le añadía que era «una de las pocas actividades creativas permitidas al género femenino»³⁴. Quizás esta *permisividad* social para su ejercicio tenga más que ver con la poca consideración de la fotografía en la sociedad como actividad artística, y por lo tanto de segundo rango, que con una auténtica democratización de género. No obstante, esto no significa que las cuotas de representación que ellas alcanzaron en la profesión fuesen similares a las del hombre y, mucho menos, de la misma relevancia.

Lo normal fue que su nombre profesional estuviese supeditado al del hombre, como «señora de», «viuda de» o hija (por cierto, este término estuvo prácticamente siempre oculto por la coletilla «e hijos» o incluso «e hijo»). También, en un alarde de ocultación del género, tras un aparentemente neutro «y compañía», tal como acabamos de ver en el caso de Dubois. Por cierto, nunca hemos visto una referencia a la madre de un fotógrafo en un cartón, aunque sabemos de su importancia en casos como el de Luis Hermida. Fuera de estas variantes, escasí-

29 Uno de los dos únicos fotógrafos participantes en la Exposición Regional de 1858, junto al propio Cisneros.

30 «La casa de Tócame-Roque. En un mismo local, resto que dejó un incendio, había estos días una perfumería, un daguerrotipo, un cosmorama, una relojería, un organillo, se vendían anteojos, y restauraban dentaduras. ¡Vaya galimatías!» (*Faro de Vigo*, 03/11/1853, p. 3). ¿Quién podría ser este fotógrafo? El historiador Gerardo González (1995:200) insinúa la posibilidad de que fuese ora Manuel Ricaud ora Buenaventura España. Añadimos en la ecuación a Claude Dubois, puesto que en los restos de la quema trabajaba como hemos visto un dentista.

31 Hijo de un administrador de Correos madrileño, nació en Betanzos en 1830 y falleció en Vigo a finales de 1901. Pasó su juventud y años de formación en Santiago, acabando por convertirse en un destacado político republicano de la ciudad olívica.

32 Como tantos otros fotógrafos, Rapp fue masón, igual que Luard, Palmeiro y tantos otros que se dedicaron a esta profesión.

33 Siddons, 11/03/2016:sp.

34 Muñoz-Muñoz / Barbaño, 2012:40.

simas son las veces que una mujer firmara un cartón fotográfico con su propio nombre; mejor dicho, con su propio apellido, porque la mayor parte de las veces el nombre de pila acababa por ocultarse tras una inicial, no fuese a operar este negativamente en la capacidad de atracción de nueva clientela.

Para las mujeres que pretendían dedicarse a la fotografía, las trabas que encontraban no se limitaban sólo a su directa represión social y familiar, sino también a nivel legal y educativo. Legalmente, el paternalismo ejercido sobre la mujer durante el siglo XIX quedaba institucionalizado desde el momento en que, según el ordenamiento jurídico civil español de mediados de siglo, una mujer llegaba a la mayoría de edad a los 25 años. Al hombre se le otorgaba un trato diferenciado, ya que tenía reconocida la mayoría de edad en todo caso a partir de los 23, basado en el denominado *recato femenino*. Además, hay que destacar la circunstancia de que las mujeres que formaban parte de una familia de un fotógrafo no veían casi nunca reconocida su labor como ayudante del progenitor o del hermano, mientras que los varones, independientemente de su edad, sí. Es decir, tendríamos al fotógrafo y alguno de los hijos en los que en el censo o en el padrón o en la anotación del registro civil aparecían ejerciendo la profesión. Pero, las mujeres difícilmente tenían un reconocimiento diferente al de «sus labores» o «las propias de su sexo», a pesar de que sepamos de su importancia en el progreso de la industria familiar. Esto es debido a que en el siglo XIX «el trabajo es considerado inmanente a la propia condición femenina y, en consecuencia, ejercido de forma gratuita»³⁵.

Otra traba venía de su acceso a la educación. No conocemos ningún caso de una fotógrafa en Galicia que accediera a la profesión por sus conocimientos técnicos, ya fuesen ópticos, químicos o cualquier otro derivado de una educación superior. Tal y como recuerda Torrente Ballester, «a mediados del siglo XIX, se defendía una educación típicamente femenina, basada en la doble condición de que las mujeres eran ornato del hogar y sus primeras servidoras»³⁶. Las tres únicas disciplinas académicas a las que una chica *de buena familia* tenía posibilidad de acceder eran las llamadas *de adorno*: el francés (que «servía para leer en lengua original novelas sentimentales, fabricadas especialmente para ellas»), la música y el dibujo. Son, precisamente, las tres materias que la primera fotógrafa gallega, María Cardarely, cursó y empleó para ganarse la vida. De este modo, no es de extrañar que una de las escasas oportunidades que la mujer poseía para acceder a un estudio fotográfico viniese por ese conocimiento del arte pictórico. Le valía para entrar como pincelista (de paños de fondo) o de retocadora de clichés. Si, eventualmente, ascendía en el organigrama del gabinete fotográfico, tampoco esto le valía para ver reconocida su autoría sobre aquellas imágenes por ella tiradas.

De acuerdo al *Directorio de fotógrafos de España*, más del 10 % del total de mujeres que tuvieron estudio a su nombre en este siglo, operaron en Galicia³⁷, y ello a pesar de su posición periférica en la Península. Estas fueron³⁸:

- María Cardarely (Zaragoza, 1845 - Madrid, d. 1910), en Compostela (1864 - 1866)
- Antonia Santos García (Mondoñedo, 1831 - ca.1905), en Mondoñedo (princ. década 1870 - princ. siglo XX)

35 Pernas, 2001:130.

36 Torrente, 1998:129.

37 Rodríguez / Sanchís, 2013:729-780.

38 De las relacionadas por el referido *Directorio*... añadimos a este listado a Juana Cabello (que no incluían) y extraemos a «Peregrina Caramés» (Rodríguez / Sanchís, 2013:771), que no existió y se trata de un error de transcripción: Caramés, con estudio en la calle de la Peregrina.

- María Antonia Rodríguez Valero (Baeza, 1840 - d.1900), en Pontevedra (desde 1878)
- Filomena Díaz Villada (Mondoñedo, 1850 - Mondoñedo, 1913), en Mondoñedo (década de 1880 a 1913)
- Juana Cabello Samitier (Zaragoza, 1846 - Santiago, 1885), en Compostela (1884)
- Cándida Otero Fontán (Pontevedra, 1846 - Vigo, 1915), en Vigo, asociada a su marido Felipe Prósperi (1876 - 99), luego en solitario (1899 - 1907) y, por fin, asociada a Jaime Pacheco (1907 - 1915)
- Estrella del Valle Soto, en Ribadeo (ambulante, década de 1880)
- Celia Ínsua López (1864 - 1907), en Viveiro (1891 - princ. siglo XX)
- Y María Vila, en Tui (1899 - 1900)

Pero, también tuvimos fotografías que actuaron ensombrecidas totalmente por los hombres. Son esas esposas, hijas y hermanas de fotógrafos de las que hablaba antes. Fue una legión silenciosa que trabajó y llevó, en muchas ocasiones, gran parte del peso del negocio de un modo abnegado. Dentro de estos nombres hay que mencionar no sólo a Stephanie Mühlfeith, tal como antes señalamos, sino a otra aragonesa, Joaquina Monterde Ibáñez, mujer de Baldomero Almejún. Sí, en efecto, en Galicia la historia de la fotografía con nombre de mujer ha sido escrita, en buena medida, por aragonesas. Tenemos así a María Cardarely y Juana Cabello, zaragozanas, y a Joaquina Monterde, turolense.

María Cardarely, fotógrafa de Rosalía

El caso de **María Cecilia Cardarely Bousquet**³⁹ es la historia de un fracaso comercial inevitable. Esta imagen es la única conocida de esta fotógrafa, cuyo autor fue su socio, el noyés Eliseo Segond⁴⁰, cuyo padre, igual que los de María, eran tintoreros procedentes de Francia. Está tomada cuando ella contaba entre 21 y 25 años, poco antes o poco después de establecerse en Ferrol. Había nacido en Zaragoza en 1845, hija de un tintorero provenzal que, en busca de fortuna, se había casado en la Bayona francesa y cruzado desde aquí la frontera española en los tiempos de la Gran Hambruna.

Tras pasar por Lugo y Ourense, la familia se instaló en Santiago a finales de 1852, en una vivienda en lo que eran entonces los arrabales de la ciudad, en un lugar apropiado para industrias *olorosas*, que hoy es inmediato a la céntrica plaza de Galicia, junto al casco histórico.

La pequeña María recibió una educación apropiada para una señorita, coincidiendo en las clases de música con Eugenia Osterberger, conocida más tarde como la concertista y compositora Madame Saunier, de quien fue amiga y madrina de una de sus hijas. También coincidió en el Liceo compostelano en el teatro aficionado con Rosalía de Castro, poetisa nacional gallega. ¿Cómo entró en la fotografía? Probablemente debido a las clases de dibujo que recibió y a la proximidad de su familia a los círculos en los que se movían entonces fotógrafos como Juan Palmeiro, Eliseo Segond, Louis Encausse y Carlos García. De hecho, la fotografía más antigua que se le atribuye lo es porque, como podemos ver, su nombre figura en el paño de fondo de este retrato realizado en Noia en ambulancia. En esta villa entró en contacto profesional con Segond y fijaron su estudio en la tintorería de los Cardarely en Santiago.

39 Castelao, 2017:1-24.

40 Su autoría fue reconocida gracias a una observación de la fohistoriadora Fernanda Padín Ogando en 2019 (Castelao, 19/05/2019:sp).

Sin embargo, la sociedad no cuajó y Segond decidió establecerse por su cuenta en calles de más prestigio. Creemos también que pudo estar asociada a otro de los fotógrafos de Rosalía de Castro: Louis Encausse, padre del Papus⁴¹. Fue este el momento en el que María Cardarely fotografió por partida doble a la vate gallega, Rosalía, y a su primera hija, Alejandra. De Cardarely sólo conocemos cuatro fotografías, lo cual revela lo escaso de su producción y el motivo por el que, una vez que la familia se trasladó a Ferrol, ella no continuase con la fotografía. Esto sucedió en 1866, apenas dos años después de comenzar con ella.

En Ferrol, apenas llegaron y su padre falleció, así que se casó apresuradamente con un pintor. Posteriormente, ya viuda, volvió a casarse con un ingeniero militar del que, nuevamente, enviudó. El resto de su vida se ganó la vida dando clases de francés y de piano, y vendiendo a comisión estos instrumentos musicales.



María Cardarely, por Eliseo Segond, ca. 1870. Fuente: Acuña, 04/12/2003:7.

Juana Cabello, a la sombra del niño-fotógrafo

La historia de **Juana Cabello Samitier** (Zaragoza, 1846 - Santiago, 30/08/1885)⁴² es, como en el caso de Cardarely, también la historia de un fracaso comercial. A pesar de nacer con un año de diferencia en la capital maña, ninguna relación mantuvieron, ya que Cardarely ya vivía en Ferrol cuando aquella llegó a Galicia.

Los padres de Juana fueron Miguel Joaquín Cabello Balfagón y Joaquina Miguela Samitier Salas, también zaragozanos. Tuvo una hermana que se casó muy joven, con 18 años, pero Juana lo hizo rozando la treintena, por lo que es posible que entretanto se formase como fotógrafa en esta su ciudad natal⁴³, quizás como en el caso de Cardarely a través del pincel. Juana se casó el 14 de marzo de 1876 en la iglesia de San Pablo con el militar, procedente del valle del Ulla, Andrés Hermida Soto. Este llevaba consigo una niña, que había tenido de una relación prematrimonial en Andalucía, y Juana habría aceptado esta situación.

Tras pasar brevemente por Ceuta, su marido consiguió que le destinasen a Santiago en 1881, por lo que este es el motivo de la presencia de Cabello en este país. Es el momento en el que suponemos que decide retomar su profesión, abriendo un estudio en el número 8 de la calle del Franco, paralela a la prestigiosa rúa do Vilar, donde se encontraban los mejores gabinetes

41 Acuña, 09/02/1984:19.

42 Castela, 2018:200-203 y 06/02/2020; sp.

43 En esos años trabajaban aquí Mariano Júdez Ortiz, Gregorio Sabaté, Manuel Hortet, Santos Álvarez Serra, y, por fin, Leandro y Dublán, así que pudo suceder que lo hiciese en alguno de estos estudios.



Busto de una dama, por Juana Cabello, 1884. Fuente: Archivo Carlos Castelao.

tes. Su estudio se abriría en 1884, mientras su marido trabajaba en el próximo cuartel de Santa Isabel, pero lo hizo con tan escaso éxito que apenas unos meses después tuvo que cerrarlo. No obstante, técnicamente Juana Cabello no era una fotógrafa del montón precisamente, así que entendemos que su condición de mujer tuvo que jugar en su contra. Démonos cuenta de que aquellos cartones en los que figuraba su nombre lo hacía o bien bajo el nombre «J. Cabello» o bien con sus iniciales, «J. C.».

Esto le obligó a un cambio de estrategia que resultó, para la historia de la fotografía, realmente sorprendente, por no decir rocambolesco. Aprovechando el cierre del estudio de Manuel Palmeiro en la rúa do Vilar, que acababa de fallecer, lo acabó por alquilar con su equipación, incluyendo los cartones del difunto. Y, en lugar de mantener el antiguo nombre («J. Palmeiro e hijo») o poner el suyo (algo contraproducente, como vemos), decidió que la titularidad del negocio la llevase su hijo Luis Hermida Cabello. Hasta aquí algo que podemos entender. Pero, lo increíble es que este Luis apenas contaba 8 años de edad. Es un caso único, del que no conocemos otro similar.

Luis había nacido en Ceuta a finales de 1876 y, aparentemente, había aprendido con su madre a hacer fotografía. Lo sabemos porque en 1885, unos meses después de abrir su estudio, la prensa daba su nombre al relatar la toma de unas vistas del parque de la Alameda compostelana. Evidentemente, la gestión y también el mayor peso del trabajo debía correr a cargo de su madre. Pero, no todo. ¿Cómo podemos saberlo? Porque Juana murió en agosto de este mismo año y, sin embargo, Luis Hermida continuó fotografiando algunos años más.

Joaquina Monterde, «Señora de Almejún»

Para finalizar esta presentación sobre las primeras fotografías y los primeros fotógrafos y fotógrafas de Galicia, corresponde ahora que hablemos de **Joaquina Monterde Ibáñez** (Báguena, Teruel, 08/04/1827 - ¿, entre 1874 y 1885)⁴⁴. Apenas sabemos que había nacido en la localidad turolense de Báguena, dieciocho años antes que Cardarely y que Cabello; es decir, era de una generación anterior. Joven se estableció en Zaragoza, donde de una relación extramatrimonial tuvo a su única hija en 1857, Bernarda Monterde. Conoció a quien sería su marido en Zaragoza en 1863, Baldomero Fernández-Almejún González, conocido simplemente como *Baldomero Almejún*. Este era un conocido escenógrafo y fotógrafo ambulante, y

44 Castelao, 2018:145-146.



Anverso y reverso de una cdv de Almejún y Señora, abril 1874. Fuente: Archivo Carlos Castelao.

se encontraba en Zaragoza trabajando en la escenografía de una obra de teatro, según informaciones de Jep Martí. No se sabe cuándo se casaron, pero cuando ambos llegaron a Compostela en 1867 ya eran matrimonio.

Al llegar a la capital gallega, Baldomero se ocupó de pintar el arco toral de la Capela das Ánimas. Mientras tanto, residían en un céntrico inmueble de la rúa do Vilar. En ese momento se hicieron las fotografías monumentales de Santiago que hoy se conservan en la Biblioteca Nacional, que sólo venían firmadas por Baldomero. No obstante, no es descartable que algunas fotografías de esta época fuesen tomadas por Joaquina, ya que pocos años después Baldomero acabaría por reconocer su importancia en el negocio al agregar en el cartón la muletilla «y Señora», que podemos ver junto a estas líneas en el único ejemplar conocido. Esta fue la última noticia que tenemos de Joaquina, así que entre este último año y 1885, en que Baldomero ya figura como viudo en los padrones compostelanos, debió de fallecer.

Bibliografía y webgrafía

- ACUÑA RODRÍGUEZ, Xosé Henrique (09/02/1984): «Anotacións para unha historia da fotografía en Galiza no século XIX», en *A Nosa Terra*, nº 239, página 19.
- (04/12/2003): «Volve a fotografía, retorna a memoria», en el suplemento *Pioneiros* de la *Revista das Letras*, nº 493, del 04/12/2003. A Coruña, AELG, pp. 2-8.

- BUELGA BUELGA, Marcos (2005): *Vistas de ciudades en la cerámica española del siglo XIX*. Oviedo: Museo de Bellas Artes de Asturias, 170 páginas.
- CABO VILLAVERDE, José Luis (1986): «Historia de la fotografía de Galicia», en *Historia de la fotografía española (1839-1986)*. Actas del I Congreso de Historia de la Fotografía Española. Sevilla, Sociedad de Historia de la Fotografía Española, pp. 203-212; ISBN 84-398-7363-8.
- CABO VILLAVERDE, José Luis / ACUÑA RODRÍGUEZ, Xosé Enrique (1997): «A fotografía 1843-1900», en *Galicia. Terra única. O século XIX*. Pontevedra. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 328-338; ISBN 84-453-1940-X.
- CASTELAO, Carlos (2017): *María Cardarely, un lóstrego na fotografía galega*. Padrón, Fundación Rosalía de Castro (edición web), 24 páginas.
- (2018): *As orixes da fotografía en Galicia. Estudos composteláns do XIX*. Santiago, Consorcio de Santiago / Alvarellos Editora, 300 páginas; ISBN 978-84-16460-51-9.
 - (19/05/2019): «Novas luces nunha relación: Eliseo Segónd e María Cardarely», en el blog *Memoria da Imaxe*.
 - (06/02/2020): «Unha nova obra de Juana Cabello», en el blog *Memoria da Imaxe*.
 - (2022): *A Universidade retratada. Jules David-Cavaz en Galicia (1882)*. Santiago, Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago / Alvarellos Editora, 130 páginas; ISBN 978-84-19155-32-0.
- CASTILLO CÁCERES, Fernando / MORENO MARTÍN, José María / MARTÍNEZ OYARZÁBAL, Iena (2007): *Hombres y barcos. La fotografía de la Marina española en el Museo Naval (1850-1935)*. Madrid, Secretaría General Técnica do Ministerio de Defensa, 374 páginas; ISBN 978-84-9781-327-3.
- ESCRIGAS RODRÍGUEZ, Guillermo (2009): *Ferrol, a fotografía antiga (1858-1904)*. Fotos de Ferrol antigo. Ferrol, Embora, 124 páginas; ISBN 978-84-92644-13-1.
- GONZÁLEZ MARTÍN, Gerardo (1995): «Orígenes de la fotografía en Vigo (1850-1880)», en *Glauco-pis. Boletín del Instituto de Estudios Vigueses*, nº 1/95. Vigo, IEV, pp. 199-221; ISSN 2254-9749.
- MEIJIDE PARDO, Antonio (1981): «Artífices extranjeros en La Coruña del siglo XIX. El orfebre suizo E. Luard», en *Homenaje a Antonio Domínguez Ortiz*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, pp. 1097-1199; IBN 84-369-08333-3.
- MUÑOZ-MUÑOZ, Ana María / BARBAÑO GONZÁLEZ-MORENO, María (2012): «La mujer como objeto (modelo) y sujeto (fotógrafa) en la fotografía», en *Arte, Individuo y Sociedad*. Madrid, Universidad Complutense, pp. 39-54; ISSN 1131-5598.
- OÍZA GALÁN, Jaime / SUÁREZ RODRÍGUEZ, Mariola (2020): «Los gabinetes fotográficos en A Coruña del siglo XIX. En los fondos documentales y colección de fotografías del Archivo Municipal coruñés», en *Miradas inalterables* (catálogo). A Coruña: Concello da Coruña, pp. 11-75.
- PERNAS OROZA, Herminia (2001): *Las clases trabajadoras en la sociedad compostelana del siglo XIX*. Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago / Nigra Imaxes; ISBN 84-87709-64-8.
- RODRÍGUEZ MOLINA, María José / SANCHÍS ALFONSO, José Ramón (2013): *Directorio de fotógrafos en España (1851-1936) (elaborado con la información que proporcionan los anuarios y guías comerciales)*. Valencia, Archivo General y Fotográfico de la Diputación de Valencia; ISBN 978-84-7795-673-0.
- SALGADO SÁNCHEZ, Rafael Ángel (2011): *Achegamento á historia da fotografía en Ourense (1856-1940)*. Ourense, Deputación Provincial de Ourense; ISBN 978-84-92554-40-9.
- SIDDONS, Edward (11/03/2016): *The woman who changed photography forever*, en i-d.vice.com.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1998): *Santiago de Rosalía de Castro*. Barcelona, Planeta (serie *Escritores y sus ciudades*, colección *booket*), 190 páginas; ISBN 84-08-02491-4.

Fotógrafas y «señoras de» en los álbumes fotográficos de la Colección Castellano¹

Women photographers and «wives of...» in the photographic albums of the Castellano Collection

Stéphany Onfray

Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

El propósito de este trabajo es adentrarse en los álbumes fotográficos de la Colección Castellano, conservada en la Biblioteca Nacional, con el fin de destacar la presencia de varias mujeres fotógrafas, o «señoras de» fotógrafos quienes, por una razón u otra, llegaron a jugar un papel determinante en la construcción de la carrera de sus maridos, o para el renombre del estudio familiar. Se asociarán los retratos de estas esposas olvidadas a una reflexión más amplia acerca de la presencia de mujeres trabajadoras en los estudios españoles.

Palabras claves: Fotógrafas; Colección Castellano; Fotografía s. XIX; Estudios fotográficos s. XIX; Mujeres y fotografía.

ABSTRACT

The purpose of this paper is to delve into the photographic albums of the Castellano Collection, kept in the Biblioteca Nacional, in order to highlight the presence of several women photographers, or «wives of» photographers who, for one reason or another, came to play a decisive role in the construction of their husbands' careers, or for the renown of the family studio. The portraits of these forgotten wives will be associated with a broader reflection on the presence of working women in the Spanish galleries.

Keywords: Women photographers; Colección Castellano; 19th century photography; 19th century photographic studios; Women and photography.

Introducción

Los álbumes fotográficos de la Colección Castellano (Col. Cast.), conservados en la Biblioteca Nacional de España (BNE), contienen más de 60 retratos de fotógrafos activos en Madrid en-

¹ Este artículo es parte de la tesis doctoral que la autora está realizando sobre «Mujeres y fotografía en el siglo XIX español. El ejemplo madrileño de la Colección Castellano (1850-1870)» en la Universidad Complutense de Madrid, bajo la dirección de la Dra. Concha Casajús Quirós y del Dr. Juan Miguel Sánchez Vígil.



FIG. 1. Parte de los retratos de fotógrafos conservados en los álbumes de la Col. Cast., BNE.

tre 1860 y 1870². Por ello, están considerados como una de las mayores fuentes para conocer la fisonomía de los pioneros de la fotografía, algo primordial pues, todavía a día de hoy, sigue faltando mucha información sobre la mayoría de ellos.

Fotógrafos renombrados como José Martínez Sánchez, Eusebio Juliá, José María Sánchez Rodríguez o Juan Mon tuvieron, al igual que muchos de sus contemporáneos, el detalle de sentarse ante la cámara, a veces en más de 15 ocasiones, con el fin de pasar a la posteridad (FIG. 1).

Sin embargo conviene recordar que, para la gestión cotidiana de la actividad comercial, estos fotógrafos contaban muy probablemente con la ayuda de sus esposas o de otros miembros de su familia. Muchos elementos nos permiten afirmar que estas fotógrafas o auxiliares tuvieron un papel determinante para el prestigio adquirido por el gabinete familiar, aunque en muchos casos no llegaron a recibir ningún reconocimiento público por ello.

2 A día de hoy hemos localizado más de 60 retratos de fotógrafos. Una gran parte de los mismos han sido listados en (RODRÍGUEZ MOLINA y SANCHIS ALFONSO 2014, 162-64), a los que añadimos los siguientes: en la Col. Cast. (Fotografías) de la BNE: José Albiñana (tomo 1 - 17-LF/46-53.1). Salvador Albiñana (tomo 3 - 17-LF/48-76.2). Alejandro, ayudante de José Martínez Sánchez (tomo 14 - 17-LF/59-99.1). Rafael de Castro y Ordóñez (tomo 2 - 17-LF/47-95.8). Juan Mon (tomo 10 - 17-LF/55-92.3 y 46.1 (acompañado de Manuel Castellano y del hermano de José Sánchez) y posiblemente, acompañado de dos fotógrafos anónimos posando con cámara: tomo 7 - 17-LF/52-7v.1). José Sánchez Rodríguez (tomo 17 - 17-LF/62-9.2; tomo 20 - 17-LF/43-128). Eduardo Blasco Martínez (tomo 4 - 17-LF/49-20v.; tomo 11 - 17-LF/56-f.69v, y tomo 14 - 17-LF/59-71.1). Anónimo, ayudante de fotógrafo de casa de Martínez Sánchez (tomo 3 - 17-LF/48-23.1).

De esta manera, centraremos nuestro estudio en el caso de las que, por lo general, siguen sin haber sido consideradas más allá de su estatuto de «esposas de». Así, asociaremos los nombres de Alejandrina Alba Muñoz (1838-ca. 1911); Antonia Barba (1833-¿?); Carmen Crespo Iturriaga (fl. 1830-1881); Fernanda Pascual (fl. 1838-1868); María Eladia Rubio (fl. 1864-1868) o Sebastiana Vaca y Mesa (1837-1905), cuyos retratos aparecen en los tomos de fotografías de la Col. Cast., a una reflexión más amplia acerca de la presencia de mujeres trabajadoras en los estudios fotográficos españoles.

Mujeres fotógrafas y «señoras de» en la Col. Castellano

La riqueza de la Col. Castellano es crucial para construir la historia de los primeros establecimientos fotográficos en Madrid. No obstante, sus 22 álbumes de retratos, compuestos de aproximadamente 22.000 piezas, entre los que cerca de un 44% son retratos de mujeres de toda condición (Onfray, 2018: 15), también nos ofrecen un interesante material visual para entender las nuevas dinámicas sociales, que entonces se vieron impulsadas por la llegada de la modernidad, considerando sus efectos económicos y culturales sobre las poblaciones.

Gracias al esfuerzo de anotación realizado mayoritariamente por el pintor y coleccionista Manuel Castellano (1826-1880), dicha colección nos ofrece todo un conjunto de profesiones habitualmente ejercidas por mujeres. Sin embargo, entre los puestos de modistas, criadas, carniceras, estanqueras, actrices (y otros oficios del mundo del espectáculo), e incluso pintoras o pianistas, en ningún momento se encuentra el de fotógrafas. Generalmente, éstas se unían a la más extensa categoría de «mujer de» que también localizamos en los álbumes, y que podemos ilustrar con los ejemplos de «mujer del papalista», del librero o del relojero, entre otros.

Aunque, como suele ocurrir con las investigaciones decimonónicas centradas en la actividad profesional de personajes femeninos, resulta complejo localizar pruebas documentales que acrediten la labor exacta de estas «mujeres de» fotógrafas dentro del comercio familiar. Sin embargo, sabemos que al igual que en cualquier otro negocio de estas características, ellas disponían probablemente de suficientes conocimientos teóricos y prácticos para regentarlo por sí mismas, por lo menos para mantenerse durante la ausencia provisional o definitiva de sus maridos.

Aunque tampoco era común que se indique la profesión de «fotógrafa» en el padrón de habitantes, este registro sí puede aportarnos otro tipo de datos que, leyendo entre líneas, permiten detectar los silencios que generalmente escondía este tipo de documentación oficial. El ejemplo de la familia de Quintín Toledo (fl. 1864-1868) y de su esposa Ma-



FIG. 2. Estudio de José Martínez Sánchez (atrib.), *Retrato de María Eladia Rubio, «La Mujer [sic] del Fotógrafo Quintín Toledo, Col. Cast. (fotografías), tomo 9, 17-LF/48-54-40.5, BNE.*

ría Eladia Rubio (*fl.* 1864-1868) (FIG. 2), cuyo estudio madrileño se encontraba en la calle de Sevilla número 16, es una muestra de ello.

En 1865, la pareja recogía en el padrón que vivía con cuatro de sus sobrinos y sobrinas. Mientras que los dos varones Manuel Toledo y Dionisio Giménez sí se declararon como «fotógrafos», Sandalia y Elisa Toledo únicamente apuntaron su presencia en «el comercio con sus tíos»³; eso es, entendiendo el negocio como perteneciente a ambos cónyuges, pero sin explicitar su cometido dentro del mismo. Este aspecto también aporta información acerca del propio estatuto de María Eladia Rubio dentro de la galería, que hasta este momento resultaba confuso puesto que, aunque en las hojas de padrón municipal solía considerarse como copropietaria del estudio familiar, no indicó su profesión en ninguna de ellas, limitándose a resaltar su enlace como «Esposa de Toledo».

La Col. Castellano conserva varias imágenes que pueden corroborar la idea de la mujer como parte del equipo de trabajo conformado en estos establecimientos, sea compuesto por miembros de la familia o no. Así, es acompañadas de ayudantes de fotografía, artistas o personalidades teatrales, que posan Alejandrina Alba o Sebastiana Vaca, siendo especialmente evocadora esta última prueba, donde la «Señora de Juliá» aparece rodeada de varios trabajadores de la galería de la calle Visitación, número 1⁴. Sin lugar a duda, estas dos imágenes manifiestan una sinergia comparable a la de un equipo de trabajo, en el que ambas mujeres parecen definitivamente incorporadas.

Sebastiana Vaca y Mesa, esposa de Eusebio Juliá

El estudio de Eusebio Juliá, uno de los primeros en abrir en el centro de Madrid hacia 1855 (Cruz Yábar, 2013: 21), era sin lugar a duda una apuesta por el éxito del medio fotográfico por parte de una familia cercana a los círculos artísticos de la capital. No obstante, es gracias a la ayuda económica aportada por la familia de Sebastiana Vaca (FIG. 3) que Juliá pudo iniciar esta aventura, que se prolongaría durante cerca de tres décadas.

No tenemos elementos que puedan testificar el interés de Sebastiana Vaca por la práctica profesional de la fotografía. A pesar de ello, en esta época, el establecimiento de la familia Juliá todavía se encontraba en un estado embrionario, siendo caracterizado como «modesto» por distintas personalidades que lo frecuentaban (JULIÁ Y GARCÍA 1872, 69;



FIG. 3. Anónimo, *Retrato de Sebastiana Vaca y Mesa*, ca. 1855, Col. Cast. (fotografías), tomo 18, 17-LF/41-95, BNE.

3 *Padrón Municipal de la Calle Sevilla 16 para el año 1865*, Estadística (padrones), Sección 3, legajo 473, número 1, Archivo de la Villa de Madrid (AVM).

4 Véase en la Col. Cast. (Fotografías) de la BNE: Estudio de José Martínez Sánchez (atrib.), *Retrato de grupo con Alejandrina de Alba*, ca. 1860, tomo 19, 17-LF/42-71.1 y Estudio de Eusebio Juliá, *Retrato de grupo*, ca. 1860, tomo 8, 17-LF/53-48.4.

1873, 78). Como cualquier negocio en ciernes, necesitó algún tiempo para afianzarse comercialmente y el hecho de poder contar con la ayuda de su mujer pudo posibilitar la reducción del personal al límite.

Por otra parte, como fuente del capital económico que propició la apertura de la galería, Sebastiana Vaca pudo encargarse de los aspectos administrativos y económicos asociados al comercio, por lo menos hasta que éste se consolide financieramente. En este sentido, resulta elocuente la tendencia de varias de estas «mujeres de», entre las que se encuentra la mujer de Juliá, en ser representadas cerca de un escritorio en una actitud que podría perfectamente interpretarse como la de una gestora administrativa⁵.

Aunque Sebastiana Vaca no parece haberse acercado a la cámara fotográfica, sí estaba especialmente preocupada por las posibilidades sociales que ofrecía, siempre con el deseo de inscribirse, tanto a sí misma como a su familia, dentro de unos registros visuales característicos de las clases pudientes, a las que su familia pertenecía⁶. Los once retratos suyos conservados en los álbumes de la Col. Castellano⁷, fechados a mediados del siglo XIX, no ilustran tanto su deseo de lucir, quizá por ser el reflejo de un momento en el que la familia no disponía de un capital económico elevado. Sin embargo, otros posteriores conservados en el Archivo Regional de Madrid⁸, algunos de ellos ricamente iluminados, sí son muestras de su deseo de emplear la imagen fotográfica como potenciador de capital cultural, siempre con el fin de elevar la condición social de su grupo familiar.

Antonia Barba La y Alejandrina Alba, esposas y viudas de José Martínez Sánchez

Otro de los estudios más carismáticos en la temprana historia de la fotografía madrileña fue el de José Martínez Sánchez. Por este establecimiento pasaron varias mujeres, aunque a día de hoy únicamente conservemos los retratos de Antonia Barba La y Alejandrina Alba Muñoz, las cuales fueron esposas de Martínez Sánchez y posaron ante el objetivo de su cámara.

El fallecimiento repentino de Antonia Barba en 1855 interrumpió necesariamente cualquier tipo de interés fotográfico. Sin embargo, nos permite datar tres retratos suyos, haciendo de ella la primera «mujer de» fotógrafo cuyo rostro aparece en la Col. Cast. Dichas imágenes en las que, en dos ocasiones, aparece con una indumentaria doméstica e indudablemente privada, propia de una madre de familia de condición humilde⁹, se inscriben en una corriente formal

5 Véase en la Col. Cast. (Fotografías) de la BNE: Eusebio Juliá (atrib.), *Retrato de Sebastiana Vaca junto a un escritorio*, ca. 1860, tomo 8, 17-LF/53-10.6 y Estudio de José Martínez Sánchez (atrib.), *Retrato de Alejandrina Alba junto a un escritorio*, ca. 1865, tomo 11, 17-LF/56-27v.3.

6 Era nieta del influyente chocolatero y senador Matías López y López y de su esposa Andrea de Andrés y Sánchez Gómez y Vaca (GARCÍA CIPRÉS 1918, 1:248 y 289), quien recibió, en 1896, el título de marquesa de Casa-López por las obras benéficas de su marido fallecido (*La Época*, 23/08/1896, p. 3).

7 Véase en la Col. Cast. (Fotografías) de la BNE:; tomo 2, 17-LF/47-43.6 y 43.7; tomo 8, 17-LF/53-10.6, 16.6, 30-7 y 48.3; tomo 9, 17-LF/54-23.7; tomo 11, 17-LF/56-135.3; tomo 12, 17-LF/57-80.5; tomo 18, 17-LF/41-01 y 65.2.

8 Véase en el Archivo Regional de Madrid: Retratos de Sebastiana Vaca y Mesa, ES 28079 ARCM RODO001_000020; ES 28079 ARCM JADO001_000014; ES 28079 ARCM RODO001_000037; ES 28079 ARCM RODO001_000024; ES 28079 ARCM RODO001_000025; ES 28079 ARCM RODO001_000026; ES 28079 ARCM JADO001_000003; ES 28079 ARCM MADO001_000007 y ES 28079 ARCM MADO001_000006.

9 Véase en la Col. Cast. (Fotografías) de la BNE: Estudio de José Martínez Sánchez (atrib.), *Retrato de Antonia Barba en 1853*, tomo 14, 17-LF/59-4; 13; y 90.



FIG. 4. Muestra de las diferentes obras en *carte de visite* y *cabinet* producidas por Alejandrina de Alba entre 1876 y 1879, Colección S. Onfray.

anterior al formato frío y estereotipado de la *carte de visite*, acercándose un tanto más a la filosofía fotográfica promovida por Nadar en París y que se caracterizaba por una intimidad palpable en cada prueba.

Tras la muerte de Antonia Barba, aparecería el personaje de Alejandrina Alba, que está atrayendo cada vez más la atención de la historiografía por su labor como fotógrafa, documentada en parte gracias a la conservación de algunas de sus obras (FIG. 4), y que nos permite entender mejor los pasos de una mujer que, a lo largo de las décadas de los años 1860 y 1870, practicó el oficio en uno de los estudios más selectos de Madrid (Rodríguez Molina y Sanchís Alfonso, 2014; López Beriso, 2019 y 2021).

Aunque los aspectos relativos a la biografía de Alejandrina Alba ya hayan sido destacados en la bibliografía mencionada, resaltaremos que ésta nació en Ajofrín (Toledo), y no debió de trasladarse a Madrid antes de 1860. Dos años más tarde y con 24 años, se casó con José Martínez Sánchez.

A día de hoy, a pesar de haber sido documentado, el recorrido profesional de Alejandrina Alba resulta confuso, debido a los varios cambios registrales y comerciales que caracterizaron la trayectoria del estudio familiar, tras la marcha definitiva de Martínez Sánchez en 1869, y su fallecimiento 5 años más tarde (Rodríguez Molina y Sanchís Alfonso, 2014: 100 y 107; López Beriso, 2019: 53).

Así, no sabemos exactamente cuándo empezó a fotografiar, pues no se declararía oficialmente como «fotógrafa» y «cabeza de familia» hasta el año 1876. Sin embargo, una vez más, el caso de Alejandrina Alba nos demuestra que el acceso de las mujeres a la regencia de un estudio fotográfico se ajustaba a una serie de circunstancias entre las que destaca necesariamente la desaparición del marido y fotógrafo principal. De hecho, cuesta creer que la intervención de Alejandrina Alba en el negocio familiar no sobreviviese a su matrimonio con Juan Astray (fl.1880-1908) en 1880, tras el cual dejó de empadronarse como fotógrafa y cambió definitivamente la denominación de la galería (Rodríguez Molina y Sanchís Alfonso, 2014: 117). Las últimas noticias de las que disponemos de Alejandrina Alba están relacionadas con la querrela contra del Ministerio de Hacienda que mantuvo durante más de 3 años, con el fin de obtener una pensión de viudedad tras la muerte de Juan Astray¹⁰.

10 Pensión que no parece haber obtenido. Archivo General de la Administración, *Expediente de clasificación de pensión de Alba Muñoz, Alejandrina. Viuda de Juan Astray Díaz*, 30/08/1908-06/05/1911, AGA_TOPOGRÁFICO,12,51-60,CA,19246,2700 (105 folios).

Por último, la figura de Alejandrina Alba también es especialmente llamativa por la amplia colección de retratos suyos¹¹, gracias a los cuales la fotógrafa también puede ser considerada como una de las primeras españolas en emplear la fotografía no sólo como un medio para contrarrestar la ausencia de marido, o adquirir una independencia económica y profesional especialmente rara en la época, sino también como medio de expresión personal, especialmente apropiado para plasmar sus ambiciones más íntimas.

Fernanda Pascual, esposa de Antonio García

El caso de Fernanda Pascual (1838-...), cuya labor no ha trascendido hasta fechas muy recientes (Rodríguez Molina y Sanchís Alfonso, 2014; López Beriso, 2019), a pesar de haber sido mencionada ya en 1999 por Leticia Ruiz Gómez (Ruiz Gómez, 1999: 22), es de nuevo típico del descuido que sufrieron las figuras femeninas en la concepción de la historia de la fotografía española. Quizá la pista más desaprovechada para investigar a la fotógrafa nacida en El Molar (Madrid) es un inconfundible retrato suyo conservado en la Col. Cast., donde aparece cerca de una cámara fotográfica (FIG. 5). Hasta ahora, en ningún momento dicho retrato fue identificado como el de Fernanda Pascual, a pesar de haber sido incluido en varias publicaciones desde finales de los años noventa (López Mondéjar, 1999: 43; Guerra de la Vega, 2003: 69).

En realidad, su efigie aparece en más de cuatro ocasiones en el conjunto de álbumes y es gracias a otras imágenes, donde posa junto a su marido Antonio García (1835-...), que pudimos confirmar su identificación¹². Éste atrajo un poco más la atención por haber sido el gerente del estudio del Infante Don Sebastián Gabriel (1811-1875) instalado en la calle de Alcalá número 54 entre 1861 y 1865, y antes de ello, ayudante de José Martínez Sánchez en la Puerta del Sol.

Este aspecto también es clave puesto que investigar el matrimonio García-Pascual nos permite entender otros aspectos, como la relación que José Martínez Sánchez pudo



FIG. 5. Anónimo, *Retrato de Fernanda Pascual*, «La muger [sic] de Antonio el Fotógrafo», Col. Cast. (fotografías), tomo 3, 17-LF/48-84v.8

- 11 Véase en la Col. Cast. (Fotografías) de la BNE: Estudio de José Martínez Sánchez (atrib.), *Retratos de Alejandrina Alba, sola o acompañada*, ca. 1860-1870, tomo 3, 17-48-57v.7, 63.6 y 77v.8; tomo 4 - 17-LF/49-23v.5; tomo 5 - 17-LF/50-7.1; tomo 6 - 17-LF/51-31.7; tomo 9 - 17-LF/54-7.7, 65.6 y 99.8; tomo 7 - 17-LF/52-58v.8 y 18.2; tomo 8 - 17-LF/53-8.1 y 79.6; tomo 10, 17-LF/55-15v.4, 22v.2 y 41v.8; tomo 11, 17-LF/56-149 v.1, 96v.2 y 97v.1.
- 12 Existen otros retratos de Antonio en la Col. Cast. (Fotografías). Véase en la Col. Cast. (Fotografías) de la BNE: Anónimo, *Retratos de Antonio García*, tomo 3, 17-LF/48-096.1; tomo 11, 17-LF/56-34.1; 61.3 y 105.3.

mantener con el Infante. Ya se ha podido destacar el interés comercial que unía a los dos hombres, pero más interesante aún es una misiva anunciándole su nueva función como «fotógrafo de cámara», por «su singular inteligencia, y profundos conocimientos en el arte fotografico [sic]»¹³. Este nombramiento, que intervino el 15 de octubre de 1861 y coincide con la concepción del Gabinete de Don Sebastián Gabriel, nos permite imaginar que José Martínez Sánchez pudo estar altamente involucrado en dicha obra y, *a posteriori*, junto a Antonio García.

Aunque el mencionado retrato fotográfico de Fernanda Pascual deja escasas dudas en cuanto a su labor fotográfica, otros documentos, principalmente conservados en el Archivo General de Palacio, nos permiten confirmar este hecho y ampliar la información de la que disponemos sobre su actividad profesional. La primera mención a la fotógrafa se halla en el archivo del Infante, que recoge su nombramiento como auxiliar del Gabinete Fotográfico del Infante el 27 de septiembre de 1864:

«de orden de S.A.R. se incluirá en la Nómina á D^ª Fernanda Pascual con el haber de ocho reales diarios, y su goce desde primero del presente, por el auxilio [sic] que viene prestando en el Laboratorio Fotográfico de S.A.R. á su esposo Dn Antonio García»¹⁴.

Este nombramiento se confirma rápidamente mediante los sucesivos viajes (Aranjuez, San Sebastián, San Ildefonso, etc.) en los que Antonio García y Fernanda Pascual aparecen como miembros del «Gabinete Fotográfico»¹⁵. El registro del salario cobrado por ella como ayudanta de fotografía —ocho reales diarios en 1864, con una nómina mensual de 320 reales en julio de 1865¹⁶— indica que ésta percibía un sueldo similar al de un obrero cualificado masculino (Amo del Amo, 2010: 263); algo extremadamente raro en la época, en particular para una mujer, y que respondía seguramente al componente real de su función. Por otra parte, el padrón del 1 de enero de 1865, en el que no consta ningún pago de alquiler para la habitación del bajo de la calle Alcalá 54, en la que la pareja vivió durante una temporada, nos deja suponer que ésta pudiese contar con beneficios complementarios¹⁷.

Al contrario del de Antonio García, el reconocimiento de Fernanda Pascual como profesional no aparece reflejado en su hoja de empadronamiento. Este dato nos lleva de nuevo a pensar que, para una mujer casada, no convenía indicar ninguna profesión controvertida en este tipo de documentación oficial (al contrario de la «doncella» que vivía con el matrimonio). A pesar de ello, el papel de la misma en el laboratorio parece haber evolucionado a lo largo del tiempo, pasando de «Ayudanta de Fotografía» en 1865 y 1866, a «fotógrafa» en 1868. Tras el segundo exilio de Don Sebastián Gabriel, y según una información facilitada por Reyes Utrera¹⁸, Fernanda Pascual y su esposo parecen haber seguido al Infante a Pau (Francia).

Carmen Crespo Iturriaga, esposa y viuda de Sánchez

En cambio, sí pudimos ampliar la información acerca de la que, hasta hoy, se había considerado como «*La Muger [sic] del Fotógrafo José María*», tal y como la describen las anotaciones de la Col. Castellano (Rodríguez Molina y Sanchís Alfonso, 2014: 162) (FIG. 6). De esta mane-

13 Archivo de Don Sebastián Gabriel (ASG), Post. 1839, Legado 216, Expediente 2, Caja 3, AGP.

14 ASG, Post. 1839, Legado 216, AGP (RUIZ GÓMEZ 1999, 22).

15 ASG, Post. 1839, Legado 232, Expediente 02 y Legado 115, Expedientes 01 y 05, AGP (RUIZ GÓMEZ 1999, 22).

16 ASG, Post. 1839, Legado 115, Expediente 01, AGP.

17 *Padrón Municipal de la calle de Alcalá, 54, bajo, para el año 1865*, Estadística (padrones), Sección 4, legajo 335, número 2, AVM. No se ha localizado la pareja en ningún padrón anterior o ulterior.

18 Véase el artículo publicado por Reyes Utrera en este mismo libro, agradeciendo a su autora por esta información.



FIG. 6. Estudio de José Martínez Sánchez (atrib.), «La Mujer [sic] del Fotógrafo José María», Col. Cast. (Fotografías), tomo 3, 17-LF/48-58.8, BNE.

ra, Carmen Crespo Iturriaga (fl. 1830-1881) fue la esposa de José María Sánchez Morales (1835-...), otro fotógrafo cuyo establecimiento disfrutaba de la especial atracción suscitada por la Puerta del Sol.

Aunque ya en 1863 la encontramos en el número 15 junto a su marido y otras dos personas, no es antes del año 1879, una vez viuda, que Carmen Crespo se encuentra oficialmente al cargo del estudio fotográfico. En ese momento, se registra como «propietaria» y no fotógrafa, una profesión que nunca precisará en los padrones, a pesar de anunciarse como «Viuda de Sánchez» en los anuarios comerciales de 1884 (Rodríguez Molina y Sanchís Alfonso, 2013: 600).

Conclusión

En conclusión, mediante este artículo se ha tratado de proporcionar la información de la que, a día de hoy, disponemos sobre las fotógrafas y «señoras de» cuyos retratos componen los álbumes de la Col. Castellano. Deseamos que, en futuras investigaciones propias o ajenas, se acabe de concretar la labor que dichas mujeres ejercieron en los establecimientos familiares, siempre con el fin último de ampliar la información sobre la influencia que tuvieron las mujeres sobre el asentamiento de una cultura fotográfica en Madrid.

Bibliografía

AMO DEL AMO, María Cruz del (2010). *Mujer, familia y trabajo: Madrid, 1850-1900*. Málaga: Universidad de Málaga.

- CRUZ YÁBAR, Almudena (2013). «Eusebio Juliá (1826-1895), fotógrafo en Madrid. Sus *cartes de visite* en el Museo del Romanticismo. Pieza del mes del Museo Nacional del Romanticismo (enero 2013)». Madrid.
- GARCÍA CIPRÉS, Gregorio (1918). *Linajes de la Corona de Aragón*. Vol. 1. Huesca: Viuda de Leandro Pérez.
- GUERRA DE LA VEGA, Ramón (2003). *Madrid. Historia de la fotografía. Tomo 1. La Época Antigua. (1839-1900)*. Madrid: Edición del autor.
- JULIÁ Y GARCÍA, Eusebio (1872). *Almanaque de E. Juliá para 1873*. Madrid: Imp. de R. Labajos.
- (1873). *Almanaque de E. Juliá para 1874*. Madrid: Imp. de R. Labajos.
- LÓPEZ BERISO, Marta (2019). «Un lugar en la historia de la fotografía para José Martínez Sánchez (1807-1874)». Universidad Complutense de Madrid.
- (2021). «Alejandrina Alba. De «puta pública» a fotógrafas entre maridos [Conferencia]». Un siglo de Estrellas Fugaces. El lugar de las mujeres en el Sistema de Arte español en el siglo XIX: cuestiones sobre ideología, escenarios y carreras profesionales, Madrid: Museo del Prado.
- LÓPEZ MONDÉJAR, Publio (1999). *Madrid, laberinto de memorias: (cien años de fotografía, 1839-1936)*. Madrid: Lunwerg.
- MUT CALAFELL, Antonio, y José Luis de la PEÑA GARCÍA (1985). *Inventario del Archivo del Infante don Gabriel de Borbón, Gran Prior de la Orden de San Juan de Jerusalén en los Reinos de Castilla y León, y de sus descendientes: Archivo del Palacio Real de Madrid*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos.
- ONFRAY, Stéphaney (2018). «Ellas: de modelo a fotógrafa. La mujer como impulsora de nuevas formas retratísticas en los estudios fotográficos madrileños (1860-1880)». *Área Abierta. Monográfico: Tras la cámara. Estudios sobre mujeres fotógrafas* Vol.18-1: 13-37.
- RODRÍGUEZ MOLINA, María José, y José Ramón SANCHIS ALFONSO (2013). *Directorio de fotógrafos en España (1851-1936)*. Vol. 2. Valencia: Archivo General y Fotográfico de la Diputación de Valencia.
- (2014). *Una nueva visión de la fotografía española: la obra de José Martínez Sánchez (1807-1874)*. Valencia: Railowsky.
- RUIZ GÓMEZ, Leticia (1999). «Un fotógrafo aficionado en la Corte de Isabel II: el Infante Sebastián Gabriel». *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional* 139: 16-30.

Los estudios fotográficos en el Imperio Otomano (1845-1900)

Photographic Studios in the Ottoman Empire (1845-1900)

Pablo Martínez Muñiz

Universidad Francisco de Vitoria, Madrid

RESUMEN

El imperio otomano fue uno de los lugares donde antes y de una forma más extensa se practicó la fotografía. Los viajes a Oriente de europeos y el desarrollo del turismo posibilitó la aparición de importantes estudios fotográficos. Si bien el tipo de fotografía que se practicó entra dentro del ámbito del orientalismo, también se desarrollaron prácticas fotográficas documentales destinada a mostrar la incipiente modernización del imperio.

Palabras clave: imperio otomano, Estambul, fotografía del siglo XIX, oriente, orientalismo, viaje.

ABSTRACT

The Ottoman Empire was one of the places where photography was practiced earlier and in a more extensive way. The trips to the East by Europeans and the development of tourism made possible the appearance of important photographic studios. Although the type of photography that was practiced can be found within the field of orientalism, documentary photographic practices were also developed to show the incipient modernization of the empire.

Keywords: Ottoman Empire, Istanbul, 19th century photography, orient, orientalism, travel.

Los primeros estudios fotográficos del imperio otomano aparecieron a partir de 1845 en las grandes ciudades, principalmente Estambul, El Cairo y Beirut. Eran todos estudios regentados por fotógrafos extranjeros, sobre todo franceses, ingleses y en menor medida alemanes; y lo más habitual era que permanecieran abiertos algún tiempo hasta que su propietario decidiera marcharse a otro lugar o regresara a su país de origen (Öztuncay, 2006). Trabajaban utilizando la técnica del daguerrotipo y su producción comercial se especializó en el género del retrato. En Estambul, el primer estudio fotográfico fue inaugurado en 1845 por dos italianos, los hermanos Carlo y Giovanni Naya. A ellos les siguieron otros fotógrafos: los alemanes Abresche y Rabach, el italiano Maggi y el francés Astras. En El Cairo, el pintor maltés de origen alemán Anton Schranz tuvo un estudio abierto antes de 1850, siendo el primero en la ciudad.

Es a mediados de la década de 1850 y sobre todo a principios de la siguiente cuando empezaron a aparecer estudios más consolidados que fueron introduciendo nuevas técnicas fotográficas como el colodión húmedo. Los nuevos estudios ampliaron los géneros fotográficos, añadiendo al retrato ya existente los géneros de panoramas, vistas de monumentos, escenas de la vida cotidiana y tipos populares de personajes locales, que vendían a una clientela formada por turistas y artistas extranjeros. Destacaron en Estambul los estudios de James Robertson, abierto en 1854, y el del sueco Guillaume Berggren, abierto en 1866. En Beirut, tanto el italiano Tancredi Dumas como el francés Félix Bonfils abrieron sus respectivos estudios en 1867.

Un número cada vez mayor de otomanos comenzó a trabajar la fotografía tras aprender el oficio de los fotógrafos europeos residentes en la región. Los primeros fotógrafos otomanos en abrir estudios en Estambul fueron Basile Kargopoulo en 1850, J. Pascal Sébah en 1857 y Viçen Abdullah en 1858. Con el paso del tiempo, la actividad fotográfica en la capital fue aumentando. A modo de ejemplo, en el *Annuaire Oriental du Commerce* de 1891, una publicación comercial de la ciudad de Estambul, se mencionaban a los siguientes estudios: Abdullah frères, Antoin Arakeloff, Guillaume Berggren, Joseph Boulmann, frères Caracache, C. J. Fettel, Goldenfan frères, Gülmez frères, M. Iranian, Édouard Kasparian, Basile Kargopoulo, Sébah et Joaillier, Const. C. Sofiano, Paul Tarkoul y Tchobanian frères (*Annuaire Oriental du Commerce*, 1891).

A partir de 1880, empezaron a abrirse estudios fotográficos en ciudades más pequeñas del imperio otomano. Casi todos los estudios establecidos en las provincias de los Balcanes, Anatolia, Siria, Palestina e Iraq fueron dirigidos por fotógrafos armenios o griegos. Entre los más destacados figuraban Rubellin y Krabow en Esmirna; Emanuel Foscolo y Dimitri Michailidis en Edirne; Konstantin Kargopoulo en Aydin; Garabed Solakian en Konya; los hermanos Kakoulis en Trabzon; los hermanos Dildilianos en Merzifon; Paul Zepdji, Gamliel y Baubin en Salónica; los hermanos Manaki en Monastir; Pietro Marubbi en Scutari; los hermanos Derounian en Aleppo; Félix Bonfils, Tancredi Dumas y Georges Saboungi en Beirut; Habib Hawawini y Sulayman al-Hakim en Damasco; Garabed Kirkorian y Yesayi Garabedian en Jerusalén y los hermanos Donatosian en Bagdad (Öztuncay, 2015: 67). Otro importante estudio fotográfico local fue el que Gabriel Lékégian abrió en El Cairo entre 1883 y aproximadamente 1920.

Géneros fotográficos

Toda la producción fotográfica en tierras otomanas podría organizarse en dos grupos: de un lado, las fotografías de monumentos y vistas de paisajes. De otro, las escenas costumbristas o de tipos orientales. El primer grupo imitaba los modelos de representación fotográfica que veinte años atrás habían fijado los calotipistas europeos en sus viajes a Oriente, modelos caracterizados por la monumentalidad en la representación de edificios históricos y ruinas y en los que la descripción era el elemento más destacable de su representación. Así pues, las grandes mezquitas de Estambul, El Cairo y Damasco, al igual que las ruinas de los antiguos templos egipcios y romanos eran fotografiadas aprovechando encuadres y perspectivas favorecedores. No había espacio para la metáfora, la simbología o la sugestión.

La fotografía panorámica fue un subgénero recurrente en la representación de Estambul. Las fotografías se realizaban desde la Torre de Gálata, un lugar en lo alto desde donde se podía abarcar toda la ciudad: la península histórica con sus mezquitas y bazares, el Cuerno de Oro, los barrios de Pera y Gálata y el Bósforo. Se realizaban entre diez y doce fotografías, las cuales iban montadas conformando una única imagen panorámica que se plegaba en acordeón. Pascal Sébah, Antonio Beato, Abdullah frères o Guillaume Berggren fueron algunos de los que



FIG. 1. J. Pascal Sébah. *Panorama de Constantinople pris de la Tour de Galata*, 1872-1875. Institut national d'histoire de l'art (INHA), Paris.

más trabajaron este subgénero (FIG. 1). Aunque los álbumes panorámicos eran preciados objetos codiciados por los turistas por su carácter exótico, «este tipo de representaciones testifican la modernización de Estambul» (Akcan, 2013: p.99), ya que en los panoramas se podía apreciar la actividad mercantil del puerto.

El otro grupo de fotografías se corresponde con las representaciones de escenas costumbristas o de tipos orientales, realizadas en su mayoría en el estudio fotográfico. Aquí la descripción da paso a la capacidad alegórica y «la fotografía no era realista, sino que mostraba caracterizaciones de tipos ideales que, se creía, tenían formas puras» (Almárcegui, 2010: p.15). Este tipo de imagen pretendía construir un Oriente imaginario de acuerdo con los anhelos de la sociedad decimonónica europea y desarrollaban escenas de la vida en Oriente: la dama turca recostada en el diván, las bailarinas y músicos, los niños transportando agua en representaciones que utilizaban un imaginario bíblico idealizado, los hombres trabajando en diversos oficios artesanales, las representaciones de derviches, etc. Los modelos empleados en estas escenas alegóricas eran no musulmanes, incluso cuando representaban tipos populares de personajes musulmanes.

Las sesiones fotográficas de escenas estereotipadas en ambientes orientales eran del agrado de los turistas, quienes en ocasiones se hacían retratar *en costume oriental*. Se podría citar el ejemplo de Manuela Inocencia Serrano y Cerver y su hija Amelia del Valle Serrano, quienes en su viaje a Venecia, Europa oriental y Turquía acompañadas del marido de la primera, Enrique de Aguilera y Gambia, XVII marqués de Cerralbo, fueron retratadas por Abdullah frères ataviadas en traje de dama turca¹ (FIG. 2).

La fotografía oficial

A partir de la década de 1870 se desarrolló otro tipo de fotografía que se alejaba de la estereotipación orientalista y proponía una representación de la sociedad otomana más acorde con una visión que privilegiaba un carácter multicultural y moderno. Bajo instancias de los sultanes **Abdülaziz I** (1830-1876, r. 1861-1876) y **Abdul Hamid II** (1842-1918, r. 1876-1909), se llevaron a cabo dos proyectos fotográficos de carácter oficial cuyos objetivos políticos e ideológicos trascendían una representación estereotipada de Oriente que llevaba décadas popularizándose entre los turistas y viajeros europeos: el álbum *Les costumes populaires de la Turquie en 1873* y el *Álbum de Abdul Hamid II*, de 1893.

¹ Esta fotografía y otras realizadas en la misma sesión se encuentran expuestas en el Salón de Confianza de la planta baja del Palacio del Marqués de Cerralbo, en Madrid. Además, en 2002 se realizó una exposición con una selección de fotografías del fondo fotográfico del museo y se publicó un catálogo: VAQUERO ARGÜELLES, L.; JIMÉNEZ SANZ, C. y LÁZARO MARTÍNEZ, A. (2002). *Álbum. La colección de fotografía del Marqués de Cerralbo*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.



FIG. 2. Abdullah frères. *María Inocencia Serrano y Cerver, marquesa de Cerralbo y Amelia del Valle y Serrano, con atuendo oriental, 1889. Museo Cerralbo, Madrid.*

Les costumes populaires de la Turquie, 1873

Se trata de un álbum que el sultán Abdülaziz I encargó al estudio de J. Pascal Sébah para la Exposición Universal de Viena de 1873. El álbum se componía de setenta y cuatro fototipias hechas a partir de negativos de colodión que mostraban una representación de todas las regiones del imperio a través de fotografías en las que aparecían personajes ataviados con las vestimentas típicas de cada región. El director de la publicación fue Osman Hamdi Bey, arqueólogo, pintor orientalista y futuro director del Museo Imperial Otomano de Estambul², quien se encargaría de la organización del álbum y de los textos en colaboración con Victor Marie de Launay, un oficial de la municipalidad de Pera³ y miembro de la Comisión Imperial para la exposición otomana de Viena (Hannoosh, 2016).

Para esta publicación Sébah hizo posar a grupos de modelos no profesionales –dos o tres personas– con vestidos regionales que representaban la diversidad de imperio. Las fotografías fueron tomadas en el estudio, sin la presencia de ningún objeto o mueble que condicionara una lectura simbólica de la imagen y con el fondo neutro. El suelo estaba cubierto por una esterilla de cáñamo, añadiendo mayor neutralidad a las escenas (FIG. 3).

Este álbum fotográfico fue la encarnación perfecta de una iniciativa patrocinada por el estado «para usar este nuevo medio con el fin de proporcionar a las audiencias occidentales un discurso controlado sobre las costumbres y el vestuario orientales» (Eldem, 2015: p.112). No existió una actitud orientalista de representación de ningún tipo de visión estereotipada de la

2 Hoy en día Museo Arqueológico de Estambul.

3 Barrio europeo de Estambul y lugar donde se localizaban la mayoría de las embajadas, hoteles y estudios fotográficos.



FIG. 3. Osman Hamdi y Marie de Launay. *Les costumes populaires de la Turquie en 1873: Ouvrage publ. sous le patronage de la Commission impériale ottomane pour l'Exposition Universelle de Vienne / Texte par Son Excellence O. Hamdy Bey commissaire général et Marie de Launay membre de la Commission impériale et du jury international; Phototypie de Sébah.* Bibliothèque nationale de France, Paris.

sociedad, sino que las fotografías eran informativas, ofrecían una mirada etnográfica y lanzaban un mensaje ideológico muy pertinente: el álbum era una alegoría del imperio otomano en la que se representaban todas sus provincias y su diversidad de tradiciones, costumbres, grupos étnicos, grupos sociales y religiones. De esta manera, el sultán pretendía trasladar en la Exposición Universal de Viena el mensaje de la unidad, indivisibilidad y grandeza del imperio, en un momento en el que los continuos problemas económicos, las sublevaciones en provincias que reclamaban la independencia y las recientes guerras estaban asfixiando su existencia.

El Álbum de Abdul Hamid II, 1893

Consciente del valor propagandístico de la fotografía, el sultán Abdul Hamid II concibió en 1880 la realización de un álbum fotográfico cuya misión fuera la de transmitir una imagen de modernidad y desarrollo del imperio otomano y que se alejara de las convenciones orientalistas que sistemáticamente reproducían las fotografías de los estudios comerciales. Este encargo se materializó en el monumental *Álbum de Abdul Hamid II*, compuesto por un total de 1.819 fotografías y organizadas en cincuenta y un volúmenes. El álbum fue enviado en 1893 a la Exposición Mundial Colombina, en Chicago, para su exposición pública y posteriormente fue donado a la *Library of the Congress*, en Washington⁴. Participaron varios estudios de fotografía, siendo el principal el de Abdullah frères, quien realizó un total de 1.201 fotografías. Le siguió Sébah & Joaillier con sesenta y dos, Ali Reza Pasa con cincuenta y ocho y Studio Phebus con cincuenta y una. La Sección Fotográfica de la Escuela Imperial de Ingeniería contribuyó con cincuenta y cinco fotografías. El resto de las imágenes, unas doscientas, no tienen una autoría identificada. Las fotografías más descriptivas de monumentos y paisajes «no fueron directamente encargadas para el proyecto, sino que fueron seleccionadas de los archivos fotográficos de los estudios comerciales participantes» (Allen, 1984: p. 119).

4 La *Library of Congress* de Washington D. C. ha digitalizado las 1.819 fotografías del *Álbum de Abdul Hamid II* y se pueden consultar en el siguiente enlace: <https://www.loc.gov/collections/abdul-hamid-ii/>

El conjunto de las fotografías está organizado en tres temas: paisajes y monumentos históricos, instituciones navales y militares, y nuevas instituciones educativas. El primero ocupa veinte de los cincuenta y un álbumes y comprende vistas de escenas topográficas y monumentos históricos bizantinos y otomanos. La mayoría son vistas de Estambul y sus alrededores, pero dos álbumes están dedicados a los monumentos arquitectónicos de Bursa y a vistas de Eskisehir, Iznik y Sogut, todas ellas ciudades asociadas con el ascenso de la dinastía otomana. Una segunda categoría de temas abarca dieciséis álbumes e incluye imágenes de las instituciones navales y militares otomanas. Los quince álbumes del tercer grupo registran ejemplos de las instituciones educativas y civiles que se fundaron o reformaron en la época.

El uso político de la fotografía manifiesto en este álbum, en consonancia con lo que se estaba haciendo en esos momentos en distintos lugares de Europa, era el de mostrar al mundo el carácter reformista y moderno de la monarquía otomana, ofreciendo la visión de un imperio que se preocupaba por el bienestar y el progreso de sus súbditos.

Principales estudios fotográficos locales en Estambul

Fueron dos los estudios fotográficos instalados en Estambul que dominaron la escena fotográfica local a partir de 1857: J. Pascal Sébah –estudio denominado en sucesivas épocas P. Sébah, Sébah & Joaillier, J.P. Sébah y Foto Sabah– y Abdullah frères. J. Pascal Sébah nació en 1823, fue el cuarto hijo de un padre sirio católico melchite y madre armenia instalados en Estambul. Abrió su estudio fotográfico en la *Rue Tomtom* de Estambul, en septiembre de 1857. En 1860 Sébah trasladó su estudio al número 232 de la *Grand Rue de Pera*⁵, la principal arteria comercial de Estambul y lugar donde otros estudios fotográficos abrieron también sus puertas. Años después lo trasladaría al número 439 de la misma avenida, donde permanecería hasta 1952 (Özendes, 1999).

A partir de 1860 Sébah se asoció con el también fotógrafo Antoine Laroche⁶, un francés instalado en Estambul que se encargaba del revelado y la impresión en el estudio de Sébah. Gracias a él pudo entrar en contacto con la *Société française de Photographie* y exponer en París fotografías del interior de la Basílica de Santa Sofía y vistas panorámicas de Estambul, en 1869 y 1870 (Jacobson, 2007), en un intento por alcanzar un prestigio internacional. En 1873, Sébah abrió un segundo estudio en El Cairo y su archivo fotográfico se amplió con vistas de Egipto y Nubia, así como con una variedad de tipos populares y escenas pintorescas.

La producción fotográfica del estudio Sébah abarcó todos los géneros: paisajes, vistas de monumentos y ciudades –sobre todo monumentos bizantinos y otomanos de Estambul–, retratos, escenas cotidianas y tipos populares. La clientela del estudio Sébah estaba formada por locales que demandaban retratos y turistas deseosos de hacerse con una pequeña colección de fotografías como recuerdo de su viaje o incluso hacerse una sesión de retrato escenificado a la moda orientalista. Se tiende a considerar que la época de 1870 es la de mayor calidad de sus fotografías.

En la producción fotográfica del estudio Sébah de tipos orientales y escenas de la vida cotidiana predominaba un tipo de fotografía similar en su composición a la realizada para el álbum *Les costumes populaires de la Turquie en 1873*. Sobre un fondo neutro del estudio iban desfilando todo tipo de personajes, en general modelos no profesionales, a los cuales se les identi-

5 Hoy en día la *Grand Rue de Pera* se denomina *Istiklâl Caddesi* y sigue siendo la principal arteria comercial del centro de Estambul.

6 En 1877 Laroche dejó la firma para montar su propio estudio en Egipto.

ficaba por su origen étnico, actividad profesional, estatus económico o religión, a partir de la indumentaria que llevaban y el título de la fotografía asignado. Los personajes a veces miraban a la cámara y se manifestaba una falta de análisis de la psicología del retratado, el cual era un continente al que se le prescribían significados determinados. Los títulos de las fotografías eran reveladores y determinaban la identidad del modelo: dama turca, dama circasiana, eunuco, mujer nubia, dignatario, árabe de Yemen, arzobispo o cardenal, vendedor de velas, músico, bailarina, derviche peregrino, kurdo, etc. Habitualmente se utilizaban fondos pintados para contextualizar la escena, los cuales representaban paisajes vegetales exuberantes, ruinas y arquitecturas islámicas. El resultado eran unas escenificaciones orientalistas estereotipadas (FIG. 4). Muchas de estas fotografías eran comercializadas en formato tarjeta de visita, más económicas y fácilmente coleccionables.

A pesar del carácter comercial de estas imágenes y de su estética orientalista, dirigidas a un mercado europeo, su análisis en conjunto muestra una categorización de la sociedad otomana de finales del siglo XIX a partir de unas nociones identitarias determinadas –etnia, religión, profesión, sexo–, y en consecuencia posibilitaba mostrar una definición de sociedad, similar a la propuesta en *Les costumes populaires de la Turquie en 1873*, pero más exagerada.

En 1883 Sébah sufrió un derrame cerebral y tuvo que retirarse de la actividad profesional, siendo su hermano Cosmi quien se hizo cargo del estudio mientras el hijo de Sébah, llamado Jean Pascal y que en ese momento contaba con once años, aprendía el oficio de fotógrafo. J. Pascal Sébah nunca se recobró del accidente y falleció en 1886. A partir de entonces, su hijo Jean Pascal se hizo cargo del estudio y se asoció con el francés Policarpe Joaillier. Las fotografías que realizaron pasaron a ser firmadas con el nombre de Sébah & Joaillier. Esta época fue especialmente fructífera para el estudio, que amplió sus archivos fotográficos para satisfacer la demanda creciente de una clientela europea de turistas. Más adelante, las fotografías aparecerían publicadas con la firma J. P. Sébah, posiblemente una estrategia de Jean para capitalizar el apellido de su padre (Jacobson, 2007). En 1899, el estudio fotográfico de Abdullah frères –la competencia principal– se disolvió y vendió todos sus negativos a Sébah & Joaillier. Al año siguiente, Polycarpe Joaillier regresó a Francia dejando a su hijo Gustave Joaillier para asegurar junto a Jean Pascal la dirección del estudio hasta la partida de este a



FIG. 4. J. Pascal Sébah. *Nubian Woman*, ca. 1878; J. Pascal Sébah. *Female Egyptian Peasant and Child*, ca. 1878; Jean Pascal Sébah. *Dame Circassienne*, 1865-1875. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

Francia en 1904. A partir de entonces, el estudio siguió funcionando, con diferentes propietarios y en diferentes localizaciones hasta su cierre definitivo en 1973.

Abdullah frères

Los hermanos Abdullah, Viçen (1820-1902), Hovsep (1830-1908) y Kevork (1839-1918) pertenecían a una familia acomodada de origen armenio instalada en Estambul. El estudio fotográfico que abrieron en 1858 tuvo su germen en otro estudio ya existente, el del químico alemán Rabach, en el distrito de Beyazid, quien llegó a Estambul en 1855 y se dedicaba a hacer retratos mediante la técnica del daguerrotipo. En él trabajaba Viçen, quien había aprendido de Rabach el oficio de la fotografía. Tras seis años viviendo en Venecia y recibiendo una formación artística en la Escuela armenia Mourad-Rafaelian, Kevork regresó a Estambul y junto a su hermano compraron el estudio a Rabach, una vez este decidió volver a Alemania en 1858 (Özends, 1998). Al principio el estudio se llamaba *Vincent Abdullah frères*, aunque en 1861 cambió el nombre por el de Abdullah frères. Muy pronto se les unió el otro hermano Hovsep y los tres juntos iniciaron una carrera fotográfica de grandes éxitos y reconocimiento internacional. En 1862 fueron nombrados fotógrafos oficiales de Su Alteza Imperial el Sultán Abdülaziz, lo cual les permitió desarrollar una prolífica carrera. Más adelante serían fotógrafos oficiales del siguiente sultán, Abdul Hamid II, quien les encargaría uno de los trabajos más importantes de su carrera, el *Álbum de Abdul Hamid II*.

Su producción fotográfica era la habitual en los estudios comerciales de Oriente Próximo: retratos, vistas urbanas, paisajes, fotografía monumental, escenas cotidianas y tipos orientales. Considerado como el mejor de todos los estudios fotográficos de Oriente Próximo, las fotografías destacaban por su impecable tratamiento de luces y sombras y cuidada disposición espacial, haciéndose evidente la formación artística de Kevork y los conocimientos técnicos de Viçen.

Al igual que otros estudios de la época, la fotografía monumental y de vistas de los hermanos Abdullah tenía un carácter de *index* topográfico y permitía a los turistas hacerse con una colección de fotografías exóticas de los lugares que habían visitado. Empezaron fotografiando Estambul y sus alrededores, pero con el paso de los años llegaron a formar un archivo que abarcaba toda Anatolia, Egipto y Siria. Remarcables son las fotografías que realizaron en los alrededores de Santa Sofía, en los cementerios estambuliotas o en el Bósforo, mostrando el continuo ir y venir de personas con un estilo que transmitía una idea clara de instantaneidad (FIG. 5). Esta instantaneidad también se aprecia en las fotografías de las excursiones de las cortesanas otomanas –mujeres de jeques, visires o altos dignatarios de la corte– a las zonas de recreo que rodeaban la capital, en particular una zona llamada Aguas dulces de Europa (FIG. 6). En la fotografía *Constantinople. Promenade de dames turques*, 1870-1880, un grupo de cortesanas montadas en una elegante carroza y con los rostros velados con pañuelos blancos recorrían el campo guiadas por sus sirvientes y se instalaban para hacer un picnic. La imagen «induce a una potente visión orientalista atemperada por la certitud de la realidad» (Jacobson, 2007: p. 16), producto del carácter de instantaneidad que evidencia.

El planteamiento estético de los tipos orientales era variado, y con el paso de los años se hizo más complejo, pero en sus aspectos esenciales difería de la austeridad con la que Sébah planteaba sus tipos orientales. Los hermanos Abdullah solían recurrir a la utilización de fondos pintados que representaban escenas orientalistas: vistas de las pirámides de Guiza, interiores de palacios árabes, vistas urbanas, vistas con vegetación exuberante y palmeras, etc. Abundaba el mobiliario, aunque su utilización era arbitraria ya que se mezclaba mobiliario oriental con



FIG. 5. Abdullah frères. *Sancta Sophia*, 1858-1899; *Main Turkish Cemetery of Eyub*, 1858-1899; *View of Scutari*, 1858-1899. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.



FIG. 6. Abdullah frères. *Constantinople. Promenade de dames turques*, 1870-1880. Bibliothèque nationale de France, Paris.

mobiliario europeo, dando lugar a pastiches escenográficos. Respecto a los modelos, utilizaban modelos no profesionales y no musulmanes. Se hacía patente la inexpresividad y falta de caracterización psicológica.

En resumen, a través de la evolución del trabajo fotográfico del estudio Abdullah frères se puede observar la ambivalencia existente en la fotografía realizada por los estudios comerciales locales en el imperio otomano a finales del siglo XIX. Una compleja interrelación entre un tipo de imagen orientalista destinada al turismo y que satisfacía los anhelos de fantasía y exotismo de los europeos; y un tipo de imagen vernácula que puede a su vez diferenciarse en una fotografía de corte documental y otra de corte propagandístico, definida como fotografía otomana y que desarrolla una imagen identitaria moderna que sitúe al imperio otomano en la senda de los avances tecnológicos, sociales y científicos ya iniciados por otras naciones europeas.

Referencias bibliográficas

- ALLEN, W. (1984). «The Abdul Hamid II Collection», en *History of Photography*, volumen 8, issue 2. London: Taylor & Francis Group, (pp. 119-145).
- ALMARCEGUI, P. (2010). «Orientalismo y fotografía», en WORSWICK, C.; NASSAR, I. y ALMÁRCEGUI, P. *Jardines de arena. Fotografía comercial en Oriente Próximo 1859-1905*. Catálogo de la exposición. Barcelona: TurnerPhoto Edición, (pp. 13-17).

- Annuaire oriental (ancien Indicateur oriental) du commerce, de l'industrie, de l'administration et de la magistrature.* (1891). Constantinople: Cervati (frères).
- AKCAN, E. (2013). «Off the Frame. The Panoramic City Albums of Istanbul», en BEHDAD, A. y GARTLAN, L. (eds.). *Photography's Orientalism: New Essays on Colonial Representation.* Los Angeles: Getty Research Institute, (pp. 93-114).
- ELDEM, E. (2015). «Powerful Images. The Dissemination and Impact of Photography in Ottoman Empire», en ÇELİK, Z. y ELDEM, E. (eds.). *Camera Ottomana. Photography and Modernity in the Ottoman Empire 1840-1914.* Catálogo de la exposición. Istanbul: Koç University Press, (pp. 105-153).
- HANNOOSH, M. (2016). «Practices of Photography: Circulation and Mobility in the Nineteenth-Century Mediterranean», en *History of Photography*, volumen 40, issue 1. London: Taylor & Francis Group, (pp. 3-27).
- JACOBSON, K. (2007). *Odaliques & Arabesques: Orientalist Photography 1839-1925.* London: Bernard Quaritch Ltd.
- ÖZENDES, E. (1998). *Abdullah Frères: Ottoman Court Photographers.* Istanbul: Yapı Kredi.
- (1999). *From Sébah & Joaillier to Foto Sabah. Orientalism in Photography.* Istanbul: YKY.
- ÖZTUNCAY, B. (2006). *The Photographers of Constantinople: Pioneers, Studios and Artists from 19th Century Istanbul.* Istanbul: Aygaz.
- (2015). «The Origins and Development of Photography in Istanbul», en ÇELİK, Z. y ELDEM, E. (eds.). *Camera Ottomana. Photography and Modernity in the Ottoman Empire 1840-1914.* Catálogo de la exposición. Istanbul: Koç University Press, (pp. 66-105).

De lo visto y no visto. La necesidad del instante en la modernidad.

(La fotografía de la Comuna de París. Estudio de una mirada 150 años después. Su incidencia en España)

Seen and unseen. The need for an instant in modernity.

(Photography of the Paris Commune. Looking back 150 years. Its effect in Spain)

Guillermo Enríquez de Salamanca

Jefe de Sección de Documentación del IPCE, Madrid

RESUMEN

El texto hace un repaso por los 150 años de historia de la Comuna de París, por sus actores, por sus dinámicas, por sus representaciones, planteando diversas preguntas acerca del modo de representación que se dio en ese acontecimiento histórico determinante para la historia tanto del siglo XIX como del siglo XX. La principal hipótesis que plantea, es la de desarmar la idea de que fue la primera guerra fotografiada en tiempo real, de la instantaneidad. Por otra parte plantea la fotografía de la comuna como un nuevo tipo de fotografía, de *suvenir*, acercando el *topos* de la revolución, de la comuna, al ámbito español con las consecuencias posteriores hasta la guerra civil española.

Palabras clave: fotografía, guerra, Comuna de París, socialismo libertario, fotoperiodismo, ruina.

ABSTRACT

The article reviews the 150-year history of the Paris commune, its actors, its dynamics, its representations, raising various questions about the form of representation in that decisive historical event for the history of both the 19th century like the 20th century. The main hypothesis that it raises is to dismantle the idea that it was the first war photographed in real time, of instantaneity. On the other hand, the article poses the photography of the commune as a new type of photography, a souvenir, bringing the topos of the revolution, of the commune, closer to the Spanish society with the subsequent consequences leading to the Spanish Civil War.

Keywords: photography, war, paris commune, libertarian socialism, photojournalism, ruin.

De lo que vamos a tratar es de lo interesante de la fotografía en la Comuna de París, no de nombres propios, y de los problemas que –estudiada la bibliografía– no han sido tratados, ni tan siquiera con ligereza.

Es una revolución que quiso ser vista, que tenía que ser vista, que tuvo que ver con lo visto, como quizá la primera máquina de visión, o como aquello que escribió Goya de «yo lo vi», y que aunque no sea más que un trasunto propio de la teoría de la imagen, es lo suficiente importante para que se revise ya que la gran crítica norteamericana no ha tratado en su justa y merecida importancia a la Comuna.

La Comuna, *Le Siège de Paris*, ha sido la gran ausente. Una ausencia que, aunque parezca intencionada, no es más que el progreso ingrato de la historia. La Comuna además de ausencia en la historia, por otra parte también fue aquello que llamaron los Situacionistas una *Gran Fiesta*; el propio H. Lefebvre, en el mejor libro escrito sobre la Comuna, habló de la Comuna como gran *Potlach*. Es la Comuna, como quisieron ver los burgueses y las potencias liberales, un ejercicio de barbarie, tratada bajo un programa de desprestigio que ha conseguido que la Comuna se recuerde como un ejercicio inoperante, y solo estudiado como gimnasia de *sorpresas*, de *fiesta* dirá la brillante Kristin Ross, un intercambio: *Potlach*.

Un aparato de Estado aplastó a la máquina de guerra que fue la Comuna, cuyo principal valor fue la aplicación de espacio común y que fue que la mujer tuvo por primera vez su espacio personal, el espacio físico no fue solo un espacio para el capital sino para lo social, que el cuerpo que habitó ese espacio dejó de estar vacío y prometerse político, y que el sueño del obrero, la palabra y la poesía del obrero fue escuchada y no perseguida por la policía como aquellos poemas de los 14 que insultaron a Luis XV.

La del 71 es continuación de la del 48 y ésta de la del 1789. Y que la del 71 fue el experimento final de aquella filosofía que, aunque daba martillazos, se había metido en la vida de las personas. Así los textos que revisan esta, la del 71, son el prelude a la siguiente revolución, la Rusa del 14.

Las barricadas del 71 son ejercicios de bricolaje, más que defensa. Son la más preciada obra de arte que surgió en el último tercio del siglo XIX y no aquellos ruinosos cuadros de historia. La barricada del zapatero del que habla Kristin Ross es su gran obra final. El llamarla obra de arte no nos interesa, ni tan siquiera al astuto Napoleón Gaillard. El ni sabe ni quiere saber, el hizo lo que hizo, y el objetivo era el mismo, su tiempo y su espacio; hacer algo con restos. Hubo obras de ingeniería en la barricadas, ¡qué obras de ingeniería tan bellas! Y que, si tenían la intención de romper los flujos que se habían creado en el programa napoleónico de renovación de París y que estaba fundamentado en el concepto de ciudad, acabaron como meros cortes, tajaduras en el espacio, muescas en la visión total que se estaba inaugurando. El espacio del París medieval del cólera era más propicio a la revolución. Espacios lisos frente a estriados. Callejuelas donde conspirar, laberintos y rupturas de perspectiva.

La ciudad con barricadas y sin barricadas. La ciudad pensada como máquina de guerra o la ciudad como aparato del Estado. Este es uno de los papeles que la fotografía ejecuta. La ciudad aparato de Estado es la ciudad de la fotografía encargada a *Marville* por Hausmann o el *Album Berger* de *Henry Le Secq* y la ciudad máquina de guerra es la ciudad que debió ser fotografiada por los fotógrafos durante la Comuna, pero no sucedió. No hay fotografías de acción. La acción, el movimiento, aún formaba parte de artificios.

Lo que si funciona y es necesario revisar es la fotografía de la Comuna para y por el concepto de ruina de ciudad moderna. Es otro concepto fotográfico que aparece en la Comuna de París. Frente a las misiones Heliográficas, donde la ruina es un *claire lune*, ahora la reconstrucción de París o su bombardeo son imágenes muy similares. Ambas son ruinas realistas. Son ya ruinas modernas y no románticas. Y estos encuadres, estas interpretaciones del espacio visual, que avecinan la pintura metafísica, se repetirán como imaginario en las grandes guerras, pasando por la civil española. Esta funcionalidad de encuadres en el fotografía apareja el aspecto de ruptura formal.

Es decir, la fotografía de la Comuna ha funcionado, de manera oculta, como un principio iconográfico del s. XX. Lo que se vaya a fotografiar y o pintar empieza en el masivo uso de la fotografía en la Comuna. Pero no solo los temas, que son lo de menos, sino especialmente el

modo de la imagen: la visibilidad; *object the eye*; la velocidad y visión panorámica; y sobre todo: la obsesiva necesidad del instante, del espacio temporal y con él la búsqueda del prestigio. Esta será la base de la representación en el siglo XX.

Esto es muy importante porque la fotografía no había llegado al instante, algo que estaba configurado en el momento histórico —debemos pensar en Henri Bergson, que tendrá doce años en el momento de la Comuna, vivía en París—. Debemos entender que aunque ya se estaba produciendo esta ruptura, como cualquier drama, este acelera las circunstancias históricas; en este caso: la necesidad de la estabilización de la realidad. Hasta ahora, la realidad fotográfica era un posado, por cuestiones técnicas, pero la fotografía transitará en la búsqueda del instante.

Dónde están las vistas de las batallas de la Comuna, batallas que estamos acostumbrados a ver en otras guerras, dónde están las fotografías aéreas, por ejemplo las de Nadar —sabemos que trabajó como enlace de Tours—, las de los campos de batalla —como las que se harán en el 14—, dónde está esa fotografía métrica de la que habla Michel Frizot.

La primera fotografía de la primera guerra en suelo Europeo

Esto fue asombroso. Todos hablaron de ello, todos los periódicos trataron este tema. Miles de álbumes se vendieron, como el que se encuentra en el Museo Cerralbo. La revolución que se venía adelantando en el manifiesto comunista del 48 se estaba produciendo, se había producido, y los que pudieron, como el hijastro del Marqués de Cerralbo, quiso asistir, y decir aquello de «yo lo vi». ¿Por qué sucede la Comuna, a quién miran los comuneros de las imágenes, quiénes eran estos comuneros? En resumidas cuentas, cabría citar la famosa anécdota de Baudelaire, que entrando en un tasca, según Jules Renard espeto «*Esto huele a destrucción*»; quizá temblor de un mundo que va a terminar, el negro absoluto, la masa: la multitud y la barbarie eran aquellas tropas comuneras (fig. 1).



FIG. 1. Auguste Bruno Braquehais, *Barricade à l'angle des boulevard Voltaire et Richard-Lenoir pendant la Commune de Paris de 1871*. BHVP/Roger-Viollet.

La otra gran pregunta es: ¿cuándo el instante fue interesante?... y si... realmente el objeto, la decisión de la fotografía en términos contemporáneos depende de la búsqueda hacia la captura del instante, del goce del segundo que no es más que el goce del instante, de un fantasma como lo es cualquier deseo. La mirada que desea y la fotografía como juego de espejos, sociología y argumentos todos ellos de la modernidad que inicia la Comuna de París.

La ciudad moderna que era París, como ha estudiado David Harvey, no era más que la nueva ciudad que genera flujos y perspectivas visuales. Y las fotografías de ruina de aquello serán utilizadas por Walter Benjamín para hablar «del tiempo de la historia», del fin, de la ruina como devenir carente de memoria trascendental, eternamente sonoro etcetera. El souvenir de la barbarie, la banalización del mal de Sontag.

No querría dejar de hablar de los encuadres, de la idea de panorama que se había instalado: *Pan= es todo; orama= es ver*. Ver todo. La ciudad se convierte en una gran perspectiva, como aquellos mapas que dibujan el *CIVITATES*. En el XIX la idea del panorama está tan presente que resulta extraño que nadie haya entendido que la característica del siglo XX sea intentar ver todo aquello, dar fidelidad a todo aquello que se intentaba en el XIX, hasta darse cuenta de que es un imposible. No se da. Pero, además, de todo aquello solo queda ruina, y además porque no se pudo hacer una foto del «instante» más tarde será el objeto común de la fotografía.

Muchas de las fotografías de esa ruina las tratarán los fotógrafos con encuadre de armazón, fotografías donde se ven los forjados de ruina moderna, de hierro, de tiempo moderno. Estas imágenes y estos encuadres y, acaso fondos fotográficos, que parece hayan copiado a pintura metafísica serán telón de fondo de los surrealistas: devastación, sueño y Breton. O aquellas fotografías, que jamás se habían hecho, innecesarias en planteamientos románticos, y que ahora son posibles. Antes, imposibles (FIG. 2).

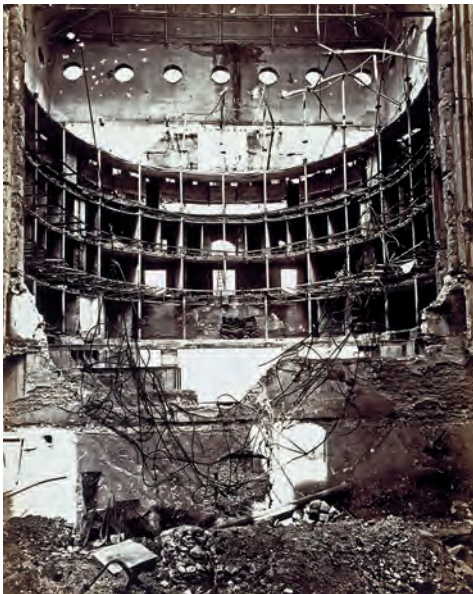


FIG. 2. Alphonse Liébert, *Ruines de la Commune*. 1871. Théâtre Lyrique incendié, vue intérieure de la Salle, 1er arrondissement, Paris. Papel a la albúmina. Madrid. Colección Particular.

Otro de los aspectos que demuestran no solo el drama de la barbarie, son las fotos de los interiores derruidos, o de aquellos pequeños mobiliarios de los espacios públicos. La fotografía de Jean Andrieu de la galería de la Paix, absolutamente arrasada, donde en el primer plano se muestra la chimenea, recuerda a aquellas fotos que hará Atget de los interiores, de chimeneas, o de las puertas, o sin ir más lejos, aquellas farolas que hizo por encargo Merville o posteriormente también Atget, y que tanto el surrealismo y Bennerice Abbott, vieron en ellas no solo la copilación taxonomica de la ciudad contemporánea; o bien los objetos de Walker Evans, o aquel *Die Welt ist schön* de Patzsch. Es un mundo pero técnicamente es un objeto clausurado, fotografiado, concluido y aislado en su entorno, una mirada objetiva, casi la demostración científica de la fotografía

como enciclopedia, pero a la vez continente de lo siniestro de la fotografía. Siempre, en cualquier disposición o acercamiento a la realidad, se puede producir una quiebra de lo real: *La belle déception du regard*.

En cualquier caso, de este alucinado paisaje, inmóvil paisaje en ruina, ruina de tus ojos que decía el poeta, cabe destacar la foto, probablemente preparada en los muelles de la Villette, donde un bombero del 19ème arrondissement apaga el fuego. El posado es auténtico. Pero el agua sale de la manguera, y moja un muro. Y el agua no posa, con lo que la imagen del agua supera el enfoque. Es como aquellos humos de estación, de trenes entrando en una estación de Monet. Otra vez se va a imponer victoriosa la fotografía sobre la pintura, que siempre tiene el anhelo de superar lo real, sin darse cuenta de que tan solo es un señuelo, y que toda pintura siempre es un engaño. Y es que en la Comuna: «la mentira de lo que no es fotografía y lo real no es más que un juego» (FIG. 4).

En cualquier caso, la fotografía tiene la particularidad de romper la dialéctica del tiempo. De la serie y multitud de imágenes del derribo de la columna de la Place Vendôme, destaca una



FIG. 3. Anonyme, *La Colonne Vendôme. cinq minutes avant la chute*. 1871. Musée Carnavalet, Histoire de Paris.



FIG. 4. Hippolyte Blancard, *Docks de la Villette incendiés, pompier éteignant le feu, 19ème arrondissement, Paris*. Musée Carnavalet, Histoire de Paris / The Illustrated London News (Saturday, Junio del 24, 1871).

(FIG. 2). Maravillosa por su epígrafe, y que respalda nuestra teoría. La teoría del instante. Al pie de foto de la imagen de la columna aparece «*Cinq minutes avant sa chute*». Es como si la sorpresa durara un instante, y todo está preparado, la demolición de un imperio, o mejor aún, la de la imagen imperialista de un país. No hay fotografía de la columna cayendo, solo fotografía de la columna caída, y aquellos que posaban, esa pose les costó o la cárcel o el fusilamiento. Sin embargo, la poesía como la pintura –grabado en este caso– sí puede entrar en el instante.

Desde un punto de vista práctico, debemos pensar: ¿Por qué no está esa fotografía de la Comuna?. La imagen que aparece en el *London Review* es clara: Es imposible hacer fotografías. Aquella carta de Daguerre a Niépce diciendo que aquello que habían conseguido era «lo imposible», en la Comuna no pudo hacerse, siguió siendo imposible. Hasta ahora no hemos encontrado ninguna foto de la Comuna como ese espacio común, ese nuevo lugar, de discusiones, de futuro. Solo tenemos fotos de una guerra civil, antes y después, nunca, o casi nunca durante.

La técnica, hasta años inmediatamente posteriores, impedía exposiciones rápidas. Y la acción de una revolución, es rápida.

La Comuna, fue una «*Saison en enfer*», publicado dos años después de los incidentes. Las fotografías de los incendios son escasas. Los grabados múltiples. Destaca la obra de Hippolyte Placard, donde aparece el humo, indicio, de fuego de la prefectura de policía del 4^{ème} arrondissement. De las únicas fotos encontradas. Y ante esta situación, la afirmación ligera, por otra parte, de que la Comuna es el primer momento de fotoperiodismo se derrumba. Ya que el fotoperiodismo no estuvo allí. No recurrió aún a la fotografía del «yo lo vi». Las teorías de lo ocurrido, no es que sean disparatadas, ni tan siquiera son. Hablan de censura, de permisos, de coacciones. De todo esto desprendemos que cualquier fotografía que quiera hablar de un «acontecimiento» y no de un «lugar» es mentira, es fotomontaje. El fotomontaje o es artístico o es falso. De hecho, es en la Comuna en los primeros momentos cuando se utiliza, también se utilizará para grandes grupos de retratos.

Del final de la Comuna cabría destacar las imágenes de los muertos. Tanto en fotografía como grabado –viven unas de otras–. Lo interesante son las poses de nuevo, esta vez en los muertos, o si quieren los retoques de cadáveres. Lo cual me hace pensar que los fotógrafos hacen más veces de tanatopractores que de artistas, y que por eso debemos salvarlos de la quema, no por artistas. Parece que en la Comuna, en esa idea de ilusión, esa obsesión naturalista se vuelve realista. Pero, además, también tiene que ver con la idea de atender y de alucinación. El anhelo de acercarse –e incluso superar– las limitaciones de lo real: el milagro o el prestigio.

Pero no solo es la muerte como hauntología, sino como manera de identificación, aquella fotografía policial muy estudiada por Scipio Sighele en 1891 «sobre la multitud criminal y las medidas represivas frente a las revueltas» y que se perpetúa en los planteamientos de la filosofía continental que coronó a Ortega y Gasset. El melodrama de las representaciones juega como cualquier teatro con el *pathos* o cuerpo de siglos por venir. El cuerpo, aun muerto debe ser estabilizado, para poder ser documento en movimiento o no se es porque no se sale o no es recuerdo e historia.

Las composiciones de cadáveres. O mejor aún la composición de acontecimientos históricos por medio de fotomontajes. De estos destaca la *Massacre des dominicains d’Arcueil, route d’Italie, no.38. Un 25 de mayo de 1971* (FIG. 5) –de las pocas muertes confirmadas de sacerdotes junto con la del obispo de París. La escenografía de la imagen es un escándalo para tu ojo. Se guía no por perspectivas, sino por patologías, por acumulación y reconstrucción de instantáneas, principios de elaboración de espacios yuxtapuestos de fragmentos donde el espacio tridimensional, el suelo, es solo una aproximación. Un desatino de miradas, de perspec-



FIG. 5. Ernest Eugène Appert, *Massacre des dominicains d'Arcueil, route d'Italie, no.38*. Un 25 de mayo de 1971, à 4 heures et demi. Papel albúmina, a partir de negativo de vidrio. Joyce F. Menschel Photography Library Fund, 2012.

tivas que, aun pudiéndolo ser de mal pintor, con la fotografía, que parece ya no era cosa de malos o buenos pintores, en esta imagen se fracasa tan estrepitosamente que hace pensar que en realidad algo sucede o deja de suceder, es decir, que ya en aquella época, realmente nadie se creía el valor de verdad fotográfica.

De cómo se pidió a Prim que se reuniera con el enviado de Thiers, Kératy, el jefe de la policía parisina, a las dos de la tarde del 19 de octubre de 1870 para que España entrara en guerra contra Prusia, y Prim lo rechazó

De esto no hablaremos, porque no aporta nada a la fotografía, y sí quizá a la dimensión de la situación, y hasta dónde pudo llegar España. Pero nos es imposible por tiempo. Probablemente Prim rechaza este escenario, por lo que dice Álvarez Junco, que en España ya hay una tentativa revolucionaria tan abiertamente amenazadora y tan cercana y cómo la Comuna de París podría ser la piedra de toque ante la que no eran posibles medias tintas ni veleidades demagógicas. El ofrecimiento fue anterior a la Comuna, pero aun así, se empezaba a adivinar lo que podría suceder.

Ante la Comuna había que actuar, había que ejercer aquello de la dominación, o como cita Piglia a Valéry: «ningún poder es capaz de sostenerse con la sola opresión de los cuerpos con los cuerpos. Se necesitan fuerzas ficticias». Así que manos a la obra. Los sectores conservadores y liberales utilizaron aquella famosa máxima política, de «O turba o César», o ellos o nosotros. Los republicanos anduvieron a medias tintas. Fueron los federales los que sí auparon

y no condenaron los actos de la Comuna, y sí pusieron de manifiesto los actos derivados de la represión versallesca, ninguno trató las barbaridades prusianas. Se habló de terror, de horror, de felonías...y de toda esa propaganda e insultos que como recordarán se utilizó en el golpe de estado del 36, de la misma manera que la represión posterior fue igual de salvaje que la Semana Sangrienta de París. Esto no es casualidad, ya que es el relato de la Comuna. Así la prensa española decía *«la bestia revolucionaria no se contenta sino con derramar sangre, y ejercer un despotismo semejante al que debe ejercer Satanás en los abismos del infierno»*. Una proposición que le hubiese satisfecho a Rimbaud. La visión desde España remarcaba la falta de patriotismo de los comuneros, debemos pensar que fueron los versallescos de Napoleón III los que firmaron la capitulación de París a los prusianos después del largo asedio. De los que tiraron la columna de la Place Vendôme: *«Entre un grito de horror cayeron la estatua y la columna»*. Nietzsche, soldado prusiano en le Siège, también despreció el acto. Pero sin embargo fueron los comuneros los que se negaron a capitular París. Quizá los prusianos, una vez paseados por París, igual tampoco lo vieron necesario.

Así que, el movimiento obrero, en este caso la Internacional, formada por distintos frentes –tanto Blanquistas, Proudhonianos, Comunistas, Socialistas, Federalistas, Anarquistas...etc.– se vio caricaturizada descaradamente en España, con las mismas técnicas que se utilizaron en la España del 36.

Esto viene a demostrar la potencia de la Comuna. Hasta tal punto que se intentó ilegalizar la Internacional en España. Sagasta, Ministro de la Gobernación tiró contra la oposición atribuyéndoles que ésta solo quería la «guerra civil, la anarquía y los horrores de París», lo que provocó la intervención de los republicanos federalistas en defensa de la Comuna. Sagasta estaba detrás de la prohibiciones obreras en Barcelona ya que según él atentaban contra el orden de la ciudad ya que había según él más de 300 enviados de la Internacional procedentes de la Comuna, que no eran emigrados «sino perturbadores». En 1909 se producirá la Semana Trágica, así que mal encaminado no iba.

Lo anticlerical también tendrá cabida dentro de los discursos, que se adoptaron a raíz de la Comuna, y que han continuado dentro del imaginario tradicional, conservador y liberal en España, aunque siempre estuvo en ausencia. De ahí quizá otro esqueje que polarizó la Guerra Civil.

Hasta tal punto es interesante la presencia de la Comuna en España que debemos recordar que se creó un batallón, llamado Batallón Comuna de París, en octubre de 1936 por voluntarios franceses, y alguna otra nacionalidad, que participó al auxilio de la República española dentro de las llamadas Brigadas Internacionales y que participó activamente en la Defensa de Madrid contra el alzamiento militar fascista que estuvo amparado por toda la retórica de los partidos conservadores y liberales.

Como decíamos, quien pudo fue. Es el caso, parece ser, de Antonio María del Valle Serrano, que se retrata con Disdéri, el mismo que estará también en el turismo burgués de la Comuna, y que como hijastro de Enrique de Aguilera y Gamboa, aún no se sabe si solo o acompañado al viaje a París, compró uno de los álbumes que se vendían de manera fácil en la capital después de aquel acontecimiento histórico que, como un terremoto, había hecho sacar la barbarie baudeleriana, o los infiernos rimbodianos. Aquello había que verlo, para venir a la capital y repetir: «Yo lo he visto». El acontecimiento se convertía en espectáculo, como empezaba a ser habitual en el XIX, y ya no hacían falta panoramas de grandes batallas, cuando podías aún el oler el petróleo de esas *mujeres histéricas* que habían incendiado París. Parece ser que el viaje se realiza en 1875, con intención de ver los lugares donde fueron fusilados los rehenes de la Comuna que no fueron tantos con respecto a los 25.000 comuneros asesinados. Lo



FIG. 6. Charles Marville (Atribuido). *Général façade-Cour de Bureaux*, Paris 1871. Papel Albúmina, a partir de colodión. Museo Cerralbo. Madrid.

importante es que en un momento dice el Marqués de Vila Huerta: «cogido del mismo sitio en que se ven señales de balazos». Cabría preguntarse qué cogió. En cualquier caso, amarró el recuerdo y el *souvenir* de la tragedia, de la historia y de su victoria.

Las fotos que trae, son fotos de ruinas (FIG. 6), ruinas modernas, no románticas. Ruinas realistas. Las mismas ruinas que luego se quedarán en Madrid, las mismas de Dresde, de Londres o de Hiroshima, las ruinas que avanzan «lo nunca visto», la abstracción y el informalismo.

Bibliografía

ÁLVAREZ JUNCO, José (1971). *La comuna en España*. Madrid. Siglo XXI.

BAJAC, Quentin (2000). *La Commune photographiée: (exposition)*, Paris, Musée d'Orsay, 14 mars-11 juin 2000. RMN. Paris.

FRIZOT, Michel (2009). *El imaginario fotográfico*. México. Editorial Oceano.

LEFEBVRE, Henri (2021). *La proclamación de la comuna. 26 de Marzo de 1871*. Iruña.

MERRIMAN, John (2017). *Masacre*. Madrid. Siglo XXI.

ROSS, Kristin (2016). *Lujo Comunal. El imaginario político de la comuna de París*. Madrid Akal.

- (2018). *El surgimiento del espacio social Rimbaud y la Comuna de París*. Madrid Akal.

RICE, Shelley (1997). *Parisian Views*. MIT. Los Angeles

ROUGERIE, Jacques (2012). *Paris insurgé: La Commune de 1871*. Gallimard. Paris.

VVAA (2019). *La commune de 1871: Une relecture*. Sillex.

Alfonso Roswag y el álbum de Navidad

Alfonso Roswag and the Christmas album

Juan Antonio Fernández Rivero
María Teresa García Ballesteros

Coleccionistas y fotohistoriadores, Málaga.

RESUMEN

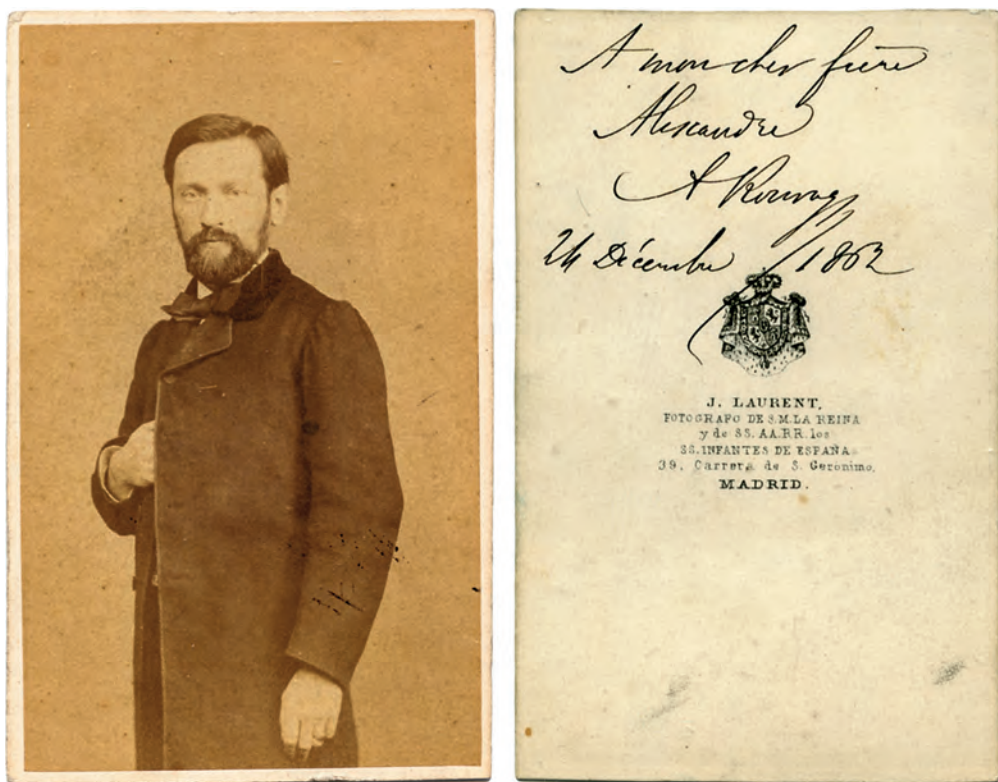
La incorporación a nuestra colección de un singular álbum de *cartes de visite* nos ha llevado a dedicar una nueva mirada a la figura del fotógrafo Alfonso Roswag (Sélestat, Francia 1833 – Madrid 1900). El álbum contiene una selección de retratos presentes en el catálogo fotográfico de Jean Laurent de 1863, además del desconocido retrato de Catalina Melina Dosch, hija política del fotógrafo, y el de su marido Alfonso Roswag, quien se convertiría en el principal colaborador de la casa Laurent. La fecha de la dedicatoria de estos dos retratos, en diciembre de 1862, determina la del álbum, situándolo en los primeros momentos de circulación de este formato que tanta repercusión habría de tener en la historia de la fotografía. Además nos ha desvelado la imagen de estos dos personajes tan ligados a la principal empresa fotográfica del diecinueve español, y una nueva caricatura del propio Jean Laurent.

Palabras clave: Alfonso Roswag Nogier, Jean Laurent, Historia de la fotografía, España-fotografía antigua, Fotografía-siglo XIX-España, Retratos en tarjeta, *Cartes de visite*.

ABSTRACT

The addition to our collection of a singular album of *cartes de visite* has led us to look again at the figure of photographer Alfonso Roswag (Sélestat, Francia 1833 - Madrid 1900). The album contains a selection of portraits present in Jean Laurent's 1863 photographic catalog, as well as the unknown portrait of Catalina Melina Dosch, the photographer's daughter in law, and also that of her husband Alfonso Roswag, who would become the main collaborator of the Laurent studio. The date of the dedication of these two portraits, in December 1862, determines the date of the album, placing it in the early years of this format which was to have such an impact in the history of photography. In addition, it has revealed the image of these two people so closely linked with the main Spanish photographic business of the nineteenth century and a new caricature of Jean Laurent himself.

Keywords: Alfonso Roswag Nogier, Jean Laurent, history of photography, old photography, Spain, XIX century, card portraits, *cartes de visite*.



Jean Laurent. Anverso y reverso del retrato de Alfonso Roswag Nogier. Madrid, 1862. *Carte de visite* en albúmina.

Biografía de Alfonso Roswag

Alfonso Roswag Nogier, nació en 1833 en Sélestat, en Alsacia, a 20 km de la actual frontera con Alemania. Hijo del tercer matrimonio de Augustin Roswag (Sélestat 1783-1845) con Marie Anne Émilienne Nogier (Sélestat, 1793-1835). Fue el menor de una numerosísima familia con al menos trece hermanos mayores en la fecha de su nacimiento, aunque apenas dos años después murió su madre, quien tuvo cinco hijos antes de él, entre los que se encontraba Clemente¹, responsable de su viaje a España, y Alexandre, tres años mayor que Alfonso y con quien mantuvo una relación especial, ya que como veremos es el destinatario del álbum que ha dado lugar a este artículo.

La acomodada posición económica de la familia debió proporcionarle un buen nivel educativo, como se puso de manifiesto en los escritos y publicaciones que nos ha dejado (Roswag, 1879). El negocio familiar que regentaba su padre desde 1806, consistía en la fabricación de mallas metálicas tejidas mediante un telar inventado por su abuelo paterno. La empresa fue incorporando avances tan significativos como la creación de una malla continua, invento de una de sus tías. Producían un tejido de alta calidad y múltiples aplicaciones, como la fabri-

¹ Datos obtenidos en la web de «geneanet.org», genealogía elaborada por Jean Michel Roswag, descendiente de la familia. Disponible en: <https://gw.geneanet.org/abracadabra38?lang=es&n=roswag&oc=0&p=alphonse>, consultado en septiembre de 2021.

cación de papel por ejemplo siendo proveedores de la acreditada firma Canson. La calidad de su producción motivó que obtuviera numerosos premios en exposiciones nacionales², e incluso que le fuese concedida, a Augustín, la Orden de la Legión de Honor un año antes de su muerte³. Tras este suceso, y dado el éxito de la empresa, algunos de los hermanos, entre ellos Alexandre, crearon sucursales en Lyon y París, así como en Frankfurt-Bockenheim (Alemania), aunque estas fábricas fueron declinando ya en la década de 1860⁴. Esta nueva localización de los negocios familiares propició que Alexandre Roswag encontrase allí a su esposa Marie May, nacida en Frankfurt Main, aunque años después trasladaron su domicilio a los alrededores de París en el Valle del Marne.

Las primeras noticias de la llegada a España de Alfonso Roswag están relacionadas con la actividad de su hermano Clemente, seis años mayor, ingeniero de minas de profesión, que trabajó en España desde los primeros años de la década de 1850, recorriendo un gran número de



Jean Laurent. Anverso y reverso del retrato de Catalina. Melina Dosch. Madrid, 1862. *Carte de visite* en albúmina.

- 2 *Le constitutionnel: journal du commerce, politique et littéraire*. 1827, 7/12 .«La médaille d'or a été décernée, en 1823 a M. Roswag fils, pour ses toiles et ses gazes métalliques». Disponible en: <https://bit.ly/3m2Dacu>
- 3 Joseph, Jean Marie (1996?). *Les toiles métalliques à Sélestat*. pp. 145-146. Consultado 7/2021. Disponible en: <https://bit.ly/3Dt4NSn>
- 4 *Martel*. En la web de: Fédération des Sociétés d'Histoire et d'Archéologie d'Alsace. Consultado 8/2021. Disponible en: <https://bit.ly/3m0zM1H>

provincias. De hecho hacia 1854 contrajo matrimonio con Juana Battista Narrau de Preciado, natural de Logroño, de la que tuvo una hija llamada Emilia, nacida en Madrid alrededor de 1855. Su descubrimiento de un fósil de ballena en Cuevas de Almazora (Almería) en 1878 tuvo una gran repercusión en la prensa (Fernández, 2016). En compañía de su hermano, a Alfonso le encontramos ya en la capital española en 1852 (Díaz Francés, 2016: 39). En la prensa encontramos noticias suyas desde octubre de 1853⁵, refiriéndose a un informe sobre unas minas en la provincia de Cáceres⁶. Al mes siguiente Alfonso y Clemente se encuentran en esta misma ubicación, compartiendo responsabilidades en el negocio minero⁷. Pero ya en 1857 se documenta su ubicación en Madrid como delegado de la Compañía General de Crédito en España⁸, una circunstancia que pudo haberle puesto en contacto con Laurent, quien acostumbraba hacer sus inversiones en entidades de este tipo (Díaz Francés, 2016: 39).

Cuando Alfonso Roswag se casa con Catalina Melina Dosch Dailencq, hija del primer matrimonio de la esposa de Jean Laurent, el 18 de julio de 1860, en la parroquia de San Sebastián de Madrid, su hermano Clemente es el padrino, y a partir de ahí hemos de suponer que se mantuvo una relación bastante cercana con la familia colaborando en las relaciones de Laurent con el círculo fotográfico de París, ya que como narra Maite Díaz Francés (2016: 50), en 1866 gestionó la venta al Estado francés de 164 fotografías de los «lienzos del Real Museo de Pinturas y Esculturas de Madrid».

La incorporación de Alfonso Roswag a la empresa fotográfica de Laurent hubo de ser inmediata, de hecho él y su esposa compartían con frecuencia la vivienda de Laurent con motivo del nacimiento de sus hijos⁹ y lo hicieron definitivamente cuando en 1869 muere M^{ra} Amelie Dailencq, esposa de Laurent y madre de Melina. Alfonso y su esposa tuvieron en total siete hijos, pero solo tres sobrevivieron a sus primeros años: Juan Emilio (1861-1863); Juana Amalia Engracia (1863- ?) de la que no conocemos la fecha de su muerte, pero sí que cuando fallece su madre, en 1905, aún vivía en el domicilio familiar; María de las Mercedes Agustina (1867-1868); Pablo Augusto (1875-1876); Juan Pablo Emilio (06/1877-10/1877); Fernando Rafael Alfonso (1882-1941 Nanterre, Francia) y Marcelo Emmanuel Ricardo (1884-1919 Clichy-la-Garenne, Francia), cuyo padrino había sido el arquitecto Ricardo Velázquez Bosco, contrajo matrimonio en Madrid con Eugenia García en 1913 y falleció como víctima de la Primera Guerra Mundial, quizá en 1919.¹⁰

El conjunto de las responsabilidades que Laurent fue delegando en la persona de Alfonso Roswag, demuestran la total confianza que tuvo ya desde un principio en él, y sin duda debieron ser muchas más sus aportaciones a la empresa que las que se han podido constatar documentalmente. Llama la atención cómo desde fechas muy tempranas Roswag aparece como representante de los intereses de la Casa Laurent, por ejemplo cuando presenta a la Academia de Bellas Artes de San Fernando la solicitud, firmada por él, de fotografiar las colecciones de su Museo en 1867 (Pérez Gallardo, 2011: 147-165). Ya a finales de la década de 1860

5 1853, 22/10 *La Aurora Minera*. Disponible en: <https://bit.ly/2Z4ra0W>

6 Roswag, Clemente (1853). *Apuntes sobre las minas de Palacios y Golondrinas. Refutación del informe del señor Ingeniero Letellier*. Cáceres, Imprenta de D. Antonio Concha y Compañía.

7 1853, 17/12 Bolefín oficial de la provincia de Cáceres: Número 151, p. 3.

8 *Gaceta de los caminos de hierro*. 6/9/1857, p. 28. Disponible en: <https://bit.ly/3G5ZKJ2>

9 Ver Díaz Francés (2016) *op. cit.* pp. 39-40. Y Gutiérrez Martínez (2005).

10 Datos de Gutiérrez Martínez, 2005, p. 31. Proporcionados por Jean Michel Roswag, descendiente de la familia (ver nota 1).

se constata su colaboración como «segundo maestro fotógrafo» o «maestro principal en ausencia del maestro...» (Díaz Francés, 2016: 314 y 442). Desde comienzos de la década de 1870 acompaña con frecuencia a Laurent en sus viajes, además de hacer las gestiones previas como sucede con el viaje a Sevilla en 1872, o con el viaje que entre 1873-77 realizan al norte para fotografiar ampliamente Burgos, la Cartuja de Miraflores y el Monasterio de Las Huelgas. De estos viajes que realizaron juntos proceden muchas de las fotografías de los alrededores de Madrid: Palacio de Vista Alegre o El Monasterio de El Escorial ya en 1876/77. Ambos realizaron en estos años repetidas visitas a Toledo y Ávila y al año siguiente a Salamanca y otras ciudades castellanas donde Roswag realiza una gran producción siguiendo los pasos de Laurent. Aunque es a partir de 1874 cuando Alfonso Roswag va teniendo un mayor protagonismo e imprime un cierto cambio en la orientación de las nuevas fotografías que continúan incrementando el fondo Laurent, prestando una mayor atención a la arquitectura civil y trabajando sobre los interiores y objetos artísticos de monumentos ya presentes en la colección. (Díaz Francés, 2016: 354 a 365).

Hay constancia también de su autoría con respecto a las fotografías realizadas en Zaragoza en 1877 con objeto de enviar un álbum con sus monumentos a la Exposición Universal de 1878 (Díaz Francés, 2016: 310), y en la serie de instantáneas taurinas realizadas entre 1881 y 1895, en las que a partir de 1886 se incorpora la técnica de la placa seca a base de gelatinas de plata, (Díaz Francés, 2016: 436). En 1878 cuando la sociedad pasa a denominarse J. Laurent y Compañía, Alfonso Roswag obtiene amplios poderes (Gutiérrez Martínez, 2005: 83). Por lo que además de ejercer como fotógrafo gran parte de su trabajo estaba relacionado con la representación en ausencia de Laurent, la creación de positivos y el mantenimiento del estudio en Madrid. Pero también cabe destacar sus actuaciones en el terreno de la publicidad y comercialización de las obras, sobre todo el catálogo/guía publicado en 1879 (Roswag, 1879), a través del cual podemos conocer mejor a su autor, la amplitud de su cultura y el profundo conocimiento que llegó a tener de la riqueza artística de España.

Por tanto no es correcto considerar, como a veces se ha hecho, a Alfonso Roswag como un mero colaborador o incluso «sucesor» de Laurent, sino que más bien hay que adjudicarle un papel fundamental en la empresa (Díaz Francés, 2016: 311), sin su presencia el alcance de los trabajos de la casa no hubiese llegado a alcanzar el nivel y la importancia que tuvo. La dificultad de encontrar retazos documentales de su trabajo directo debemos atribuirla a la pujante iniciativa que Jean Laurent siempre tuvo y también al respeto de Roswag por la figura de su suegro político.

En 1881, los Roswag, gestores ya de pleno derecho de la firma, continúan haciendo nuevas aportaciones a la empresa (Díaz Francés, 2018), como fue el caso del Graphoscopio «o cuadro de rotación, aplicable a toda clase de vistas...» un ingenio posiblemente diseñado con la colaboración de su hermano Clemente y patentado en 1882. El aparato constituía un visor interesante pero con escasa proyección comercial, actualmente se conserva en el Museo del Prado así como algunas de las series fotográficas preparadas al efecto (Pérez Gallardo, 2004: 269). Y ya en 1882 inician la construcción de un edificio en el barrio de Pacífico, en la calle de Narciso Serra, como sede de la empresa y taller de fototipia. En 1884, cuando nace el último hijo de los Roswag, Marcelo, aún residen en la Carrera de San Jerónimo, pero se trasladarían después al nuevo edificio (Baldellou, 2010) donde fallecería Jean Laurent el 24 de noviembre de 1886. El ambicioso proyecto acabó arruinando la empresa (Pérez Gallardo, 2004: 270). Las dificultades económicas les obligaron a vender sus propiedades y es solo en 1895 cuando vuelven a regentar el establecimiento de la Carrera de San Gerónimo 39 con el nombre de J. Laurent y Cie. *Photographers editeurs*, publicando una serie de catálogos con

las fotografías que Alphonse Roswag había realizado en los últimos quince años. Las sucesivas deudas que fueron no obstante adquiriendo con su amigo Josep Jean Marie Lacoste Borde, les llevaron finalmente a venderle la empresa en 1900. En estas fechas la familia vivía en una vivienda que Lacoste tenía alquilada en la calle Pacífico nº 7 cuarto primero, donde finalmente falleció Alphonse Roswag el día ocho de noviembre de 1900 (Gutiérrez, 2005: 86-95). Su esposa Catalina Melina Dosch falleció en 1905, el 11 de diciembre, en su domicilio del Paseo de Atocha nº 9, segundo, tres. (Gutiérrez, 2005: 281). De los tres hijos que les sobrevivieron apenas aparecen algunos registros documentales: podemos confirmar que Juana residía en Madrid en 1918, dado que en ese mismo año la Academia Española le concede uno de los premios de la Fundación San Gaspar «como recompensa a actos de virtud, de trabajo y generosidad»¹¹. Fernando Rafael es llamado por el estado francés a incorporarse al ejército en 1916¹², dado que los hijos de Roswag tenían la doble nacionalidad francesa y española, pero no se presenta. Igualmente sucede con su hermano menor Marcelo, quien convocado ya años antes de la Primera Guerra Mundial, se incorpora finalmente al ejército en 1914, su hoja de servicios informa de su participación en diferentes campañas, es desmovilizado en 1919 por heridas de guerra y trasladado a un hospital militar en Clichy-la-Garenne (en los suburbios de París), donde posiblemente falleció¹³.

Álbum de los Roswag

A pesar de que Disdéri patentó en 1854 su sistema de pequeños retratos en forma de tarjetas de visita (*cartes de visite*), realizados de forma múltiple en una sola sesión, no es hasta finales de esta década cuando se populariza el sistema dando lugar a la moda de su coleccionismo, extendiéndose esta costumbre con una rapidez enorme y surgiendo así los álbumes familiares en los que se incluyen no solo los retratos de amigos y familiares sino también los de personajes célebres. En España para 1860 los retratos de ciertas personalidades son ya un producto ofrecido en los estudios más prestigiosos, como el de Laurent, que en su catálogo de 1861 (Laurent, 1861) incluye un total de 176 retratos de personajes que van desde la familia real hasta artistas circenses, pasando por militares, diputados y ministros, artistas y músicos. En su catálogo de 1863 (Laurent, 1863) este número se eleva a 491, adicionando a su anterior tipología a miembros de la iglesia, toreros y personajes con trajes regionales, y lo que es más llamativo, incluye en este mismo formato vistas de El Escorial y de la Marina española. Es más, a continuación añade 329 vistas estereoscópicas de las que afirma que la mayoría pueden también encontrarse en formato tarjeta, con lo que la oferta en este tamaño queda notablemente incrementada (Museo Municipal de Madrid, 2006).

El álbum objeto de nuestro estudio es un ejemplo, un tanto atípico, de los que se comenzaron a confeccionar cuando se implanta esta moda de coleccionar «retratos en tarjeta». Se trata de un álbum que tiene 25 hojas, en cada una de cuyas caras hay cuatro huecos para albergar las respectivas «tarjetas», por tanto contiene un total de 200 fotografías en formato *carte de visite*. Adicionalmente entre las guardas del álbum hay dos fotografías sueltas en el mismo formato que son la clave del conjunto, se trata de los retratos de Alfonso Roswag y Catalina

11 *La Vanguardia*, 10/06/1918 p. 6. Disponible en: <https://bit.ly/3G78gr7>

12 Registes matricules du recrutement de Bordeaux et de Libourne, Registes matricules du recensement militaire (1867-1921). Disponible en: <https://archives.gironde.fr/ark:/25651/vtacd80934df13f1f62>

13 Datos facilitados por Jean Michel Roswag. Registes matricules du recrutement de Bordeaux et de Libourne, Registes matricules du recensement militaire (1867-1921). Disponible en: <https://bit.ly/3vuxdb6>



Doble página del «Álbum Roswag» con ocho *cartes de visite* de personajes españoles del siglo XIX del catálogo de J. Laurent.

Melina Dosch, al dorso de los cuales hay escritas sendas dedicatorias que dicen respectivamente lo siguiente:

«*A mon frère Alexandre. A. Roswag / 24 décembre 1862*» y «*A mon bon frère Alexandre. Mélina Roswag / 24 décembre 1862*»

La esposa de Roswag firma con el nombre de Melina, que seguramente era el usado por la familia, y el apellido de su marido. Estamos por tanto ante un álbum dedicado por el matrimonio a Alexandre Roswag, que junto a Clemente era el único hermano vivo de Alfonso, con la salvedad de que Clemente vivía en España y Alexandre en aquellos momentos se encontraba en Frankfurt. Dado que la fecha de la dedicatoria es el 24 de diciembre, parece claro que los Roswag prepararon cuidadosamente un álbum como regalo de Navidad para Alexandre, y usaron para ello el material del negocio familiar: las fotografías de Jean Laurent.

Estos dos retratos nos revelan por vez primera y de forma incontestable los rostros de Alfonso Roswag y de su esposa, la hija adoptiva de Laurent, personajes ambos que tuvieron una gran influencia y relevancia en la actividad y continuidad del gran fotógrafo y empresario que fue Jean Laurent, el fotógrafo más influyente en la historia fotográfica española del siglo XIX y uno de los más importantes empresarios-fotógrafos de la Europa de su tiempo.

El álbum es casi un resumen del catálogo de Laurent de 1863, con las salvedades que veremos. Afortunadamente casi todas las fotografías llevan un texto manuscrito al dorso y generalmente también otro sobre el propio álbum, al pie de las respectivas ventanitas. Ambos textos son coincidentes en la mayoría de los casos, pero en otros se complementan mutuamente. Están redactados siempre en francés y escritos a lápiz, con la misma caligrafía todos los que aparecen sobre el álbum, mientras que en los reversos de las tarjetas parece existir más de un estilo.



Jean Laurent. Caricaturas del fotógrafo Jean Laurent, debidas a Aubert y Prevost respectivamente. 1862. *Cartes de visite* en albúmina.

En cuanto a la composición del álbum, comienza con la reproducción de un grabado, retrato de la emperatriz Eugenia de Montijo, continúa con el retrato de su hijo, el príncipe imperial, ninguno de los cuales es debido a Laurent, y prosigue con los auténticos retratos fotográficos de Isabel II y miembros de su familia debidos a Laurent. Entre ellos, además de su esposo e hijas, figuran los hermanos de los reyes y otros familiares. A continuación aparecen retratos de personajes de la iglesia, como Antonio María Claret y la monja Sor Patrocinio, y algunos cardenales y obispos. Siguen los retratos de destacados miembros de la nobleza, militares y ministros, y algunos personajes célebres, como el periodista Calvo Asensio, el pintor Federico de Madrazo, el político Sagasta, el empresario José de Salamanca, la escritora Carolina Coronado, y Melchor Sánchez de Toca, célebre médico que habría de ser quien atendiera a Prim en su lecho de muerte. Tras ellos nueve retratos de personajes históricos tomados de grabados, dibujos y óleos, entre los cuales solo tres son de Laurent. Tras el conocido retrato de Muley el-Abbás se reproducen a continuación doce retratos de personajes de la nobleza, disfrazados para los bailes que daba el duque de Fernán Núñez, casi todos ellos perfectamente identificados. Luego aparecen diversos retratos, de uno o varios personajes, de tipos gitanos, marroquíes, o gallegos, y a continuación diez retratos, individuales casi todos pero también algunos grupos, con cantantes de ópera y actores, masculinos y femeninos. Entre estos personajes hay también dos caricaturas del propio Jean Laurent, una de ellas es la muy conocida



Jean Laurent. El artista circense inglés Murphy con sus elefantes Deli y Zara en un espectáculo en Madrid, h. 1862. *Carte de visite* en albúmina.

debida al pintor Aubert, que le representa junto a una cámara con su trípode en el momento de quitar la tapa al objetivo para impresionar la placa, mientras que la otra creemos que es absolutamente inédita, y se trata de un dibujo de Prevost, dibujante y naturalista francés, autor de la mayor parte de las caricaturas incluidas en el catálogo de la Casa, en ella se puede ver una cámara esquematizada al fondo mientras Laurent posa mirando al frente con un puro en la mano. El parecido entre ambas caricaturas es evidente y las dos guardan también coherencia con el único retrato hasta ahora documentado de Laurent, que es el que aparece en forma de grabado en *La Ilustración Nacional* (20-1-1887) con motivo de su muerte, a pesar de los muchos años que tienen de diferencia.

El bloque siguiente lo componen once fotografías de artistas circenses trabajando con elefantes y caballos, todas las cuales figuran en el álbum-muestrario de Laurent conservado en el Museo de Historia de Madrid, con la salvedad de que aquí consta la identificación del artista que trabaja con elefantes: «el inglés Murphy», y de la caballista «señora Hertzog», de las que carece el Museo. La sección de tauromaquia es muy extensa, nada menos que 25 fotografías, en las que se reproducen retratos de toreros, picadores y banderilleros, muchos de ellos perfectamente identificados, a destacar dos de ellas con vistas de los toros antes de la corrida, dos escenas del paseíllo previo a la corrida y dos de escenas durante la corrida, que figuran entre las primeras fotografías del género.

A continuación tenemos una extensa sección compuesta por 55 reproducciones de cuadros, 42 de las cuales son debidas a Laurent, la mayoría del Museo del Prado pero también de otros lugares, en algunas de las cuales se adivina no haber sido realizadas del original sino a partir de un grabado. En medio de este conjunto, casi al final, hay un retrato de una niña con un crucifijo en el cuello, quizás una primera comunión, no tiene texto manuscrito, ni en el dorso ni en el álbum, pero sí un pequeño sello seco en el que se lee: «Leptografía Laurent», lo que inmediatamente declara su impostura, pues este procedimiento de Laurent y Martínez Sánchez



Carte de visite en albúmina. Corrida de toros en Madrid el 29 de mayo de 1862 con los matadores Cúchares, Julián Casas, Cayetano Sanz y José Antonio Suárez. Suerte de matar. *Carte de visite* en albúmina.

se patentó en 1866. Evidentemente esta fotografía se colocó en algún momento en un hueco existente en el álbum, no sabemos si en fecha remota o con motivo de la venta en subasta, lo que nos llevó a pensar si no existirían más casos como este en el conjunto del álbum. Sin embargo al revisar todas las fotografías, y los textos manuscritos, solo se nos ocurre que cupiera esta posibilidad en alguna de las reproducciones de cuadros que hemos mencionado y que no eran debidas a Laurent.

Siguiendo con nuestra relación de fotografías nos encontramos ahora con dos vistas de El Escorial, lo que en principio nos sorprendió por ser las únicas tarjetas con vistas que nos encontramos en el álbum, sin embargo si recordamos la descripción del catálogo de 1863, las únicas vistas que allí figuraban (si exceptuamos las procedentes de placas estereoscópicas) son las de El Escorial. El álbum finaliza con la inclusión de 8 fotografías con vistas de Frankfurt debidas al fotógrafo local F. W. Maas. Durante nuestro primer examen del álbum estas fotografías fueron candidatas a ser consideradas parte de un relleno posterior, no originales del álbum, pero nuestras investigaciones posteriores, ya detalladas en el capítulo anterior, nos llevan a pensar que Alfonso y Melina quisieron agradar a Alexandre con el detalle final de incluir algunas vistas de Frankfurt, ciudad en la que residía en aquellas fechas, que o bien adquirieron en Madrid o se las hicieron llegar desde París.

Bibliografía

- BALDELLOU, Miguel Ángel (2010). «El taller y estudio de Laurent. Un proyecto desconocido de Velázquez Bosco». En: *Cuaderno de Notas*, nº 13, pp: 41-47. Disponible en: <http://oa.upm.es/49058/>
- DÍAZ FRANCÉS, Maite (2016). *Jean Laurent (1816-1886) Un fotógrafo entre el negocio y el arte*. Madrid, Ministerio de Educación Cultura y Deporte, Subdirección General de Documentación y Publicaciones.

- [2018]. «Los sucesores de J. Laurent (1881-1915). Del declive de Roswag al resurgimiento de La-coste». En: *La España de Laurent (1816-1886) Un paseo por la Historia*. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte. Pp: 210-225.

FERNÁNDEZ BOLEA, Enrique (2016). *Historias para una historia: Cuevas del Almanzora y su provincia*. Cuevas del Almanzora: Arráez Editores, 2016, pp. 312-339.

GUTIÉRREZ MARTÍNEZ, Ana (2005). J. Laurent, creador, innovador y maestro de la fotografía. En: *Jean Laurent en el Museo Municipal de Madrid: retratos: Tomo I, Artistas plásticos*. Madrid: Museo Municipal de Madrid, pp: 23-103. Disponible en: <https://bit.ly/3m36Eqk>

LAURENT, J. ed. Muestrarios del estudio fotográfico de J. Laurent, depositados en el Museo Municipal de Madrid.

- [1861]. *Catálogo de los retratos que se venden en casa de J. Laurent, fotógrafo de S. M. la Reina*. Carrera de San Gerónimo, 39, Madrid. Madrid, Imprenta de Manuel de Rojas.
- [1863]. *Catálogo de las fotografías que se venden en casa de J. Laurent, fotógrafo de S. M. la Reina y de SS. AA. RR. Los Sermos. (Serenisimos) Infantes de España. Celebridades contemporáneas.- Trajes y costumbres nacionales.- Vistas estereoscópicas de España y de Tetuán.- Obras artísticas*. Madrid. Disponible en: <https://bit.ly/2Zd4Dzi>

MUSEO MUNICIPAL (Madrid) (2005-2006). *Jean Laurent en el Museo Municipal de Madrid: Retratos*. 4 v. Madrid: Museo Municipal de Madrid. ISBN 84-7812-593-0.

PÉREZ GALLARDO, Helena (2011). «La llegada de la fotografía a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando». *Anales de Historia del Arte*, 21. pp. 147-165. http://dx.doi.org/10.5209/rev_ANHA.2011.v21.39614

- [2004]. «La democracia del arte: El Museo del Prado objetivo de la fotografía», en: *El Grafoscopio*, Museo del Prado, pp: 253-276. Disponible en: <https://bit.ly/3la8TXA>
- [2016]. *Itinerario histórico por la biblioteca fotográfica de la firma Laurent & Cia. (1850-1900)*. *Anales de Historia del Arte*, 26. pp: 211-228. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/54054/49448>

ROSWAG, Alphonse (1879). *Nouveau Guide du Tourisme en Espagne et Portugal. Itinéraire Artistique*. Madrid: J. Laurent et Cie. Carrera de San Gerónimo, 39, París, rue Richelieu, 90. Disponible en: <https://bit.ly/3jmDMbb>

PONENCIA

Fotógrafos británicos del siglo XIX en España y Portugal

Nineteenth century British photographers in Spain and Portugal

Rachel Bullough Ainscough

Universidad CEU San Pablo, Madrid

RESUMEN

Se han seleccionado para este trabajo cuatro pioneros británicos que fotografiaron España y Portugal en las décadas de 1840 y 1850. El médico Claudius Galen Wheelhouse visitó ambos países brevemente durante un recorrido en yate por el Mediterráneo fotografiando recuerdos para incluir en un álbum conmemorativo. En la misma época, el viticultor y comerciante, Joseph James Forrester elaboraba mapas de navegación del río Duero entre Oporto y la frontera de España a partir de algunas de sus fotografías del río y sus alrededores. Frederick William Flower, también comerciante de vinos de Oporto, fotografió la ciudad y alrededores ofreciendo una visión moderna y única de la misma. Y por último, el ingeniero William Atkinson extiende su imagen fotográfica de España, más allá de las obras de construcción del ferrocarril para incluir lugares, personas y costumbres.

Palabras clave: Siglo XIX, fotógrafos británicos, pioneros, España, Portugal, imagen fotográfica.

ABSTRACT

For this paper I have selected four British pioneers who photographed Spain and Portugal in the 1840's and 1850's. Claudius Galen Wheelhouse, a doctor, stopped off in both countries during a yacht voyage round the Mediterranean to photograph reminders of the trip for an album. At more or less the same time, the wine grower and merchant, Joseph James Forrester was making navigation maps of the Douro river between Oporto and the Spanish border, using photographs made during his excursions. Frederick William Flower, also a wine merchant living in Oporto, photographed the city and its surroundings, offering us a unique and modern vision. And finally, the engineer William Atkinson, extends his photographic image of Spain beyond the railway construction works to include places, people, customs and traditions.

Keywords: Nineteenth century, British photographers, pioneers, Spain, Portugal, photographic image.

Los fotógrafos británicos seleccionados para este trabajo, se consideran interesantes por sus distintas profesiones y los diferentes objetivos de su obra fotográfica, por su papel en la historia de la fotografía de España y Portugal y porque conviene dar un repaso a su vida y obra al no tratarse de los más estudiados y conocidos.

Aunque se han elegido cuatro hombres: dos que trabajaron en España y dos que trabajaron en Portugal durante los años pioneros de la fotografía en las décadas de 1840 y 1850, creo conveniente hablar, en primer lugar, de las mujeres que participaron en la temprana historia de la fotografía en ambos países, al tratarse, hasta hace relativamente poco, de la pieza desconocida de la misma.

En 1909, ya a comienzos del siglo XX, un artículo en la revista portuguesa *Echo Photographico*, [FIG. 1], titulado: «A Mulher e a Fotografia» (La Mujer y la Fotografía), señala que no es normal ver a una mujer con una cámara en Portugal. Sin embargo, y es interesante el detalle, el artículo continúa con la observación de que, al ver a una señorita inglesa con una cámara por las calles de Lisboa, los hombres, después de observarla atentamente, boquiabiertos, se apresuraron a pedirle una foto – «¡Por favor Señorita, sáqueme una foto!».¹

Se desconoce la identidad de la fotógrafa inglesa mencionada en el artículo y tampoco se conoce la razón de su arriesgada aventura entre los habitantes masculinos de las calles de Lisboa. Sin embargo, esta pequeña anécdota nos permite hacernos una idea de la situación de las mujeres fotógrafas en las calles de la península a principios del siglo XX. Gracias a las investigaciones que se centran cada vez más en el papel de la mujer en la historia de la fotografía, entre ellas las de Marisantos García Felguera en España y de Teresa Mendes Flores en Portugal, las mujeres fotógrafas residentes o visitantes, nativas o extranjeras comienzan a si-

1 Agradecimientos a Teresa Mendes Flores por esta información.

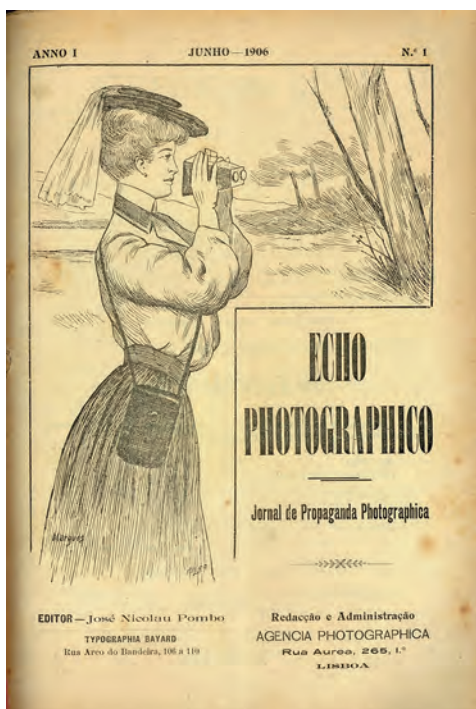


FIG. 1. Portada Echo Photographico (Biblioteca Nacional de Portugal, Hemeroteca Digital).

te masculino. Solo en la última década se planteaba la posibilidad de admitir a las mujeres a los clubes fotográficos, tan de moda entonces, aunque hubo reticencias a la hora de permitir que compartieran el laboratorio con hombres que no eran sus esposos y que tendrían que cambiar sus costumbres, viéndose obligados a no beber ni fumar ni emplear lenguaje inapropiado delante de las mujeres (Mendes Flores, 2007: 131).

La mayoría de las mujeres británicas, por no decir todas las que conocemos relacionadas con historia de la fotografía en España en el siglo XIX, viajaron como acompañantes de su marido fotógrafo: Jane Clifford quien acompañó a Charles, Lady Louisa Tenison, quien acompañó a Edward King, Jessica Duncan, quien acompañó a Charles Piazzi Smyth y Olivia Stone, quien acompañó a John Harris. También, muy a principios del siglo XX visitaron y documentaron las islas Baleares y Canarias la escritora Margaret d'Este y su amiga la fotógrafa Mrs. R. King. También acompañadas, la una de la otra. Ninguna vino sola, a diferencia de las fotógrafas francesas o suizas.

De las esposas acompañantes, todas participaban de alguna manera u otra en la tarea fotográfica de su marido: Lady Louisa tomaba apuntes, pintaba y dibujaba para completar un libro en el que da cuenta de sus viajes, Jessica Piazzi Smyth, mujer de sólida formación científica, como su marido, ayudaba a Charles en sus experimentos astronómicos y, como bien ha señalado Marisantos García Felguera, en la impresión de algunas de sus fotografías (García Felguera, 2009: 86). Olivia M. Stone, quien visitó junto con su marido las islas Canarias en la década

tuarse en un primer plano junto a sus compañeros de profesión masculinos, reconociéndose por su merecido papel en la historia de la fotografía de ambos países.

Hace poco, en un congreso de la Universidad de Zaragoza sobre los primeros cien años de la mujer en la historia de la fotografía, Marisantos García Felguera hizo referencia a las fotógrafas británicas que visitaron España en el siglo XIX y a principios del siglo XX². Y lo primero que me llamó la atención, al escuchar su conferencia, fue la escasez de ellas sobre todo, en comparación con la verdadera explosión de fotógrafas visitantes extranjeras, unas pocas décadas después. Esta «escasez», como señaló Marisantos, se debía a las dificultades del viaje en aquella época y también, a las condiciones socio-económicas que les impedían viajar y menos portando la parafernalia fotográfica de la época. En el caso de las fotógrafas británicas, no hay que olvidarse de la sociedad victoriana en la que no se permitía a las mujeres casadas viajar sin acompañante.

En todo caso, en el siglo XIX, el mundo de la fotografía seguía siendo mayoritariamente

2 Marisantos García Felguera, «¿Por qué viajaron a España las fotógrafas? (1840-1839)» en el congreso *Las mujeres en el sistema artístico (1804-1939)*, Universidad de Zaragoza 22-24 septiembre, 2021.

de 1880, comentó, nada más llegar a Tenerife, que escaseaban fotografías decentes de Canarias (Vega I, 1995: 65). Igual que Louisa Tenison tomaba apuntes mientras fotografiaba su marido, John Harris Stone, para después plasmarlos en un libro: *Tenerife and its six satellites* (Stone, 1887)³, considerada la guía de viajes más completa de la época sobre las islas Canarias. Pero Olivia no solo contaba las peripecias de la pareja en sus excursiones y viajes, a la vez, publicaba artículos sobre fotografía en una revista británica, donde Marisantos ha observado unos conocimientos sobre técnica solo posibles si hubiera practicado la fotografía.

Caso aparte es Jane Clifford, quien salió de su escondite después de la muerte de Charles en 1863 para tomar las riendas del negocio fotográfico en Madrid y dirigirlo, mientras llevaba a cabo negociaciones difíciles con el quisquilloso museo South Kensington con el objetivo de venderles series de fotografías de su marido y de ella misma [FIG. 2], negocio que mantuvo a flote e intacto hasta 1866 cuando lo cerró y se marchó de España (Bullough Ainscough, 2019: 333-338).⁴

Sobre las fotógrafas británicas en Portugal, poco se conoce más allá del recorte de prensa que acaba de mencionarse, pero, igual que en España existe un verdadero interés en el papel hasta ahora poco conocido de la mujer en la historia de la fotografía en el país vecino que investigadores como Teresa Mendes Flores de la universidad de Lisboa, se encargan en la actualidad de desentrañar y presentar.

En 1907, en Filey, un pequeño pueblo costero de Yorkshire, en el norte de Inglaterra, se celebró el lanzamiento del nuevo y flamante bote salvavidas «Hollon the third». A bordo, entre los tripulantes, vestido del reglamentario traje encerado, iba un octogenario ilustre, miembro activo y dedicado del Comité desde hacía más de dos décadas. Claudius Galen Wheelhouse, [FIG. 3], no se lo pensó dos veces cuando se le invitó a participar en esta excursión inaugural del bote salvavidas.⁵ Al fin y al cabo, se había salvado de un naufragio casi sesenta años antes durante un crucero por el Mediterráneo, lo cual explicaría su dedicación e interés en la causa tantos años después (Galen Wheelhouse, 2016: 87).

Aquel crucero, a bordo de un lujoso velero de nombre español, el *Gitana*, tuvo lugar entre el otoño de 1849 y el verano de 1850. Fue un crucero de placer entre amigos de la aristocracia británica entre ellos el propietario Lord Lincoln, posteriormente Ministro de Guerra durante la guerra de Crimea, a mediados de 1850.

Wheelhouse, cirujano prestigioso procedente de Leeds en el norte de Inglaterra, fue nombrado médico a bordo, probablemente por sus conocimientos en la muy novedosa talbotipia. No es



FIG. 2. Jane Clifford. Vaso en forma de águila, serie Tesoro del Delfin, 1863 (Museo Nacional del Prado).

3 Traducción (1995).

4 Más reciente: Rachel Bullough Ainscough, «La "animosa e interesante" Jane Clifford. De aeronauta acompañante a fotógrafa emprendedora», congreso *Un Siglo de Estrellas Fugaces*, Museo del Prado, 2021.

5 Obituary Claudius Galen Wheelhouse.



FIG. 3. Claudius Galen Wheelhouse. Retrato de Joseph Sydney Willis Hodges, 1874 (Wikimedia Commons).

casualidad que Lord Lincoln, en su capacidad de ministro de Guerra, fue quien encargó a Roger Fenton el reportaje de Crimea cinco años después. Conocía el mundo novedoso y emocionante de la fotografía en sus comienzos y sin duda quería tener un recuerdo visual de este placentero crucero entre amigos.

Sin embargo, el concepto de «crucero placentero» que tenemos hoy en día, dista mucho de la realidad del viaje hace casi 300 años. En su genial y singular relato del viaje, *Narrative of a Yacht Voyage in the Mediterranean – 1849-1850* (Narrativa de un viaje por el Mediterráneo en yate), de más de quinientas páginas de largo, Wheelhouse nos cuenta con todo lujo de detalle y una buena dosis de exageración, cómo tiene que enfrentarse a muchos peligros, náuticos y terrestres, entre ellos: un tiburón «gigante» que avistó en la costa de Ibiza (Galen Wheelhouse, 2016: 40), vendavales y tempestades de varias intensidades, incluida la que casi le causó la muerte en la costa de Turquía, un dolor de muelas insoportable que le sobrevino de repente en

Sevilla, después de haber presenciado unos bailes gitanos «degradantes para la naturaleza humana» (Galen Wheelhouse, 2016: 35) y de haber probado en la misma ciudad, un plato típico, olla podrida, «brebaje totalmente desagradable» (Galen Wheelhouse, 2016: 34), buitres y cocodrilos «gigantescos» en el Nilo, muchos camellos: «un bruto desagradable, inmundo, repugnante, obstinado, perezoso y muy gruñón» (Galen Wheelhouse, 2016: 193), agua «nauseabunda» en Jordania y tigres en Palestina, última parada del crucero (Galen Wheelhouse, 2006: 219).

Entre las fotografías de la expedición, se incluyen las realizadas en octubre de 1849 en Lisboa, Cádiz y Sevilla, respectivamente, los primeros calotipos realizados en estos lugares por un británico, el primero en realizar fotografías en ambos países durante un mismo viaje. Forman parte de un álbum recordatorio, el único ejemplar conocido, que se encuentra en la colección de la Real Sociedad Fotográfica en Gran Bretaña con el título: *Photographic Sketches from the shores of the Mediterranean* (Bocetos fotográficos desde las orillas del Mediterráneo), nombre artístico con ecos románticos. En el reverso de las copias, se encuentran valiosos apuntes de Wheelhouse referentes al montaje y el momento de la realización de las fotografías.

La primera parada en el viaje fue Lisboa (Galen Wheelhouse, 2006: 20-26) que Wheelhouse describe como mejor de lo que esperaba, limpia y luminosa, con calles estrechas y pocos comercios, un lugar bastante respetable.

Fotografió la portada del convento de San Gerónimo [FIG. 4]: único edificio que, según Wheelhouse, merecía la pena. Sin embargo, no quedó satisfecho con la fotografía al verse obligado a desplazarse para la toma debido a una feria que tenía lugar justo enfrente.

Para entrar en el puerto de Cádiz, próxima parada (Galen Wheelhouse, 2016: 26-30), fue necesario un piloto, debido a las rocas hundidas a la entrada. La descripción de la ciudad, que

anota desde el barco no aporta novedades a la literatura de viajes de la época: «bella», las casas blancas como la nieve con torre o cúpula. Lo más interesante de Cádiz, la catedral que destacaba entre tanta blancura.

Al desembarcar, se le permitió a Wheelhouse llevar el equipo fotográfico y montarlo en las murallas enfrente de la Plaza del Mercado, lugar elegido para realizar una vista de la ciudad. De repente, y siempre según su relato, fue sorprendido por un guardia, quien «hecho una furia y con espada en mano», le exigió desmontar el equipo fotográfico. Sin más explicación, llegaron a la escena una docena de soldados y un oficial y Wheelhouse fue arrestado bajo sospecha de ser espía, su equipo fotográfico confiscado por las autoridades. Solo la intervención de Lord Lincoln y del cónsul británico consiguió que no fuera acusado de alta traición y ejecutado. Fue puesto en libertad unas horas después. Regresó asustado al yate y no volvió a desembarcar. Los otros miembros de la expedición, cuando se enteraron de la aventura de Wheelhouse, se rieron a gusto y, dejándole solo en el velero, desembarcaron para emprender una tarea mucho más importante que consolar al pobre Wheelhouse: la búsqueda del perro favorito de Lord Lincoln, que se había perdido por las calles de la ciudad.

Después de su estancia en Cádiz, los excursionistas subieron el río Guadalquivir en vapor hasta Sevilla (Galen Wheelhouse, 2016: 31-37). Visitaron la catedral y asistieron a la ópera donde coincidieron con los Duques de Montpensier. Wheelhouse anota que a pesar de la presencia de la realeza, la ópera era muy pobre.

La primera fotografía tomada en Sevilla fue de las Casas Consistoriales y Wheelhouse la realizó con cierta prisa y no poco nerviosismo, debido a la presencia de soldados sentados alrededor de la Caseta de guardia [FIG. 5]. De repente se encontró rodeado de ellos y fue escoltado a la salida de la plaza. Ya curtido en aventuras con militares españoles, en esta ocasión, Wheelhouse no se puso nervioso y comentó que a pesar de todo consiguió un negativo tolerablemente bueno.

Las otras dos fotografías, fueron tomadas en una mañana espléndida para el talbotipo. La primera muestra una mitad de la plaza de San Francisco con la Giralda, el monumento más característico de la ciudad en el



FIG. 4. Claudius Galen Wheelhouse, «Entrance to the convent of San Gerónimo, Lisbon» (RPS/Victoria & Albert Museum, Londres).



FIG. 5. Claudius Galen Wheelhouse, «The Guard House, Seville» (Victoria & Albert Museum, Londres).

fondo y la segunda, un plano elevado, la plaza entera, objeto más grande que lo deseado, según Wheelhouse.

Después de partir de Cádiz, los excursionistas navegaron hasta Gibraltar (Galen Wheelhouse, 2016: 37) donde la vista del Peñón a la llegada era verdaderamente magnífica y donde descansaron durante tres días. Wheelhouse aprovechó la estancia en Gibraltar para visitar al dentista durante una hora y media.

La excursión en velero de Wheelhouse duró casi un año. Visitaron, además de Portugal y España, Italia, Malta, Grecia, Turquía, Egipto, Arabia y Palestina. El álbum fotográfico incluye fotografías realizadas en todos los lugares. Existen en la colección, además del álbum unas sesenta vistas incluidas unas panorámicas. Los negativos, regalados a Lord Lincoln después del viaje, resultaron destruidos en un incendio en 1879. El mismo Wheelhouse se quedó con una copia de los positivos y disfrutaba hasta muy avanzada edad enseñándolas a sus amistades más cercanas y sus familiares. Sin embargo, aunque algunas de las fotografías se exhibieron en la exposición de la Sociedad de Fotografía de Leeds en 1857, Wheelhouse dejó la fotografía para dedicarse de lleno a su profesión de médico cirujano⁶.

Al mismo tiempo en que Wheelhouse surcaba las aguas del Mediterráneo en el velero *Gitana*, otro fotógrafo británico navegaba por las turbulentas aguas del río Duero cerca de Oporto en su pequeña y lujosa embarcación de estilo portugués realizando vistas fotográficas destinadas a utilizarse en la elaboración posterior de unos mapas del río cuyo fin era ayudar en su difícil navegación.



FIG. 6. Joseph James Forrester, Retrato (Wikimedia Commons).

Joseph James Forrester, conocido de manera simpática como «El extranjero portugués» (Shepherd, 2020: 2), nació en 1809 en Hull, Inglaterra, de padres escoceses, [FIG. 6]. En 1831 viajó a Oporto para trabajar en la empresa de exportación de vinos perteneciente a su tío. Desde el comienzo de su estancia en Portugal, mostró interés, no solo en la exportación de los vinos, sino también en el cultivo de los viñedos y llegó a tener un modesto pero apreciado negocio propio que montó en 1851 y que llevaba junto con cuatro de sus hijos. Sus vinos, producidos y exportados junto con el aceite de oliva, la cerveza y la ginebra destilada, ganaron un premio en la Exposición Universal de París en 1856 (Shepherd, 2020: 1).

Como productor de vinos, a Forrester le tocaba navegar por el Duero muy a menudo para supervisar el cultivo de las cepas y los cuidados de los viñedos a orillas del río. La mayoría de los británicos en aquella época solo se adentraban en el Duero cuando toca-

6 Obituary *Claudius Galen Wheelhouse*, British Newspaper Archive: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/>. *Leeds Mercury* (1909), Fecha de consulta: 15/07/2021.

ba comprar el vino. Tanto el río, lleno de obstáculos peligrosos como rocas y cascadas, así como los terrenos de alrededor se consideraban zona peligrosa. La mayoría de los barcos eran defectuosos y las pocas carreteras, después de las guerras de principios del siglo XIX, se encontraban en un estado deplorable e intransitable. Además, al igual que en España, acechaban los temidos bandoleros en cada curva (Shepherd, 2020: 2).

Sin embargo, nada de esto le afectaba a Forrester. Su barco *rabelo*, la típica embarcación preparada para transportar las barricas desde las viñas hasta Oporto en aguas poco profundas, fue decorado con lujosos detalles como una mesa comedor, sillas, camas y un buen almacén repleto de provisiones. Organizaba cenas a bordo durante sus excursiones por el Duero, atendidas por camareros uniformados (Shepherd, 2020: 6).

Aprendió cartografía en la primera mitad de 1840 de la mano de sus amigos: un profesor de matemáticas de Oporto llamado Diogo Köpke y el artista Augusto Roquemont (Shepherd, 2020: 6) y sus mapas del Duero llegaron a ser de gran utilidad no solo para la industria vinícola sino para la economía de la región. Incluían pequeñas ilustraciones grabadas: dibujos y bocetos suyos, que mostraban la topografía de la zona cuyo propósito parece haber sido alertar al gobierno portugués sobre la necesidad de mejorar las infraestructuras alrededor del Duero a través de una especie de informe visual. En sus escritos, Forrester reivindicaba una mejora de las carreteras a orillas del río y argumentaba contra una posible construcción de ferrocarril en la zona que estimaba temeraria por la topografía agresiva y las condiciones del río (Shepherd, 2020: 8).

Por sus servicios a Portugal, fue premiado en 1855 con el título de Barón, el primer extranjero en recibir semejante condecoración del gobierno portugués y sus mapas fueron premiados con mención de honor en la Exposición Universal de París en el mismo año (Shepherd, 2020: 7).

Aprendió fotografía en Londres a principios de la década de 1850, de la mano de Doctor Hugh Welch Diamond, (famoso por sus retratos de enfermos mentales) que organizaba en su estudio talleres y encuentros entre destacados fotógrafos de la época. Su primer contacto con la fotografía fue sin duda cuando David Octavius Hill le realizó seis retratos entre 1844 y 1846, lo cual sugiere una relación especial entre los dos (lo normal eran dos o tres), (Figuereido, 2008: 124). También fue miembro de varias sociedades de la capital británica entre ellas la Sociedad de Intercambio Fotográfico y la Sociedad de Anticuarios. Ernest Lacan, conocido crítico y teórico francés de la fotografía, siempre pulcro en elogios, de visita al estudio de Diamond donde coincidió con Forrester, describe sus fotografías como interesantes y donde se puede apreciar el talento del fotógrafo y a la vez, el atrevimiento del viajero y la erudición del hombre de aprendizaje (Figuereido, 2008: 125). En 1855, Forrester instruyó a Charles Piazza Smyth camino a Tenerife y se relacionaba con otros fotógrafos británicos de visita o residentes en Oporto (Figuereido, 2008: 125).

Como se ha mencionado anteriormente, Forrester empleó la fotografía, junto con el dibujo y la acuarela, en la elaboración de sus mapas del Duero. Según sus propias palabras:

«Haría copias de los lugares más interesantes en las áreas de producción vinícola: las montañas empinadas, tan bellas como horribles, las rocas que obstruyen el flujo de las aguas y en resumen, todas aquellas vistas que adornan el mapa geológico del río hasta la frontera [...] vistas nacionales desconocidas para la mayoría» (Figuereido, 2008: 129).

Estos comentarios nos sugieren que el interés en fotografiar y retratar el Duero no era puramente comercial. Habla en sus escritos de «lugares deliciosos que invitan a trasladarse a vivir allí...», «bellezas desconocidas, la envidia de los artistas del norte de Europa (Figuereido, 2008: 125)».

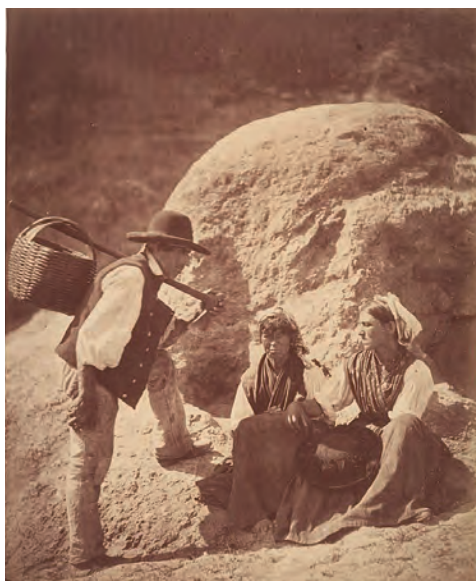


FIG. 7. Joseph James Forrester, «Peasants of the Alto Douro» (Wikimedia Commons).



FIG. 8. Joseph James Forrester, «Cachao da Valeira» (National Gallery of Canada).

en una empresa inglesa dedicada como otras muchas a la exportación de vinos de Oporto: Smith, Woodhouse & Co. Tenía 19 años.

Empezó a fotografiar Oporto y los alrededores [FIG. 9] hacia finales de la década de 1840 (Gray, 1995: 15) cuando se supone que aprendió el oficio. No existen datos concretos sobre cómo ni cuándo aprendió hacer calotipos, si aprendió de los manuales existentes en la época o si aprovechaba sus viajes a Londres para instruirse en un establecimiento de Regent Street. Un hijo suyo recuerda cómo su padre les fotografiaba de niños a comienzos de 1850 (Gray,

Esta perspectiva romántica se entremezclaba con lo comercial en sus fotografías —el peligro que acecha, lo desconocido y a descubrir— y refleja la formación artística de Forrester que se había dado a conocer en una publicación suya de 1835, *Portuguese scenery with illustrative notes* (Paisajes portugueses con apuntes ilustrativos) ilustrada con dibujos y acuarelas de considerable talento artístico [FIG. 7].

En 1861, naufragó el *rabelo* en el que viajaba río abajo en las proximidades de Cachao da Valeira [FIG. 8], acompañado de varios miembros de la aristocracia local, propietarios de los viñedos de la zona. El cadáver de Forrester, nunca se encontró. Se sugirió entonces que el naufragio fue causado por sobrepeso visto que se trataba de una embarcación más pequeña que la suya habitual. Además, que Forrester llevaba encima una cantidad considerable de soberanos de oro, moneda inglesa, destinados a pagar a los empleados de sus viñedos (Shepherd, 2020: 14). Las mujeres sí sobrevivieron, según la leyenda, gracias a sus crinolinas, que les mantuvieron a flote⁷.

Entre los fotógrafos locales con los que se relacionaba Forrester en Oporto, se encontraba otro británico, Frederick William Flower (Shepherd, 2020: 13). Mientras, como he mencionado anteriormente, Forrester nació en Inglaterra de padres escoceses, Flower nació en Escocia en 1815 de padres ingleses y por casualidad, durante un viaje de sus padres a Leith, cerca de Edimburgo (Gray, 1995: 22).

En 1834, Flower llegó a Oporto encontrando enseguida trabajo como agente marítimo

7 Mis agradecimientos a Luis Pavao, quien me proporcionó este dato después de mi ponencia.

1995: 25). Sus últimas fotografías conocidas datan de 1858.

Existen, a buen recaudo, en el Archivo Nacional de Fotografía de Lisboa, unos doscientos calotipos, técnica preferida de Flower a pesar de haber tenido acceso al colodión en años posteriores a su comienzo (Gray, 1995: 13). Es conocida la preferencia de los fotógrafos comerciales por el colodión cuando se trataba de fotografiar vistas y paisajes al tener mayor precisión y nitidez. Sin embargo, al no ser fotógrafo profesional no disponía de un lugar de almacenamiento adecuado para albergar las placas grandes de cristal ni la gran variedad de productos químicos necesarios, ni un lugar para la manipulación y revelado de los negativos.

Los calotipos existentes dan fe de una pasión extraordinaria por la fotografía junto con una meticulosidad y precisión en la técnica que indica que no fue fotógrafo por casualidad sino por verdadero interés y perseverancia. En algunos casos, se han encontrado hasta nueve pruebas (Gray, 1995: 35). La mayoría de las fotografías de Flower están relacionadas con su profesión. En 1853, dejó de trabajar para la empresa de Woodhouse y junto con un amigo, montaron otra, de nombre Godfrey & Co. dedicada a la exportación de vinos. Sus fotografías muestran bodegas y viñedos, el puerto, los muelles, los puentes y los barcos en el río y los que transportaban los barriles por alta mar y los faros que los guiaban.

Representan una visión comercial y moderna del mundo (Gray, 1995: 56). Son geométricas y precisas, singulares en un mundo fotográfico que todavía denotaba tintes de Romanticismo [FIG. 10]. No hay apenas sombras, ni lugares tenebrosos, ni composiciones artísticas basadas en la pintura. Tampoco hay retratos. Flower se limitaba a documentar el comercio del vino y el mundo alrededor. Sin embargo, lo curioso es que existe en su obra un inventario paralelo de símbolos y monumentos religiosos que reflejan una fascinación anglicana por los desconocidos símbolos católicos existentes en Portugal. También existe una serie de fotografías de ropa blanca tendida en balcones o al exterior de una casa para blanquearla, una costumbre nueva que no le pasó desapercibida (Gray, 1995: 59).

La mayoría de los calotipos de Flower son negativos en buen estado. Los positivos en papel salado o albuminado denotan desperfectos que, se ha sugerido, podrían deberse o bien a una defectuosa manipulación de los productos químicos empleados en su revelado, probablemente por falta de algunos de los mismos en un momento determinado o por el hecho de que Flower trabajara solo sin apoyo de los círculos fotográficos existentes en su país de origen ni de otros fotógra-



FIG. 9. Frederick William Flower «Porto. Vista parcial da cidade em 1849» (Wikimedia Commons).



FIG. 10. Frederick William Flower «Ponte Pensil» (Wikimedia Commons).



FIG. 11. William Atkinson. Álbum *Vistas Fotográficas del Ferrocarril Ysabel 2ª. Alar del Rey a Reynosa* (Patrimonio Nacional, Real Biblioteca, Fot. 245/3).

Bristol. Durante este periodo se hizo proficiente en matemáticas y lenguas extranjeras, incluido el castellano. Su primer trabajo fue en la construcción del ferrocarril en el condado de Lancashire, cerca de Manchester y suyo es el diseño del puente que cruza la línea en la ciudad de Bury. Posteriormente trabajó en otro ferrocarril en el norte de Inglaterra antes de llegar a España donde fue ingeniero residente hasta completar la obra en 1857. Regresó a Gran Bretaña en el mismo año como ingeniero jefe en la construcción de un línea de 60 km en Gales. A partir de entonces, se dedicaba a viajar, primero a Canadá y después, haciendo sin duda buen uso de su dominio de los idiomas, a Italia y Brasil. Hacia finales de la década de 1860, Atkinson regresó a España para realizar una inspección técnica de la obra en la que había participado una década antes⁹.

Mientras participaba en la construcción del ferrocarril Atkinson se dedicaba a elaborar un reportaje fotográfico para incluir en un álbum, encargo de la empresa constructora, destinado a ser regalado a la reina Isabel II, cuyo nombre llevaba el tramo de ferrocarril. Una copia del álbum se encuentra en la Real Biblioteca del Archivo de Palacio en Madrid junto con una cajita con vistas estereoscópicas clasificadas según la ruta del ferrocarril desde Alar del Rey hasta Reinosa¹⁰. Algunas de las fotografías son repetidas en ambos procedimientos lo cual indica que Atkinson llevaba consigo dos cámaras fotográficas junto con toda la parafernalia necesaria para la elaboración y manipulación de los negativos en placa de cristal.

Lo que resulta muy valioso en la obra de Atkinson son los apuntes manuscritos a tinta en el reverso de las fotografías. Denotan algún error ortográfico lo cual confirma que fue el propio

fos británicos en Oporto con los que intercambiar ideas y experiencias (Gray, 1995: 54). Forrester empezó con la fotografía a mediados de 1850 así que lo más probable es que consultara a Flower y no al revés.

En su conjunto la obra de Flower es un valioso reportaje histórico de la época, vistas únicas y muy tempranas de Oporto y los alrededores.

Mientras Flower fotografiaba el comercio de los vinos de Oporto y su entorno, otro británico fotografiaba la construcción de una línea de ferrocarril y su entorno en España pero por motivos muy distintos.

William Atkinson, [FIG. 11] llegó a España en 1852⁸ junto con otros muchos ingenieros técnicos británicos para participar en la construcción de la línea de ferrocarril entre Alar del Rey y Reynosa en Cantabria. Atkinson nació en Manchester en 1825 y se formó como ingeniero en una fundición de hierro cerca de

8 Torres Quevedo. William Atkinson fotógrafo. torresquevedo.org

9 *Obituary William Atkinson*. ICE (Institution of Civil Engineers) virtual library. Disponible en: <https://www.icevirtualibrary.com/doi/abs/10.1680/imoip.1908.17381>

10 *Álbum Vistas Fotográficas del Ferrocarril Ysabel 2ª. Alar del Rey a Reynosa*. Patrimonio Nacional, Archivo General de Palacio, Real Biblioteca, Inventario No. 10174534, RB álbum 245, RB caja 245.

Atkinson quien los escribió y también, en ocasiones su opinión personal además de añadir información a la vista.

Las fotografías de Atkinson incluyen retratos de las personas implicadas en la obra del ferrocarril: el mayoral, el jefe de estación, los obreros vizcaínos y el equipo técnico de la obra.

Muestran costumbres locales como el herraje de bueyes, las barcazas del Canal de Castilla y la diligencia que transportaba los viajeros desde el ferrocarril hasta el Parador de Reynosa. [FIG. 12]

Algunas de las fotografías de la construcción del ferrocarril de Atkinson son similares en composición y temática, sobre todo, a las de la serie canal y del álbum de Valladolid de su compatriota

Charles Clifford realizadas al mismo tiempo. La fotografía del tramo del Congosto con los ingenieros atareados en primer plano, recuerda las del Pontón de la Oliva de Clifford. También, al igual que Clifford, Atkinson incluye en su álbum fotografías de casas pertenecientes a la aristocracia con figuras asomadas a los balcones [FIGS. 13 y 14], puentes, y monumentos históricos con apuntes informativos o con figuras a la entrada, ubicados en los lugares fotografiados. Todo ello de acuerdo con los gustos e intereses de Isabel II, destinataria de los álbumes.

El aspecto artístico que suaviza esta fotografía de Clifford del puente ferroviario recién construido e inaugurado en Valladolid [FIG. 15]



FIG. 12. William Atkinson. «Parador de Reynosa con diligencia» Álbum *Vistas Fotográficas del Ferrocarril Ysabel 2ª. Alar del Rey a Reynosa* (Patrimonio Nacional, Real Biblioteca, Fot.245/38).



FIG. 13. William Atkinson. «Casa de Collantes» Álbum *Vistas Fotográficas del Ferrocarril Ysabel 2ª. Alar del Rey a Reynosa*, 1857 (Patrimonio Nacional, Real Biblioteca, Fot.245/22).



FIG. 14. Charles Clifford «Vista de la fachada principal del palacio, Guadalajara» Álbum *Alameda*, 1856 (BNE)



FIG. 15. Charles Clifford «Puente del Príncipe Alfonso, Valladolid», 1858 (BNE).

se encuentra también en esta fotografía de Atkinson que sirve para destacar la belleza de los alrededores de la obra en pleno contraste con el terreno agresivo de la construcción [FIG. 16].

Atkinson fue miembro destacado de la Real Sociedad Fotográfica desde 1866 hasta 1900 y aunque solo se le conoce una fotografía presentada en la exposición anual de la sociedad de 1864, con el título: *Escena de naturaleza*,¹¹ publicaba con regularidad artículos en la revista de la sociedad sobre técnicas fotográficas que daban buena fe a sus profundos conocimientos y un interés duradero en los aspectos científicos de la fotografía. Fue elegido miembro vitalicio de la sociedad en 1895¹².

Los cuatro fotógrafos elegidos que fotografiaron, por razones distintas; España y Portugal: Wheelhouse por la elaboración de un álbum de recuerdos de viaje, Forrester por la elaboración de unos mapas, Flower por la documentación del comercio del vino en Oporto y Atkinson por un reportaje de la construcción de una línea de ferrocarril. Sin embargo, con la excepción del primero, todos se extendieron del objetivo de su obra para mostrar una imagen más amplia de ambos países resultando sus obras respectivas en verdaderos tesoros histórico-documentales de los dos países hace casi doscientos años.

11 *Photographic exhibitions in Britain 1839-1865*. <https://peib.dmu.ac.uk/> Photographers: William Atkinson.

12 *Members of the Royal Photographic Society 1853-1901* <http://rpsmembers.dmu.ac.uk/>. William Atkinson.



FIG. 16. William Atkinson «Río Pisuegra» Álbum Vistas Fotográficas del Ferrocarril Ysabel 2ª. Alar del Rey a Reynosa, 1857 (Patrimonio Nacional, Real Biblioteca, Fot.245/77).

Referencias bibliográficas

- AGUILAR CIVERA, Inmaculada (2007), «La mirada fotográfica de la ingeniería civil». IT (78), pp. 82-93.
- BULLOUGH AINSCOUGH, Rachel (2019), *Charles Clifford y su imagen de España* (Tesis doctoral), UCM e-prints.
- CASTILLO, Francisco Javier (2006), «Apuntes de Literatura de Viajes: Margaret d'Este», *Revista de Estudios Generales de la Isla de la Palma* (2), pp. 525-563.
- D'ESTE, Margaret (2013), *En las Canarias con una Cámara* (trad. Juan Enrique Jiménez Fuentes), Ediciones Idea.
- FIGUEIREDO, Filipe (2008), «Forrester – An amateur photographer in Portugal», en Isabel CLUNY (Ed.), *Baron Forrester: Sense and Sensibility – a Story of the Douro (1831-1861)*, Pesa da Régua: Museu do Douro, pp. 120-133.
- FLOWER, Jane (1994), «Frederick William Flower 1815-1889», *British Historical Society of Portugal twenty first annual report and review*, pp. 29-35.
- GARCÍA FELGUERA, María de los Santos (2008/2009), «Viajeras, fotógrafas y turistas en el siglo XIX». *Estudis Baleàrics*, (94-95), pp. 23-43.
- (2009), «Fotógrafas y científicas. Anna Atkins, Jessica Piazza Smyth y Elizabeth Fleischmann» en MULET GUTIÉRREZ María José y Miquel SEGUI AZNAR (coord.) *Fotociència*, (9) pp. 67-104).

- GRAY, Michael, Victoria MESQUITA, Jose PESSOA, André ROUILLÉ (1994), *Frederick William Flower, a pioneer of Portuguese Photography (Catálogo de Exposición)*, Lisboa: Museu do Chiado.
- MENDES FLORES, Teresa (2017), «Maria Pia Fecit/ By Maria Pia: the observed and the observer. Some reflections on gender issues considering the case of Queen Maria Pia, the photographer», *Comunicação e Sociedade*, (32), pp. 123-145.
- RIEGO, Bernardo (2003), «Hitos de Campoo en la Historia de la Fotografía española», *Cuadernos de Campoo*. (19).
- (1987), *Cien Años de Fotografía en Cantábría*, Barcelona: Lunwerg.
- SHEPHERD, Andrew (2020), «Joseph James Forrester», *British Historical Society of Portugal Newsletter*, (8), pp. 1-15.
- SIEBERLING, Grace (1983), «The Photographs of Joseph James Forrester», *History of Photography*. (7/1), pp. 51- 61.
- STONE, Olivia (1995), *Tenerife y sus seis satélites o pasado y presente de las Islas Canarias* (trad.), Cabildo de Gran Canaria.
- TENISON, Louisa (1853), *Castille and Andalusia*, London: Richard Bentley.
- VEGA, Carmelo (1995), *La Isla Mirada. Tenerife y la fotografía (1839-1939) Tomos I y II*, Tenerife: Centro de Fotografía.
- WHEELHOUSE, Claudius Galen (ed. 2006), *Narrative of a Yacht Voyage in the Mediterranean 1849-1850*, Londres: London Folios Ltd.
- (ed. 2006), *Photographic Sketches from the Shores of the Mediterranean*, Londres: London Folios Ltd.

Ocio, cultura y sociedad en los salones del Madrid decimonónico: Franzen y la imagen de la aristocracia

Leisure, Culture and Society in the Salons of Nineteenth-Century Madrid: Franzen and the Image of Aristocracy

Araceli Rodríguez Mateos

Universidad Rey Juan Carlos, Madrid

RESUMEN

En el Madrid de finales del siglo XIX los salones aristocráticos seguían siendo espacios nucleares para la socialización de las élites económica, cultural y política. Christian Franzen se valió de sus excelentes conexiones en esas esferas para fotografiarlos, publicando las imágenes primero en la revista *Blanco y Negro* y, posteriormente, en el libro *Los salones de Madrid*, editado hacia 1898. Con su cámara, el fotógrafo danés conformó una iconografía de la nobleza que trascendía esos círculos privados y se exhibía en la página impresa. Explorar los significados inherentes desde la perspectiva de la llamada fusión de élites dirigentes cobra singular interés en el contexto histórico de fin de siglo.

Palabras clave: Christian Franzen, fotografía, aristocracia, Madrid, siglo XIX, salones, burguesía.

ABSTRACT

At the end of the nineteenth century, the aristocratic salons in Madrid were still key spaces for the socialisation of the economic, cultural and political elites. Christian Franzen used his excellent connections in these areas of society to photograph them, publishing the images first in the magazine *Blanco y Negro*, and later in the book *Los salones de Madrid* («The Salons of Madrid»), published around 1898. With his camera, the Danish photographer created an iconography of the nobility that transcended these private circles and was displayed on the printed page. Exploring the inherent meanings from the perspective of the so-called fusion of ruling elites is of particular interest in the historical context of the *fin-de-siècle*.

Keywords: Christian Franzen, Photography, Aristocracy, Madrid, Nineteenth Century, Salons, Bourgeoisie.

Introducción

Christian Franzen y Nisser (1894-1923) es un fotógrafo conocido en la Historia de la fotografía española fundamentalmente por su labor como retratista. Su estudio fotográfico en Madrid gozó de gran prestigio a finales del siglo XIX y en las dos primeras décadas del siglo XX, con una clientela conformada en buena parte por la Familia Real, la aristocracia, la alta burguesía.

sía y los miembros relevantes de la élite política, cultural y artística.¹ Lo cierto es que Franzen también orientó su trabajo hacia los medios impresos, colaborando asiduamente con algunas de las principales revistas gráficas de la época. Sin embargo, esta parcela de su arte, aunque referenciada, ha recibido menos atención académica, pese a que contribuyó a difundir su trabajo en el contexto de la emergente prensa moderna.²

Una muestra temprana del significado, la calidad y el alcance de este trabajo fotográfico fuera del estudio lo constituye *Los salones de Madrid*, libro publicado por la empresa «El Álbum Nacional» en torno a 1898 referido a los encuentros que mantenía la alta sociedad en las casas de las familias preeminentes. Monte-Cristo³ firmaba el texto y Franzen las fotografías que lo ilustraban. Emilia Pardo Bazán se encargó del prólogo y, de hecho, a su salón está dedicado el último capítulo del libro. Reeditada en 2013 por Germán Rueda, esta obra presenta singular interés para historiadores y estudiosos de la cultura visual decimonónica. Carmen Abad-Zardoya (2005) se ha acercado a los fotograbados en un interesante análisis de la representación de la mujer que conecta con la tradición iconográfica. Las páginas siguientes abordarán el libro interpretando la iconografía de la aristocracia de acuerdo con las claves sociales, políticas y económicas del contexto histórico.

De la revista gráfica al libro

El libro publicado por «El Álbum Nacional» constaba de 32 capítulos, cada uno dedicado a un salón, y 67 fotograbados en cobre.⁴ Incluía, con modificaciones, las 19 crónicas que la revista *Blanco y Negro* había publicado dentro de la sección denominada *Los salones de Madrid* entre el 3 de agosto de 1895 y el 13 de febrero de 1897, firmadas también por Monte-Cristo y con fotografías de Franzen «hechas expresamente» para la revista.⁵ Ha de entenderse, pues, que escritor y fotógrafo ampliaron el trabajo de *Blanco y Negro* conformando un mosaico de salones más amplio para el libro que daba idea de una intensa actividad de socialización de las élites en la capital a finales del siglo.⁶

Aunque el salón de la infanta Doña Eulalia de Borbón iniciaba la serie de crónicas en la revista y constituía el primer capítulo del libro, a todas luces dada su preeminente condición de miembro de la familia real, no existe coincidencia entre el orden de publicación del resto de

- 1 RTVE conserva y es titular de la colección RTVE Franzen, un fondo fotográfico compuesto 36.852 negativos procedentes del estudio del fotógrafo danés. Tras un proceso de catalogación y restauración, el fondo se ha digitalizado y está disponible para su consulta en la siguiente dirección: <https://www.rtve.es/noticias/christian-franzen/>
- 2 Uno de los escasos trabajos de referencia al respecto es la tesis *La fotografía artística en la prensa ilustrada (España, 1886-1905)*, Manuela Alonso Laza, Universidad Autónoma de Madrid, 2004.
- 3 Seudónimo de Eugenio Rodríguez de La Escalera (Rueda, 2013: 20-22).
- 4 Se han consultado los ejemplares conservados en la Biblioteca Nacional de España y en el Museo Cerralbo, ambos disponibles también en formato digital.
- 5 German Rueda afirma que el libro «partió de las crónicas que, entre 1895 y 1897, publicaron «alalimón» «Monte-cristo» y Franzen en la prensa de Madrid especialmente en el «*Blanco y Negro*» (Rueda, 2013: 23). Sin embargo, al consultar las otras dos grandes revistas gráficas madrileñas coetáneas, *La Ilustración Española y Americana*, y *Nuevo Mundo*, se observa que no publicaron nada similar entre 1894 y 1900.
- 6 El libro añadió referencia a los salones, no presentes en las crónicas de *Blanco y Negro*, situados en palacios y residencias de la duquesa Viuda de Bailén, el marqués de Asprillas, los marqueses de San Carlos, los marqueses de la Romana, los condes de Pino-Hermoso, la marquesa viuda de Molins, los marqueses de Navamorcuerde, los marqueses de Valdeterrazo, los condes de Esteban Collantes y Doña Emilia Pardo Bazán. También dio cuenta de fiestas en las embajadas de Austria-Hungría y de Italia, así como en la legación de Portugal, espacios ausentes en las crónicas previas de la revista.

las primeras y de los segundos. Tampoco la hay exactamente entre los textos de Monte-Cristo y las fotografías de Franzen. El escritor actualizó los materiales para la edición de libro, ajustándose al nuevo espacio disponible y teniendo en cuenta los cambios que pudieran haberse producido en las familias anfitrionas.⁷ Se trataba de cambios menores que no afectaban a la información suministrada y al estilo del autor.

Caso similar es el de las fotografías. La pauta general, tanto en la revista como en el libro, es que dos o tres ilustraran cada texto, aunque hay salones de los que sólo se incluyó una. Ahora bien, hay imágenes que difieren en el contenido. Pongamos como ejemplo el hotel de la citada infanta Doña Eulalia de Borbón. De las dos fotografías publicadas en *Blanco y Negro* y en *Los Salones de Madrid*, es distinta la que presentaba a la infanta en solitario: la revista inauguraba la sección con la infanta posando en la escalera de su residencia; el libro, en cambio, pretendía sorprenderla en un momento privado de lectura en un *serré* (FIGS. 1 y 2).

El caso de la marquesa de Squilache es particularmente llamativo porque no hay correspondencia entre las imágenes publicadas en la revista y en el libro: la primera mostró a la marquesa en su *boudoir* y a unos cuantos allegados en el salón de confianza de su residencia. Para el libro, en cambio, se seleccionaron dos retratos de grupo en el salón turco y en el salón de baile, respectivamente. Lo cierto es que sólo cinco capítulos de *Los salones de Madrid* replicaron las mismas fotografías de las crónicas equivalentes de *Blanco y Negro*.⁸

Sin tener en cuenta los reencuadres, obligados por las diferentes maquetas del libro y la revista, las variaciones de contenido pudieron deberse a distintos motivos, tanto técnicos (deterioro de las placas, por ejemplo), como de índole estética. Cabe la posibilidad también de que se quisiera dar un aire de novedad al libro introduciendo no sólo nuevos salones, sino también nuevas imágenes de los ya referidos en las crónicas, puesto que la revista también se podía coleccionar en tomos anuales. Tampoco puede asegurarse que, en cada caso, todas las fotografías fueran tomadas en la sesión realizada en exclusiva para *Blanco y Negro*. En el libro, Franzen bien pudo seleccionar clichés hechos y no utilizados entonces, pero también volver a los palacios buscando nuevas imágenes. No hay datos en la obra que orienten al respecto. Lo que sí puede constatarse es que todas las imágenes mantienen similares patrones en forma y contenido. Al igual que Monte-Cristo con la palabra, Franzen definió un estilo propio para retratar los salones madrileños que mantuvo en ambas publicaciones.

Iconografía de los salones madrileños de la Restauración

Si cabe buscar un referente iconográfico de *Los salones de Madrid*, este se encuentra en la representación pictórica de los salones literarios que afloraron en Europa durante los siglos XVII y XVIII, principalmente en Francia. Este precedente sirve para ubicar las fotografías de los salones de las casas aristocráticas en una genealogía iconográfica. A partir de ahí, el trabajo de Franzen ha de interpretarse de acuerdo con las coordenadas históricas específicas que determinaron su significado y función. En España este modo de sociabilidad tuvo eco, sobre todo, en el Ma-

7 Ejemplo de ello es la referencia al salón de los Cerralbo. Entre la crónica 8 publicada en la revista el 28 de diciembre de 1895 y la edición del libro falleció la marquesa, lo que explica los cambios en el título y en el texto principal: «El palacio de los marqueses de Cerralbo» (*Blanco y Negro*); «Palacio del marqués de Cerralbo» (*Los salones de Madrid*, capítulo 12).

8 Son los siguientes: «El palacio de los marqueses de la Laguna» (cap. 17; crónica 11 de *Blanco y Negro*, 07/03/1893); «Embajada de Francia» (cap. 19; crónica 18 de *Blanco y Negro*, 28/11/1896); «Palacio de los marqueses de Monteagudo» (cap. 20; crónica 19 de *Blanco y Negro*, 13/02/1897); «El hotel de la marquesa de la Puente y Sotomayor» (cap. 21; crónica 7 de *Blanco y Negro*, 23/11/1895); y «El salón de los condes de Vía-Manuel» (cap. 29; crónica 7 de *Blanco y Negro*, 01/08/1896).



FIG. 1. Fotografía publicada en *Blanco y Negro*, núm. 22, 3 de agosto de 1895.

tenta había perdido la hegemonía en el reparto del producto social: en Madrid, los primeros patrimonios en el escalafón de fortunas eran ya de origen burgués. Por su parte, la alta burguesía, acaudalada y reconocida, se esforzaba por integrarse en la aristocracia, intentado acceder a sus círculos y conseguir reconocimiento a través de un título nobiliario (Bahamonde, 1986: 340-341, 373). La tónica dominante fue que las economías nobiliarias, que en muchos casos afrontaban un necesario saneamiento, se reactivaron impulsadas por elementos burgueses a través de la confluencia de familias. Gradualmente se produjo «el entronque de la nobleza de viejo cuño con la cúspide burguesa previamente ennoblecida» (Bahamonde, 1986: 345-348), a menudo a través de políticas matrimoniales. Como consecuencia de ello, la élite de poder madrileña en los últimos veinte años del siglo era un bloque social estable donde confluían intereses, patrimonios y se amortiguaban tensiones (Bahamonde, 1986: 373).

Esta simbiosis entre la nobleza tradicional (titulada antes de 1800), la nueva aristocracia y la alta burguesía resulta clave para entender las crónicas y las fotografías sobre los salones que tan-

drid decimonónico, núcleo de poder político, económico y social, que albergó hasta 1930 a gran parte de la nobleza española (Tuñón de Lara, 1972). Las casas nobiliarias monopolizaban el poder social e hicieron del salón el epicentro de la vida de la élite, donde se urdían intrigas amorosas, económicas y políticas (Gómez-Ferrer, 1986: 538). En el reinado de Isabel II la actividad de los salones en Madrid era intensa y así lo recordaba Monte-Cristo en sus crónicas. Después, durante el reinado de Amadeo de Saboya, se sabe que estos salones se convirtieron en un núcleo de oposición al rey italiano por parte de la aristocracia y de los políticos que abogaban por la restauración de los Borbones (Del Prado, 2016: 30-31). El padre Coloma, en sus novelas y relatos, también dio cuenta de ello.⁹

En el Madrid de la Restauración los salones seguían teniendo protagonismo, ya no tanto por las grandes fiestas, sino como lugar de reunión y de esparcimiento de las élites de poder: principales familias aristocráticas, diplomáticos, miembros del generalato, políticos, artistas, intelectuales y burguesía adinerada. Adquirieron una gran importancia simbólica como escenario de la llamada fusión de élites (Gómez-Ferrer, 1986: 539). La nobleza de cuna conservaba su prestigio social y poder político, pero en los años se-

9 En *La Gorriona* (1888) y en *Pequeñeces* (1890) el autor realizó un retrato crítico y moralista de la alta sociedad madrileña de la Restauración que gustaba de exponerse en los salones, como clase frívola y desacreditada. Además de los cronistas de sociedad y de los escritores, las memorias de los aristócratas de entonces señalan la vigencia de los salones en la Restauración. Cortázar señala alguna de estas fuentes (1986: 565).

to éxito tenían en la prensa y, desde luego, para interpretar el libro *Los salones de Madrid*. En la presentación de esta obra se argumentaba la conveniencia de legar a las futuras generaciones los apuntes de Monte-Cristo y los testimonios gráficos de Franzen sobre estos ambientes y sus moradores —«las personas que por su nacimiento, por su fortuna ó por su talento han figurado en el mundo en estos últimos años»—, siendo documentos depositarios de memoria y futura fuente historiográfica para hablar de la alta sociedad. Tal propósito resultaba compatible con el de «ser agradable à los contemporáneos» (p. 6).

Hoy parece evidente que la obra respondía a intereses del grupo dominante que iban más allá de dejar un recuerdo a su descendencia; más concretamente, a los de la nobleza de viejo cuño, que tuteló la fusión de élites (Gómez-Ferrer, 1986: 540). Téngase presente que el libro se distribuyó entre una lista de suscriptores conformada, básicamente, por las familias nobiliarias e individuos

más prominentes, encabezados por la familia Real. Ahí la élite le hablaba a la élite. Pero su discurso había trascendido previamente ese círculo tan exclusivo en las crónicas publicadas en *Blanco y Negro*, haciendo que esa imagen se proyectara también entre un público ilustrado y burgués que no pertenecía necesariamente a la alta sociedad. Las fotografías de Franzen permitieron visualizar públicamente espacios privados de acceso sumamente restringido con el consentimiento de sus protagonistas, otorgado en tanto esta exhibición les resultaba de algún modo beneficiosa en el contexto social y político finisecular. Este marco de interpretación permite desentrañar algunos significados generales en la iconografía de *Los salones de Madrid*.

En la obra no había imágenes de grandes fiestas ni bailes, aunque fueran rememorados por Monte-Cristo en los textos.¹⁰ Los salones del Madrid finisecular ya no estaban abiertos diariamente, salvo algunas excepciones. Como se ha dicho antes, eran más frecuentes las reuniones de carácter más o menos íntimo que se organizaban semanal o quincenalmente, motivo elegido por Franzen para mostrar a las principales familias nobiliarias de la élite madrileña y sus círculos de confianza. De ahí la importancia del retrato grupal en cada capítulo al evidenciar la red de relaciones entre los protagonistas y otorgarles un significado social: sus títulos les singularizaban, pero todos conformaban el estrato dirigente. Esta visión distinguía a la aristocracia de la capital como grupo cohesionado y en constante relación, de la aristocracia más aislada que residía el ámbito rural. En el libro, la imagen y los créditos finales les identificaban, al tiempo que Monte-Cristo subrayaba la idea de exclusividad y la enorme dificultad para penetrar en estos ambientes. Ejemplo es el capítulo dedicado al palacio de los Marqueses de la Romana (cap. 15), donde afirmaba: «Los bailes que se celebraban allí los lunes, cuando



FIG. 2. Fotografía publicada en *Los salones de Madrid*, ca. 1898, p. 17. BNE.

10 El capítulo dedicado a la embajada de Alemania (cap. 5) podría ser una excepción en tanto incluye una fotografía de grupo tomada en el *hall*, donde dos parejas posan iniciando pasos de baile (p. 46).

lo habitaba la que hoy es Marquesa viuda de la Romana, eran de las fiestas más selectas de la sociedad madrileña, y era más difícil obtener una invitación para asistir a ellos, que lograr una credencial de ministro» (p. 119).

Se producía en los salones una socialización mixta en la que ellas y ellos observaban reglas menos rígidas que las dominantes en el protocolo de la corte. Las crónicas primero y el libro, después, exhibían a la nobleza como modelo de comportamiento, trato, gustos, modas y aficiones, prestando singular atención a las mujeres, bien como anfitrionas, bien como invitadas. El escritor las alababa con su habitual prosa afectada, a la par que adquirían protagonismo fotográfico a través del retrato en grupo en el que tocaban o escuchaban música, departían con los hombres, jugaban al billar o a las cartas y hacían labor. Franzen subrayaba esa atención también al mostrarlas en solitario en sus estancias privadas, motivo que, en cambio, era anecdótico en el caso de los hombres.¹¹

La construcción y difusión de esta imagen modélica tenía gran importancia de cara a la burguesía adinerada que deseaba ascender en la clase social y ennoblecerse. Pío Baroja, en 1904, hablaba de las «familias burguesas trepadoras» que «tratan de escalar la parte alta de la fortaleza social, en donde brillan la aristocracia de la sangre y de las monedas», con «la paciencia de la hiedra, la fuerza de cohesión del muérdago». Emulaban los modos de la alta sociedad y estaban al corriente de las crónicas mundanas de Monte-Cristo en *El Imparcial* o las de Mascarilla en *La Época*.¹² En este sentido, las residencias constituían los espacios simbólicos en los que se proyectaba la cualidad distintiva de la aristocracia y así fueron presentadas en *Los salones de Madrid*. Monte-Cristo ponía especial cuidado en describir las estancias interiores, atendiendo a los elementos arquitectónicos, los motivos decorativos y las obras de arte que albergaban. Franzen visualizó esa magnificencia. Componía las imágenes dando singular importancia al escenario y a los elementos integrantes que rodeaban a los protagonistas o la protagonista (en los retratos individuales, habitualmente femeninos), lógica ausente, por lo general, de la tradición del retrato pictórico, donde sólo aparecían elementos decorativos de carácter muy simbólico.

El capítulo dedicado al palacio del marqués de Cerralbo (cap.12), entonces jefe del partido carlista, es un buen ejemplo. Franzen recogió la magnificencia de los interiores del recinto en el salón del baile, la sala de billar y el despacho del marqués (pp. 99-101). En la primera estancia, por ejemplo, el grupo de protagonistas constituía un motivo casi anecdótico en la imagen porque el interés principal de la misma era describir la rica decoración artística y arquitectónica. De manera similar, al retratar al marqués en su despacho, Franzen optó por un encuadre general de modo que la figura del noble aparecía arropada por elementos históricos y artísticos que acreditaran, ante todo, su prestigio y raigambre como grande de España. Monte-Cristo, al describir esta estancia destacaba los objetos de valor tradicionalista atesorados: «Sobre la mesa del centro hay curiosos recuerdos de nuestras contiendas civiles, entre los que llama la atención, encerrado en una elegante vitrina que figura una corona de laurel de oro, el fajín que Don Carlos llevaba en Somorrostro, acompañado de una carta muy cariñosa para el Marqués de Cerralbo (...)» (p. 97). (FIGS. 3 y 4)

Enseñando sus palacios y hoteles, sus colecciones de arte y de elementos decorativos, la nobleza, sobre todo la de sangre, la más antigua, legitimaba también su posición dominante en la

11 Abad-Zardoya ha analizado con gran agudeza esta iconografía femenina (2005).

12 El escritor hablaba de la fusión de las élites en un artículo titulado «Familias trepadoras», publicado en la serie *El Tablado de Arlequín* (1904). Aquí se ha consultado la reedición publicada en 2019 por La Felguera Editorial, pp. 105-112.

escala social y en la *élite dirigente* apelando a la tradición de sus títulos. Esto cobraba importancia simbólica teniendo en cuenta que en el Madrid decimonónico se produjo el levantamiento de palacios burgueses después ennoblecidos y hubo inmuebles de nobles que pasaron a manos burguesas (Bahamonde, 1986: 350, 354). En ese sentido, las crónicas, en sus elementos textuales y visuales, establecían un puente explícito de esas familias de notables con su pasado, fuente de prestigio y de respetabilidad del que carecía la nueva aristocracia adinerada. Franzen expresaba esta conexión destacando la suntuosidad de las estancias y los elementos históricos y simbólicos, especialmente los retratos de antepasados.

Ejemplo de esta tendencia es el capítulo dedicado al palacio de la marquesa de Mondéjar (cap. 24), ilustrado con dos fotografías, una de las cuales mostraba a la marquesa de Medina y a la marquesa de Mondéjar (también condesa de Tendilla y de Villardomardo) en una sala del palacio que conservaba armaduras y espadas antiguas en una vitrina, y exhibía el blasón familiar (p. 179). Monte-Cristo acreditaba la importancia histórica de su linaje o «añejo abolengo»: «Pero la joya más notable del *despacho*, y la que constituye uno de los recuerdos históricos más importantes de nuestra aristocracia, es el traje y armas que Su Santidad el papa Inocencio VIII regaló a un Conde de Tendilla que fue de embajador a Roma, y que en admirable estado de conservación están encerrados en artística vitrina de roble». (p. 176) (Fig. 5)

Cuando se lee entre líneas a Monte-Cristo se advierte cómo trasladaba la posición preeminente de la nobleza de viejo cuño ante las aspiraciones de la alta burguesía. En el capítulo 13, por ejemplo, describía el palacio del marqués de San Carlos como «[...] esa aristocrática residencia que, como algunas de las que hemos descrito en este libro, conserva el sello de las antiguas casas españolas; ese aire de distinción y señorío que difícilmente se adquiere.» (p. 105). El escritor remarcaba constantemente que la decoración de estas moradas aristocráticas no sólo era signo de la riqueza de sus moradores, sino también de su



FIG. 3. Fotografía publicada en *Los salones de Madrid*, ca. 1898, p. 99. BNE.



FIG. 4. Fotografía publicada en *Los salones de Madrid*, ca. 1898, p. 101. BNE.



FIG. 5. Fotografía publicada en *Los salones de Madrid*, ca. 1898, p. 179. BNE.

buen gusto y, a menudo, fruto de sus viajes por el mundo. El hecho de que estas nobles casas atesoraran obras de arte, sobre todo del Barroco, era principalmente signo de abolengo y de poder. Conservar un Velázquez, un Murillo o un Goya perteneciente familia constituía un capital simbólico fuente indiscutible de prestigio. La propiedad y la tradición, además de la religión, eran los baluartes que esta nobleza defendía frente al asalto de las nuevas fuerzas emergentes (Gómez-Ferrer, 1986: 552). En ese sentido, las fotografías de Franzen definían la iconografía del lujo, de la tradición y de lo deseable, pero también inaccesible, para la alta burguesía que pretendía ennoblecerse o ya lo había hecho.¹³

Conclusión

En el Madrid finisecular el salón aristocrático constituía un espacio simbólico de socialización de la llamada fusión de élites que se produjo durante la Restauración como resultado de la simbiosis o asimilación entre la cúspide de la burguesía del dinero, altos funcionarios y la nobleza. Este fenómeno fue tutelado por la nobleza de viejo cuño, dado el recelo de los representantes más recalcitrantes del viejo sector estamental. Las crónicas publicadas por *Blanco y Negro* y, sobre todo, la iconografía de *Los salones de Madrid* hicieron algo más que mostrar a la clase dirigente como grupo cohesionado: respondieron a ese deseo de la vieja nobleza de

13 Decía Pío Baroja: «Después de todo, en Madrid, en donde hay dos o tres mil aristócratas, apenas llegarán a veinte las familias de nobleza antigua que tengan la gloria de contar entre sus antepasados algún guerrero o algún capitán famoso. La mayoría de las familias aristocráticas han sido hasta hace poco trepadoras, rampantes, y esto infunde esperanzas en las trepadoras actuales». (2019: 106; del original en *El Tablado de Arlequín*, 1904).

controlar los movimientos ascendentes burgueses y de reafirmar su posición hegemónica en la sociedad española. Exhibiendo públicamente sus posesiones, tradición y abolengo familiares imponían respetabilidad ante la que Gómez-Ferrer considera una alta burguesía todavía insegura y más deseosa de integrarse que de sustituir a la nobleza (Gómez-Ferrer, 1986, 544).

Referencias bibliográficas

- ABAD-ZARDOYA, Carmen (2005), «Mujeres, arpas y libros: herencias de la pintura moderna en los fotograbados de los salones de Madrid (h. 1898)», *Artigrama*. núm. 20, 367-384.
- ALONSO LAZA, Manuela (2004), *La fotografía artística en la prensa ilustrada (España, 1886-1905)*, Tesis Doctoral, Departamento de Historia y Teoría del Arte, Universidad Autónoma de Madrid.
- BAJORA, Pío (2019), «Familias trepadoras», en *Las calles siniestras. Antología del eterno paseante*, Madrid: La Felguera, 105-112. [*El Tablado de Arlequín*, 1904]
- COLOMA ROLDÁN, Luis (2016), *Pequeñeces*, Plaza Editorial [Bilbao: Administración de El Mensajero del Corazón de Jesús, 1890]
- (2010), *La Gorriona*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [Bilbao: Administración de El Mensajero del Corazón de Jesús, 1888]
- CORTÁZAR, Guillermo (1986), «La nobleza en Madrid en la época de la Restauración», en Otero Carvajal, Luis Enrique y Bahamonde, Ángel (eds.), *Madrid y la sociedad del siglo XIX. Vol. 1. La ciudad y su entorno; Madrid, centro de poder político; poder económico y élites locales*. Madrid: Comunidad de Madrid/ Revista Alfoz, 557-566.
- DEL PRADO HIGUERA, Cristina (2016), «Los salones de la nobleza española durante el reinado de Amadeo I», *Aportes*, núm. 91, año XXXI, 27-56.
- GÓMEZ-FERRER MORANT, Guadalupe, «La clase dirigente madrileña en dos novelas de 1890», en Otero Carvajal, Luis Enrique y Bahamonde, Ángel (eds.), *Madrid y la sociedad del siglo XIX. Vol. 1. La ciudad y su entorno; Madrid, centro de poder político; poder económico y élites locales*. Madrid: Comunidad de Madrid/ Revista Alfoz, 533-556.
- MAGRO BAHAMONDE, Ángel (1986), «Crisis de la nobleza de cuna y consolidación burguesa (1840-1880)», en Otero Carvajal, Luis Enrique y Bahamonde, Ángel (eds.), *Madrid y la sociedad del siglo XIX. Vol. 1. La ciudad y su entorno; Madrid, centro de poder político; poder económico y élites locales*. Madrid: Comunidad de Madrid/ Revista Alfoz, 325-375.
- MONTE-CRISTO (ca. 1898), *Los Salones de Madrid*, Madrid: El Álbum Nacional, con láminas fotográficas de Franzen. Tomo I.
- (2013), *Los Salones de Madrid*, Nueva edición, notas y presentación de Germán Rueda, Madrid: Rh+ Ediciones.
- TUÑÓN DE LARA, Manuel (1972), *Estudios sobre el siglo XIX español*, Madrid: siglo XXI.

Casimiro Alonso Ibáñez. El primer fotógrafo de León, arqueólogo, coleccionista y académico

Casimiro Alonso Ibáñez. First photographer of León, archeologist, collector, and academic

Isabel Barrionuevo Almuzara

Periodista, doctora en Historia, León

RESUMEN

No hubo empresa cultural relevante en el siglo XIX en León que no contara con la comparecencia de Casimiro Alonso Ibáñez (León, 1833-1892). Propietario de la primera galería fotográfica de la ciudad (década de 1860), desarrolló una intensa actividad como arqueólogo, coleccionista y comerciante de objetos antiguos y artísticos. Perteneció a la Comisión Provincial de Monumentos Histórico Artísticos y fue correspondiente en León de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Palabras clave: fotografía, siglo XIX, León, patrimonio, coleccionismo, arqueología

ABSTRACT

There was no relevant cultural undertaking in 19th century León that did not involve Casimiro Alonso Ibáñez (León, 1833-1892). Owner of the first photographic gallery in the city, in the 1860s, he developed an intense activity as an archaeologist, collector and dealer of antique and artistic objects, which earned him membership of the Provincial Commission of Historical and Artistic Monuments and he was also made corresponding member in León of the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando.

Keywords: photography, 19th century, León, heritage, collecting, archeology

Las primeras fotografías conocidas de la ciudad de León son del matrimonio Tenison (una vista de ca. 1852 de la fachada oeste de la Catedral) y las realizadas por Charles Clifford en 1854 (monumentos de la capital). A los primeros fotógrafos viajeros, les siguieron los que ejercían la profesión de manera ambulante, como el parisino Galtier¹, el madrileño Rafael Almazán Ildemón² o la francesa, afincada en Valencia, Madame Ludovisi³.

1 *Boletín Oficial de la Provincia de León* de 6 de febrero de 1860, p. 4.

2 *El Esla. Periódico de intereses materiales*. Año 1, n.º 46 de 7 de junio de 1860, p. 4.

3 *El Esla. Periódico de intereses materiales*. Año 1, n.º 90 de 8 de noviembre de 1860, p. 2.

En 1844, los leoneses tienen acceso por primera vez al invento de Daguerre. El comercio Casa Miñón anuncia en el Boletín Oficial de la Provincia la venta de una máquina, llegada de París: «para hacer retratos por medio de la luz con una exactitud [sic] comparable a la misma naturaleza»⁴. Pero no será hasta la feria de junio de 1860 cuando se anuncie en el periódico *El Eslo* un aficionado leonés que ofrece retratos por el método fotográfico, trabajando «por distracción y recreo». Ubica su laboratorio en una casa-corral en el Rastro, el epicentro de la vida comercial de la ciudad. Indica que ha conseguido sacar pruebas en hule, cristal y papel⁵, que pueden competir con los mejores y que las personas que se dignen honrarle con su presencia podrán pasar a dicho local de ocho y media a dos de la tarde⁶. El 21 de octubre de 1860, el mismo leonés comunica que se ha trasladado a su domicilio en la calle San Pelayo, número 2, y que «no pudiendo emplear todas las horas comerciales, ha destinado al efecto los no festivos de 12 a 2 de la tarde y los festivos de 9 a 4 de la tarde»⁷.

La primera noticia de la ubicación de un estudio de fotografía en la calle Nueva, en la que Casimiro Alonso tuvo siempre su galería, la publica *El Eslo* el 28 de octubre de 1860: «En una muestra de retratos expuesta al público en la calle Nueva hemos visto el de una persona bastante conocida de esta capital y que llama la atención por lo bien trabajado, notable parecido y exacto hasta en sus más mínimos detalles»⁸. Es posible que a quien se refiere el anuncio sea a Casimiro Alonso, que en los reversos de sus fotografías hacía constar los números 3 y 4 de la calle Nueva [sic], pero no podemos documentarlo con absoluta certeza.

Casimiro Alonso Ibáñez

Patricio Casimiro Alonso Ibáñez (FIG. 1) nació el 17 de marzo de 1833⁹ y falleció el 7 de junio de 1892, a los 59 años, soltero y sin descendencia¹⁰. Era hijo de Bárbara Ibáñez y de Blas Alonso, que ese año 1860 era el cuarto mayor contribuyente de la provincia de León en cuanto a rentas derivadas de Comercio y el segundo de la ciudad de León¹¹. Entre los seis hermanos de Casimiro Alonso hubo abogados y arquitectos que ejercieron cargos públicos y profesionales en el Ayuntamiento y la Diputación de León, así como en las entidades financieras y sociedades agrarias, económicas y culturales y de beneficencia de la provincia. Casimiro Alonso Ibáñez pertenecía, por tanto, a una familia de la burguesía comercial y profesional relevante de la sociedad leonesa. Participaba de los beneficios de los negocios familiares, de las razones empresariales Hijos de Blas Alonso (almacén de hierros y ferretería) y Viuda de Blas Alonso (fabricación y comercialización de chocolates). Asimismo, emprendió sus propias aventuras

4 *Boletín Oficial de la Provincia de León* de 9 de noviembre de 1844, p. 4.

5 Nos revela que no eran retratos al daguerrotipo, sino procedimientos al colodión húmedo sobre hule (panotipos), cristal (ambrotipos) y papel (positivos a la albúmina) derivados de negativos de placa de cristal.

6 *El Eslo. Periódico de intereses materiales*. Año 1, n.º 51 de 24 de junio de 1860, p. 4.

7 *El Eslo*. Año 1, número ,85 de 21 de octubre de 1860, p. 4.

8 *El Eslo*. Año 1, número, 87 de 28 de octubre de 1860, p. 2.

9 Partida de bautismo de 22 de marzo de 1833. Facilitada por su sobrino biznieto Eduardo Alonso Lobato.

10 Testó el mismo día de su fallecimiento ante el notario de León Heliodoro de las Vallinas. AHPL Caja 12447.

11 *Boletín Oficial de la Provincia*, número 6, de 13 de enero de 1869, p. 2.

empresariales. Fue representante en León de compañías de vapores a América¹², adquirió pertenencias de terrenos de fuentes medicinales¹³ y para la explotación de carbón¹⁴ y fue miembro fundacional en 1881 de la Liga de Contribuyentes de León, una asociación que defendía los intereses de las clases productoras. Ideológicamente, tenía afinidad republicana. Integró el comité de apoyo al partido republicano progresista en las elecciones al Congreso de abril de 1886¹⁵, en las que Gumersindo de Azcárate¹⁶ fue elegido por el distrito de León, y el comité electoral republicano en las municipales de 1886¹⁷.

Arqueólogo

A las personas más destacadas de la arqueología en León en la década de 1860: Eduardo Saavedra¹⁸, Fidel Fita¹⁹ y Ricardo Velázquez Bosco²⁰ (Grau, 1997: 223) se suman los protagonistas locales. Casimiro Alonso fue, con los anteriores y con Deogracias López Villabrille²¹, Juan López Castrillón²², Patricio de Azcárate²³ y Fernando de Castro²⁴ «la falange de precursores dedicada al estudio de la arqueología en León» (Díaz-Jiménez, 1920: 183). Fidel Fita y



FIG. 1. Autorretrato según aseguran sus descendientes. (col. Fundación Sierra Pambley (León).

- 12 La Pacific Steam Navigation Company (PSNC) fue la primera empresa naviera que utiliza la navegación a vapor en el Pacífico. Fue conocida también como Compañía Inglesa de Vapores. Fue fundada en 1838 en Londres por William Wheelwright.
- 13 *La Crónica de León*. Año VII. Número 566 de 24 de septiembre de 1881, p. 2.
- 14 *Boletín Oficial de la Provincia*. Número 78 de 29 de diciembre de 1890, p. 2.
- 15 *El Porvenir de León*. Año XXIV. Número 2.335 de 17 de marzo de 1886, p. 1.
- 16 Gumersindo de Azcárate (1840-1917). Diputado por León desde 1886 hasta 1914. Presidió la Fundación Sierra Pambley, fundada por Francisco Fernández Blanco bajo el ideario Krausista de Giner de los Ríos y Bartolomé Cosío, desde 1915 hasta su muerte en 1917.
- 17 *El Porvenir de León*. Año XXIV. Número 2.380 de 21 de agosto de 1886, p. 1.
- 18 Eduardo Saavedra (1829-1912). Ingeniero de Caminos, arquitecto y arqueólogo. Descubrió y excavó Numancia (Soria) en 1853 y Lancia y la Milla del Río (León) en la década de 1860.
- 19 Fidel Fita (1845-1918). Uno de los más destacados epigrafistas españoles en el cambio del siglo XIX al XX.
- 20 Ricardo Velázquez Bosco (1843-1923). Arqueólogo, restaurador, historiador, arqueólogo y dibujante. Fue ayudante de Matías Laviña en la dirección de las obras de restauración de la Catedral de León.
- 21 Periodista y escritor leonés. Director y editor del periódico *El Eco de León*, que se publicó entre 1860 y 1869.
- 22 Juan de Dios López Castrillón y Fernández de León (1827-1896). Eclesiástico. Historiador, conservador del Museo Arqueológico de León.
- 23 Patricio de Azcárate (1800-1886). Leonés, fue «uno de los puntales de la consolidación de las instituciones liberales en León desde sus cargos y responsabilidades políticas» (de Lucas, 2012: 159).
- 24 Fernando de Castro (1814-1874). Leonés. abandonó sus funciones sacerdotales en 1870. Una de las figuras genuinas de la lucha por la libertad religiosa en España, pionero en la educación de la mujer, defensor del krausismo en España.

Eduardo Saavedra citan en su título de 1866 *Epigrafía romana de la ciudad de León* a Casimiro Alonso como «nuestro excelente amigo» y protagonista del hallazgo de varios ejemplares de ladrillos romanos en León (Fita y Saavedra, 1866: 255). A uno de estos, el «Ladrillo Gordiano»²⁵, se refiere el académico de la Historia Julio Puyol en mayo de 1915, en su reseña del Bolefín de la Real Academia, cuando lo presenta en sesión del 30 de abril y explica que se lo había regalado Ramón Álvarez de la Braña²⁶, que, a su vez, lo obtuvo del arqueólogo leonés Casimiro Alonso (Puyol, 1915: 260). Otro hallazgo se recoge en el Tomo I de la revista *Museo Español de Antigüedades*²⁷. Juan de Dios de la Rada informa sobre la Lápida funeraria romana de Ruiforco, hallada por Casimiro Alonso en 1869.

En noviembre de 1875, Casimiro firma en prensa la queja de un ciudadano de Astorga, a quien había encomendado copiar una lápida, por el impedimento para hacerlo ante la negativa del vecino del inmueble en el que se encontraba pensando que el interés podría significar que se la lleven al «museo de Madrid con el sepulcro de la Catedral»²⁸. Asimismo, en enero de 1877 se le requiere para que se persone ante un hallazgo en unas excavaciones, junto a miembros de la Comisión de Monumentos. «Las investigaciones en el sepulcro que realizó el Sr. Alonso dieron por resultado encontrar en el cuello del esqueleto un collar de plata con un colgante de figura de media luna y dos pendientes de oro de bonita forma a los lados del cráneo, un vaso de barro a la derecha de los pies y en el hueco formado entre las rodillas, fragmentos de una cajita de cobre»²⁹. De su tarea como arqueólogo destaca también el manuscrito *Calcos Epigráficos*, fechado el 14 de diciembre de 1888, que Fidel Fita remitió a la RAHE (siete hojas grandes con el dibujo de 5 inscripciones de localidades leonesas)³⁰.

Coleccionista y anticuario

El arquitecto Ricardo Velázquez Bosco, nombrado el 8 de septiembre de 1868 corresponsal del Museo Nacional de Antigüedades en León (Franco Mata, 2010: 31) será el 25 de enero de 1869, tras la firma por el Gobierno el 1 de enero de ese año del denominado Decreto de Incautación, quien acuda con Casimiro, un escribano, el gobernador civil y el bibliotecario Álvarez de la Braña a la Real Colegiata de San Isidoro para incautar los archivos, bibliotecas y objetos artísticos que no estuvieran destinados al culto. Se hicieron cargo de 1.613 volúmenes, así como alhajas, cuadros y ejemplares arqueológicos. La tarde de ese día, en el seminario conciliar, incautaron 5.415 volúmenes (Martínez Montero, 2021: 254). Tres días después, el 28 de enero de 1869, Casimiro Alonso y Álvarez de la Braña incautaron en el archivo catedralicio «los documentos históricos» (Martínez Montero, 2021: 255).

- 25 Ladrillo con sello de la Legio VII Gemina con el epíteto Gordiana Pia Felix, de la época del emperador Gordiano, siglo II-IV d.C.
- 26 Ramón Álvarez de la Braña (1837-1906). Arqueólogo, escritor. Como funcionario del Cuerpo Facultativo de Archiveros y Bibliotecarios, ejerció entre 1866 y 1903 y estuvo destinado en la Biblioteca Pública y el Museo de León durante prácticamente toda su vida laboral.
- 27 Considerada como la primera revista española de arqueología, se editó entre los años 1872 y 1880 dirigida por Rada y Delgado. No fue oficialmente la revista del Museo Arqueológico Nacional, pero sí se consideraba como tal de forma oficiosa.
- 28 *El Porvenir de León*. Año XIII, número 1.259. 24 de noviembre de 1875, p. 2.
- 29 *El Porvenir de León*. Año XV, número 1.375 de 10 de enero de 1877, p. 3.
- 30 RAHE. Signatura RAH 9-7581.

Casimiro Alonso compraba y vendía piezas arqueológicas y objetos de arte. En septiembre de 1871, la Comisión Provincial de Monumentos acuerda adquirirle piezas, no se describen en el acta, por importe de 300 pesetas³¹. También el Museo Arqueológico Nacional le adquirió, en junio de 1872 cuatro piezas: un torques romano de oro macizo (s V-IV a.C.) por el que le pagaron 2.000 pesetas y con el que el museo inició la colección de orfebrería castreña (García Vuelta, 2000: 72); un arca florentina y otra de madera (300 pesetas), así como un vaso ibérico (30 pesetas)³². Comerció también con el Cabildo de la Colegiata de San Isidoro, que el 5 de enero de 1876 vendió dos cuadritos de esmalte en 44.100 reales (Pérez Llamazares, 1927: 216). La venta se realizó a Casimiro Alonso (Martínez Montero, 2021: 257). En febrero de 1881, el Cabildo vendió 4 tapices y alfombras en 1.300 reales (Pérez Llamazares, 1927: 217). Casimiro Alonso fue el comprador (Martínez Montero, 2021: 257).

Realizó también donaciones al Museo Arqueológico de León. En sesión de la Comisión Provincial de Monumentos de 11 de marzo de 1875 se informa la adquisición por parte de Casimiro Alonso de una lápida griega-romana que «ofrece generosamente»³³. Casimiro Alonso realizó la fotografía que ilustra el Boletín de la RAHE en el que Fidel Fita presenta en 1887 la pieza, llamada Piedra Gnóstica de Astorga³⁴. Está actualmente expuesta en el Museo de León y catalogada como «obra maestra», una de las 18 que tiene el museo.

La colección reunida por Casimiro Alonso se cuantifica en 372 objetos, según el catálogo *Objetos artísticos y antiguos que forman el Gabinete o pequeño Museo de Antigüedades de D. Faustino Alonso Tudela*, un librito editado en 1897 (Bravo Guarida 1902: 458). Faustino Alonso Tudela, sobrino de Casimiro Alonso, había heredado en 1892 la colección³⁵ y la edición del catálogo se presupone la forma de publicitar su venta. En la sesión de la Comisión de Monumentos de 17 de septiembre de 1897 se propone la adquisición de algún objeto³⁶ y el 18 de junio de 1898, el jefe del Museo Arqueológico se dirige a la Diputación Provincial solicitando un presupuesto de 500 pesetas para la adquisición de algunos objetos. El ruego fue desatendido³⁷. En cuanto al contenido de la colección, una gaceta en prensa de julio de 1880 cita algunas de las «joyas artísticas de distintos órdenes y épocas»: torques, emblemas y anillos romanos; esmaltes, tablas y esculturas de la Edad Media; pinturas, esculturas, vajillas, jarrones y escudos renacentistas y de otras épocas³⁸. También contenía tapices, mostrados con motivo de la manifestación que recorrió calles y plazas de León el 30 de agosto de 1885 para celebrar el triunfo de España sobre Alemania en la Crisis de las Carolinas. Casimiro mostró «tres ricos y antiguos tapices representando el Triunfo de Salomón, una batalla de César a orillas del mar, y otra dada por los franceses», así como una «bocina de marfil de la época bizantina, un gran trofeo militar

31 BPL Actas de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos (1866-1883). 22 de septiembre de 1871, fol. 4.

32 Museo Arqueológico Nacional. Expediente 1872/13.

33 BPL. Actas de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos (1866-1883). 11 de marzo de 1875, fol. 59.

34 *Boletín de la Real Academia de la Historia*. Tomo 10. Cuaderno IV. Abril de 1887, pp. 242-244.

35 AHPL Caja 12447, protocolo 1.236 de 7 de junio de 1892.

36 BPL. Actas de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos (1883-1898). 17 de septiembre de 1891, fol. 10.

37 ADL. Caja 20059/30.

38 *El Porvenir de León*. Año XVIII. Número 1.739 de 7 de julio de 1880, p. 2.

compuesto de una panoplia con ricas armas antiguas y una armadura antiquísima que perteneció a un caballero leonés, valiente guerrero; en otro balcón, algunas armas que fueron conquistadas en la India»³⁹.

La faceta de coleccionista de Casimiro Alonso se constata también por su concurrencia en exposiciones del siglo XIX. En la Universal de París de 1867 participó con 8 de los 12 objetos que envió la delegación leonesa: un elixir febrífugo⁴⁰ en la sección de productos químicos y 8 obras de arte de distintas épocas⁴¹. En la Internacional de Filadelfia de 1876 participó con una muestra de hierro oxidulado magnético. A la Universal París de 1878, acudió con minerales de hierro⁴². Por lo que se refiere a las exposiciones de ámbito nacional, en la de Minería y Antigüedades de Madrid de 1883 «presentó una muestra de hachas de la Edad de Piedra y objetos hallados en Lancia» (De Lucas, 2012: 206). En la provincia de León participó en la Exposición Regional Leonesa de Productos Agrícolas e Industriales celebrada entre el 20 de octubre al 5 de noviembre de 1876⁴³. Integró la Junta Directiva organizadora⁴⁴ y presentó una «caja de dulce de Oviedo» y una pieza de «Mineral de hierro oxidulado magnético»⁴⁵. En la Exposición celebrada en León en 1892 ya había fallecido. Sus herederos participaron en la Exposición Monográfica de Arte y Antigüedades celebrada en León entre el 28 de septiembre y el 21 de octubre de 1906. Su sobrino y heredero Faustino Alonso Tudela cedió centenares de piezas (De Lucas, 2007: 49) de la colección, visitada en 1909 por la embajadora de Méjico y el aviador Santos Dumont, que la conocieron por indicación de Eduardo Dato⁴⁶.

El «Greco de San Claudio»

La referencia inicial a esta obra es una cita que hace Antonio Ponz en su *Viage de España*, en el siglo XVIII: «En la Sacristía [del monasterio benedictino] hay un Crucifixo de Dominico Greco» (Ponz, 1783: 221), aunque en los listados de efectos, enseres y demás existencias procedentes de monasterios y conventos desamortizados publicados, muy generalistas, no puede determinarse su presencia⁴⁷. El responsable del archivo de la Universidad de León, Alejandro Valderas, asegura que «hemos de suponer que el cuadro abandonó el convento a partir de 1835, año en que se cerró por orden gubernativa». Destaca que el historiador Harold Wethey concluya que el cuadro llegó a la colección John G. Johnson (Museo de Arte de Filadelfia) desde Madrid, donde lo vio Bartolomé Cossío antes de 1980. Wethey asegura que perteneció desde 1899 a Leandro Madinaveitia, por adquisición a Faustino Alonso⁴⁸, su cuñado y heredero de la colección de Casimiro, luego es plausible que fuera su propietario.

39 *El Porvenir de León*. Año XXIII. Número 2.279 de 2 de septiembre de 1885, p. 3.

40 Boletín Oficial de la Provincia de León. Número 137 de 14 de noviembre de 1866, p. 3.

41 Boletín Oficial de la Provincia de León. Número 139 de 19 de noviembre de 1866, p. 2.

42 Catálogo General de la Exposición de París de 1878. (s. p.).

43 Exposición Regional Leonesa. *Reglamento para la Exposición*. (1876). León: Imprenta de Rafael Garzo e Hijos, p. 3.

44 *El Porvenir de León*. Año XIV. Número 1.287 de 1 de marzo de 1876, p. 2.

45 *Exposición regional leonesa de 1876. Catálogo general de los expositores*. (1877). León: Imprenta de Rafael Garzo e Hijos.

46 *Diario de León*. 14 de octubre de 1909.

47 Boletines Oficiales de la Provincia (días 25, 27, 30 de enero y 3 de febrero de 1837).

48 Fanjul, Cristina: «El Greco 'desamortizado' de León», en: *Diario de León*, 13 de enero de 2014.

Académico de la RABASF y vocal de la Comisión Provincial de Monumentos

El ingreso de Casimiro Alonso en la Comisión Provincial de Monumentos fue el 31 de marzo de 1887. El acta detalla la aceptación tras haber sido nombrado correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 14 de junio de 1886⁴⁹. En ambos casos, lo fue hasta su fallecimiento en 1892⁵⁰. Algunas de las propuestas elevadas por Casimiro a la Comisión fueron: la petición de declaración de Monumento Nacional para el Castillo de Ponferrada⁵¹, que llegó en 1924; el traslado de la sillería del coro de la catedral, del centro de la nave mayor al transepto⁵², no prosperó; la oposición a la construcción de la casa Botines, de Gaudí⁵³ por afejar la vista del Palacio de los Guzmanes. Tampoco se materializó.

Fotógrafo

Se han localizado 52 fotografías, de las que 51 son positivos a la albúmina en formato tarjeta de visita: 38 retratos de estudio, 1 vista de la Catedral de León y 12 reproducciones (de calcos epigráficos, de objetos antiguos y de un diseño arquitectónico). Completa el listado, 1 positivo a la albúmina tamaño 54x36 cm (una orla universitaria). Los reversos de los cartones revelan que firmaba como Casimiro Alonso, C. Alonzo y C. Alonso; que su estudio estaba en la calle Nueva, consignando los números 3 y 4, y que en uno de los modelos de reverso se reproducen los bustos en perfil de Daguerre y Niépce (fig. 2). Asimismo, se ha localizado en una fotografía un sello estampado en el que se reproduce una cámara fotográfica de cajón.



FIG. 2. Reversos de cartones de tarjetas de visita.

- 49 Actas de sesiones de la RABASF (24 de mayo, 31 de mayo, 7 de junio y 14 de junio de 1886). Recogen las 4 lecturas que se realizaban hasta el nombramiento de facto del correspondiente. Archivo de la RABASF. Legajo 4-6-1.
- 50 RABASF. Relación General de Académicos (1752-2015) p.38.
- 51 BPL Actas de la Comisión Provincial de Monumentos Históricas y Artísticas (1866-1883). 21 de abril de 1877, fol. 33.
- 52 BPL Actas de la Comisión Provincial de Monumentos Históricas y Artísticas (1883-1898). 5 de agosto de 1889, fol. 47.
- 53 BPL Actas de la Comisión Provincial de Monumentos Históricas y Artísticas (1883-1898). 3 de septiembre de 1891, fol. 60.



FIG. 3. 1862. Fachada de poniente de la Catedral de León (col. Amando Paniagua).

No se ha podido establecer con exactitud la fecha en la que Casimiro Alonso inició su actividad en León, ante la ausencia de anuncios en prensa o en el Bolefín Oficial de la Provincia en el que manifestara su dedicación a la fotografía, publicitara su estudio o sus habilidades. Tampoco hay referencias en anuarios del comercio de la época, ni en directorios especializados de fotógrafos o historias de la fotografía de ámbito regional o nacional. Sí podemos reconstruir sus primeros años de profesión a través de referencias. La gran restauración de la Catedral de León, que se acometió entre 1859 y 1901, aporta 4 fotografías. Las 4 son positivos a la albúmina en formato tarjeta de visita. Se trata de una vista del hastial oeste de la Catedral, fechada en 1862 (FIG. 3); una reproducción fotográfica, fechada en 1863, de una de las propuestas realizada por el arquitecto Laviña para el hastial sur; y dos retratos del que fuera obispo de León entre 1848 y 1863, Joaquín Barbajero y Villar, anteriores al 26 de febrero de 1863, día que falleció. Uno de ellos es al que se refiere el Bolefín del Clero del Obispado de León en noviembre de 1862: «Se halla a la venta, al precio de 6 reales, el retrato fotográfico de nuestro Excelentísimo Prelado ejecutado por el señor D. Casimiro Alonso»⁵⁴.

Siguiendo el orden cronológico de las fotografías datadas, en la biblioteca de la Real Academia de la Historia se han localizado 3 positivos a la albúmina en formato tarjeta de visita fechados en 1864. Reproducen un «*pondus* romano con forma de jabalí» y un montante o espada de dos manos del siglo XVI. Las fotografías fueron presentadas por el académico Modesto Lafuente⁵⁵ y adquiridas para el Gabinete de Antigüedades por acuerdo de 15 de abril de 1864⁵⁶. Casimiro Alonso realizó en 1865 fotografías en el Panteón de Reyes de la Basílica de San Isidoro de las que tenemos constancia a través del Bolefín del Clero del Obispado de León que relata que ese mismo año, durante unas obras, se localizó el epitafio de la tumba del infante D. García⁵⁷. Se explicaba, asimismo, que «el padre Cabret y el distinguido fotógrafo Sr. Alonso sacaron calcos epigráficos del epitafio y del retrato del sepulcro para fotogra-

54 Bolefín del Clero del Obispado de León. Año X. Número 68 de 20 de noviembre de 1862, p.11.

55 Modesto Lafuente (1806-1866). Periodista, historiador y escritor. Creador del personaje Fray Gerundio, un fraile exclaustrado por la Desamortización, a la que criticaba en el periódico satírico homónimo que se editó en León desde 1837 y en Madrid, hasta 1849.

56 RAH. GA 1864.1.

57 Hijo de D. Sancho García, conde de Castilla, fue a León en 1029 para casarse y reunir las coronas de Castilla y León, pero fue asesinado.

fiar uno y otro»⁵⁸. Copias de esas imágenes ingresaron en la Real Academia de la Historia el 17 de marzo de 1865 de la mano de Pedro de Madrazo y Kuntz⁵⁹. Se han localizado copias de estas dos fotografías en la biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano (Madrid)⁶⁰ y una más del calco de la tumba del infante en la Fundación Sierra Pambley (León)⁶¹ (FIG. 4).

Hay otras 2 fotografías procedentes de la biblioteca de la Real Academia de la Historia fechadas en 1866. Reproducen 5 inscripciones latinas medievales del Panteón de Reyes⁶² y el epitafio del sepulcro del arquitecto de San Isidoro, según consta en texto manuscrito de Fidel Fita⁶³, académico que las deposita en la Real Academia. Casimiro Alonso participó también en la restauración de la Real Basílica como interventor de la caja de la Comisión de Hacienda que se constituyó en 1875 para recaudar fondos y continuar las obras de rehabilitación⁶⁴. Otra referencia a Casimiro como fotógrafo en la década de 1860 la hace José García de la Foz en *Crónica de la Provincia de León* de 1867. Detalla fotografías de la momia de Doña Urraca, así como de inscripciones. Agradece las vistas de monumentos que «el entendido fotógrafo y anticuario D. Casimiro Alonso Ibáñez nos ha ofrecido». (García de la Foz, 1867: 94). De la década de 1870 es la única fotografía localizada en formato diferente a la tarjeta de visita. La orla más antigua de la Facultad de Veterinaria de León, una fotografía de los profesores y alumnos del curso de 1871. Un positivo a la albúmina que mide 54x36 cm (FIG. 5).

Por lo que se refiere a los retratos, se ha podido identificar a relevantes leoneses del siglo XIX y relacionados con alguna de las actividades mercantiles o culturales de Casimiro Alonso, como Isidro Llamazares García, rico hacendado, activo comprador de bienes de la desamortización eclesíastica como intermediario inmobiliario y especulador (Aguado Cabezas, 2002: 351), di-



FIG. 4. 1865. Calco epigráfico del sepulcro del infante García I (col. Fundación Sierra Pambley, León).

58 Bolefín del Clero del Obispado de León. Año XIII. Tomo VI. Número 5 de 20 de febrero de 1865, pp. 65-67.

59 RAH. 09-7959 CALE 7.

60 ES28079 AFLG/AH/APD Pedro de Madrazo, L13C1-1

61 Archivo de la Fundación Sierra Pambley (León).

62 BRAH. 09-7959 CALE 9.

63 BRAH. 09-7959-CALE 8.

64 *El Porvenir de León*. Año XIII. Número 1262 de 4 de diciembre de 1875, p. 3.



FIG. 5. 1871. Orla de la Escuela de Veterinaria (col. Facultad de Veterinaria de León).



FIG. 6. Bonifacio León Romo (col. Álvarez).

putado provincial y uno de los mayores contribuyentes de la ciudad; Dámaso Merino Villarino. Farmacéutico de profesión, figuraba en 1852 en la lista de los mayores contribuyentes de la ciudad, junto a la familia de Casimiro y a la de Isidro Llamazares (Cubillo de la Puente, 2002: 72). Otros protagonistas de sus retratos fueron Bonifacio León Romo, empresario en Cuba y Ultramar⁶⁵ (FIG. 6); Marcelina Álvarez Carballo y Bueno, hermana de Pedro Álvarez de Carballo, que labró una inmensa fortuna en Madrid como agente de bolsa y propietario y entabló amistad con el abogado Eduardo Dato, elegido diputado a Cortes por el distrito leonés de Murias de Paredes en una docena de ocasiones entre 1884 y 1915; o Pedro Antonio García Álvarez de la Puerta, escribano; el resto de retratos, hasta un total de 30, son de personas cuya identidad se desconoce.

Casimiro Alonso es desde la década de 1860 una persona conocida y reconocida en la ciudad por su dedicación a la fotografía y fue hasta 1869, cuando llegó desde Madrid el fotógrafo portugués José María Cordeiro, el único fotógrafo con galería de la capital de la provincia. Sin embargo, ni en el Archivo de la Catedral de León, ni en el del Cabildo Isidoriano, ni en las actas de la Comisión Provincial de Monumentos y Patrimonio de León, a la que perteneció como vocal, se ha encontrado rastro de su actividad como fotógrafo, mientras que sí que está documentada la actividad de José María Cordeiro y de su hijo del mismo nombre. Algunos ejemplos: en 1873, para fotografiar San Miguel de Escalada⁶⁶; en 1887 para revelar y positivar diferentes monumentos de la provincia, realizadas con la cámara de la Comisión⁶⁷; en 1888, se le pagan 130 pese-

65 Bolefín Oficial de la Provincia de Oviedo, número 220, de 27 de septiembre de 1897.

66 *La Ilustración Española y Americana*. Año XIX. Número XXX, pp.95-100.

67 BPL Actas de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos (1883-1898). 21 de abril de 1877, fol. 33.

tas por fotografías de monumentos⁶⁸ y es el propio Casimiro Alonso, ya vocal del Comisión, quien insta la adquisición a Cordeiro de fotografías⁶⁹; las compras de fotografías a Cordeiro se repiten los años 1889⁷⁰ y 1890⁷¹.

Referencias bibliográficas

- AGUADO CABEZAS, Elena (2002): *La desamortización de Mendizábal y Espartero en la provincia de León (1836-1851)*, León, Universidad de León.
- BRAVO GUARIDA, Clemente (1902): *La Imprenta en León. Apuntes para una monografía*, León, Imp. de Maximino A. Miñón.
- CUBILLO DE LA PUENTE Roberto (2002): *La ciudad de León a mediados del siglo XIX. Creación de la Escuela de Veterinaria, 1852*, Madrid, edición del autor.
- DÍAZ-JIMÉNEZ Y MOLLEDA, Eloy (1920): *Historia del Museo Arqueológico de San Marcos. Apuntes para un catálogo*, Madrid, Librería de Victoriano Suárez.
- FITA, Fidel; SAAVEDRA, Eduardo (1866): *Epigrafía romana de la ciudad de León*, León, Imprenta y litografía de Manuel G. Redondo.
- FRANCO MATA, Ángela (2010): *Arte leonés fuera de León (siglos IV-XVII)*, León, Edilesa.
- GARCÍA DE LA FOZ, José (1867): *Crónica General de España. Crónica de la Provincia de León*, Madrid, Rubio y Compañía.
- GARCÍA VUELTA, Óscar (2000): «La colección de orfebrería castreña del Museo Arqueológico Nacional: notas para el estudio de su evolución», en *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, tomo XVIII, números 1 y 2, p.72
- GRAU LOBO, Luis (1997): «La Comisión de Monumentos y el Museo de León: un siglo de empeños y desasistencias (1837-1936)», en *La cristalización del pasado: génesis y desarrollo del marco institucional de la arqueología en España*, Málaga, pp. 223-229.
- LUCAS DEL SER, Carmelo del (2007): «La exposición monográfica de arte y antigüedades de 1906. Privacidad y manifestación pública del patrimonio de las élites leonesas», en *Tierras de León*, vol.45, número 124-125, pp.49-70.
- (2012): *Élites y patrimonio en León. La Comisión Provincial de Monumentos históricos y artísticos (1839-1991)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Servicio de Publicación e Intercambio Editorial.
- MARTÍNEZ MONTERO, Jorge (2021): *El viaje que cambió León: monumento a Guzmán el Bueno*, Valladolid, Daniel Sanz Platero, Editor de libros.
- PÉREZ LLAMAZARES, Julio (1927): *Historia de la Real Colegiata de San Isidoro*, León, Imprenta Moderna.
- PONZ, Antonio (1783): *Viage de España*, tomo XI Madrid, Joachim Ibarra, Impresor de Cámara de S.M.
- PUYOL Julio (1915) «Un ladrillo romano en tiempo de Gordiano III» en *Boletín de la Real Academia de la Historia*. Madrid, tomo 67, 4 de mayo, pp.260-262

68 BPL Actas de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos (1883-1898). 16 de diciembre de 1877. fol.35.

69 BPL Actas de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos (1883-1898). 2 de julio de 1888. fol.4.

70 BPL Actas de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos (1883-1898). 28 de mayo de 1889. fol.2.

71 BPL Actas de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos (1883-1898). 30 de mayo de 1890. fol.2.

Archivos y bibliotecas

Archivo Histórico Provincial de León: AHPL

Archivo de la Catedral de León: ACL

Archivo de la Fundación Sierra Pambley: AFSP

Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: RABASF

Archivo de la Real Academia de la Historia de España: RAH

Biblioteca Pública de León: BPL

Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano: BFLG

Líneas de investigación de la fotografía a través de la propiedad industrial

Lines of photographic research through industrial property rights

Ana Naseiro Ramudo

Oficina Española de Patentes y Marcas, O.A., Madrid

RESUMEN

En el Archivo Histórico de la Oficina de Patentes y Marcas, O.A. se conservan muchas fuentes documentales para el estudio de la invención de la fotografía desde el siglo XIX hasta la actualidad a través de diversas tipologías documentales que van desde el privilegio de invención, pasando por la patente, el modelo o diseño industrial y el modelo de utilidad, además de las más actuales como la patente comunitaria o la internacional, o el diseño o modelo comunitario o internacional. Otras series documentales que reflejan este gran invento son las marcas nacionales e internacionales que se emplearon para la venta de productos relacionados con fotografía: aparatos fotográficos o cámaras, papeles de revelado, películas fotográficas, material de revelado, así como otras tipologías de series documentales como fueron los nombres comerciales, que es una serie cerrada pero se empleó para registrar los establecimientos fotográficos que se fueron estableciendo en los pueblos y ciudades de nuestra geografía.

Palabras clave: Invenciones, Signos distintivos, Fotografía, España.

ABSTRACT

In the historic archive of the Spanish Patents and Trademarks Office, many documentary sources are conserved for the study of the invention of photography from the 19th century to the present through several documentary typologies that range from the privilege of invention, through the patent, the model or industrial design and the model of utility, in addition to the most up to date such as the community or international patent, or the community or international design or model. Other documentary series that reflect this great invention are the national and international brands that were used for the sale of products related to photography: photographic devices or cameras, developing papers, photographic films, developing material, as well as other types of documentary series such as were the commercial names, which is a closed series used to register the photographic establishments that were established in the towns and cities of Spain.

Keywords: Patents, Trademark, Photography, Spain.

¿Qué temáticas podemos estudiar sobre la fotografía en el registro de la propiedad industrial?

Algunas de las temáticas que se pueden estudiar son: Procedimientos de obtención de fotografía en color; Procedimientos fotográficos de revelado; Empleo de procedimientos fotográficos en: la impresión textil, la escultura, la pintura; cerámica, impresión y duplicados; Aparatos fotográficos; Emprendedores en el campo de la fotografía (empresas e inventores); Sistemas de iluminación en la fotografía y la cinematografía; Soportes para la fotografía; Evolución de la fotografía en imágenes en movimiento (Cinematografía); Transmisión de la imagen a través de la electricidad; Evolución de las marcas nacionales e internacionales sobre fotografía; Establecimientos que registraron su nombre comercial o rótulo de establecimiento, entre otras temáticas.

Estas temáticas se pueden buscar a través de diversos términos, entre ellos, a través de sistemas de clasificación que se han desarrollado en el ámbito de las invenciones y los signos distintivos. La clasificación internacional de patentes o CIP, establecida por el Arreglo de Estrasburgo de 1971, se emplea para la clasificación de las patentes y los modelos de utilidad, podemos buscar invenciones por el código de clasificación¹: G03 (Fotografía; cinematografía; técnicas análogas que utilizan ondas distintas de las ondas ópticas; electrografía; holografía). Podemos encontrar patentes relacionadas con la fotografía con otros códigos de clasificación, aunque no son tan específicos como los referentes a la fotografía: A4, A47, A63, B65, B4, B42, B26, B27, B29, B41, B42, B44, B65, F21, H04...

Para signos distintivos se puede buscar por la Clasificación de Niza es una clasificación de los productos y servicios para el registro de las marcas de fábrica o de comercio y las marcas de servicios. En este caso es interesante consultar el código de clasificación²: que incluye los aparatos e instrumentos científicos o de investigación, los equipos audiovisuales y de tecnología de la información y los equipos de seguridad y salvamento. Además de la Clasificación de Niza, se emplea para el registro de las marcas, la clasificación de Viena, establecida por el Acuerdo de Viena (1973), que es una clasificación internacional de los elementos figurativos de las marcas.

La búsqueda de registros sobre fotografía en la propiedad industrial³

Se pueden consultar y buscar a través de diversos recursos disponibles los servicios digitales accesibles en línea de la OEPM. Fundamentalmente, en la base de datos de INVENES⁴ (invenciones), el buscador de marcas⁵, buscador de diseños industriales⁶ o a través de instrumentos más específicos de búsquedas de patentes históricas: Webhistórico, donde encontramos las bases de datos de patentes y marcas históricas y el BOPI histórico.

1 <http://cip.oepm.es/>

2 https://www.oepm.es/es/signos_distintivos/marcas_nacionales/mas_informacion/clasificacion_internacional_Prod.html

3 El detalle de la búsqueda se puede ver en el capítulo 5 del documento: SEDIC; OEPM (2020) «La búsqueda y localización de las invenciones y signos distintivos». Registrar patentes y marcas. Documento de Trabajo nº 8. Oficina Española de Patentes y Marcas, O.A: Madrid. [Recurso en línea]. URL: <https://www.sedic.es/download/110048/>

4 <https://consultas2.oepm.es/InvenesWeb/faces/busquedaInternet.jsp>

5 <https://consultas2.oepm.es/LocalizadorWeb/>

6 https://www.oepm.es/es/disenos_industriales/

Al realizar una búsqueda en la base de datos **INVENES** de patentes por el término fotografía en el título obtenemos una lista de resultados de 400 registros de patentes y modelos de utilidad. La base de datos abarca todas las patentes publicadas y un gran número de los documentos históricos, pero no todas (de 1898 a 1926 no están), por lo que habrá que completar las búsquedas en la Webhistórico⁷. En esta base de datos se podrá descargar la memoria, las reivindicaciones y los dibujos en blanco y negro. Si se quiere descargar en color y descargar además el expediente administrativo completo, además de los documentos antedichos: memoria, reivindicaciones y dibujos deberá de solicitarse siempre una copia al archivo.

La **Webhistórico** permite realizar búsquedas a través de las bases de datos que provienen de la catalogación de los propios expedientes en privilegios de 1826 a 1878, de patentes (1878-1966) y de marcas (1865-1919). Además, contiene el BOPI histórico digitalizado lo que permite realizar búsquedas por texto libre, por palabras únicas o combinadas. Las búsquedas en las bases de datos están limitadas a 250 resultados por eso debemos de acotar más la búsqueda, por privilegio, patentes, o marca. En cuanto a los registros nos dan una información más amplia que INVENES: número de expediente, título, tipología, duración del derecho, fecha de solicitud, solicitante, lugar de residencia, provincia, país de residencia, y profesión del solicitante, los documentos que contiene el expediente, además de la clasificación. En relación a la búsqueda por clasificación, otra opción de búsqueda es por geoposicionamiento⁸, en ella se puede buscar por fecha inicial, fecha final y por la clasificación internacional de patentes o CIP podemos buscar por G03 (fotografía, cinematografía, técnicas análogas, electrografía).

La clasificación es importante porque también se pueden hacer búsquedas por la misma, para el caso que nos ocupa, podemos hacer búsquedas por: G03.

Las búsquedas más amplias, pero también que generan más ruido, ya que se busca por texto libre en una publicación en formato pdf, se encuentran en el BOPI histórico (Boletín Oficial de la Propiedad Industrial). El BOPI abarca desde el año 1886 hasta la actualidad, publicándose quincenalmente y contiene información sobre: solicitudes, concesiones, oposiciones, legislación y otras cuestiones relacionadas con la tramitación oficial de patentes, marcas, diseño y otras modalidades de la propiedad industrial. Se puede buscar en dos ubicaciones en la Web:

- BOPI⁹ histórico en la Webhistórico se han procesado todas las páginas desde 1886 hasta 1997 realizando un OCR para permitir la indexación de todos los términos y permitir la búsqueda y localización a lo largo de todo el BOPI digitalizado.
- Página oficial¹⁰ del BOPI. Las solicitudes que se recogen en los expedientes de la propiedad industrial (invenciones, signos distintivos, diseños, se publican una vez resueltas en el BOPI (Boletín Oficial de la Propiedad Industrial). Se publican en tres tomos, el Tomo 1: Signos Distintivos, el Tomo 2: Invenciones y el Tomo 3: Diseños industriales. En el Boletín Oficial de la Propiedad Industrial se pueden hacer búsquedas por anotaciones, por fecha y por el código CVE, que es una clave que representa de manera única a un documento, registro, archivo, etc. Para poder realizar la búsqueda, se deberá introducir el CVE que se encontrará en el lateral derecho de la página del BOPI que se desea verificar. Recupe-

7 <http://historico.oepm.es/>

8 <http://historico.oepm.es/geoposicionamiento.php>

9 <http://historico.oepm.es/bopi.php>

10 <https://sede.oepm.gob.es/bopiweb/descargaPublicaciones/formBusqueda.action>

rá una copia auténtica de la página correspondiente al CVE introducido, firmada por la OEPM. Para búsquedas más recientes.

Fuentes documentales para el estudio de la fotografía

Los **privilegios de invención**¹¹ forman parte de una serie documental cerrada (fechas extremas: 1826-1878). Su denominación nos rememora al Antiguo Régimen cuando los reyes y emperadores concedían privilegios, prebendas o mercedes a sus súbditos por servicios prestados o a modo de compensación a familiares y aliados. Si bien, los franceses en la legislación que aplican en la España decimonónica introducen el concepto moderno de patente con una legislación que va evolucionando a la par de los descubrimientos y necesidades impuestas por la Revolución Industrial, en España se mantendrá el viejo concepto de privilegio hasta la legislación de 1878 debido a la alternancia continua de liberales y conservadores en el poder a lo largo del siglo XIX que arrastra los usos del Antiguo Régimen. El privilegio podía ser de tres tipos: invención, perfección o importación. Los más antiguos se pueden encontrar en dos bases de datos en la: Webhistórico, que se complementará para fechas más recientes con las de invenciones: INVENES.

Ejemplos de Privilegios de invención:

Privilegio de invención n° 2561, fechado el 11/10/1862, bajo el título: Aparato para obtener a toda luz e instantáneamente, toda clase de efectos fotográficos por Juan Jacobo Lafarge, vecino de París. En la memoria se señalaba: «El aparato que hemos combinado permite operar toda luz sobre colodión, lo mismo que sensibilizar el cristal y terminar completamente la prueba. Este aparato portátil en nada cambia el objeto en uso hoy, sino que le sirve de auxiliar, su disposición se comprenderá perfectamente con el dibujo adjunto».

Privilegio de invención n° 4300, fechado el 12/02/1867, bajo el título: Proceder para perfeccionar las tarjetas para retratos fotográficos. Luis Tarszenski (Conde de Lipa). Descripción del invento por el propio inventor: «Las tarjetas de la invención del recurrente se llamarán históricas y monumentales porque ha de colocarse una vista de ciudad, paisaje, edificio, monumento o episodios histórico al gusto y a la elección de las personas que se retrata y al dorso de las tarjetas gravadas al efecto; resultado de este proceder no solamente un adorno que ningún artista hasta hoy ha usado, ni en España ni en el extranjero».

11 El interesado elegía el tiempo de protección (5, 10 o 15 años), si bien las patentes de importación no podían exceder la duración prefijada en el país de procedencia. La duración podía prorrogarse mediante decreto de las Cortes. En cuanto a los litigios sobre propiedad industrial, estos se solventaban en la justicia ordinaria, aunque el Decreto de 1811 estipulaba las penas a los infractores (multas y embargos). La Ley de 1820, reconocía el derecho personal de propiedad sobre inventos, sus mejoras o su introducción desde el extranjero, a través de «certificados de propiedad» en los que se consignaba la identidad del interesado, así como el tipo de novedad (invención, perfeccionamiento o introducción), además de una copia de la documentación requerida (descripción, planos, dibujos o modelos). Asimismo, la duración del derecho de propiedad era variable, aunque no a discreción del solicitante sino según la modalidad del certificado: diez años para los de invención, siete para los de perfeccionamiento y cinco para los de introducción. Las solicitudes y la documentación obligatoria (siempre por duplicado) debían presentarse en los ayuntamientos o ante los jefes políticos provinciales (gobernadores civiles). Las tasas de inscripción eran de 1000 reales, 700 o 500, según el tipo de certificado que se solicitaba. Tras abonarlas, el interesado recibía de la autoridad correspondiente un certificado de depósito. No obstante, en este trámite inicial, el inventor de un pensamiento o de un proyecto aún por materializar podía registrarlos y protegerlos en las jefaturas provinciales durante seis meses para que otros no se los apropiaran en caso de llevarse por vez primera a la práctica. Los documentos pasaban luego a la Secretaría de Gobernación cuyo titular expedía el certificado de propiedad que le era entregado al interesado tras un pago igual al de la tasa anterior. La tramitación concluía con el registro numérico y la custodia física de los expedientes originales. Se conservan registradas en libros registros de privilegios de invención, además de en expedientes.

Privilegio de invención n° 2609, fechado el 22/01/1863, bajo el título: Sistema para dar a los retratos un doble o triple fondo y un colorido permanente de Ramón Valls y Benavente. En la memoria el autor relataba: «Hace 12 años que soy retratista y [he] visto dar color a los mejores miniaturistas de Madrid y todos son cuestiones sobre si me ha quitado usted el parecido: en poco tiempo se me han quedado cuatro retratos en casa ñeados y yo siempre estaba pensando buscar el medio de aplicarles un color como el natural hice varios ensayos para todo en vano hice retratos pintados como las placas en seco pero no daba buen resultados».

Las Patentes forman parte de una serie documental que abarca desde la legislación de 1878¹² hasta la actualidad. A partir de la promulgación de esta Ley, cambió la denominación, pero seguía siendo el mismo objeto de concesión. En 1902 se produce un nuevo cambio legislativo que dará lugar a otras tipologías de invención: Los modelos de utilidad, industriales y dibujos industriales son series documentales que se recogen en el Archivo desde la legislación de 1902¹³. Se conservan también registradas en libros registros de patentes, además de en expedientes.

Ejemplos de patentes:

Patente de Invención n° 2878, fechada el 22/11/1882, bajo el título: Un procedimiento para pintar o dar colores a las fotografías sobre papel, llamado «Cromofotografía» por Antonio de Mas Estañol. El inventor relataba la evolución de la fotografía: «El inmenso desarrollo que de pocos años a esta parte ha tomado la fotografía, especialmente en retratos sobre papel, ha excitado el deseo de obtener sus imágenes con los colores parecidos a los naturales que ostentan las personas retratadas, como un medio más exacto, más rápido y económico, que el que ofrece la pintura a mano debida al talento de un pintor aventajado».

Patente de Invención n° 10704, fechada el 21/04/1890, bajo el título: Un procedimiento para hacer el «foto-cromo», por Juan José Laborda Unzalo. El inventor señalaba en la memoria: «Aumentando mi taller, de litografía con estos modernos elementos comencé a hacer trabajos de foto-tipia, los cuales, si bien me satisfacían en cuanto a la convención y realidad del dibujo, por ser superiores en este punto a los trabajos litográficos, no me sucedía los mismo en cuanto a la brillante y vida que estos últimos tienen, lo cual es posible obtener en la foto-tipia. En esta situación de ánimo concebí la idea de unir ambos procedimientos tomando de cada uno de ellos las ventajas que aisladamente tienen, con el fin de presentar dibujos perfectos...»

Patente de Invención n° 13736, fechada el 05/09/1892, con el título: El relieve en retratos de fotografía, tanto en la figura cuanto en los dibujos de adorno, cuyo inventor fue Juan Rivas Huetos. Señalaba en la memoria: «La patente de invención que se solicita tiene por objeto dar vida al retrato de fotografía pues teniendo busto se aproxima más a la verdad. Introducción en los fondos de los mismos dibujos y alegoría de relieve adecuados a su empleo, carrera u ocupación».

Patente de Invención n° 15539, fechada el 02/03/1894, bajo el título: Un procedimiento de fabricación de papeles, telas o membranas heliográficas o sensibles a la luz, de Bernardo Puig Buscó. En la memoria describía la invención: Procedimiento de fabricación de papeles, telas o membranas heliográficas o sensibles de la luz. «Someciendo a la acción de la luz los pape-

12 Ley 30 de julio de 1878 fijando las reglas y condiciones bajo las que todo español o extranjero que pretenda establecer o haya establecido en los dominios españoles una nueva industria, tiene derecho a su explotación exclusiva por cierto número de años.

13 Ley 16 de mayo de 1902 sobre la propiedad industrial.

les, telas o membranas así preparados, con interposición del modelo que se trata de copiar, las parte de este opacas o poco permeables a la luz, protegen contra su acción la superficie impresionable, estableciendo una diferenciación de estado o de composición química entra las partes insoladas y las que no han sufrido la acción luminosa: estas diferencias de acción, pueden hacer cromáticamente aparentes por medio de reactivos apropiados».

Patente de Invención n° 16155, fechada el 06/08/1894, bajo el título: Un nuevo resultado industrial, fotografías mágicas de Antonio Ferrer Codina, quien presentó un procedimiento denominado fotografías mágicas: «El nuevo resultado industrial objeto de la presente patente consiste en unas fotografías positivas que no resultan aparentes, e instantáneamente se revelan en el momento que uno desea, sin necesidad de combinación química alguna y mediante solo agua». «Las fotografías mágicas que están esencialmente caracterizada porque empleando un negativo cualquiera y un papel positivo apropiado (preferimos el Eastman Folio) después de introducido o no en un baño de agua salada se sacan las pruebas como ordinario, se fijan sin veraje y se baña en agua salada. Lavada la prueba se pasa al baño de bicloruro de mercurio para que desaparezca la imagen, se lava nuevamente y seca en la oscuridad. Preparase papel sin cola sumergiéndola en sulfito de sosa y sécase. Revélase la fotografía mágica humedeciendo la prueba positiva adherida al papel preparado».

Patente de Invención n° 18932, fechada el 16/04/1896, con el título: Un nuevo procedimiento para obtener fotografías utilizando como medio de iluminación la luz de arco voltaico reflejado, de Plácido Cembrano Rodríguez, describe la invención como: «Desde que el físico francés Mr. Perrin, ideó su notable aparato regulador merced al cual, mantenidos a distancia constante los carbones, se hacía regular y uniforme el arco voltaico, que entre ellos surgía al paso de una misma corriente eléctrica, pensose por los técnicos utilizar la dicha luz para la obtención de fotografías, ya que por todos era conocido el poder fotogénico de la misma. Pero, al llevar a la práctica tales propósitos se tropezó con el grave inconveniente de que, si bien las placas sensibles se impresionaban rápidamente por la influencia de los rayos ultravioletas de aquel poderoso manantial de luz aparecían en cambio desprovistas del claro-oscuro necesario a los efectos de perspectiva y por la enérgica oposición entre los blancos y negros, sin valor artístico alguno. Tales inconvenientes tienen por causa el que, en todos los ensayos practicados, la luz de arco voltaico se hacía actuar directamente sobre los modelos, no encontrándose estos en circunstancias análogas a los iluminados por el sol. Reflejada la luz de este astro en las capas atmosféricas, atenuada convenientemente en las galerías fotográficas, no es similar a la eléctrica, procedente de un punto próximo e iluminado con desigualdad los objetos. En el nuevo procedimiento de mi invención, objeto de esta memoria, aparecen vencidos tales obstáculos mediante la difusión graduada de la luz. De este modo, se hace comparable a la solar y aún más apropiada al fin deseado, pues envolviendo los modelos en una suave claridad, les comunica una entonación agradable».

Los modelos de utilidad son una serie documental que nace con el Real Decreto-Ley de 26 de julio de 1929¹⁴, al final de la dictadura de Primo de Rivera, y son una nueva forma de protección de los perfeccionamientos de orden práctico industrial. Los modelos de utilidad afectan normalmente a instrumentos, herramientas, dispositivos u objetos ya conocidos, pero cuyo nuevo modelo aporta a la función a que son destinados un beneficio o efecto nuevo, o una economía de tiempo, energía, mano de obra, o una mejora de las condiciones higiénicas o psicofisiológicas del trabajo. En otras palabras, se trata de invenciones que no alcanzan el

14 Real Decreto-Ley reformando la de Propiedad Industrial de 16 de mayo de 1902 y su Reglamento de 15 de enero de 1924.

grado de patente y que son protegidas con un título, el de modelo de utilidad, que además constituye una particularidad de la legislación española, puesto que en otros países no existe. El resto de cuestiones (duración, puesta en práctica, etc.) son las mismas o similares a las de las patentes de invención.

Ejemplo de modelo de utilidad:

Modelo de utilidad nº U_2688 del año 1934, presentado por Valentín Toscas Fargas, de Barcelona para un gabinete de fotografía transportable por rodamiento. En las reivindicaciones se explica: «La propiedad y la explotación exclusiva de un gabinete de fotografía transportable por rodamiento, que esencialmente consiste en una cámara o cabina dispuesta solidariamente en un chasis con ruedas y motor para su arrastre por rodamiento, la cual cámara o cabina es además para permanencia de personas y objetos que se quieran fotografiar, llevando en su interior uno o varios aparatos fotográficos para la toma de imágenes o retratos. Valentín con José Vallés Rovira presentó más registros de patentes relacionados con la fotografía: perfeccionamientos en las cubetas usadas para el revelado y demás operaciones en fotografía (P_148584); un aparato para obtener fotografías indirectas por proyector de espejo plano y graduable en el sentido de tres ejes coordenados (P_150284); Un nuevo sistema de fotografía estereoscópica. (P_143857); Perfeccionamientos en los aparatos fotográficos automáticos (P_142554, P_142360 y P_143917): El taller de fotografías ambulantes (P_141191) que se presentó como modelo de utilidad, pero se determinó que era una patente. Está relacionado con el modelo de utilidad anterior. En las reivindicaciones indicaba cuál era su objeto: «Un taller para hacer completos trabajos fotográficos donde quiera que convengan o sea un taller ambulante, que consiste esencialmente en un local montado sobre un chasis (que puede ser deslizable, sobre otro chasis provisto de ruedas) que, mediante ruedas pueda ser transportados por sistema propulsor que puede ser tracción mecánica con motor en otro chasis o en el mismo del local cuando éste es que tiene ruedas...»


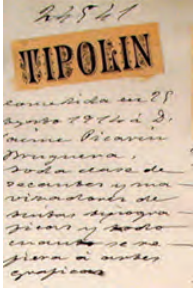
Las marcas nacionales e internacionales de fábrica, comercio e industria. Se denominan también signos distintivos. Se legislaron por primera vez por Real Decreto de 20 de noviembre de 1850, aunque la primera se registra en 1866. Se conservan registradas en libros registros de marcas, además de expedientes, también hay una colección de álbumes de papel en formato de libros de registro donde se registraba el cliché de la marca y la marca para poder verlas de manera rápida para ver si se habían plagiado empleados en los inicios del registro de marcas, antes de la publicación de la imagen en el Boletín Oficial de la Propiedad Industrial e Intelectual, que es tardía.

Dentro de los signos distintivos están los **dibujos o diseños industriales**, son una serie documental que nace con el Real Decreto-Ley de 26 de julio de 1929. En dicha ley se señalaba sobre esta tipología: «Se entenderá por dibujo industrial toda disposición o conjunto de líneas o colores, o líneas y colores, aplicables con un fin comercial a la ornamentación de un producto, empleándose cualquier medio manual, mecánico, químico o combinados.

Ejemplos de marcas nacionales e internacionales históricas:¹⁵

	
<p> Signatura: Marca Profesional nº 19454 Fecha: 17/06/1911 Título: Foto-Radium Solicitante: José Blanco Toral Geográfico: Madrid (España) </p>	<p> Signatura: Marca de Fábrica nº 22141 Fecha: 09/01/1913 Título: Marathon Solicitante: Alvaro Malibrán Escassi Geográfico: Barcelona (España) </p>
	
<p> Signatura: Marca de Fábrica Nº18297 Fecha: 26/09/1910 Título: Ensign Solicitante: Houghtons Limited Geográfico: Greater London (Reino Unido) </p> <p> Signatura: Marca de Fábrica Nº 18265 Fecha: 17/09/1910 Título: Ensign Solicitante: Austin Edwards, Limited Geográfico: Warwick-Shire Warwick (Inglaterra) </p>	<p> Signatura: Marca de Fábrica Nº 22659 Fecha: 09/04/1913 Título: N. P. G. Solicitante: Neue Photographische Gesellschaft A. G. Geográfico: Berlín (Alemania) </p>

15 Fuente: Libro 6 de marcas (imágenes) y Webhistórico (descripción).

	
<p>Signatura: Marca de Comercio Nº 23582 Fecha: 18/09/1913 Título: Edroj Solicitante: Jordá Carbonell y Compañía Geográfico: Barcelona (España)</p>	<p>Signatura: Marca de Comercio nº 24541 Fecha: 16/03/1914 Título: Tipolin Solicitante: Jaime Picarón Bruguera Geográfico: Barcelona (España)</p>

Bibliografía

- PÉREZ GALLARDO, Helena (2016). «Patentes fotográficas en el s. XIX: instrumento del conocimiento técnico para la Historia de la fotografía». *Ciencia y técnica entre la paz y la guerra: 1714, 1814, 1914*, Vol. 2. pp. 1265-1272.
- SANCHEZ-VIGIL, JUAN MIGUEL; OLIVERA-ZALDUA, María y MARCOS-RECIO, Juan Carlos (2018) «Patentes sobre fotografía en España (1839-1939). análisis documental: contenidos y solicitantes». *Revista española de documentación científica*, Vol. 41, Nº 3.
- SEDIC; OEPM (2020) «La búsqueda y localización de las invenciones y signos distintivos». *Registrar patentes y marcas*. Documento de Trabajo nº 8. Oficina Española de Patentes y Marcas, O.A: Madrid. [Recurso en línea]. [URL: <https://www.sedic.es/download/110048/>].
- NASEIRO RAMUDO, Ana (2019). «Los comienzos de la fotografía en los privilegios de invención». *Revista Marchamos* nº 65. [Recurso en línea].
- (2020). «20 años explorando el Archivo de la OEPM: Novedades de la Web de Historia de la Propiedad Industrial en el 2020». *Patentes y Marcas: Blog sobre Propiedad Industrial*. [Recurso en línea].

El taller del artista. Aspectos sociales e históricos

The Artist's workshop. Social and Historic Aspects

Francesc Quílez Corella

Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

RESUMEN

El trabajo que ahora damos a conocer es el fruto de años de trabajo dedicados al estudio de los fondos fotográficos que sobre el tema del taller del artista conservan diferentes archivos y museos catalanes. En el transcurso de estos años hemos realizado un arduo trabajo de investigación que nos ha permitido acumular un amplio repertorio de imágenes que permiten comprobar la buena salud de la que gozó la fotografía de la época. Durante el período de la Restauración borbónica, entre 1880 y 1920, la ciudad de Barcelona asistió a la eclosión de un gran número de estudios en los que además de acoger las tradicionales prácticas artísticas también se escenificó la aparición de una nueva tipología de artistas identificados con el poder adquisitivo y los valores sociales de la clientela burguesa.

Palabras clave: Taller, fotografía, Barcelona, artista, siglo XIX.

ABSTRACT

The work that we are now making known is the result of years of work devoted to studying the photographic collections that different Catalan archives and museums keep on the subject of the artist's workshop. In the course of these years we have carried out arduous research work that has allowed us to accumulate a wide repertoire of images that allow us to verify the good health enjoyed by photography of the time. During the period of the Bourbon Restoration, between 1880 and 1920, the city of Barcelona witnessed the emergence of a large number of studios in which, in addition to hosting traditional artistic practices, the appearance of a new typology of artists identified with the purchasing power and social values of the bourgeois clientele.

Keywords: Workshop, photography, Barcelona, artist, XIX Century.

El trabajo que ahora damos a conocer es el fruto de años de trabajo dedicados al estudio de los fondos que sobre el tema del taller del artista conservan diferentes archivos y museos catalanes. Por fortuna, hasta nosotros ha llegado un material muy rico y variado que documenta el despertar de este interés por penetrar en los entresijos del *sancta sanctorum* de los artistas. Son muchas las instituciones públicas y privadas que conservan unos fondos muy importantes

que informan sobre este tipo de prácticas y que, al mismo tiempo, constituyen una herramienta muy necesaria para el estudio de esta temática.

El repertorio iconográfico aborda diferentes aspectos temáticos en los que el taller se convierte en escenario y protagonista. De este modo emergen con fuerza imágenes vinculadas, tanto a los aspectos funcionales, de un espacio dedicado al trabajo físico (especialmente en el caso de los talleres de escultores) como a la creación de signo más intelectual. Por esta rica y variada galería desfilan fotografías que pueden ser clasificadas en diferentes tipologías: lugar de trabajo, espacio de recogimiento bohemio, dialéctica entre artistas y modelos, lugar de evocación y afirmación y espacio consagrado a la memoria patrimonial y la pulsión coleccionista.

En los últimos años, la historiografía del arte, particularmente la francesa, ha descubierto el potencial histórico y las posibilidades que encierra el estudio del espacio de trabajo de los artistas (París, 1992; Schnöller, 1992: 187-192; Wat, 2013). En este sentido, debido a su riqueza y variedad se trata de una aproximación muy interesante, y fascinante, que permite profundizar en el conocimiento de un sistema artístico, el del siglo XIX, en el que el taller desarrolló una función primordial, al situarse en el centro del nuevo modelo emergente. No en vano, a lo largo de todo el siglo XIX, se transformó en un tema muy visitado por los artistas de la época e irrumpió con un gran empuje, tanto en el escenario español, como en el catalán de la época (FIG. 1).

En términos generales, todas las aproximaciones realizadas se han caracterizado por valorar más los aspectos anecdóticos, los costumbristas, o aquellos que más podían despertar la curiosidad del público, quedándose en la superficie. No ha habido estudios que hayan profundizado en el alcance social y la verdadera

dimensión de un fenómeno que representó una auténtica revolución iconográfica (Quílez Corella, 1996: 162-171; Quílez Corella, 2003: 419-431; Quílez Corella, 2019: 229-237) y que marcó un cambio cualitativo en el proceso de reputación y autoestima artísticas. Sin duda, la pintura fue la disciplina que mejor supo instrumentalizar el tema, cultivando un relato más elaborado y sofisticado. Al fin y al cabo, en algunas ocasiones, lejos de mantener una posición neutral o aséptica, limitándose a representar el espacio creativo, prefirió desarrollar una tipología iconográfica caracterizada por una intencionalidad ideológica, de signo muy reaccionario y destinada a apuntalar un sistema de valores dominante. En este modelo acabaron predominando los mensajes moralizadores, coincidentes con una visión muy conservadora de la sociedad, en la que el taller fue utilizado como una coartada para escenificar cuadros costumbristas muy poco edificantes y, sobre todo, con un lenguaje escasamente renovador. En este contexto, acabó triunfando un repertorio visual sometido a una cosmovisión ramplona y cargada



FIG. 1. Francesc Serra Dimas. *Retrato del pintor Ricard Urgell en su taller del barrio de Gracia*. AFB.

de tópicos y prejuicios culturales, siendo la mujer, a pesar de que alcanzó grandes cotas de protagonismo, y como tendremos ocasión de demostrar, una de sus principales víctimas (Navarro, 2020).

Por el contrario, la fotografía, que también se sintió atraída por este mismo motivo artístico, lejos de comprometerse ideológicamente, con una imagen previsible y estereotipada, tendió a realizar una aproximación más objetiva, evitando la carga ideológica y adoptando una posición más neutral e incluso, en determinadas ocasiones, al no destinar sus producciones al consumo de un mercado voraz y no estar condicionada por los criterios estéticos de la clientela burguesa, tuvo la oportunidad de realizar un acercamiento más veraz y mucho más convincente. Sin ir más lejos, a diferencia de lo que ha acabado ocurriendo, en el caso de las escenas pictóricas, las fotografías han sabido resistir mejor el paso del tiempo y el envejecimiento las ha beneficiado, porque las ha hecho mucho más atractivas (Madrid, 2017).

En el caso de Cataluña, en las últimas décadas del siglo XIX e inicios del XX, coincidiendo con el periodo político de la denominada Restauración Borbónica, y en el marco cronológico que va de las décadas de 1880 a 1920, se produjo un incremento y una proliferación de una temática muy cultivada que convirtió el espacio de trabajo en centro de interés artístico. Siguiendo el modelo de los grandes ateliers franceses, o el del mitificado estudio, creado por Mariano Fortuny (1838-1874), en la ciudad de Roma, en la década de 1870, todos estos espacios adquirieron un gran protagonismo visual, constituyendo la disciplina de la fotografía una de las herramientas más utilizadas y la que más contribuyó al objetivo de su difusión. La mirada introspectiva, que descubría un espacio reservado, un lugar convertido en refugio de la tan anhelada libertad expresiva, se vio amplificada por la irrupción de la fotografía, una disciplina que puso la capacidad técnica, la estética de la inmediatez, al servicio de este objetivo autocomplaciente y propagandístico. En términos sociológicos, podría decirse que los talleres trascendieron el principio de utilidad, de la funcionalidad prosaica, al que tradicionalmente se les había asociado, como unos lugares destinados a albergar la actividad creativa, en el sentido, literalmente, más físico, connotado de una actitud de menosprecio, por tratarse de una actividad manual, para adquirir unas nuevas implicaciones sociales, propagandísticas, históricas y simbólicas, más en consonancia con el cambio de rol asignado a aquellos artistas que alcanzaron un cierto estatus, una posición social más acomodada (FIG. 2).

Durante todo este período y, sobre todo, a partir de la década de 1880, asistimos al nacimiento y eclosión de una nueva tipología de talleres que respondieron a unas nuevas necesidades sociales y a un cambio en la relación de los artistas con su clientela. En la génesis de este modelo fue muy determinante la consolidación de una burguesía, con conciencia de clase, que dispuso de un alto poder adquisitivo y estuvo interesada en la adquisición de bienes suntuosos, entre los que se encontraban las mercancías artísticas. Barcelona fue una de las ciudades que mejor materializó las aspiraciones de una burguesía enriquecida durante la denominada época de la *Febre d'or* (Codes, 2011); término prestado de la novela homónima escrita por el novelista Narcís Oller y que vino a reflejar tanto la atmósfera reinante, como el perfil y los hábitos culturales y sociales del burgués barcelonés. Más allá de satisfacer las pulsiones estéticas, la adquisición de productos suntuosos también se convirtió en un símbolo de reputación social que proporcionaba prestigio a la nueva clase hegemónica. En este contexto, la fotografía se erigió en una herramienta eficaz en la estrategia comercial, destinada a incrementar el reconocimiento de los artistas y favorecer la defensa de sus legítimos intereses.

En términos genéricos, no resulta exagerado decir que la imagen del taller se convirtió en un recurso instrumental muy útil para fortalecer la reputación de unos artistas que, en épocas anteriores, habían mantenido una actitud vergonzosa y acomplejada, con el espacio en el que



FIG. 2. Francesc Serra Dimas. *Retrato de Manel Cusi en su taller*, hacia 1905, MNAC/AFB.

trabajaban; hasta el punto de ocultarlo, de enmascararlo, ya que, a su juicio, en un escenario reivindicativo, lejos de contribuir a la dignificación de su oficio, lo que hacía era desprestigiarlo. Sin embargo, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, se produjo un fenómeno pendular y lo que hasta entonces había permanecido en la sombra, adquirió un protagonismo inusitado, sin precedentes, saliendo a la luz y explotando sus posibilidades. Más que un interés topográfico o arquitectónico, lo que despertó el interés fueron las posibilidades iconográficas que ofrecía, porque facilitó la aparición de nuevos géneros pictóricos, en los que el taller se descubrió como un escenario idóneo e ideal para la representación de determinadas escenas de tipo costumbrista.

Las fotografías permitieron contemplar algunas de aquellas prácticas que hasta entonces habían permanecido ocultas. Además de invadir y profanar el espacio privado, la intimidad de los artistas, las imágenes penetraron en el corazón de la máquina de producción, proporcionándonos información muy valiosa para profundizar en el conocimiento del proceso creativo y para su inteligibilidad. Ahora bien, este ejercicio de supuesta intromisión no hubiera sido posible sin la conformidad del propietario, sin contar con la complicidad de unos protagonistas que vinieron a aceptar encantados el reto y las oportunidades que les brindaba la imagen fotográfica.

De este modo, el resultado fue el de la aparición de un abanico variado de tipos de artistas, sorprendidos en plena actividad creativa, utilizando modelos figurativos (mayoritariamente mujeres), mientras posaban inmóviles y a menudo disfrazados con indumentarias exóticas, históricas o extravagantes, acomodándose y adaptándose a las necesidades de los creadores. En cierto modo, el atelier del Ochocientos se convirtió en un universo artificial, una especie de microcosmos que además de cumplir con una función práctica, también reflejó el propio sistema de valores de su propietario, su cosmovisión.

Las imágenes del taller también cumplieron una función propagandística. Para el logro de este objetivo fue determinante el uso de la fotografía como un aliado imprescindible y necesario. Conscientes de las ventajas estratégicas que ofrecía la nueva técnica, a lo largo de las últimas décadas del siglo XIX fueron muchos los artistas, tanto pintores, como escultores, que no dudaron en buscar la complicidad con la fotografía, como un medio que venía a cubrir, por un lado, una de sus necesidades más básicas: la de darse a conocer, la de realizar una presentación en términos autorreferenciales. Desde un punto de vista psicológico, este tipo de prácticas sirvieron para realizar un acto de auto afirmación, de vanidad encubierta, que superaba el tradicional ejercicio del autorretrato, como un pretexto adaptado a los cánones establecidos. Sin duda, al ser una herramienta más democrática, los artistas no dudaron en servirse de la fotografía y utilizarla con fines retratísticos, sin poder resistirse a la tentación de dejarse fotografiar, adoptando, la mayoría de las veces, una actitud impostada y muy poco natural, deseando enfatizar la importancia que para ellos tuvo una práctica, aparentemente tan sencilla y desprovista del aura social y prestigio histórico que envolvía la imagen pictórica, pero que debido a su novedad irrumpió con fuerza y vino a alterar las formas tradicionales de representación artística, dinamitando muchos de los códigos visuales precedentes (FIG. 3).

El interés por fotografiarse también escondía motivaciones sentimentales, ya que satisfacía la necesidad de conservar un recuerdo, evocador de un episodio biográfico, o de una circunstancia histórica concreta que merecía la pena inmortalizar con una instantánea que venía a perpetuar algún feliz acontecimiento digno de ser celebrado; como podía ser la visita de los colegas, algún cliente distinguido, la finalización de algún encargo u obra importante; o simplemente, en algunos casos, se trató de seguir la corriente dominante y apuntarse a una moda social.

Es obvio el hecho de que la fotografía, a diferencia de otras artes visuales, no admitía el engaño, no permitía el disimulo, ni la idealización del rostro de sus protagonistas. Uno de los principios diferenciales en los que se sustentaba, aquel que mejor la singularizaba, como una aportación única: era el de mantener una fidelidad a la autenticidad, a un realismo que nada tenía que ver con la denominada verosimilitud o veracidad poética, basado en la mutua aceptación, por parte del artista y el observador, de unas convenciones visuales. Por lo tanto, aparentemente, al no enmascarar la realidad, podía disponer de una mayor credibilidad. La generalización de las imágenes fotográficas de los artistas, convertido en un fenómeno social, una especie de moda esnobista, dio origen, entre otros aspectos, a la aparición de galerías iconográficas que vinieron a sustituir el modelo precedente de las series de grabados de hombres ilustres, o incluso la creada por Ramon Casas (1866-1932), a principios del siglo XIX (Mendoza, 1995), en la que dibujó a las grandes personalidades de su tiempo, entre las que no faltaron los retratos de un buen número de artistas, en los que no



FIG. 3. *Visita a Ubach en su estudio, 1907, AFB.*



FIG. 4. Pere Casas Abarca, *Autoretrato con una modelo en el taller*, hacia 1900, MNAC.

dudaron en espejarse. Sin duda, una de las más célebres y conocidas, debido a su popularidad, fue la realizada por el fotógrafo barcelonés Francesc Serra i Dimas (1877-1967), autor de una de las series más emblemáticas (Barcelona, 1990; Barcelona, 2002) y una de las que más contribuyó a la creación de una conciencia de tipo gremial (FIG. 4).

Por otro lado, la irradiación del fenómeno fotográfico, con un uso cada vez más extendido, también contribuyó a satisfacer la demanda de unas publicaciones periódicas, en las que fueron publicadas muchas de estas imágenes. En términos generales, la fotografía fue sustituyendo otros procedimientos técnicos, como los fotograbados u otras técnicas reproductivas que empezaban a quedarse obsoletas.

Del mismo modo, el tema del taller también ofreció un abanico abierto de posibilidades y aproximaciones que fueron desde el conocimiento de un ecosistema de trabajo, un microcosmos colonizado por las necesidades del propietario, en el cual se utilizaban unas herramientas, unos recursos instrumentales, que ayudaban a los artistas a desarrollar la actividad creativa; sin olvidar, en ningún caso, que este escenario también fue un lugar de encuentro en el cual confluyeron, estableciendo una relación dialéctica, los autores con sus modelos, las supuestas musas inspiradoras, convertidas en protagonistas de un gran número de composiciones. Sin ir más lejos, fueron muchos los pintores que cultivaron una temática, lo que podríamos denominar un subgénero, aparentemente banal e inofensivo, que tuvo una gran fortuna, en el marco de la denominada pintura de asunto, término que se utilizó para identificar el movimiento pictórico anecdotista, y que tuvo un efecto denigrante para la mujer, ya que acabó cosificando su cuerpo, hasta el punto de convertirlo en un lugar común de las prácticas misóginas masculinas.

A diferencia de la pintura, en el acercamiento al mundo de las modelos, la fotografía también se adentró por caminos que fueron ignorados por aquella y vino a diversificar la tipología más canónica, con nuevas miradas que sirvieron para alterar las relaciones más convencionales. Una de las aportaciones más destacadas fue el descubrimiento de una mirada irónica, en el que la aparición de la mujer, ejerciendo el papel de musa inspiradora, que ayudaba a catalizar el proceso creativo y a materializar, con su presencia, la idea artística que anidaba en la mente del creador fue desmontada y desmitificada. A este respecto, nos vienen a la mente imágenes de algunas fotografías realizadas por Pere Casas Abarca (1875-1958) en las que el fotógrafo, a partir del montaje de cuadros escénicos, en la que se siente su condición de pintor, aprovechó la ocasión para reflexionar sobre algunos de los tópicos y estereotipos artísticos.

Al mismo tiempo, emergió otra tipología mucho más respetuosa con la condición de la mujer, ya que ésta fue tratada con respeto, dignidad y aprecio, sin incurrir en la cosificación. Sin duda, las imágenes del taller de Isidre Nonell (1872-1911), realizadas por los fotógrafos, Francesc Serra i Joan Vidal i Ventosa (1880-1966), constituyeron un ejemplo paradigmático del trato que recibieron las modelos gitanas del pintor. Lejos de recrearse en el tópico folclórico, o en el reclamo sexual, en estas imágenes, el autor reflejó el clima de camaradería y complicidad que Nonell estableció con unas personas que, debido a su condición marginal, sufrían el desarraigo y la estigmatización social. Por el contrario, el pintor supo adoptar una actitud desprejuiciada. Ambos fotógrafos supieron recrear unas condiciones ambientales realistas, en un escenario humilde, o incluso lóbrego, sin grandes pretensiones, ni lujos, reproduciendo una puesta en escena en las que los protagonistas fueron captados en una disposición cordial, espontánea y sin aparentar una pose artificial o impostada (FIG. 5).

En términos tipológicos (Quílez, 2020: p. 39-51), el obrador austero y sin ornamentación, de características bohemias, sin apenas mobiliario, ni antigüedades, en el que las paredes fueron utilizadas para pintar grafitis, o realizar inscripciones caricaturescas, fue un modelo que se si-



FIG. 5. Joan Vidal Ventosa. *Isidre Nonell en su estudio*, 1904, AFB.

tuaba en las antípodas del gran y amplio estudio decorado con un gran número de objetos y en el que sobresalía la fascinación por el lujo, la riqueza, la decoración recargada que permitía hacer ostentación del poder adquisitivo del que disponía su propietario. En este último caso, el taller tuvo una vital importancia para la estrategia publicitaria del artista aburguesado. Ello explicaría su transformación en un escaparate lujoso destinado a asombrar y llamar la atención de los potenciales clientes. Desde este punto de vista, la mejor manera de persuadirlos era la de replicar su sistema de valores, de convertir las producciones artísticas en objetos que despertaran la codicia y el deseo adquisitivo. En este sentido, era imprescindible que el contenedor se adaptara a este objetivo y se convirtiera en un espacio suntuoso, grande, espectacular; en definitiva, en un verdadero escenario teatral que demostrara el alineamiento y el anclaje del artista en un sistema de valores compartidos.

Vinculado al modelo del reconocimiento y triunfo social, muchos de los ateliers adoptaron la forma de mausoleos, de grandes mansiones, que oscilaban entre las extravagantes cámaras de maravillas, del período renacentista, y el reflejo del ideario de los museos ilustrados. Tanto en las representaciones pictóricas, como en las imágenes fotográficas, se advierte cómo todas estas referencias culminaron en la aparición de un subgénero, el del atelier del coleccionista, convertido en un santuario dedicado al culto fetichista y a la veneración de la memoria patrimonial. La pulsión coleccionista, convertida en una especie de comportamiento cultural de época, en muchas ocasiones derivó en una acumulación desordenada, asistemática y sin que respondiera a un criterio de conocimiento erudito, que superara una inclinación de signo amateurista. También es cierto que, en esta casuística, nos encontramos con algunas figuras que supieron trascender la curiosidad básica, a partir de un ejercicio autodidacta, ampliaron sus conocimientos y desplegaron una amplia batería de recursos que les suministró un gran bagaje intelectual, que les permitió emitir juicios de expertizaje.



FIG. 6. Casa estudio de Apel-les Mestres, 1936, Archivo Mas.

En términos generales, el cultivo del coleccionismo, por parte de los artistas, transformó los talleres en santuarios consagrados al culto fetichista de unos objetos reunidos con una voluntad erudita, pero que también reflejaban un sistema de valores, unos gustos personales y unos afectos sentimentales (Quílez, 2009-2010: 243-258; Navarro, 2017: 373-397). Una de las consecuencias de esta afición fue la aparición de diferentes tipologías de talleres, adaptados al gusto decorativo y a la especialidad desarrollada por su propietario (orientalistas, paisajistas, de género, etc.) y en el cual predominó un sentido escenográfico, con tendencia al *horror vacui* y un criterio de hibridación estética que hizo evidente el principio de eclecticismo historicista de la época (Font-Réaulx, 2014: 337-343) (FIG. 6).

Deudores de los modelos de ateliers franceses y de las series realizadas por los fotógrafos de aquel país, este repertorio iconográfico también mostró la deuda contraída con

el éxito y la repercusión social que tuvo la creación del atelier romano de Fortuny, transformado en un referente para toda una generación de pintores que observaron con admiración y envidia un modelo que tuvo una gran trascendencia ya que, debido a sus características, fue emulado por un gran número de representantes de la pintura española y europea de finales del siglo XIX, entre los que podemos mencionar, debido a su proliferación, los que el pintor Antoni Fabrés (1854-1938) llegó a crear en las ciudades de París, Roma y Ciudad de México (Fabrés, s. a.)¹.

En otra dimensión, la fotografía del taller también permitió prefigurar la distancia física existente entre un objeto que el artista, después de un proceso creativo, acababa de alumbrar, o estaba alumbrando, y el destino final de la obra. Además de evocar la idea de lejanía, la imagen también introdujo un elemento de reflexión que tenía que ver con el sentimiento de melancolía y de desprendimiento que podía provocar la visión de una obra que pronto dejaría de formar parte del entorno relacional de su autor. Se trataba de imaginar el viaje que prefiguraba el acto creativo de un objeto que aún se encontraba en el estudio, pero que años más tarde habría cambiado de ubicación y podría ser presentado en unas condiciones diferentes, en un contexto también diferente y rodeado de otras piezas con las que podría establecer un diálogo que ayudaría a otorgarle una nueva significación.

Igualmente, a través de la imagen fotográfica, fue posible descubrir aspectos íntimos, las relaciones sentimentales que el propietario pudo establecer con su entorno más cercano, o con diferentes grupos sociales. Por este escenario desfilaron: familiares, amigos, colegas, marchantes, críticos, modelos y clientes. Sin olvidar, la condición de refugio, de espacio de protección, adquirida por un lugar que también llegó a satisfacer la función protectora, la de aislar al artista de un entorno que pudo ser percibido de forma hostil y que en algunas ocasiones dio lugar a la aparición de un subgénero, el de la bohemia artística, en el que prevaleció la imagen melancólica y ensimismada de un creador que se sentía vulnerable, que manifestó una permanente incompreensión y mostró una actitud de desconfianza hacia el mundo exterior.

En definitiva, todas estas aproximaciones demuestran la existencia de una gran riqueza de lecturas interpretativas. También proyectan una mentalidad y una ideología de época, en la cual el taller se convirtió en una metáfora visual de las aspiraciones de los artistas, del incremento de su autoestima, de sus anhelos, de sus intereses, del lugar que ocuparon en la edificación del nuevo sistema de relaciones artísticas y de la apreciación social que obtuvo su creatividad.

Referencias bibliográficas

- CODES, Miquel-Àngel, (ed.) (2011), *La febre d'or. Escenes de la nova burgesia*, Barcelona: Obra Social La Caixa.
- El taller del artista. Una mirada desde los archivos fotográficos del Instituto del Patrimonio Cultural de España* (2017), Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- FABRÉS, Antoni (s. a.), *Àlbums relatius a su obra pictòrica, formados por el mismo artista con materiales reunidos en el curso de su vida*, 5 vols.
- FONT-REÀULX, Dominique de (2014), «L'endroit du décor. Les artistes de l'atelier orientaliste. Benjamin-Constant et Gérôme», BONDIL, Nathalie (dir.), *Benjamin-Constant. Merveilles et Mirages de*

1 La Biblioteca Joaquim Folch i Torres del Museu Nacional d'Art de Catalunya conserva un conjunto patrimonial muy valioso, formado por cinco álbumes con fotografías de los diferentes talleres que tuvo Fabrés.

l'Orientalisme, París: Hazan; Montreal: Musée des beaux-arts de Montreal; Toulouse: Musée des Augustins, pp. 337-343.

L'artista al seu taller. Fotografies de Francesc Serra (1990), Barcelona: Olimpíada Cultural.

L'artista al seu taller II. Fotografies de Francesc Serra (2002), Barcelona: Lunwerg, Ajuntament de Barcelona.

MENDOZA, Cristina (1995), *Ramon Casas. Retrats al carbó. Col.lecció del Gabinet de Dibuixos i Gravats del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona: AUSA, Museu Nacional d'Art de Catalunya; Fundació Caixa Sabadell.

NAVARRO, Carlos G. (2017), «La historia domesticada. Fortuny y el coleccionismo de antigüedades», en Javier Barón (ed.), *Fortuny (1838-1874)*, Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 373-397.

- (ed.) (2020), *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1883-1931)*, Madrid: Museo Nacional del Prado.

Portrait de l'artiste. Images des peintres 1600-1890 (1992), París: Habeldt & Co.

QUÍLEZ CORELLA, Francesc M. (1996), «El temple-taller Masriera. Un model singular d'atelier vuitcentista», *Els Masriera. Francesc Masriera (1842-1902), Josep Masriera (1841-1912), Lluís Masriera (1872-1958)*, Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura; Proa, pp. 162-171.

- (2003), «Fortuny col.leccionista, antiquari i bibliòfil», *Fortuny*, Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, pp. 419-431.
- (2009-2010), «El col.leccionista d'estampes de Fortuny», *Locus Amoenus*, 10, pp. 243-258.
- (2019), «Un recorregut fotogràfic pels tallers», *Antoni Fabrés i Costa. De la glòria a l'oblit*, Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, pp. 229-237.
- (2020), «La temàtica gitana en Nonell. La superación del estigma racial y social», en Francesc M. Quílez y Eduard Vallés (dirs.), *Nonell, visiones desde los márgenes*, Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, pp. 39-51.

SCHNÖLLER, Martin (1992), «I pittori-principi dell'Ottocento. L'atelier di Hans Makart a Vienna, Villa Lenback e Villa Stuck a Monaco di Baviera», HÜTTINGER, Eduard, (dir.), *Case d'artista. Dal Rinascimento a oggi*, Zurich: SIK-ISEA; Turín: Bollati Boringhieri, pp. 187-192

WAT, Pierre (dir.) (2013), *Portraits d'ateliers. Un album de photographies fin de siècle*, Grenoble: INHA, ELLUG, MSH Alpes, Université Stendhal.

Fotografía y conservación. El caso del Museo Arqueológico Nacional

Photography and conservation. The case of the Museo Arqueológico Nacional

Carmen Dávila Buitrón

Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales

RESUMEN

Las técnicas fotográficas supusieron un enorme avance en el estudio de los fondos de los museos, ya que permitían identificarlos y documentarlos de forma fidedigna. El Museo Arqueológico Nacional no fue ajeno a esta tendencia y cuenta con un importante Archivo Histórico Fotográfico que se remonta prácticamente a la época de su fundación. Desde el punto de vista de la conservación y la restauración, estas imágenes son fundamentales, puesto que nos muestran los cambios que se producen en una pieza a lo largo del tiempo y suponen una herramienta imprescindible para estudiar la evolución de un objeto. A través de ellas podremos deducir aspectos como sus procesos de deterioro, los cambios en su estado de conservación o las distintas restauraciones recibidas.

Palabras clave: Conservación-restauración; archivos fotográficos; Museo Arqueológico Nacional.

ABSTRACT

Photographic techniques represented an enormous advance in the study of museum collections, since they allowed them to be identified and documented. The Museo Arqueológico Nacional also followed this trend and has an important Historical Photographic Archive that dates back to near the time of its foundation. From the point of view of conservation and restoration, these images are fundamental, since they show us the changes that occur in a piece over time and are an essential tool for studying the evolution of an object. Through them we can deduce aspects such as deterioration processes, changes in their state of conservation or the different restorations received.

Keywords: Conservation-restoration; photographic archives; National Archaeological Museum.

La llegada de la fotografía al mundo de la investigación arqueológica supuso una enorme revolución en la documentación de los bienes culturales, hasta ese momento supeditada a los dibujos y grabados, que aportaban una fidelidad escasa (Blánquez y González, 2004: 30). Ya en 1879 Trutat publicó el primer libro monográfico sobre el tema, *La photographie appliquée à l'archéologie*, lo que supone un claro indicio de su inmediata relación simbiótica (González Reyero, 2004: 44). Desde el punto de vista de la conservación, esta afinidad es aún más patente, puesto que solamente a partir de la existencia de las fotografías ha sido posible plasmar

el estado de un objeto en un momento determinado y, lo que es más importante, comparar dos o más instantes, distanciados en el tiempo entre sí –y con el presente– de un mismo sujeto. trasladando este argumento a los fondos de un museo podemos considerar, incluso, que el propio concepto de «conservación» se halla indisolublemente ligado a las técnicas fotográficas, que nos muestran objetivamente los cambios y deterioros que se producen en una pieza a lo largo del tiempo, cambios que anteriormente solo se podían detectar basándose en un elemento tan frágil y subjetivo como la memoria humana.

La relación entre la fotografía y el Museo Arqueológico Nacional es muy antigua. Desde el primer momento estas técnicas fueron recibidas con gran interés y entusiasmo por parte del personal científico del centro. José Ramón Mérida, que inició sus trabajos para el Museo en 1876, accediendo después a la plaza de conservador y desde 1916 a la de director, fue uno de los primeros en emplearlas para el conocimiento del patrimonio cultural. Ya en 1887 incluyó fototipias en sus publicaciones y muy pronto descubrió también la eficacia del apoyo de las imágenes en sus exposiciones y conferencias, para lo que solicitó la adquisición de un proyector de diapositivas en 1897; asimismo, ya en 1906 conocía la fotografía instantánea (González Reyero, 2004: 46). Además de Mérida, hubo entonces otros grandes aficionados a la fotografía, como Antonio Vives y Juan Cabré Aguiló (Rodríguez, Díaz y Morata, 2005) entre otros, que previsiblemente la introdujeron en el Museo y la aplicaron para mejorar el conocimiento de las piezas que este albergaba. Cabré, de hecho, aplicó esta técnica para realizar reconstrucciones ideales de ciertos objetos, actuando sobre las fotografías (Cabré y Morán, 2006: 116).

El propio edificio del Museo Arqueológico Nacional fue reproducido desde sus primeros años, al igual que sus directores y el resto del personal [FIG. 1]. Encontramos también numerosas referencias muy tempranas de autorizaciones a diversos profesionales, aficionados y visitantes pa-



FIG. 1. La plantilla del Museo Arqueológico en su primera sede del Casino de la Reina, ca. 1875 (fot. MAN, F001841).

ra realizar fotografías, tanto generales de las salas como de los objetos de las colecciones (Archivo MAN, 1870/48; 1870/52B; 1871/78, etc.), personalidades como Pierre Paris (Archivo MAN, 1901/23), Sandars (Archivo MAN, 1901/71), Arthur Stlarch –Ministro de Estados Unidos (Archivo MAN, 1904/57)– o Torres Balbás (Archivo MAN, 1930/34), entre otros. Este tipo de solicitudes fue muy frecuente desde 1870 y a lo largo de los comienzos del siglo siguiente, como podemos comprobar en los numerosos expedientes del Archivo del Museo que las recogen. También se hacían encargos a profesionales del entorno, como Jean Lacoste, que fue fotógrafo oficial del Museo de Pintura y Escultura del Prado (Archivo MAN, 1905/86D) y realizó bastantes trabajos particulares para el Museo (Archivo MAN, 1905/76; 1913/17; 1914/3).

Desde 1916 se recogían en las memorias anuales del Centro los «Trabajos de fotografías, dibujos, pintura, calco, etc.» (Archivo MAN, 1916/75; 1917/72; 1919/49; 1922/47, etc.), lo que indica que estas actividades se realizaban de manera habitual. Sin embargo no tenemos noticia de la presencia de un fotógrafo entre el personal hasta 1922, en que Aurelio Pérez Rioja presentó una solicitud para que se le nombrara «conservador-fotógrafo del MAN» (Archivo MAN, 1922/27). Fue un conocido profesional que se especializó en fotografía arqueológica y trabajó con anterioridad en otros centros, como el Museo Numantino de Soria (González Reyero, 2004: 47); desde ese mismo año ocupó en el Museo Arqueológico un puesto sin sueldo, es decir, cobrando por cada trabajo realizado. A propuesta del Patronato del Museo fue nombrado fotógrafo con carácter interino por orden de la Dirección General de Bellas Artes de 24 de julio de 1931 (Archivo MAN, 1935/78) y en 1932, diez años después, consiguió el nombramiento fijo de Fotógrafo, por orden del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes de 6 de abril de 1932 (Archivo MAN, 1935/78).

Al menos desde los años treinta, el Museo Arqueológico contaba con un laboratorio de Fotografía propio (Archivo MAN, 1936/77) que durante la Guerra Civil fue puesto a disposición de la Junta del Tesoro Artístico, para la que Pérez Rioja realizó numerosos trabajos fotográficos (IPCE, Archivo, Sección Junta, sign. 03/15: «Fotografía»), entre ellos la documentación de los «depósitos y protección *in situ* de las colecciones conservadas en el Museo Arqueológico Nacional» (Argerich, 2003: 140). En 1941 se compraron dos cámaras y una ampliadora (Archivo, MAN, 1941/21) y en 1957 se planteó la instalación del laboratorio en un nuevo local, con la consiguiente dotación para la renovación del mobiliario y del material fotográfico (Archivo, MAN, 1957/35). Vacante la plaza por haber sido el titular separado del servicio tras un proceso de depuración en 1942 (Argerich, 2003: 142), en 1944 se realizó el primer concurso oposición para proveer una plaza de fotógrafo. Obtuvo el puesto José Domínguez Ramos (Archivo MAN, 1944/7) que, según noticias dadas por uno de sus sucesores más inmediatos, Juan Jiménez Salmerón¹ (fotógrafo del MAN de 1973 a 1983), aún llegó a impresionar placas de vidrio.

El Museo Arqueológico Nacional cuenta con un importante Archivo Histórico Fotográfico que, como hemos visto, se remonta a la época de su fundación. El Archivo de Placas tiene más de dieciséis mil ejemplares; el de negativos en blanco y negro incluye más de ocho mil elementos, entre rollos de 35 mm –la mayoría de 36 fotogramas– y transparencias de varios tamaños, y la colección de positivos de los fondos antiguos está constituida por unos tres mil quinientos ejemplares, muchos de ellos piezas únicas y que, por carecer de negativo, deben ser considerados originales (Salve, 2002: 246) y conservados como tales².

1 A quien queremos agradecer su colaboración al proporcionarnos noticias de primera mano de sus años en el Museo Arqueológico.

2 Las fotografías y diapositivas en color no las tuvimos en cuenta porque, al carecer de numeración propia, no era posible datarlas.

Como es sabido, los archivos fotográficos han sufrido siempre de cierto abandono, falta de orden y, en general, de una mala conservación. Los del Museo Arqueológico no constituyen una excepción y hasta los años treinta no comenzó a valorarse la utilidad de disponer de una documentación gráfica organizada y clasificada; la R. O. de 25 de febrero de 1931, por ejemplo, ordenaba en su artículo 5º «la formación de un registro general de fichas gráficas donde entren todos los objetos del Museo, representados por calcos, dibujos o fotografías, con las indicaciones precisas para su identificación, en todo caso». En lo relativo a su conservación, no se han tomado medidas hasta momentos muy recientes, en que estos archivos han empezado a apreciarse por sí mismos y no como simples imágenes de los fondos musealizados. Esto supuso que, cuando se llevó a cabo este trabajo en los primeros años noventa, requiriera de una importante labor previa de localización, recopilación, estudio, clasificación y datación de los distintos elementos que lo componían: placas, negativos y positivos. El proceso se llevó a cabo como parte de la tesis doctoral *Evolución de la conservación-restauración en el Museo Arqueológico Nacional: análisis histórico y técnico de los vasos áticos de figuras negras*³; lógicamente, la investigación se centró especialmente en los elementos que contenían imágenes de cerámica griega, aunque para ello fue necesario estudiar la totalidad del Archivo, ya que su conocimiento exhaustivo era imprescindible para establecer la historia y evolución de la conservación de cada una de las piezas estudiadas.

Aunque ya desde 1892-93 se redactó un índice de las fotografías que existían en la Biblioteca del Museo⁴, este era muy limitado y recogía reproducciones de alguna pieza pero sobre todo de las grandes exposiciones históricas celebradas con ocasión del IV Centenario del Descubrimiento de América. En realidad, la primera referencia que hemos hallado relativa a la valoración del archivo de imágenes como tal es también de 1931, en que se propugna la «Creación del fichero fotográfico que servirá para que el Museo posea un inventario gráfico de suma utilidad y tenga un ingreso por venta de fotografías» (Archivo MAN, 1931/67) [FIG. 2]. Además, en el Acta de constitución del Patronato, de 10/07/1931, el punto 9º indicaba: «El Patronato se preocupará muy especialmente de la redacción de los catálogos y procurará, con la rapidez que sus recursos le consientan, formar el Inventario Fotográfico del Museo, a cuyo efecto se elevará propuesta al Ministerio del Medio que le parezca más eficaz y rápido para realizarlo» (Archivo MAN, 1959/4). En la relación de necesidades del Centro para el año siguiente encontramos recogida la de «adquisición de material con destino al inventario fotográfico del Museo Arqueológico Nacional» (Archivo MAN, 1932/105). En 1933 por fin se concedieron los recursos para iniciar los trabajos, como quedó publicado en el apéndice del volumen de Adquisiciones de 1931-32 (PATRONATO..., 1933), que transcribimos: «El señor Director General de Bellas Artes, D. Ricardo Orueta, ha atendido con el nombramiento de un fotógrafo y la consignación de medios para formar un fichero fotográfico, inventario gráfico cuyas ventajas no hay que encomiar, a una de las necesidades sentidas. Ello ha dado lugar a que se reforme el taller de fotografía existente e iniciado los trabajos fotográficos con gran número de fichas, cuyo incremento es constante». No debió de finalizarse –posiblemente debido a la interrupción de la Guerra Civil, como tantas otras actividades– porque en 1940 se vuelven a solicitar créditos para un «fichero fotográfico y artístico» (Archivo MAN, 1940/91). Suponemos que fue a partir de entonces cuando se comenzó la recopilación de las placas ya existentes, y se numeraron e introdujeron en sobres aunque de forma aleatoria, sin realizar una secuencia cro-

3 Dirigida por los doctores Dña. Paloma Cabrera Bonet, del Museo Arqueológico Nacional, y D. Joaquín Barrio Martín, de la Universidad Autónoma de Madrid, fue presentada en esta última en febrero de 2016.

4 Aparecen ejemplares en los expedientes del Archivo del MAN núms. 1892/29, 1893/23, 1895/30 y 1895/34, este último encuadrado.

Número del Inventario _____

Número del Catálogo _____

Número del Cliché _____

MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

Inventario fotográfico

Sección _____

Objeto _____

Materia _____

Arte _____

Dimensiones _____

Procedencia _____

Colección _____

Sala _____ Armario _____

Bibliografía _____

FIG. 2. Modelo de ficha para la elaboración del Inventario Fotográfico (ca. 1930-40), (Fot. C. Dávila).

que ya tenían, y se elaboró un fichero en el que se hacían constar todos los datos de que se disponía, tanto en lo relativo a las placas como al objeto que reproducían. Así, nos ofrecen valiosísimos detalles técnicos sobre medidas, soporte, emulsión y estado de conservación. En lo que se refiere a la imagen, solo se transcribieron aquellos datos que proporcionaban los sobres antiguos, en general bastante sucintos e incompletos, por lo que una gran mayoría de las placas quedó sin identificar. Poco después este fichero fue volcado a una base de datos que supuso una herramienta indispensable para esta investigación. Posteriormente, bajo la dirección de la nueva Conservadora-jefe del Departamento, Dña. Virginia Salve Quejido, se prosiguió «un amplio proyecto de reordenación, catalogación, restauración y digitalización» (Salve, 2002: 243) de los positivos antiguos, que han sido además incluidos en la base de datos del programa de gestión museográfica Domus, del Ministerio de Cultura. También se ha emprendido esta labor con las colecciones de origen particular, en concreto con las de Martínez Santa-Olalla (Salve, 2002) o Camps Cazorla, restaurado por Dña. Carmen Fernández (Fernández, 2002), y con los positivos de las exposiciones históricas del IV Centenario, recientemente publicadas (Rodrigo, 2017 y 2018) [FIG. 3].

A pesar de las importantísimas mejoras llevadas a cabo por el Departamento de Documentación, estos materiales seguían presentando un problema de difícil solución para resultarnos útiles. Uno de los aspectos más relevantes del archivo de imágenes de un museo es que constituye la historia viva de las piezas que encierra, es decir, refleja la evolución y los cambios que cada una presenta, en este caso durante más de cien años. Por esta razón era imprescindible para este estudio poder localizar el momento que cada negativo reflejaba, ya que esto permitiría elaborar la secuencia de estados de conservación y diversas restauraciones de los vasos griegos a través de las fotografías tomadas en distintas fechas. Este trabajo ha requerido, por tanto, de una importante labor previa de localización, recopilación, estudio, clasificación y datación de placas, negativos y positivos, que se revisaron de forma individual.

nológica, como hemos podido comprobar al examinarlas.

El Archivo de Placas se mantuvo así durante medio siglo, en uso e incrementándose ya de forma organizada y paralela, durante algunos años, con el Archivo de Negativos. A comienzos de los años noventa del siglo XX, en el nuevo organigrama del Museo se creó un área de Documentación, de la que pasó a depender Fotografía, dirigida por Dña. Eva M^ª Alquézar que inició el estudio e informatización y difusión de los documentos históricos (Alquézar, 1998). Esta conservadora tomó a partir de 1993 «la decisión de comenzar el proceso de mejora de las condiciones de conservación y restauración del Archivo Fotográfico Histórico del MAN, a fin de frenar el deterioro y recuperar el máximo posible de imágenes» (Martínez-Martínez, 1998: 274), tarea que llevó a cabo la restauradora Dña. Isabel Martínez-Martínez. En unión de los trabajos de conservación, se efectuó la catalogación de los *clichés*, siguiendo el número

El Archivo Histórico de Placas del Museo Arqueológico, en el que centraremos este artículo por su antigüedad, está formado por 16031 negativos, de los que alrededor de 5000 son de vidrio, casi 3000 de nitrato de celulosa, unos 8000 de acetatos de distintos tipos y algunos de poliéster. La composición de sus soportes es uno de los elementos que pueden darnos indicios para la datación de las placas, al igual que la emulsión fotográfica que utilizan (Martínez-Martínez, 1998: 274-276). Los soportes de vidrio, los más antiguos de nuestro Archivo, se comenzaron a usar a mediados del siglo XIX pero las matrices de plata/gelatina que todas las placas llevan como emulsión no se generalizaron hasta los últimos años del siglo, lo que de forma aproximada nos fecha su origen después de 1890. Los nitratos se emplearon desde finales de la misma centuria hasta casi la mitad de la siguiente; la casa Eastman, la más importante en su momento, dejó de hacerlos en 1939, según consta en sus registros pero desgraciadamente otros fabricantes no fueron tan meticulosos en sus indicaciones. En cualquier caso, puede considerarse que hasta 1940 se utilizó este material en las placas rígidas para fotografía fija y, hasta 1949, en los paquetes de placas fotográficas; en el Museo su uso parece perdurar unos años más, ya que localizamos algunos ejemplares aislados hasta 1954. Las placas de acetato de celulosa aparecieron en 1934, cuya variante más estable, el triacetato, se empezó a usar a partir de 1947, perdurando casi hasta la actualidad. Desde 1955 se utilizaron también las de tereftalato de polietileno, conocido como poliéster (www.lmi.com.mx/revista/analogica/6, 16/06/2005).

Aunque, como vemos, la mayoría de estos materiales convivieron durante prolongados periodos de tiempo, deberíamos contar con unos indicadores estadísticos que mostraran los cambios de soporte; es decir, los números más antiguos deberían corresponder solo a placas de vidrio, a las que se irían uniendo nitratos en proporción creciente mientras las primeras irían



FIG. 3. Sala XXI de la «Exposición Histórico-Natural y Etnográfica», de 1893 (MAN, 1893/23/FF00027).

disminuyendo y, lógicamente, este proceso se repetiría con la llegada de los acetatos. Sin embargo, todos los tipos aparecen mezclados indiscriminadamente desde los primeros números, lo que demuestra que, como ya apuntamos, en algún momento se llevó a cabo una recopilación de lo ya existente y que en su clasificación no se siguió más criterio que numerar y colocar una placa tras otra sin considerar siquiera los distintos soportes. Así, las cien primeras son películas de nitrato, después aparece una larga sucesión de acetatos, cuya existencia hubiera sido imposible en los primeros momentos del Archivo, y no encontramos la primera serie de vidrio hasta el número 300 y alternando con ambos plásticos. Comenzamos a ver una secuencia relativamente ordenada a partir del negativo 3.400, prácticamente solo con placas de cristal –aunque siempre con nitratos y acetatos intercalados– hasta el 7.000, aproximadamente, en que desaparecen los nitratos; el vidrio va disminuyendo y comienza a crecer el número de acetatos que, salvo las placas 9.289 a 9.339, se constituyen finalmente en el único soporte.

Como elementos de datación más precisa contamos con las anotaciones que aparecen en algunos sobres. En muy pocas se especifica la fecha exacta de la toma pero son más abundantes aquellas en las que se hace una referencia cronológica circunstancial, ya que muchas de ellas representan el estado de las instalaciones del Museo, generalmente las salas de exposición, «antes de», «durante» o «tras» una cierta fecha o un cambio determinados (la Guerra Civil, la reforma de 1954...). De los doscientos once sobres que presentan referencias de este tipo, ciento setenta nos ofrecían una datación absoluta, aunque no en orden cronológico, según su numeración. La primera fecha no aparece como tal hasta 1931, con 12 placas de vidrio y 2 de nitrato; la siguiente es de 1936, con 23 nitratos; del 22 de mayo de 1939 hay 11 nitratos; de los 41 negativos de 1940, 14 son de vidrio (de 13x18 cm), 25 de nitrato (marca Agfa Isopan F de 35 mm) y 2 acetatos (35 mm); en 1942 hay 17 placas, 9 de vidrio y 8 de nitrato; los 20 ejemplares de 1951 son todos de vidrio; en el periodo 1953-1955 encontramos 40, de las que 37 son de vidrio y solo 3 de nitrato; desde 1958 en adelante ya todas las placas están constituidas por acetatos. Han contribuido a fechar las placas de estos años los partes trimestrales de los fotógrafos, en los que a veces se indicaban los *clichés* tomados cada año e, incluso, en ocasiones, qué objetos representaban (Archivo MAN, 1934/173; 1935/107; 1952/64).

Otros factores en los que nos hemos apoyado para esta fase del estudio han sido el Archivo de positivos y la bibliografía. En el primer caso, los sellos tamponados en el reverso de algunas copias, muchas veces incluían la fecha de positivado, en unión de los números de placa y de inventario del objeto. Por otro lado, las publicaciones en las que hemos podido identificar ilustraciones procedentes del Archivo de Placas nos han proporcionado una fecha *ante quem* de su realización, al igual que sucede con las que ofrecen las copias más antiguas del Archivo de positivos. En relación con los vasos griegos, en 1994 localizamos un sobre en una caja con el nombre de *Archivo Santa Olalla*, con la inscripción «Fotos antiguas de vasos griegos. Interesantes porque muchas de ellas están hechas antes de restaurar». Al estudiar estas fotografías comprobamos que se trataba de copias desechadas de las publicaciones de Álvarez-Ossorio (1910) y del *Corpus Vasorum Antiquorum* (Mérida, 1930 y 1933-35), muchas de ellas inéditas y, por lo tanto, de gran utilidad para la investigación. Su calidad era mala pero tenían la interesante particularidad de ofrecernos la cara del vaso que no había sido publicada, por lo que nos permitieron completar el estudio de varias piezas. En el primer caso no contamos con información sobre el fotógrafo; podrían haber sido realizadas por el propio autor del libro o quizá por J. Thomas, de Barcelona, con quien sabemos que Ossorio trabajó en algunas de sus obras por la correspondencia entre ambos (Archivo MAN, 1912/s.n.) [FIG. 4]. También son de destacar por su antigüedad las imágenes realizadas por Lacoste para el catálogo de va-

sos griegos de Leroux⁵ (1912). Ha resultado fundamental el citado conjunto de fotografías del *Corpus Vasorum Antiquorum*, que, aunque fueron realizadas por las Phototypies de Hauser et Menet de Madrid⁶, todos los negativos se conservan en el Archivo del Museo (núms. 2.008 a 2.145) [FIG. 5] y, lo que es más importante, catalogados, ordenados y que, además, podemos datar en una fecha próxima a la de edición de la obra. Analizando los negativos correspondientes a cada uno de los dos volúmenes, observamos algunas diferencias sustanciales en su composición. Correspondientes al primero (1930) conservamos 256 placas, de las que 48 tienen soporte de vidrio, 113 de nitrato y 95 de acetato; para el segundo (s. a. [1930-1935]), con un total de 172 placas, se realizaron 6 de vidrio, 11 de nitrato y 155 de acetato. De estos datos podemos extraer dos conclusiones claras: que a principios de los años treinta se estaba desechando el vidrio en beneficio de los primeros soportes plásticos de nitrato y que en los pocos años transcurridos entre un tomo y otro cambiaron las tornas a favor de los acetatos, como hemos visto, mucho más estables. No podemos extrapolar del todo este proceso al Museo, ya que se trata de un trabajo externo al mismo y, según parece, mucho más avanzado en la renovación de los materiales que nuestra Institución, cuya evolución resultaba notablemente más lenta, según observamos en la sucesión que las anotaciones de los sobres nos han aportado.

Para poder ordenar todo el material y establecer una secuencia temporal válida, decidimos partir de la base de datos existente, añadiendo varios campos —«Datación», «Fuentes», «Otras fechas»— con datos que no aparecían en la misma pero que sí podíamos obtener de otras fuentes. En el primero de ellos introdujimos las cronologías; en el segundo, el lugar del que procedían los datos (sobres originales, fotografía, CVA, etc.), y en el tercero, informaciones complementarias en el caso de tener otras fechas de distinta procedencia. Cotejando y completando todos ellos pudimos obtener alrededor de dos mil referencias cronológicas que, aunque apenas suponían un 13 % del total, consideramos que podrían servirnos al menos para determinar unas pautas de cronología relativa.

Como conclusiones generales hemos establecido varios puntos: en primer lugar podemos afirmar por los componentes de soportes y emulsiones que, quizá con alguna excepción aislada, todas las placas pertenecen al siglo XX, quizá algunas a la última década del XIX; que posiblemente la organización del Archivo de Placas no se llevó a cabo hasta finales de los años cuarenta, en que se reunieron todas las anteriores, puesto que encontramos secuencias numéricas correlativas que cronológicamente saltan de 1940 a 1931, vuelven a 1940 y de ahí pasan a las *Instalaciones de antes de la Guerra* para seguir en 1944, 1939, 1931, etc.; a continuación aparecen los 428 ejemplares del CVA (1930-1935) y después volvemos a 1940; finalmente, accedemos a las placas de 1951, que realmente constituyen el punto desde el que podemos considerar que existe una organización y cronología consecutivas fiables y que se sitúa aproximadamente a partir del negativo núm. 4820; reflejan, aunque no de forma totalmente ordenada, el *Estado de las Instalaciones antes de febrero de 1951* y después de esa fecha. Desde 1966 (núm. 10655) a 1972 (núm. 12741) contamos con un Libro de Registro que se conservaba en el Laboratorio de Fotografía, en el que se inscribieron los trabajos realizados por años y que a partir de 1969 se especificaron por meses. Los datos que constan son el número de placa, el objeto fotografiado sin número de inventario, la cantidad y el tamaño de los *clichés* y copias en positivo. No tenemos datos sobre su autor pero es muy posible que lo iniciara Domínguez Ramos, que en 1965 aún trabajaba en el Museo (Archivo MAN, 1965/11), o su sucesor más inmediato, puesto que

5 Según consta en la propia obra: «55 planches par J. Devillard, d'après les clichés de J. Lacoste».

6 «La maison Hauser et Menet, Ballesta, 30, Madrid (12), se charge de fournir des épreuves photographiques de chacun des vases publiés» (Mélida, 1930).



FIG. 4. Carta del fotógrafo Thomas, de Barcelona, a Álvarez-Ossorio (Archivo MAN, 1912/s.n., fot. C. Dávila).

Jiménez Salmerón no recuerda haber llevado un registro de las placas que realizó —la mayor parte de acetato—, la última de ellas una fachada del Museo de 1983.

Con estos elementos hemos tratado de dar cronologías relativas a los negativos en los que aparecen vasos griegos para poder crear la secuencia necesaria de intervenciones, que era el objetivo de todo este trabajo [FIG. 6]. No podemos olvidar, sin embargo, que el porcentaje de placas datadas es muy pequeño y que las anotaciones de los sobres no resultan absolutamente fiables; además, estos 2000 datos cronológicos aparecen esporádicamente dentro del conjunto de las 16000 placas, por lo que trabajar solo con ellos puede ofrecer una información algo sesgada. Aun así, consideramos que hemos obtenido una aproximación con alguna utilidad para los estudios históricos sobre el Museo Arqueológico y sus fondos, a lo que podemos añadir que durante esta labor de clasificación hemos aportado nuevos datos relativos a inventarios y colecciones, adscribiendo a los distintos Departamentos científicos, con un campo específico en la base de datos, muchos de los objetos sin número de inventario fotografiados, lo que en un futuro facilitará su identificación.



FIG. 5. Imágenes de placas de vidrio (números. 2101 y 2101 bis), con 4 lécticos griegos en distintas posiciones (fots. C. Fernández).

26.- ÁNFORANº 11008



Álvarez-Ossorio, lám. VIII (1910)



Leroux, lám. V (1912)



MAN, B/N R-45/13 (ca. 1940-50)



Álvarez-Ossorio (1910), lám XIX



Leroux, lám. VI (1912)



MAN, B/N R-45/13 (ca. 1940-50)

FIG. 6. Ficha fotográfica del Catálogo de la tesis, correspondiente al ánfora bilingüe (inv. 11008), con fotografías de 1910, 1912 y 1940-50, en las que se pueden apreciar los cambios sufridos a lo largo del tiempo.

Referencias bibliográficas

- ALQUÉZAR YÁÑEZ, Eva (1998), «El sistema informatizado de documentación del Museo Arqueológico Nacional», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, t. XVI, núms. 1 y 2, pp. 229-240.
- ÁLVAREZ-OSSORIO, Francisco (1910), *Vasos griegos, etruscos e italo-griegos del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid: s. e.
- ARGERICH FERNÁNDEZ, Isabel (2003), «El fichero fotográfico de la Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid y sus autores», en Isabel ARGERICH y Judit ARA (eds.), *Arte protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*, catálogo de la exposición celebrada en el Museo del Prado del 27 de junio al 14 de septiembre de 2003. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 125-145.
- BLÁNQUEZ PÉREZ, Juan, y Susana GONZÁLEZ REYERO (2004), «D. Juan Cabré Aguiló. Comentarios oportunos a una biografía inacabada», en Juan BLÁNQUEZ PÉREZ y Belén RODRÍGUEZ NUERE (eds.), *El Arqueólogo Juan Cabré (1882-1947). La fotografía como técnica monumental*. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo de San Isidro (Madrid, 24 jun.-31 oct. 2004). Madrid: UAM, pp. 18-41.
- CABRÉ HERREROS, M.^ª Encarnación y Juan A. MORÁN (1993), «Juan Cabré y la Restauración», *Pátina, Revista de la Escuela de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, núm. 6, Homenaje a Raúl Amitrano, pp. 114-119.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Carmen (2002), «La conservación y restauración del fondo fotográfico Camps», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, núm. 20, pp. 293-303.
- GONZÁLEZ REYERO, Susana (2004), «Fotografía y Arqueología en la primera mitad del siglo XX: la obra pionera de Juan Cabré Aguiló», en Juan BLÁNQUEZ PÉREZ y Belén RODRÍGUEZ NUERE (eds.), *Juan Cabré Aguiló (1882-1947). La fotografía como técnica monumental*. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo de San Isidro, Madrid (24 jun.-31 oct. 2004). Madrid: UAM, pp. 42-69.
- LEROUX, Gabriel (1912), *Vases Grecs et italo-grecs du Musée Archéologique de Madrid*. Burdeos: Ferret & Fils.
- MARTÍNEZ-MARTÍNEZ, Isabel (1998), «Restauración del Archivo Fotográfico Histórico del Museo Arqueológico Nacional», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, tomo XVI, núms. 1 y 2, pp. 273-283.
- MÉLIDA ALINARI, José Ramón (1930), *Corpus Vasorum Antiquorum. Espagne. Musée Archéologique National*. Fasc. I. Madrid: MAN.
- (s/a, [1933-1935]), *Corpus Vasorum Antiquorum. Espagne. Musée Archéologique National*. Fasc. II. Madrid: MAN.
- PATRONATO del Museo Arqueológico Nacional (1933), *Adquisiciones en los años 1930 y 1931, siendo directores generales de Bellas Artes D. Manuel Gómez-Moreno y D. Ricardo de Orueta, y director del Museo Don Francisco Álvarez-Ossorio*. Madrid: Tipografía Blass.
- RODRIGO DEL BLANCO, Javier (ed.) (2017), *La Exposición Histórico-Natural y Etnográfica de 1893*. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte.
- (ed.) (2018). *Las Exposiciones Históricas de 1892*. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte.
- RODRÍGUEZ NUERE, Belén, Soledad DÍAZ MARTÍNEZ y Belén MORATA RUIZ (2005), «Estudio a través de la Fotografía histórica de la conservación y restauración aplicada al Patrimonio arqueológico», *Actas II Congreso del Grupo Español del International Institute of Conservation (G.E.I.I.C.)*, pp. 1-10. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya.
- SALVE QUEJIDO, Virginia (2002), «Imágenes de Túnez del s. XIX. Albúminas de la Colección Martínez Santa-Olalla del Museo Arqueológico Nacional (Madrid)». *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, nº 20, pp. 243-264.

España Ilustrada: Hauser y Menet y la imagen arquitectónica de España (1890-1900)

España Ilustrada: Hauser & Menet and The Architectural Image of Spain (1890-1900)

María del Pilar Morán García

Doctoranda en Arquitectura. ETSA, Universidad de Navarra

RESUMEN

España Ilustrada fue el título de una colección de láminas en fototipia editada por la casa Hauser & Menet (1890-1979) entre 1890 y 1899. Con vistas de monumentos, ciudades y reproducciones de obras de arte, constituyó un nuevo repertorio visual del país para el gran público, respecto al establecido durante el siglo XIX por dibujantes y fotógrafos. La venta de estas láminas en cuadernillos económicos, así como la reproducción de las fotografías originales en otros medios, como revistas y postales, la convirtieron en una de las mayores aportaciones de los fotógrafos y editores suizos al imaginario arquitectónico de la España de fin de siglo. A través del análisis de la obra y de su difusión en los medios impresos, se pretende demostrar su relevancia, tanto para la obra de Hauser & Menet, como para la cultura visual arquitectónica del país.

Palabras clave: Fototipia, Hauser & Menet, monumentos, España, imaginario arquitectónico

ABSTRACT

España Ilustrada was the title of a series of collotype prints edited by Hauser & Menet (1890-1979) between 1890 and 1899. This collection, with views of Spanish monuments, cities, paintings, and other works of art, provides a new version of the visual repertoire of Spain for the great public, created during the nineteenth century by artists and photographers. Due to its commercialization in a series of cheap booklets and the reproduction of its images in other media, such as magazines and postcards, this repertoire is one of the major contributions of the Swiss photographers and editors to the architectural imagery of end-of-century Spain. The aim of this paper is, thus, to analyze «*España Ilustrada*», as well as its extension to other media, in order to show its relevance both in Hauser & Menet's work and for the architectural visual culture of Spain.

Keywords: Collotype, Hauser & Menet, monuments, Spain, Architectural image

El 12 de julio de 1897, aparecía en el periódico *La Justicia* una reseña de una colección de láminas en la que se afirmaba: «Basta a toda persona de buen gusto artístico fijar la vista en cualquiera de los siete cuadernos publicados para darse cuenta de que el álbum de los Sres. Hauser y Menet, es muy superior a todos los publicados en España y aun a los extranjeros que

conocemos.» (Schüller, 1897: 3). El álbum en cuestión era *España Ilustrada* y los autores, dos fotógrafos suizos que fundaron una de las mayores casas editoras de España a finales del siglo XIX: Hauser & Menet (1890-1979) (Teixidor, 1999: 21).

En un momento en el que, al igual que en Europa, se estaban desarrollando en España las técnicas de reproducción fotomecánica (Sougez, 1989: 79-83), esta casa se situó como una de las pioneras y más exitosas en la impresión en fototipia, siendo mayormente conocida por la edición de tarjetas postales. Sus principales competidoras fueron la casa J. Thomas (1880-1960), también destacada en la edición de postales desde 1901 y con mayor actividad en Barcelona, y la Fototipia Laurent, que pronto pasaría a ser Lacoste y Cía., heredera de los fondos del gran fotógrafo Jean Laurent (Teixidor Cadenas, 1999, p.16; Carrasco Marqués, 1992: 12-13).

Adolfo Menet Kursteiner (1866-1927) y Oscar Hauser Müller (?-ca.1919), llegaron a España en 1890, para colaborar en un proyecto con la «Sociedad Artística Fotográfica», pero finalizado este se independizaron, estableciendo su editorial en la Calle Desengaño, en Madrid. Allí comenzaría la edición de las láminas de *España Ilustrada*, que continuaría en el siguiente local al que se trasladaría la compañía: el nº 11 de la Travestía de la Ballesta. En 1892, la casa comenzó a ensayar la edición de tarjetas postales, datando la primera encontrada de 1896 y alcanzando en 1902 una tirada de 500.000 ejemplares mensuales, según los anuncios publicados en la prensa (Carrasco Marqués, 1992, p.11).

Sería esta actividad la que les haría más conocidos, editando postales propias, de monumentos y vistas de España, de tipos y cuadros españoles, de retratos de la monarquía, etc. También realizarían postales para periódicos, revistas, y otros editores, como Landaburu Hermanas, o la librería Romo y Füssell y fotógrafos, como Antonio Cánovas del Castillo (Carrasco Marqués, 1992, p.11). Sin embargo, se ha podido comprobar que los suizos exploraron también otros formatos: editaron álbumes de fototipias, libros y láminas para revistas como *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* (1893-1954), de la sociedad homónima; *Resumen de Arquitectura* (1891-1898), publicada por la Sociedad Central de Arquitectos; e *Historia y Arte* (1895-1896), dirigida por Adolfo Herrera Chiesanova, importante historiador.

La participación de los suizos en estas revistas da cuenta de su contacto con un círculo intelectual de historiadores, arquitectos, periodistas, etc. en la España del cambio de siglo. Así, figuran como miembros de la Sociedad Española de Excursiones en la lista de Señores Socios de 1899, a través de la que se presume que entraron en contacto con sus miembros y algunas de las personalidades para las que editaron libros fueron: Jose Ramón Mélida, el Conde de Polentinos, el ya mencionado Adolfo Herrera y Enrique María Repullés y Vargas, arquitecto. Estas relaciones, que se materializaron en la edición de fototipias en una gran variedad de medios, hacen considerar seriamente el papel de la empresa en la construcción de un imaginario de la arquitectura y el arte español, a finales del XIX.

La serie *España Ilustrada*, fue una de sus primeras publicaciones y, pese haber pasado a un segundo plano, se quiere demostrar aquí su relevancia. Esta tuvo varias fases de edición, según se ha podido comprobar. Por un lado, se encuentra un conjunto de láminas de fototipia impresas en cartulina, con numeración hasta la 556, que reúnen vistas de ciudades, monumentos, paisajes y enclaves mineros o industriales de España. Estas láminas están fechadas entre 1890 y 1896, e impresas en distintos talleres, según se indica en ellas. Además, un anuncio de 1894 corrobora que la empresa se identificaba por entonces por la comercialización de esta serie: «Hauser y Menet Editores de la España Ilustrada, Vistas de España en fototipia y fotografía. Talleres de fototipia y demás reproducciones artísticas. Oficina: Calle de la Ballesta 30, Madrid» (Rodríguez Molina, 2013, p.530).

Más tarde, en 1897, es cuando comienzan a aparecer anuncios en la prensa como el citado anteriormente, que dan cuenta de la circulación de un conjunto de cuadernillos con el título de *España Ilustrada* (FIG. 1) compuestos por cinco láminas de fototipias, acompañadas de un breve comentario y editadas por Hauser y Menet. Estos cuadernillos, un total de 40, vendidos por una peseta cada uno, formaban un conjunto de 200 láminas. Comercializados entre 1897 y 1899, estuvieron a la venta en la «casa editorial de los Sres. Hauser y Menet y en las principales librerías», según la reseña del 22 de abril de 1897, en *La Ilustración Española y Americana*. Aquí, ya no solo se incluían fotografías de monumentos, sino que en algunas entregas se dedicaba una o dos láminas a pinturas o esculturas del Museo del Prado, de las que los suizos habían elaborado un tomo en 1895. Así, de las 200, 176 eran vistas de ciudades o monumentos, 22, pinturas, una, una fotografía de la escultura *Venus y Marte*, de Cánova, y la última, un relieve.

Además, cabe enmarcar esta obra en el contexto decimonónico, en el que, desde comienzos de siglo, habían surgido publicaciones, españolas y extranjeras, que pretendían hacer un compendio visual de aquellos monumentos y obras artísticas que definían el país. Desde libros ilustrados mediante grabados e influidos por el romanticismo como *Spanish Scenery* (1838), de George Vivian o los tomos de *Recuerdos y Bellezas de España* (1839-1865), con litografías de F.J. Parcerisa; pasando por el intento más Académico y especializado de *Monumentos Arquitectónicos de España* (1852-1881), a los compendios fotográficos de Clifford y Laurent; por



FIG. 1. Portada del primer cuadernillo de la serie *España Ilustrada* (Hauser y Menet, 1897). Fotografía de la autora. Ejemplar consultado en la Biblioteca Nacional de España.

iniciativas similares y coetáneas como es el *Panorama Nacional* (1896-1898), editado por Hermenegildo Miralles (Teixidor Cadenas, 1999, p. 17) o posteriores, como *La España Incógnita* (1922) del alemán Kurt Hielscher; esta iniciativa se materializó de muy diversas formas y la colección que aquí se estudia es un eslabón más en la cadena.

Un primer foco de interés de *España Ilustrada* lo constituye la autoría de las fotografías originales. Según Martín Carrasco Marqués, autor del catálogo de postales de la firma, la mayoría de las imágenes reproducidas en la Serie General eran de autoría propia o de sus colaboradores más estrechos. Francisco Pérez Linares, uno de ellos, afirmó que las primeras tarjetas postales estaban elaboradas a partir de los clichés utilizados para *España Ilustrada*, con lo que estos ya eran de posesión de la compañía (Carrasco Marqués, 1992: 24-26). Este dato es relevante pues, permite un acercamiento a la posible labor de Hauser y Menet como fotógrafos, ya que los archivos de la firma desaparecieron.

Las imágenes de las 488 láminas numeradas que se han encontrado recogen vistas de 28 provincias del territorio español, aproximadamente la mitad de las que existían en el momento, manteniéndose esta representación en los cuadernillos. El repertorio combina vistas de los más notables monumentos españoles, como pueden ser la Alhambra, el Escorial, la Mezquita de Córdoba, la Catedral de Sevilla, la Universidad de Salamanca, etc., con vistas de edificios



FIG. 2. Compilación de 12 láminas de *España Ilustrada*. De izquierda a derecha y de arriba a abajo: nº 400: «El Escorial: El Monasterio», nº 226: «Salamanca: fachada de la Universidad», nº 110: «Segovia: Vista general», nº 128 : «Toledo: la Puerta del Sol», nº 199: «Bilbao: Orconera Iron Ore C^o en Luchana», nº 104: «Madrid: El Banco de España», nº 270: «Barcelona: Monumento de Colón», nº 405: «Gijón: la playa de baños», nº 78: «Cádiz: Plaza de Isabel II», nº 91: «Sevilla: Casa de Pilatos: ángulo del Patio», nº 291: «Zaragoza: Paseo de la Independencia» y nº 219: «Valladolid: La Universidad». (Hauser y Menet, 1890-1896). Biblioteca Digital Hispánica.

muy recientes, como el Banco de España (1891), el Monumento a Colón en Barcelona (1888), una casa del arquitecto Manuel Laredo en Alcalá de Henares (1880-1884), el Teatro Arriaga de Bilbao (1886-1890), el Puente colgante de Portugalete (1893) o el Casino de San Sebastián (1882-1887), entre otros. La provincia más representada fue Vizcaya, con 60 láminas, muchas de las cuales hacían referencia a la actividad minera y fabril de la provincia. También cabe destacar la inclusión de 13 láminas dedicadas a las ciudades de Oporto, Lisboa y Coimbra, entre las cuales se incluyeron cinco panoramas.

Si bien este repertorio es bastante reducido en comparación con el archivo que ya poseía por entonces Laurent, por ejemplo, con miles de negativos, no deja de ser interesante. En él, abundan las vistas de espacios públicos y de núcleos urbanos, siendo similar la suma de estas a la cantidad de vistas de edificios, tanto en las láminas sueltas como en los cuadernillos. Así, la colección revela cierto interés paisajístico, a la vez que la intención de presentar una España moderna, con ciudades comerciales e industriales como Bilbao, Barcelona, Madrid, San Sebastián, Valencia, Cádiz, Málaga, Santander, etc. Estas quedan definidas por vistas que se repiten en casi todos los casos: una o varias generales, sus principales monumentos, sus calles, plazas, paseos y avenidas más relevantes y puertos, si los hay. En los comentarios de los cuadernillos se utilizan de manera reiterada los apelativos «moderna», «en movimiento» y la palabra «animación» para describir su actividad, hecho que corrobora la presencia abundante de personas y coches en las fotografías.

Al mismo tiempo, se repiten en la colección algunas vistas «canónicas», que ya habían sido capturadas por otros fotógrafos como Laurent, pero con ligeras variaciones. Véase, por ejemplo, la fototipia del Ábside de la Catedral de Ávila (FIG. 3), muy similar a una fotografía del francés, tomada entre 1856 y 1867. Sin embargo, en la de Hauser y Menet se gira ligeramente la vista, abarcando en mayor medida la calle y centrando la imagen más en este espacio. Así se podría continuar con las fotografías de la Alhambra, el Escorial, de la Catedral de Burgos, de la Giralda de Sevilla, etc. sin tener mucha dificultad en encontrar similares, no solo en el repertorio de Laurent, sino también en el de Clifford u otros comercializados en el extranjero.

Otro ejemplo de esto podría ser la vista de la portada de la biblioteca de la Universidad de Salamanca. Esta había sido retratada ya por Clifford en los años cincuenta y por Laurent entre los años sesenta y ochenta. Sin embargo, la imagen de Hauser & Menet está realizada desde

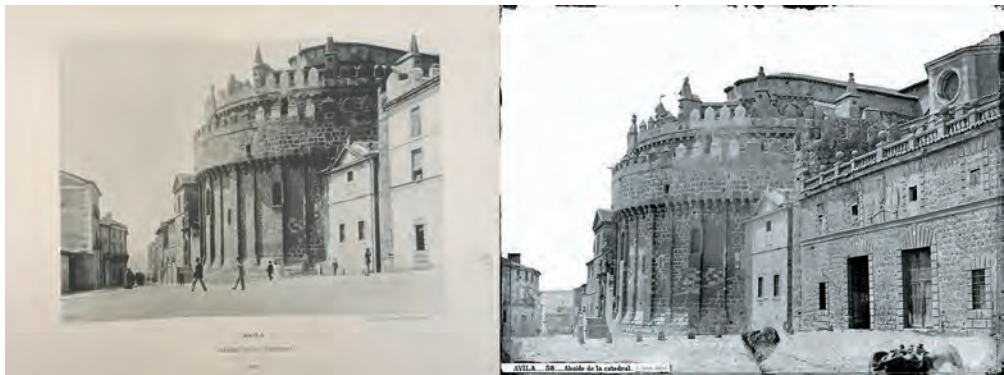


FIG. 3. Fotografías del ábside de la catedral de Ávila de Hauser y Menet y de Laurent. Izquierda: Fototipia de Hauser & Menet en *España Ilustrada*, cuadernillo nº 37. (Hauser y Menet, 1897-99, p.183). Fotografía propia, consultado en la Biblioteca Nacional de España. Derecha: Fotografía del ábside de la Catedral de Ávila (negativo) (Jean Laurent, 1856-1867). Obtenido del Archivo Ruiz Vernacci, Fototeca IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte.



FIG. 4. Vistas de la puerta de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca. De izquierda a derecha: «Puerta de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca». Albúmina sobre papel fotográfico, 421 x 321 mm, (Charles Clifford, 1853), Museo Nacional del Prado; fotografía «Salamanca, Vista General de la Universidad» (Jean Laurent, 1860-1886), Archivo Ruiz Vernacci, Fototeca IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte y fototipia «Salamanca: Fachada de la Universidad», nº 226 de la serie *España Ilustrada*, (Hauser y Menet, 1890). Biblioteca Digital Hispánica.

un punto de vista distinto de los utilizados por los dos fotógrafos. Mientras que estos se acercan mucho a la puerta o bien se alejan al extremo opuesto del Patio de las Escuelas, la fotografía de la fototipia de Hauser & Menet, está realizada desde un punto de vista intermedio (FIG. 4). Esto dice algo no solo de la consciencia de los fotógrafos de la existencia de un repertorio visual de la arquitectura española, sino también de la intención de elaborar una visión propia del mismo, escogiendo los puntos de vista que se adecuaban más a sus intenciones y percepción estética.

En cuanto a las diferencias formales entre las dos ediciones de *España Ilustrada*, son muy pocas, siendo las más significativas, quizás, el tipo de papel utilizado, de peor calidad en los cuadernillos, la utilización de clichés ligeramente diferentes para una misma vista, la introducción de pequeños retoques, como la eliminación del cielo en alguna imagen o el difuminado de los bordes. Esto último se aplicó a 46 fototipias, sin un criterio aparente, pero

sí predominando en las vistas generales de núcleos urbanos y espacios públicos, dando un aire pictórico a las imágenes en las que se aplicaba. De hecho, en los comentarios de algunas de ellas, como en las de Redondela, Pasajes de San Pedro o Cuenca (FIG. 5) el paisaje retratado se denomina como «pintoresco».



FIG. 5. Fototipia «Cuenca. Orillas del Júcar» en *España Ilustrada*, cuadernillo nº 33 (Hauser & Menet, 1897-1899, p. 162). Fotografía propia. Consultado en la Biblioteca Nacional de España.

Destaca también la atención prestada a las minas de Riotinto, en Huelva y en Vizcaya, a las minas del Moro, los Altos hornos del Desierto, Arcocha, y la Orconera Iron Ore Co, esta última en Luchana. Las minas de Huelva sí fueron retratadas por Laurent entre 1882 y 1883, distinguiéndose las fototipias de Hauser & Menet por la presencia de operarios

de las minas. Sin embargo, los Altos Hornos, así como la Orconera, están escasamente representados en la obra del francés. Esto denota un interés especial de los suizos en estas localizaciones, quizás con un afán de mostrar el desarrollo del país.

Otro factor para tener en cuenta en el estudio de esta serie es la reutilización de clichés en otras publicaciones, lo que muestra el impacto que *España Ilustrada* pudo tener en la definición del imaginario arquitectónico de la España de fin de siglo. En primer lugar, se ha podido comprobar la copia de fototipias de la serie en dos revistas ilustradas de la época: *Blanco y Negro* (1891-2000) y *La Gran Vía* (1893-1895). Esta última, se publicó en Madrid, y en su primer número se afirmaba haber alcanzado un acuerdo con los editores para reproducir sus fototipias. Sin embargo, las imágenes de la serie aparecen solo en 1893, siendo 11 las reproducidas mediante fotograbados de media página.

En *Blanco y Negro*, una de las revistas más relevantes de la España de fin de siglo y antecedente del nuevo periodismo gráfico (Sánchez Vigil, 2008, p.87), las imágenes de Hauser y Menet, y de la colección aquí estudiada aparecieron en varias ocasiones, siempre reducidas en tamaño e incluidas en el texto. El primer artículo en reproducir imágenes de los suizos fue «*Las Playas Españolas*», publicado en el nº 119 del 8 de agosto 1893. En él se reúnen vistas de La Concha de San Sebastián, el Sardinero en Santander, las Arenas en Bilbao, Gijón y Alicante, apareciendo las tres primeras en la «primera edición» de *España Ilustrada*. Aquí su origen se citaba expresamente: «de fototipias de los Sres. Hauser y Menet».

En 1894, 1895 y un número en 1899, se recogieron también algunas fototipias de esta colección en la serie de artículos *Los Viajes de Blanco y Negro*, publicados en verano e ilustrados, además de con fotografías, con dibujos y caricaturas. Las fotografías de Hauser & Menet aparecieron en los dedicados a San Sebastián, Bilbao, Sevilla, Aranjuez y Alcalá de Henares. En el resto de los destinos (Monasterio de Piedra, La Granja, Biarritz, Marmolejo, Toledo, Córdoba y Cádiz); se prefirió a otros fotógrafos, a pesar de existir imágenes de los suizos. En cualquier caso, se puede comprobar cómo Hauser y Menet cubrieron buena parte de los lugares turísticos de España, con vistas de interés para la prensa.

En 1896 y 1897, se publicaron también en la revista cuatro artículos titulados «España Nueva» y cuatro «España Vieja», seis de ellos ilustrados con fototipias de Hauser & Menet. Las vistas de la «España Nueva» eran: la Bolsa de comercio de Madrid, la Gran Vía de Barcelona y el nuevo Camarín de Montserrat. La «España Vieja» la componían vistas del Acueducto de Segovia, la Casa de las Conchas y la Catedral de Burgos. Todas ellas están en la serie *España Ilustrada*, excepto la de Montserrat.

En 1897, se publicaron las panorámicas de Valencia y dos de San Sebastián, la primera en un artículo que se refería a la feria y las de la ciudad vasca, en la sección «Correo del Norte». Como se puede ver, las imágenes del repertorio de *España Ilustrada* fueron utilizadas en la revista con muy distintos propósitos: desde presentar los principales destinos turísticos del país, a los monumentos (nuevos y antiguos) y las ciudades.

Pero, como se ha mencionado antes, Hauser & Menet fue también editor gráfico de varias revistas, entre las que se encuentra el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* (1893-1954). Aquí, las láminas estaban editadas directamente por ellos, ocupaban una página entera y podían estar elaboradas a partir de clichés propios o de los integrantes de la sociedad, entre ellos José MacPherson, J. Gil, Julio Altadill, Matías Vielsa, etc. En las páginas de la revista también se pueden encontrar algunas de las vistas de *España Ilustrada*, esparcidas entre 1893 y 1899: una vista general del Monasterio del Escorial, una de San Ildefonso, la fachada del Archivo General central de Alcalá de Henares, una vista general de Ávila, la fachada

de la Catedral de Tarragona, y otros más. Estas imágenes acompañaban, bien a artículos que estudiaban los monumentos en cuestión, bien a reseñas de excursiones en los que estos habían sido visitados.

Hauser & Menet también incluyó fototipias de *España Ilustrada* en la revista *Resumen de Arquitectura* (1891-1898), de la Sociedad Central de Arquitectos. En este caso, se alcanzó un acuerdo en 1892 por el que los suizos suministrarían láminas de monumentos modernos y antiguos a la revista (Isaac, 1987, p. 123). Cabe señalar aquí que existen algunas imágenes que, aunque no aparecen en la serie, se cree que pertenecían al archivo de los suizos, pues se repiten en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* y no se cita a ningún otro autor. Véase, por ejemplo, la del interior de la Catedral de la Almudena en Atocha (FIG. 6), publicada en el número de junio del 97 en *Resumen de Arquitectura* y en abril en el *Boletín*.

Otra de las revistas para las que los suizos editaron fototipias fue *Historia y Arte* (1895-1896), dirigida por Adolfo Herrera y orientada a un público culto y especializado en estos ámbitos. En ella, se han encontrado sobre todo reproducciones de pinturas, algunas del Museo del Prado, y objetos del Museo Arqueológico Nacional, incluyéndose pocas imágenes de arquitectura, que además no aparecen en *España Ilustrada*. Sí lo hacen la mencionada escultura de *Venus y Marte*, y el cuadro *El Canal de Mancorbo en los Picos de Europa*, del pintor Carlos de Haes.

Más allá de estas publicaciones periódicas, y como se ha mencionado anteriormente, prácticamente todas las imágenes de *España Ilustrada* fueron impresas también en las postales de

Hauser & Menet, bien en 1897 o más tarde, a medida que ampliaban la serie general. Las únicas cuyos títulos no se han encontrado en el catálogo son las referentes a la Orconera Iron Ore C^o y, de las imágenes dedicadas a Riotinto, de las que hay once en *España Ilustrada*, solo se utilizaron cuatro en postales.

Como se puede observar, *España Ilustrada* es un elemento importante en el conocimiento de la obra de Hauser & Menet. En primer lugar, permite un acercamiento al archivo de imágenes del que la empresa disponía en sus comienzos (entre 1890 y 1896), así como su visión fotográfica, ya que existe la posibilidad de que los originales fueran obtenidos por ellos, o por sus colaboradores más estrechos. Las fechas de publicación de algunas fototipias en las revistas estudiadas, revelan su disponibilidad en el mercado antes de la edición de los cuadernillos de *España Ilustrada* (1897-1899), lo que manifiesta una voluntad de los autores de diversificar sus productos, más allá de la postal, haciendo llegar la imagen arquitectónica y artística de España, tanto a las masas, como a una élite culta con la que se relacionaban. El éxi-



FIG. 6. Hauser & Menet, fototipia «Catedral de Madrid. Vista parcial de la cripta» en *Resumen de Arquitectura*, vol. 7 (01 de junio de 1897), Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España.

to de esta iniciativa se refleja en la reproducción de las imágenes de la serie tanto en revistas generalistas, como ilustraciones que buscaban atraer a un gran público; como en revistas más especializadas, en las que las ilustraciones eran más bien documentos que complementaban un estudio histórico o arquitectónico de algún edificio o ciudad.

Los cuadernillos, por otra parte, constituyen una selección de los autores que, tanto por su repertorio (en su mayoría arquitectónico), como en su formalización, son una representación de la España de fin de siglo y, al mismo tiempo, contribuyen a la construcción de su imagen arquitectónica. En ellos, ya no aparecen solo ciudades de aspecto medieval y monumentos repetidos en el romanticismo, sino que está representada la España moderna, encarnada en ciudades comerciales e industriales, nuevos edificios y espacios públicos de actividad bulliciosa. Al mismo tiempo, en las fotografías y su tratamiento, se puede ver algo de ese «buen gusto artístico» al que hacía referencia la reseña citada más arriba (Schüller, 1897, p.3) y que habla de la fotografía no solo como un mecanismo de reproducción de la realidad, sino como un arte.

Bibliografía

- CARRASCO MARQUÉS, Martín (1992), *Catálogo de las Primeras Tarjetas Postales de España. Impresas por Hauser y Menet (1892-1905)*. Madrid: Casa Postal.
- FONTANELLA, Lee (1997), *Clifford en España. Un fotógrafo en la Corte de Isabel II*, Madrid: El Viso.
- ISAC, Ángel (1987), *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos. Revistas. Congresos*. Granada: Diputación provincial.
- RODRÍGUEZ MOLINA, M^ª Isabel y SANCHÍS ALFONSO, José Ramón (2013), *Directorio de fotógrafos en España (1851-1936)*, Volumen II. Valencia: Archivo General y Fotográfico de la Diputación de Valencia.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel (2008), *Revistas Ilustradas. Del Romanticismo a la Guerra Civil*. Gijón: Trea.
- SCHÜLLER (1897), «España Ilustrada», *La Justicia*, Año X, (nº 3254, 12 de mayo de 1897), p.3.
- SOUGEZ, Marie- Loup (1989), «Imagen fotográfica en el medio impreso» en Gerardo F. KURTZ, Isabel ORTEGA (coord.), *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional*, Madrid: El Viso, pp 64-85.
- TEIXIDOR CADENAS, Carlos (1999), *La Tarjeta Postal en España (1892-1915)*. Madrid: Espasa Calpe.

PONENCIA

Cámaras de espía: un paseo por la tecnología discreta

Spy cameras: a walk through discreet technology

Francisco Boisset

Stella Ibáñez

Coleccionistas e impresores, Zaragoza

RESUMEN

Este paseo abarca desde los inicios del uso de la placa seca a finales del siglo XIX hasta la Guerra Fría, a través de una muestra de las cámaras de la colección de los autores y describe la evolución de los aparatos fotográficos que emplearon o pudieron ser empleados para el espionaje. Un itinerario en el que se analizan las cámaras de esta tipología, atendiendo tanto al secreto como al disimulo, a lo reducido de sus dimensiones como al formato de sus negativos, incidiendo en su tecnología, peculiaridades y curiosidad. En todo caso están presentadas dispuestas de forma más o menos cronológica.

Palabras clave: II Guerra Mundial, cámara de espía, cámara disimulada, cámara oculta, cámara secreta, detective, espionaje, Guerra Fría, KGB, subminiatura, Stasi.

ABSTRACT

This trip down memory lane covers from the beginnings of the use of the dry plate since the end of the 19th century to the Cold War, through a sample of the cameras in the collection of the authors and describes the evolution of the photographic devices that were used or could be used for espionage. An itinerary in which the cameras of this type are analyzed, taking into account both their secrecy and disguise, their reduced dimensions and the format of their negatives, emphasizing their technology, peculiarities and curiosity. In any case, they are presented more or less in chronological order.

Keywords: Cold War, detective, disguised camera, espionage, hidden camera, KGB, secret camera, spy camera, Stasi, subminiature, World War II.

El espionaje, otro de los oficios más antiguos del mundo, ya lo encontramos en la Biblia, donde Dios encarga a Moisés que envíe unos espías a Canaán para que exploren el territorio que les iba a entregar. No vamos a indagar más por este camino y daremos un salto de muchos siglos hasta llegar a la intersección entre espionaje y fotografía.

Como el espionaje es secreto y habitualmente procura borrar sus huellas, nos centraremos en las cámaras fotográficas de las que se han servido los sufridos espías y que es a lo que hemos tenido acceso tras largos años de búsqueda.

Abarcamos desde los inicios del uso de la placa seca a finales del siglo XIX hasta la Guerra Fría, a través de una selección de cámaras de la nuestra colección. Una selección que nos ha resultado francamente difícil hacer, todas son interesantes. Algunas no parecen aparatos fotográficos, pero lo son. Otras tienden al disimulo. Y muchas son de formato subminiatura y/o de reducidas dimensiones.

Las cámaras detective

En la historia de la fotografía existe un punto de inflexión técnica, industrial y divulgativa que se



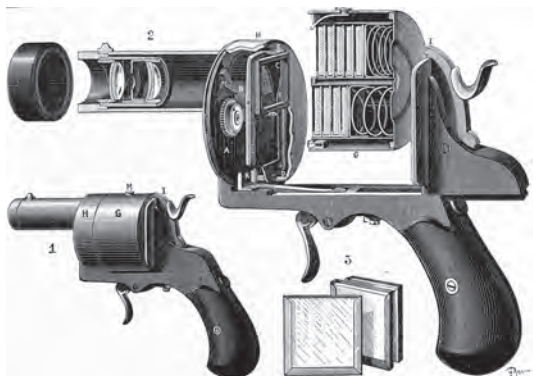
Grabado extraído de la obra *Traité Élémentaire de Photographie* de Belerger de Raymond, publicada en París en 1893.

produce a partir de la invención por Maddox en 1871 de la placa seca de gelatino bromuro de plata.

A partir de ese momento la fotografía se hace «fácil» no siendo ya necesario para fotografiar en exteriores cargar con enormes cámaras y trípodes, laboratorios portátiles y mil cachivaches, ni tampoco realizar complicadas operaciones de emulsionado y revelado *in situ*.

Las placas comercializadas listas para emplear, que poco a poco se fueron implantando, desarrollan la posibilidad de crear cámaras portátiles que ni siquiera requieren trípode, dado que pronto las emulsiones aumentan de sensibilidad y admiten disparos a 1/25 de segundo, es decir, se puede fotografiar a pulso, siempre que existan buenas condiciones de luz.

Gracias a estas placas nacen las cámaras llamadas en la época «detective», que nada tenían que ver con el espionaje. Son cámaras con forma de cajón, que cubrieron las necesidades de los aficionados de finales del siglo XIX y dieron un nuevo giro a la fotografía como pasatiempo mundano. ¿Por qué ese nombre? Hay mucha literatura al respecto, pero pensamos que quizás por su discreto tamaño y la posibilidad de estar preparadas para usar en cualquier momento y lugar, hizo que fueran bautizadas con el sugerente nombre de «detective».



Grabado extraído de *La Photographie Instantanée. Son application aux Arts et aux Sciences*, de J. M. Eder, París, 1888.

Los inicios

Revólver fotográfico de M. Enjalbert

El uso de placas secas pronto llevó a la imaginación de los inventores a confundir el disparo de las armas de fuego con el disparo de las cámaras fotográficas. Simultáneamente, en 1882, Marey realizó su célebre fusil fotográfico y Enjalbert su más discreto revólver fotográfico. Podemos decir que se había dado el pistoletazo de salida a la búsqueda de las cámaras rápidas y discretas que nos ocupan, y por otra parte, los primeros balbuceos de la cronofotografía que desembocarían en el cinematógrafo.



Stirn Camera Secrete

Stirn Camera Secrete, 1886

Esta curiosa cámara se llevaba oculta bajo el plastrón que cubre el centro de la pechera de la camisa. Tiene forma circular para contener una placa de 14 cm de diámetro, para 6 tomas también circulares de 4 cm. Lleva un botón central que sirve para montar el obturador y que avance la placa hasta dejarla lista para la siguiente toma.

La Stirn se comercializó en EE. UU. y prácticamente en toda Europa, destacando Francia, Austria y Alemania, donde fue muy popular, e incluso en Rusia. Hay un artículo en la revista americana *Harper's*, de enero de 1889, que indica que la policía rusa acaba de comprar 300 de estas

cámaras, con lo que vemos que no solo era una cámara de lucimiento personal (en la década de 1880, pasearse con esta cámara camuflada era un signo de distinción), sino que también se empleaba para fines más o menos secretos.

Cámara-Libro del Dr. Krügener, 1888

El alemán Dr. Rudolf Krügener, químico, quizás el más prolífico inventor de aparatos fotográficos en el último cuarto del siglo XIX, era gran aficionado a la pintura y a la fotografía (las fotografías le resultaban muy útiles como apuntes para sus cuadros). Pero en un espectáculo de fuegos artificiales tuvo un desafortunado accidente y perdió una pierna, con las consiguientes dificultades de movilidad. Para solucionar este problema y poder seguir con sus aficiones tenía que diseñar una cámara con la que pudiera hacer fotos fácilmente, en cualquier momento y de un tamaño tan reducido que pudiera llevar en el bolsillo. Con este propósito ideó y nació la Taschenbuck Kamera, un aparato fotográfico de placas que patentó a principios de 1888. En esta patente aparece como «cámara fotográfica secreta con forma y aspecto de libro».

De alguna manera puede incluirse en la familia de las «detective» que comenzaban a estar en boga pero con características singulares, como es el formato reducido de sus negativos de 40 x 40 mm, de los que cargaba 24 unidades y que por medio de una sencilla palanca iban pasando una vez expuestos.

El objetivo, que va camuflado en el lomo, tiene una focal de 65 mm y diafragma fijo. En cuanto al obturador es de guillotina con velocidad instantánea única y posibilidad de exposición manual

The Kombi, 1892

Anunciada como «Maravilloso aparato fotográfico de bolsillo», esta pequeña cámara con forma de caja de 4 x 4 x 5,5 cm, metálica, de latón plateado oxidado, 5 veces más pequeña que cualquier cámara existente en la época, con un peso de 115 g y de fácil manejo, fue inventada por William V. Esmond de Chicago que la patentó en 1892 y fabricada por Alfred C. Kemper, también en Chicago.

Eastman Kodak Company participó en esta aventura y acordó fabricar la diminuta película en rollo especial para Kombi. Con un ancho de 32 mm, permitía 25 exposiciones, redondas de 28 mm de diámetro o cuadradas de 28 x 28 mm, según la máscara empleada. Se considera la primera cámara miniatura con película en rollo.



Cámara-Libro del Dr. Krügener.



The Kombi.

El objetivo es un simple menisco y el obturador manual.

Por otra parte, se llamaba Kombi porque combinaba su uso como cámara y como grafoscopio, ya que quitando la ventana redonda posterior y mirando a través de la lente se convertía en visor, una especie de visor de diapositivas actual.

Cambio de siglo

Una pequeña cámara de fotos disimulada en cualquier objeto era una de las grandes modas de principios del siglo XX. Fue la gran época de los aparatos fotográficos disimulados, en cualquier objeto: relojes, mecheros, catalejos, pistolas...



Expo Watch Camera.

Expo Watch Camera / Ticka Camera, 1904 - 1905 - 1906

Esta cámara con forma de reloj de bolsillo fue muy popular y durante mucho tiempo. Se fabricó durante 34 años, tanto en EE. UU. como en Gran Bretaña.

Fue un invento de Magnus Niell y la patentó en 1904. En EE. UU. fue fabricada por Expo Camera Co. de Nueva York, saliendo al mercado en 1905 con el nombre de Expo Watch Camera. En Gran Bretaña los derechos de fabricación se obtuvieron por

Houghton's Ltd. que la comercializó con el nombre de Ticka, saliendo al mercado en 1906.

De uso sencillo y ligera de peso, lleva un cartucho especial para negativos 16 x 22 mm. Objetivo de menisco con focal de 25 mm y diafragma f/16. Una sola velocidad de obturación y posibilidad de exposición. El visor, que se suministraba como complemento, es muy práctico, y se puede utilizar girándolo para fotografiar vertical y horizontalmente.

Como curiosidad queremos comentar que al fotógrafo Aurelio Grasa cuando era niño, su padre le regaló una Ticka, que usó en la Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza de 1908 y de la que se conservan algunos negativos. Sobre este asunto hay un interesante artículo de Teresa Grasa y Carlos Barboza en la revista *Sombras.foto* n.º 117. Seguro que su magia tuvo que ver con su porvenir como importante fotógrafo.

Le Français, 1910

Fabricada por Guiot et Cie., esta cámara es un ejemplo de miniaturización de las clásicas «detective».

Es poco más que un juguete. Contiene 2 placas de 40 x 50 mm en un portaplacas pivotante. Lleva un objetivo de menisco de 55 mm de focal y diafragma f/11. El obturador es una

simple lámina que se mueve a mano. Carece de visor.

No fue la única cámara de estas características que en torno al cambio de siglo apareció en el mercado. Y en todos los casos los resultados fotográficos eran bastante inciertos.

Expo Police Camera, 1911

Patentada y fabricada por Expo Camera Co. de Nueva York, la misma casa que había puesto en marcha la Expo Watch Camera que acabamos de comentar y cuyo éxito se repitió con este nuevo lanzamiento.

Lleva un cartucho especial de película para 12 imágenes de 18 x 28 mm. Objetivo con lente acromática, obturador de guillotina en el plano focal y 2 diafragmas en lámina deslizante. En el segundo modelo (el que se presenta aquí), tiene un visor giratorio interno, que no lleva el primero, modelo más difícil de encontrar al permanecer poco tiempo en el mercado por su elevado precio.

No obstante, a pesar de su nombre, no se conoce que la policía la utilizara.

Le Photo-Revolver Krauss, 1921

Presentada en París en la Société française de Photographie, el 28 de octubre de 1921, hoy, exactamente 100 años después, la presentamos en las IV Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía.

Esta interesante cámara, totalmente metálica con forma de pistola, del fabricante parisino Krauss, contiene un almacén para 48 placas de 22 x 35 mm. El cambio de placa se realiza moviendo el tirador del chasis almacén que guarda la placa impresionada y simultáneamente coloca la siguiente para la nueva toma.

El objetivo es un Tessar, extraluminoso, realizado con licencia Zeiss por el propio fabricante Krauss, con enfoque a partir de un metro hasta infinito, focal de 40 mm y diafragma f/4,5. La velocidad de obturación es variable, aproximadamente de 1/25 a 1/100 de segundo. El disparador tiene forma de gatillo. Lleva un visor óptico plegable, que protege el objetivo cuando está recogido.



Le Français.



Expo Police Camera.



Le Photo-Revolver Krauss.



Ergo.

pleada en cámaras fotográficas y que pronto se denominaría paso universal. El formato de imagen de sus negativos es 24 x 36 mm.

Esta película la comenzaron a usar diversos fabricantes de aparatos fotográficos como Leica, comercializada en 1925, Contax en 1932 y Kodak Retina en 1934 que crearon una serie de cámaras de tamaño reducido, que caben en el bolsillo y pueden manejarse a pulso.

De alguna manera estas cámaras también entraron a formar parte de la panoplia de aparatos fotográficos usados por los espías. Como ilustración véase la película *Operación Cicerón* (1952) dirigida por Joseph L. Mankiewicz, con James Mason como estupendo intérprete de espía con Leica.

Esta cámara se anunció en las revistas españolas como «Foto-Revólver Krauss. Novedad año 1923».

Ergo, 1926

La cámara secreta Ergo fue fabricada por Zeiss Ikon desde 1926 hasta 1931.

Aunque había tenido ya un largo recorrido, esta peculiar cámara fue creada por la firma Contessa en 1912, y tras una serie de fusiones sucesivas de importantes fabricantes alemanes: Carl Zeiss Jena, Goerz, Ernemann, Contessa Nettel, ICA, Krügener, etc., la Ergo terminó en el catálogo de Zeiss Ikon.

Su peculiaridad estriba en que tiene aspecto de catalejo de bolsillo, pero su objetivo está disimulado en un lateral y al disparar es únicamente cuando queda destapado.

Utiliza placas de 45 x 60 mm. El objetivo es un Carl Zeiss Jena Tessar de 55 mm y diafragma f/4,5. Velocidad de obturación T, B, 1/25 a 1/100 de segundo.

Esta cámara llegó hasta España, lo certifica el anuncio insertado en la revista *El Progreso Fotográfico* de junio de 1929, que decía así: «La Cámara secreta «ERGO» es el aparato para retratar inadvertidamente.»

Periodo de entreguerras y II Guerra Mundial

Tras la Primera Guerra Mundial van apareciendo adelantos tecnológicos que afectan a la fotografía y en nuestro caso a la fotografía de espionaje. Nace el formato «miniatura», es decir, película de cine de 35 mm em-

Por otra parte, también hay que tener en cuenta que dentro del campo cinematográfico aparecen nuevos formatos de película estrecha pensados en el cine para aficionados:

- 1922 Pathé Cinéma película de 9,5 mm para Pathé-Baby.
- 1923 Kodak introdujo la película de 16 mm.
- 1932 Kodak afinó más el ahorro de celuloide con la película de 8 mm.

Esto tuvo repercusión a la hora de diseñar algunas cámaras fotográficas más pequeñas y muy sofisticadas, que dieron satisfacción a las necesidades de los espías y de los fotógrafos esnob.

Amourette, 1925

No solamente las grandes marcas realizaron cámaras para película de 35 mm, sino que simultáneamente otras menos famosas también diseñaron cámaras que empleaban esta película.

Una de ellas es la austriaca Amourette. Fabricada por Österreichisches Telefon AG de Viena, también comercializada en Francia bajo la marca Lutin (Duende) y en España Cim (Cumbre en catalán), para deleite de quienes pudieran gastarse las 150 pesetas que es lo que costaba la cámara (equivaldría a unos 2.400 € de hoy), más las 4,80 pesetas (75 €) de cada carga de película, que fueron los precios establecidos por Juan Llimona de Barcelona, fabricante de papeles de ampliación y comercializador de diversos ingenios fotográficos, entre ellos esta cámara.

La Amourette carga rollos de película de 35 mm en cartuchos especiales de 50 tomas de 24 x 33 mm. Superficie algo menor que su coetánea Leica que ya marcaba el formato estandarizado posteriormente de 24 x 36 mm. Este negativo reducido permite integrar a la cámara dentro del naciente mundo de la subminiatura.

Tiene un objetivo Meyer Trioplan de 35 mm y diafragma $f/6,3$. El obturador es un Gauthier de tres velocidades 1/25, 1/50, 1/100 y exposición manual.

XYZ, 1925

Es una cámara fabricada por Établissements Lançart (París, Francia).

Esta pequeña joya presenta muchas incógnitas en cuanto a fechas exactas de fabricación. Consultados coleccionistas y comerciantes de solvencia, a lo más que hemos llegado es a una horquilla de fechas entre 1925 y 1935, y a que su fabricación fue de pocos ejemplares.

La cámara, toda ella metálica y niquelada, emplea la nueva película de 16 mm en rollo especial, dando negativos de 12 x 14 mm.

El objetivo es de la prestigiosa casa francesa Hermagis, con focal de 22 mm y diafragma $f/4,5$. Velocidad de obturación 1/25 y P (pose).



Amourette.



XYZ.



Robot I.

Robot I, 1934

Diseñada por Heinz Kilfitt y fabricada por Otto Berning & Co. (Düsseldorf, Alemania).

Este modelo es el primero de una larga serie de diferentes aparatos creados bajo la marca Robot, especializados en labores de identificación y espionaje. No siendo especialmente diminutos, sí que ofrecen buenas prestaciones y son manejables y discretos. También destacó la actividad de esta empresa en el campo de las cámaras de tráfico y en el de las cámaras de seguridad de oficinas y bancos.

Lleva película en rollo de 35 mm alojada en cartucho especial de 24 negativos de formato 24 x 24 mm, lo que ofrece gran definición en las ampliaciones.

Un motor de resorte que sirve tanto para el avance de película como para accionar el obturador, que es de disco giratorio (como el de las cámaras de cine), permite hacer tomas sueltas o secuenciales.

Su objetivo es un Carl Zeiss Jena Tessar con focal de 37,5 mm y diafragma f/2,8. Las velocidades de obturación de 1 segundo a 1/500 y T.

El visor tiene la particularidad de permitir encuadrar mirando detrás de la cámara (como es normal) o de lateral (disimuladamente), al ser pivotante.

Como decíamos antes, la cámara no es ni grande ni pequeña y su peso de 500 g, sin ser excesivo tampoco es liviano. Sacrificio necesario para poder tener todos sus elementos metálicos y con un cuerpo de acero que protege la maquinaria de golpes y óxido.

Su precio respecto a la Leica II, sin motor y con óptica semejante, con la que competía, es aproximadamente un 40% más barato, lo que también suponía un factor a su favor.

Respecto a su calidad y robustez es de destacar, por ejemplo, que el noruego Thor Heyerdalh en 1947 llevó esta cámara a su expedición de la Kon-Tiki, un viaje en balsa –sin motor– que duró 101 días de Callao (Perú) a Polinesia. La cámara todavía se conserva, algo rozada y abollada, pero en perfecto estado de funcionamiento.

Por otra parte, esta cámara fue muy empleada en la Alemania de la II Guerra Mundial, especialmente por la Luftwaffe, y posteriormente por ambas alemanias, siendo la Stasi muy proclive a esconderla en radiocassetes, bolsos, carteras, cajas o cualquier otro lugar para poder espiar con el rigor que tanto les gustaba.

Minox Riga, 1938

Esta cámara la diseñó Walter Zapp y fue fabricada por VEF Valsts Elektrotehniska Fabrika (Riga, Letonia) en 1938 e inició una saga de aparatos fotográficos de una calidad excepcional, a la vez que adecuados para el disimulo, tan útil para los espías que la emplearon hasta el final de la fotografía argéntica.

Tras dos años de gran éxito de la Minox pensaron en ampliar la producción con una segunda fábrica, proyecto frustrado al estallar la II Guerra Mundial. Curiosamente, poco antes de la Guerra, Inglaterra compró todo el stock disponible de cámaras para sus servicios de inteligencia.

En 1940 y hasta mediados de 1941, Letonia fue invadida por la Unión Soviética y las cámaras se siguieron fabricando con la inscripción *Made in USSR*.

Después fue Alemania quien invadió Letonia hasta 1944, y unos cuantos ejemplares de la cámara existen con esvástica o signos militares de alemanes.



Minox Riga.

Se cuenta que en un hueco del ascensor del «Nido del Águila» de Hitler aparecieron 200 ejemplares. Y la leyenda también dice que allí habían entregado como premio a su fidelidad, dos ejemplares a cada oficial y uno a los suboficiales acantonados en defensa del Führer, aunque estos no tenían ningún distintivo especial.

Al final de la Guerra, la fábrica se desmontó y parte del utillaje y pieceterío se trasladó a VEF Zurich, aunque han aparecido lotes de piezas sueltas en diversos lugares. No terminó aquí la historia de la cámara Minox, como veremos más adelante.

En cuanto a sus datos técnicos, estaba realizada en acero lo que la hacía irrompible, usaba película de 9,5 mm sin perforar en cartuchos especiales para hacer negativos de 8 x 11 mm.

El objetivo es un Minostigmat, con distancia focal de 15 mm, diafragma f/3,5 y lleva un filtro amarillo deslizable. La cámara enfoca desde 20 cm. Velocidad de obturación de 1/2 a 1/1000, T y B.

Inicios de la Guerra Fría hasta 1950

Nada más terminar la II Guerra Mundial, en 1945, hubo que reconstruir los países que fueron escenarios de la guerra y cuyas industrias habían quedado maltrechas. También la industria fotográfica se encontraba en esta situación.

Por otra parte, todas las potencias vencedoras comenzaron a realizar movimientos geopolíticos para asentar su poder, lo que dio rápidamente lugar a fricciones que se estabilizaron en la separación por bloques –capitalistas / comunistas– y que dieron lugar al nacimiento de una nueva época floreciente del espionaje.

Minox A, 1948 / Minox B, 1958

Walter Zapp, el diseñador de la Minox en Riga, y sus colaboradores, tras la Guerra se instalaron finalmente en Wetzlar, Alemania.

El primer modelo de posguerra denominado Minox A es idéntico a la Minox Riga y fue lanzado en 1948. Únicamente varían respecto al anterior la carcasa, que es de aluminio para ga-



Minox A.



Minox B.

nar ligereza (de 133 a 68 g), la nueva toma de flash y el enganche de cadenilla (de la que hablaremos ahora). Es anunciada como «obra maestra de alta precisión».

No tardó en convertirse en una de las cámaras más usada por los servicios de inteligencia y espías autónomos hasta la llegada de la fotografía digital.

Luego fueron haciendo sucesivos modelos con alguna innovación. El primero de ellos la Minox B, de 1958, con 1,5 cm más de longitud para poder incluir un fotómetro de silicio, siendo igual por lo demás al anterior. La reina Isabel de Inglaterra llevó esta cámara en un viaje a Alemania en 1965.

Además, estas cámaras cuentan con una serie de complementos como flashes de bombilla –y más tarde electrónicos–, minitripodes para poder fotografiar documentos, una simpática cadenilla con marcas para saber a qué distancia fotografiar los diferentes formatos de papel, diminutas cubas de revelado, aditamentos para poder adaptar la cámara a un gemelo y que efectúe telefotografía, ampliadora, visores de negativos y diapositivas, así como un pequeño proyector de las mismas. Una verdadera joya de gran utilidad.

El ejemplar de la Minox B que presentamos aquí perteneció a un espía que alternaba una muy aparente Hasselblad cuando hacía fotos no sospechosas con su Minox para las ocasiones «delicadas».

James Bond, en la película *Al servicio de su majestad*, de 1969, usa una Minox B. Pero si nos fijamos con detalle, veremos que la emplea al revés, con los mandos hacia abajo.



Petal.

Petal, 1948

El desarrollo industrial de Japón tras la guerra, gracias al apoyo norteamericano, también tuvo su repercusión en la industria fotográfica y, cómo no, en la fabricación de cámaras subminiatura.

Una de las primeras que apareció en el mercado fue la Petal, fabricada por Petal Kogaku. En ella aparece marcado: «Made in occupied Japan» (periodo entre 1945 y 1952).

En su momento fue la cámara más pequeña del mundo y así aparece en sucesivas ediciones del *Guinness Book of Records*.

El negativo es un disco de película de 2,5 cm de diámetro –que se podía recortar de cualquier rollo de película comercial de 35 mm– sobre el que se impresionan 6 negativos de 6 mm de diámetro cada uno. Lleva un objetivo con focal de 12 mm, diafragma f/5,6 y obturador 1/25 y B.

En los años cuarenta esta cámara se consideraba en EE. UU. un objeto de prestigio por parte de los detectives privados.

Steineck A-B-C, 1948

La Steineck A-B-C, un aparato fotográfico de dimensiones y aspecto iguales a un reloj de pulsera, es una maravilla de la técnica alemana de la época. Diseñada y fabricada por el inge-

niero Rudolf Steineck (Bayern, Alemania) en 1948, causaba sensación en todos los países en que lo iban presentando con un éxito sorprendente.

La película se encuentra en el respaldo, que contienen un disco de 2,5 cm de diámetro y que sirve para disparar 8 negativos de 5 mm de diámetro. Los respaldos se pueden sustituir a plena luz del día ya que eran herméticos a la luz y se podían adquirir sueltos.

Es un aparato absolutamente serio, que se podía llevar de una forma simple y cómoda y con unas prestaciones admirables. Con un peso de 45 g, su objetivo anastigmático Steinheil, rigurosamente calculado, de focal 12,5 mm y con diafragma muy luminoso $f/2,5$, produce una imagen clara y neta.

Funciona simplemente apretando un botón, con lo que preparar la distancia, medir la luz, etc. que hacen perder el tiempo, se obvia. El botón actúa tanto disparando el obturador como haciendo avanzar la película, evitando el riesgo frecuente de tomar una fotografía doble.

El enfoque se realiza mediante un visor de espejo colocado de tal forma que se encuadra realizando el gesto habitual de consultar la hora. También existe la posibilidad de quitarse el «reloj» de la muñeca y encuadrar a través de una perforación que existe en el centro de la cámara.

En un artículo aparecido en la revista *Sombras. Revista fotográfica* nº 61, de 1949, se da cuenta de las características de esta nueva cámara, resaltando su ahorro en película –lo que en esa época era muy importante en España dada su escasez–, ya que la superficie de película empleada en un carrete normal de 35 mm para 36 tomas, equivale a 480 fotos con la Steinbeck A-B-C.

Pequeño paréntesis español

En España, aunque la industria fotográfica nunca había sido relevante, durante la dictadura franquista y más concretamente en el periodo de la autarquía, empezaron a brotar pequeñas empresas dedicadas a suministrar cámaras fotográficas para un mercado necesitado.

Algunas raras y escasas perlas de estas fabricaciones lo fueron en el segmento de las subminiaturas, que aunque se acercan más al juguete, con manos hábiles bien pudieron ser usadas por algún espía.

Frica, 1945

Fabricada en Madrid, esta pequeña cámara está patentada en 1945.



Steineck A-B-C.



Frica.



Titán Cámara.

Es de baquelita y existe en varios colores. Lleva un objetivo menisco con distancia focal de 30 mm, diafragma $f/11$ y obturador I, B. El visor de marco es plegable.

Carga rollo especial de película de 8 mm sin perforar, para 20 negativos de 8 x 11 mm.

Titán Cámara, 1945

Es otro ejemplo de cámara española, también de dimensiones reducidas.

Patentada por Juan Andreu y José Marco de Valencia en 1944, probablemente fue fabricada en Barcelona al año siguiente. En un anuncio de *Sombras. Revista fotográfica* nº 13, de 1945, aparece como distribuidor para España y colonias Miguel Oliver Salleras, de Barcelona. Emplean como reclamo el eslogan *Aunque pequeñita, también hago fotos...* y que hay un *suministro ilimitado de carretes*. Poco se sabe del recorrido que tuvo esta cámara.

Lleva rollo especial de película de anchura de 20 mm, para 8 negativos de 18 x 28 mm. Obturador con velocidad única. El visor de marco es plegable.

Existe con terminación cromada o en varios colores: negro, rojo, verde, e incluso algunos ejemplares con cierto aspecto de camuflaje.

La Guerra Fría se extiende y la fabricación de cámaras de espía también

A mediados del siglo XX entramos en la época dorada del espionaje de la Guerra Fría. Presentamos a continuación una reducida muestra de las realizaciones en distintos países.



Mikroma.

Mikroma, 1950

En Checoslovaquia, desde 1935, la importante fábrica de óptica Meopta, además de la línea de productos industriales y comerciales propios, suministraba material para el ejército. Durante la II Guerra Mundial, ocupada por los alemanes, se convirtió en empresa por completo militarizada para abastecimiento del ejército alemán.

En 1950, tras recomponerse la fábrica, empezó a producir la cámara llamada Mikroma. Pequeña pero robusta y con elementos

de gran calidad tuvo muy buena acogida, incluso realizándose posteriormente una cámara estereoscópica basada en este modelo. Es uno de los escasos ejemplos que existen de cámara subminiatura estereoscópica.

Emplea película de 16 mm monop perforada, en cartucho especial para 50 negativos de 11 x 14 mm. Lleva objetivo Mirar con focal de 20 mm, diafragma $f/3,5$ y obturador de $1/25$ a $1/100$ y B.

La Mikroma se comercializó normalmente pero también la empleó la policía checoslovaca, y un decenio más tarde, parece ser, que la Stasi alemana adquirió algunos lotes con ciertas particularidades: las partes metálicas estaban pintadas en negro, y portaba en el frontal una zapata a la izquierda para poder insertar un visor tipo réflex con el que encuadrar desde arriba, con la cámara a la altura del pecho, de manera más discreta de lo habitual.

Binoca, 1951

La industria japonesa produjo un número importante de cámaras subminiatura, tanto de excelente calidad como meros juguetes. Marcas conocidas como Mamiya, Minolta, Ricoh, Pentax y otras, hicieron sus versiones reducidas. Otros fabricantes, más o menos desconocidos en el mundo de la fotografía, realizaron curiosos modelos. Algunos son francamente ingeniosos como la Binoca que tratamos ahora.

Esta cámara se encuentra disimulada en unos gemelos de teatro. Su diseño es muy atractivo y sus prestaciones aceptables. El fabricante Binoca Camera Co., la realizó en parte con materia plástica y variaciones de color: marfil, verde, rojo y gris.



Binoca.

Por la razón que fuera no se hicieron demasiados ejemplares y actualmente es difícil de encontrar.

Lleva película perforada de 16 mm en cartucho especial de su marca, para 12 negativos de 10 x 14 mm. Objeto Bicon con focal de 40 mm, diafragma $f/4,5$ y velocidad de obturación de $1/25$ a $1/100$.

Minicord, 1951

A mediados del siglo XX, las cámaras réflex de doble objetivo (TLR) de formato medio, capitaneadas por las Rolleiflex, eran las preferidas de muchos fotógrafos profesionales, así como de los aficionados que pudieron permitirse el adquirirla.

En este escenario, en 1950, se creó la pequeña Minicord, de un tamaño similar a un paquete de cigarrillos. A pesar de su formato se trata de una cámara seria, con elementos de gran calidad y excelente funcionalidad; es una réflex TLR para película de 16 mm de doble perforación, en cartuchos especiales para 25 o 40 tomas, para negativos de 10 x 10 mm –la sexta parte de su hermana mayor Rolleiflex–.

El fabricante de la Minicord fue Carl Paul Goerz de Viena, al que no hay que confundir con Goerz de Berlín. Su lanzamiento al mercado mundial fue un éxito, vendiéndose también en España. Sus anuncios aparecieron en las revistas de *Arte Fotográfico* de 1954 y sucesivamente durante un decenio.



Minicord.



Camera-Lite.

La cámara monta un objetivo Goerz Helgor de 25 mm con diafragma $f/2$. Este objetivo es de muy buena calidad óptica, lo que permitía ampliaciones bastante grandes y un enfoque desde 35 mm a infinito. Tiene obturador plano focal con cortinillas metálicas con desplazamiento vertical. La velocidad de obturación va de $1/10$ a $1/400$ y B.

Goerz dotó a esta cámara de una serie de accesorios para poder constituir un sistema completo de trabajo.

Su éxito resultó efímero, ya que no dejaba de ser para uso de aficionados y no se adaptaba a los estándares habituales de las cámaras ya generalizadas de paso universal, sobre todo en cuanto a suministro de película, que era difícil de encontrar, siendo que los cartuchos que empleaban no admitían ser recargados.

Camera-Lite, 1953

En esta época, al ser los mecheros objetos de uso habitual, las cámaras ocultas en ellos eran una tentación para los fabricantes de aparatos fotográficos disimulados. En general no son cámaras técnicamente muy sofisticadas pero pueden hacer su papel en un momento determinado.

La Camera-Lite de Suzuki Optical Company, japonesa, tiene la forma del famoso mechero Zippo, tan popular desde los años treinta.

Lleva cargador especial de película de cine de 8 mm y hace negativos de 5×5 mm. Su objetivo es un menisco con focal de 18 mm y diafragma $f/1,8$. Velocidad de obturación I y B, y un visor de marco en la tapa.

El uso como mechero de gasolina es funcional. El fotografiar con esta cámara es tan sencillo como encender un cigarrillo con ella, como se puede observar en la película *Vacaciones en Roma* del director William Wyler y protagonizada por Audrey Hepburn y Gregory Peck en 1953, donde la Camera-Lite tiene un papel tan destacado.

Bolsey 8, 1956

Es la única cámara con película de 8 mm concebida para usarse indistintamente como toma-

vistas o cámara fotográfica, es decir, una joya en manos del espía avezado. Se lanzó como «La cámara de cine más pequeña del mundo».

Diseñada por Jacques Bogopolsky, quien ya había diseñado tomavistas Bolex y cámaras Alpa Reflex en Suiza, en 1939 había emigrado a los Estados Unidos donde cambió su apellido por el más sencillo de Bolsey y donde estableció su empresa creando esta cámara híbrida.

Lleva película sencilla de 8 mm en rollo especial de 7,5 m con negativos 3,2 x 4,3 mm –la ventanilla del 8 mm–. Esto son 2 minutos de cine, es decir, unos 2.000 fotogramas. Se mueve con un motor de resorte.

Su objetivo es Bolsey-Elgeet Navitar con focal de 10 mm, diafragma f/1,8 y velocidades de obturación de 1/50 a 1/600.

Pesa 400 gramos, lo que para sus pequeñísimas dimensiones es considerable.



Bolsey 8.

Ajax-12 (F-21), 1953

El KGB, como es lógico, tenía a su disposición medios sin límite para sus labores de espionaje y nunca le faltaron suministros de material fotográfico occidental para sus acciones (Minox por citar un ejemplo). Pero la URSS contaba con un potente entramado industrial en el que estaba incluida la industria fotográfica y naturalmente esta estuvo al servicio de las necesidades de la Lubiánka. Fueron variados los equipos fotográficos que se diseñaron y fabricaron para cubrir sus deseos.



Ajax-12 más aditamento Ficus.

La Ajax-12 (o F-21) de «KMZ» Krasnogorsk Factoría Mecánica (URSS) fue fabricada desde 1953 hasta 1990. Esta factoría es conocida también por sus marcas más comerciales Zenit y Zorki.

Lleva un cartucho especial de película de 21 mm, para poder tomar 15 negativos de 18 x 24 mm. El objetivo es de focal 28 mm y diafragma f/2,8. El obturador tiene velocidades de 1/10 a 1/100 más B. Además utiliza un motor interno de resorte para el avance de la película que actúa de forma silenciosa.

Durante sus casi 40 años de producción se hicieron ejemplares adaptados a todo tipo de camuflajes: ropa, cinturones, carteras, bolsos, libros, vehículos y demás posibilidades que podamos pensar. Y también fue usada por la Stasi y otros servicios secretos de la órbita soviética.

El aditamento FICUS colocado en el modelo que presentamos, sirve para su ocultación tras un falso botón de abrigo. Mediante un cable que va al bolsillo de la prenda, un mando mecánico acciona los diafragmas y produce los disparos.

La robustez de la cámara, su discreción y funcionalidad, aparte de la calidad adecuada de las fotos tomadas con ella, hizo que fuera una de las estrellas fotográficas de la Guerra Fría.



Toscha-58 M.

Toscha-58 M (S-252), 1958

Como consecuencia del éxito de la Ajax-12 y con motivo de la admiración que sentían en el KGB por la Minox alemana, tomaron la decisión política de suspender la compra de Minox y encargar a los ingenieros de la «KMZ» Krasnogorsk Factoría Mecánica (URSS) el estudio de un nuevo modelo de cámara que uniera lo mejor de las dos.

Tras tres años de investigación presentaron la Toscha-58. Esta cámara tiene un aspecto formal y de dimensiones claramente Minox, aunque el acabado en aluminio se ha sustituido por pintura negra rigurosa.

Usa los cartuchos Minox de película de 9,5 mm para negativos 8 x 11 mm, que se pueden adquirir en cualquier país europeo o norteamericano, aunque en la URSS también producen sus propios cartuchos que son semejantes.

Lleva un objetivo Industar de focal 16 mm con diafragma f/3,5 y foco fijo para enfoque desde 35 cm. Obturación de 1/5 a 1/500 y B. Es un objetivo calculado para copia de documentos y fotografías de rostros a corta distancia, lo que era su mayor interés. Además contiene, aunque sea en tan poco espacio, un motor de resorte muy silencioso, un visor diminuto para la copia de documentos y posibilidad de insertar cable para disparar a distancia.

Esta sí que es una cámara pensada por y solo para espías. Así sirvió como cámara oculta en todo tipo de objetos a los agentes del KGB y de otros servicios de información amigos hasta el final de la Guerra Fría.

Tessina, 1960

La Tessina es una obra de orfebrería mecánica diseñada y patentada por el Dr. Rudolph Steineck, el mismo ingeniero de la cámara reloj Steineck A-B-C de la que ya hemos hablado y

otras subminiaturas fabricadas en Alemania, Suiza y EE. UU. En este caso fue fabricada por Concava S.A. (Lugano, Suiza).

Es una cámara irreprochable y con unas prestaciones propias de aparatos de mayor envergadura. Vamos a exponer algunas de ellas.

Es réflex TLR, pero también tiene la posibilidad de aplicarle un visor galileo o un pentaprismo con ó aumentos o una lupa de 8 aumentos, según las necesidades de enfoque. Está provista de un motor de resorte para recalarizar 8 avances sin necesidad de remontar.

Usa película normal de 35 mm en cartuchos especiales para 18 o 23 negativos de 14 x 21 mm, formato que admite buenas ampliaciones, sobre todo dada la calidad del objetivo Tessinon de focal 25 mm, diafragma f/2,8, que puede enfocar con nitidez desde 30 cm. El obturador tiene velocidades de 1/2 a 1/500 más B, con sincronización para flash.

Como curiosidad decir que esta cámara se compone de 400 piezas en las que la excelente micromecánica relojera de Suiza se deja notar. Así incluye para evitar desgastes en algunas piezas móviles el uso de rubíes, usados en la relojería de alta calidad.

Otros accesorios externos son: correa de reloj para sujetar la cámara en la muñeca, fotómetro CdS, reloj plano funcional que se sujeta a la cámara, cadenilla con arnés para llevar la cámara a la altura del pecho, elementos para recargar los cartuchos de película, etc.

Esta cámara fue una de las pruebas del asunto Watergate. Pero no solo fue usada en EE. UU. y Occidente sino que los países del Pacto de Varsovia la emplearon también en sus servicios de información. Como muestra, los ejemplares que aparecieron en los almacenes de la Stasi tras la caída del Muro de Berlín.

Por otra parte tuvo su momento de gloria como protagonista en varias secuencias de la película *Topaz* dirigida por Alfred Hitchcock en 1969, que trata de un asunto de espionaje en la Guerra Fría. En esta película, junto a la Tessina, aparece también la mítica Olympus Pen F.



Tessina.

Ramera, 1962

Este aparato llegó con el desarrollo de las radios portátiles de transistores y, como era de esperar, de Japón. Le dieron el nombre de Ramera [RAdiocaMERA] (está claro que no pensaban distribuirlo en el mercado de habla hispana).

Se fabricó por Kowa Optical Co. (Japón). También se comercializó bajo la marca BELL KAMRA [KAMeraRadio]. Era el clásico «transistor» de la época con carcasa de plástico, cubierto con funda protectora de grueso cuero y que, de forma disimulada, lleva en su interior un aparato fotográfico subminiatura. El transistor-cámara no debió de tener mucho éxito pues no se prodigaron intentos similares.



Ramera.

Usa cartuchos de la Minolta 16 y realiza negativos de 14 x 14 mm. Lleva un objetivo Prominar con focal de 25 mm, diafragma f/3,5 y el obturador de 1/50 a 1/200 más B.

Esta cámara marca de alguna manera el inicio de cambios tecnológicos en el diseño de aparatos fotográficos y que acabaría con las subminiatura.

Remate

Dos fueron los causantes principales del declive de los aparatos subminiatura. Por una parte, la aparición del formato Pocket Instamatic de Kodak (película de 16 mm con perforado propio) en 1972, homogeneizando la miniaturización de negativos en aparatos habitualmente de poco precio y que se mantuvo vigente más de una década.

Por otra, la introducción de la minieletrónica y los plásticos de calidad, que llevaron a que las cámaras con película de 35 mm fueran ligeras, automáticas y de pequeñas dimensiones, sencillas de manejo y aptas para el gran público.

Para concluir, la caída del Telón de Acero y el fenómeno digital arrasaron con la forma tradicional de trabajo de los abnegados espías, cuyo mito queda para las páginas de las novelas y las imágenes de las películas.

Bibliografía

- ACEREDA VALDÉS, Gerardo (2001), *1890-1990 Cien años cámaras españolas*. El Puntal, Murcia: autoedición.
- AUER, Michel (1975), *150 ans d'appareils photographiques à travers la collection Michel Auer*. Hermance: Camera Obscura.
- (1975b), *Histoire illustrée des appareils photographiques*. Lausana: Edita.
- AUER, Michel y Eaton S., Lothrop (1978), *L'oeil invisible. Les Appareils Photographiques d'Espionnage*. Paris: Éditions Epa.
- BRACH, F. C. (1889), «Modern Amateur Photography» en *Harper's New Monthly Magazine*, enero. Nueva York: Harper & Brothers.
- BELLON, Claude (1996), *Robot Historica*. Mialet: Cyclope.
- BOISSET, Francisco (2008a), «Cámaras Detective», *Sombras.foto*, 115, Zaragoza, Real Sociedad Fotográfica de Zaragoza.
- (2008b), «Rara cohabitación: cámara fotográfica con aparato de radio», *Sombras.foto*, 116, Zaragoza, Real Sociedad Fotográfica de Zaragoza.
 - (2010), «Minicord, la Rolleiflex diminuta», *Sombras.foto*, 124, Zaragoza, Real Sociedad Fotográfica de Zaragoza.
 - (2013), «Amourette, un capricho de cámara», *Sombras.foto*, 130, Zaragoza, Real Sociedad Fotográfica de Zaragoza.
 - (2020), «La cámara-libro del Dr. Rudolf Krügener», *Sombras.foto*, 144, Zaragoza, Real Sociedad Fotográfica de Zaragoza.
- COE, Brian (1978), *L'Appareil Photo. Une Histoire Illustrée*. Gothenburg: AB Nordbok.
- EDER, Josef Maria (1978), *History of Photography*, New York: Dover Publications.
- (1888), *La Photographie Instantanée. Son application aux Arts et aux Sciences*. París: Gauthier-Villars.
- EMANUEL, W. D. (1957), *La Minox*. Barcelona: Ediciones Omega.

- FRANCESCH, J.P., BOVIS, M. y BOUCHER, J. (1993), *Guide des Appareils Photographiques Français*. París: Maeght.
- GARRIGA, Rafael (director), *El Progreso Fotográfico* núm. 108. Barcelona, junio 1929.
- GHNASSIA, Patrick (2002), *L'Oeil Espion. Appareils photographiques désespionage et miniatures*. Mialet: Katar Press.
- GRASA, Teresa y BARBOZA, Carlos (2008), «Aurelio Grasa, con la TICKA en la Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza 1908» en *Sombras.foto*, 117, Zaragoza, Real Sociedad Fotográfica de Zaragoza.
- GUSTAVSON, Todd (2010), *150 ans d'appareils photo. Histoire de la Photographie du daguerréotype au numérique*. París: Eyrolles.
- HECKMANN, Hubert E. (1995), *Minox. Variations in 8 x 11*. Hückelhoven: Witting Books.
- JACOB, Jacques, (2000), «Petite Suite en Accessoires Majeurs. The Kimbi», *Cyclope*, 8, Mialet: Katar Press.
- (1997), «The Zombi. La petite boîte... à musique», *Cyclope*, 34, Mialet: Katar Press.
- JAVUTICH, Igor (1998), «Ticka», *Cyclope*, 35, Mialet: Katar Press.
- JAVUTICH, Igor y GHNASSIA, Patrick (1991), «Appareils espions», *Cyclope*, 8, Mialet: Katar Press.
- LEFÈVRE, Julien (1888), *La photographie et ses applications aux sciences, aux arts et à l'industrie*. París: Baillière. Edición facsímil BnF, Hachette.
- LONDE, Albert (1897), *La Photographie Instantanée. Théorie et Pratique*. París: Gauthiers-Villars et Fils.
- LOTHROP Jr., Eaton S. (1982), *A Century of Cameras from the Collection of the International Museum of Photography at George Eastman House*. New York: Morgan & Morgan.
- LUIS DE, Domingo, dir. (1945), *Sombras. Revista fotográfica*, 13. Madrid.
- MELTON, H. Keith, ALEKSEENKO, Vladimir, HASCO, Michael M. y VREISLEBEN, Detlev (2018), *The Secret History of KGB Spy Cameras 1945-1995*. Atglen, EE. UU.: Schiffer Publishing.
- MELTON, H. Keith, VREISLEBEN, Detlev y HASCO, Michael M. (2020), *The Secret History of STASI Spy Cameras 1950-1990*. Atglen, EE. UU.: Schiffer Publishing.
- MENDEL, Charles (1891), *Traité Pratique de Photographie a l'usage des Amateurs & des Débutants*. París: Librairie de la Science en Famille.
- MOSES, Morris (1990), *Spycamera. The Minox Story*. Hove: Hove Foto Books.
- PRITCHARD, Michael y ST. DENNY, Douglas (1993), *Spy Camera*. Londres: Classic Collection.
- ROSENBLATT, François (2015), *Les Appareils photographiques Espions & Miniatures*. Autoedición.
- THOMAS, Ralph (2011), *The History And Evolution Of Spy And Investigative Photography*. Disponible en <https://www.pimall.com/nais/nl/spyphotography.html> [consulta: 1 de abril de 2021].
- SOUGEZ, Emmanuel (1968), *La Photographie, son histoire*. París: L'illustration.
- VELILLA, Federico, dir. (1949), *Sombras. Revista fotográfica*, 61. Madrid.

La Fototipia Thomas. La empresa y los fotógrafos

The Thomas Phototype. The company and the photographers

Albert Bada Ortoll

Investigador en historia de la fotografía, Fotoconnexió

Alexis Belmonte

Historiador del arte

Laia Foix

Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya

Mayte Lingg

Documentalista y archivera fotográfica

Pep Parer

Fotógrafo e historiador de la fotografía

RESUMEN

Se presenta información acerca de la firma Thomas, una empresa familiar pionera en los procesos fotomecánicos. Se aportan nuevos datos acerca de las formas jurídicas de la empresa, así como de sus distintas ubicaciones, y la disgregación del patrimonio posterior a su cierre. De la misma manera, también se hace una primera aproximación a los nombres de los fotógrafos que colaboraron con la empresa, y se apuntan algunas teorías acerca de la naturaleza de dicha colaboración.

Palabras clave: Disgregación del patrimonio, fotograbado, fotógrafos, fototipia Thomas, historia de la fotografía, patrimonio cultural, procesos fotomecánicos.

ABSTRACT

This paper presents information about the Thomas company, a family-owned business pioneer in photomechanical techniques. New information is provided about the legal aspects of the company and its various locations, as well as the disintegration of its assets after its closure. In the same way, some of the names of the photographers who collaborated with the company are also listed, and some theories about the nature of such collaboration are noted.

Keywords: Disintegration of assets, photogravure, photographers, Thomas phototype, history of photography, cultural heritage, photomechanical techniques.

Introducción

La Fototipia Thomas fue una empresa pionera en los procesos fotomecánicos. Fundada entre el año 1879 y 1880 en Barcelona por Josep Thomas Bigas, permanece en manos de la familia a lo largo de tres generaciones. Su participación en círculos artísticos e intelectuales vinculados a una burguesía catalanista redundó en el crecimiento de la empresa, alcanzando fama internacional por la excelencia de sus productos. De sus talleres salieron libros, revistas, álbumes, carteles, postales, planos y cartografía, publicidad, documentación oficial, cajas de cerillas, vitolas y otros materiales de efímera.

El interés de la Fototipia Thomas radica precisamente en ese patrimonio industrial y fotográfico que se deriva de su actividad. En esta comunicación se aportan datos para completar la cronología y formas jurídicas que tuvo la empresa a lo largo de sus distintas etapas: crecimiento, auge, decadencia y cierre. La bibliografía que existe sobre la casa Thomas hasta el momento se centra en los años de su fundación y las tres primeras décadas del siglo XX cuando estaba en su apogeo. Sin embargo, se dispone de poca información de los últimos treinta años de su existencia, cuando el negocio entra en una etapa de declive hasta su disolución.

Se aportan datos sobre aquellos fotógrafos que colaboraron en conformar el inmenso archivo fotográfico que acumuló la Fototipia Thomas. Así mismo es una contribución a la historia de la fotografía en nuestro territorio y del entramado de fotógrafos, impresores, encuadernadores, distribuidores, editores, etc., que han hecho posible la difusión de estas imágenes fotográficas.

El linaje de los Thomas en el mundo de las artes gráficas

La Fototipia Thomas es una empresa familiar que abarca tres generaciones de un mismo linaje. Documentada ampliamente respecto a sus inicios y auge, aportamos información de su última etapa y de la disgregación del patrimonio documental y fotográfico que albergaba. Obviamente repetir muchos de los datos que han sido referenciados por otros historiadores y se pueden consultar en la bibliografía citada, pero se añaden fuentes documentales, archivísticas y orales que no aparecen en publicaciones anteriores.

La biografía más conocida es la del fundador de la empresa Josep Thomas Bigas (Belmonte, 2015; Foix, 2021; Rius, 2006 y 2011; Tarrés, 2007). Nació en Barcelona el 19 de febrero de 1852. Entre 1868 y 1871 cursa estudios de arquitectura en la Universidad de Barcelona, sin que parezca que los finalizara, pues no consta en su expediente académico ninguna asignatura aprobada¹. Cofundador en 1876 de la Sociedad Heliográfica Española junto a Heribert Mariezcurrena, Miquel Joarizti y Joan Serra, creará su propia empresa cuando se disuelva esta sociedad en 1879. Desde muy joven está vinculado a tertulias, entidades y publicaciones comprometidas con un catalanismo progresista, político y cultural. También se implica en entidades profesionales afines a las artes gráficas: cofundador de la *Societat Catalana de Bibliòfils* (Trenc, 1977), la Sociedad Fotográfica Española, el *Cercle Artístic*... De su matrimonio con Mercé Corrons nacerán dos hijos gemelos en 1876: Eudald y Josep, ambos se implicarán en el negocio familiar. En la bibliografía citada hay detallada información del edificio modernista construido por Domènech y Montaner entre 1895 y 1898 que será sede de la empresa y domicilio familiar.

Josep Thomas Corrons se implicará profesionalmente asumiendo cargos como la vicepresidencia del *Institut Català de les Arts del Llibre* (1912) o participando en la creación en 1918 de la *Cambra Oficial del Llibre* y desempeñando cargos en la junta. En 1911 ingresa como socio en el *Ateneu Barcelonès*, vinculado también al *Cercle Artístic* y miembro como jurado en numerosos concursos fotográficos. En 1927, muertos ya su madre (1924) y su hermano (1926), solo al frente del negocio, presidió también la Unión Sindical de las Industrias del Libro (USIL). De su matrimonio con Maria Domènech Roura nacieron dos hijos: Josep M., el año 1903, y Lluís, en 1905. Ambos iniciarán estudios de ciencias en la Universidad de Barcelona, inacabados en el caso del hijo mayor, y obteniendo la licenciatura de Farmacia en el caso de Lluís².

1 Expediente ES-CAT-UB-01-5571 de José Tomás Bigas en el Archivo de la Universidad de Barcelona.

2 Según consta en los expedientes académicos de Josep M. y Lluís Thomas Domènech ES-CAT-UB-01-5571 en el Archivo de la Universidad de Barcelona.

Entre 1912 y 1921 Francesc Guardia Vial, yerno de Lluís Domènech i Montaner (y cuñado de Josep Thomas Corrons) lleva a cabo obras de ampliación de la casa Thomas añadiendo tres plantas que permitirán a los hijos de Josep Thomas Bigas tener domicilio propio en el mismo edificio, y poder alquilar los pisos restantes para obtener una renta. Sabemos que los hijos de Josep Thomas Corrons tuvieron domicilio temporal en el chaflán de la calle Diputación 285, con Pau Claris 37³ durante los años 1922 a 1924. En el año 1925 constan ya domiciliados en el edificio familiar de la calle Mallorca⁴.

Durante la Guerra Civil la empresa fue colectivizada, sin dejar de funcionar. En el Centro Documental de la Memoria Histórica de Salamanca se encuentran carteles editados por la CNT y/o la UGT en los años 1936 y 1937 e impresos con la filiación *Arts Gràfiques Thomas, indústria col·lectivitzada*⁵. El estado de colectivización durará hasta el final de la contienda bélica⁶ en 1939, año en el que muere Josep Thomas Corrons quedando al frente de la empresa sus dos hijos, Josep M. y Lluís. Según fuentes orales la empresa se halla en una etapa de decadencia a lo largo de la posguerra y hasta su cierre a finales de los años sesenta o principios de los setenta del siglo XX. Un incendio ocurrido a principios de los años cuarenta dejará dañada parte de la imprenta que ya no se recuperará. Parece ser que se especializan en pedidos para tabacaleras y fosforeras. Reducen sus otras líneas industriales aunque hemos localizado ejemplos de edición de libros⁷ y también tirajes de postales con negativos de nueva producción⁸.

A principios de los años cincuenta queda como único propietario de la empresa Lluís Thomas Domènech, quien la regentó como director hasta su muerte el año 1958. Su viuda, Mercedes Llobet Pallisé, última propietaria de la imprenta, llevará a cabo el cierre de la misma y venderá el local a BD Ediciones de Diseño en 1979/1980.

Las diferentes formas legales de la empresa Thomas

La empresa se publicita e identifica siempre con el apellido del linaje, este estará presente en todas las razones sociales que tuvo a lo largo de los aproximadamente noventa años de su existencia. También estará presente en las múltiples formas en que se identificó en anuncios y en los propios productos que salieron de sus talleres: «Thomas», «Arts Gràfiques Thomas», «Imprenta de J. Thomas», «Indústries Gràfiques Thomas», «Establiment Thomas», «Establiment Gràfic Thomas», «Establiment gràfich Thomas», «Establecimiento Gráfico Thomas», «Cán Thomas», «ca'n Thomàs», «Casa Thomas», «Casa J. Thomas», «talleres de los Srs. Thomas y C^a», «fototipia de la casa Thomas y C^a», «taller dels senyors Thomàs y Companyia», «tallers de Thomas y C^a», «Talleres gráficos Thomas», «Reproducciones Artísticas J. Thomas», «H. de J. Thomas S.A.», «Hijos de J. Thomas S.A.», «Thomas S.A.».

3 Según consta en los expedientes académicos de Josep M. y Lluís Thomas Domènech ES-CAT-UB-01-5571 en el Archivo de la Universidad de Barcelona.

4 Según consta en el expediente académico ES-CAT-UB-01-5571 de Luí Thomàs Domènech en el Archivo de la Universidad de Barcelona.

5 Pueden consultarse las referencias en el Portal de Archivos Españoles PARES.

6 Según entrevista telefónica con Lluís Thomas Lieb en octubre de 2021.

7 El libro *Himnos y canciones (canto y piano)* editado en Madrid, 1942 a partir de impresiones con piedras litográficas, y un ejemplar del volumen *Poblet* de la colección *El Arte en España*, reimpresión de 1950.

8 Hemos localizado postales impresas a partir de negativos tomados en 1940 en la Cerdanya, y postales en color impresas con motivo del 50 aniversario del Barça en 1949.

La forma simplificada de utilizar sólo el apellido la encontramos a lo largo de toda su historia, pero hay datos añadidos al apellido que sólo aparecen en determinados periodos: la «J.» inicial, la mención de «Compañía» o de «Hijos» o la identificación como «S.A.» Estos pequeños cambios están relacionados con modificaciones en la razón social y, por tanto, en la forma jurídica de la empresa, estando presentes en función de la forma jurídica del momento. A partir de la información encontrada hasta hoy, podemos establecer cuatro razones sociales, que por orden cronológico son las siguientes.

Thomas. Esta es la primera forma en que encontramos mencionada la empresa en los distintos anuncios entre 1880 y 1887: el apellido sin la inicial. Aparece en el anuncio más antiguo localizado hasta el momento⁹ y en todos los localizados hasta el año 1887. No hemos localizado todavía documentación jurídica o administrativa que acredite la formación de la empresa, por lo que nos atenemos sólo a la publicidad.

J. Thomas y compañía, sociedad mercantil e industrial. El 5 de noviembre de 1885 se constituye la sociedad «J. Thomas y compañía» formada por los socios Joan Martí Centellas, fotógrafo, Avel·lí Thomas Bigas y Josep Thomas Bigas, participando cada uno de ellos en una tercera parte¹⁰ (Rius, 2006; Foix, 2021). Aunque la sociedad se constituye en 1885, Thomas sigue utilizando la forma anterior (Thomas) hasta su traslado a los nuevos talleres de la calle Lauria en 1888 (talleres que constituían la aportación a la sociedad por parte de Joan Martí). Joan Martí y Josep Thomas son cuñados¹¹ y debido a sus profesiones ya habían colaborado en otros proyectos. Tres años después, el 8 de marzo de 1888, Joan Martí cederá su tercera parte a Francesc Matheu Fornells¹². Francesc Matheu fue desde joven compañero y amigo de Josep Thomas, y juntos participaron en múltiples proyectos editoriales como las revistas *Ramallà*, *La Renaixença*, *La Il·lustració Catalana*, etc. Dos años después, el once de noviembre de 1890, Francesc Matheu cede y transfiere a Avel·lí Thomas Bigas su tercera parte en la compañía, que quedará en manos de los dos hermanos en una proporción de 2/3 partes el hermano mayor, y 1/3 parte Josep Thomas Bigas¹³. El 27 de marzo de 1893, Avel·lí Thomas Bigas muere, habiendo dejado en testamento sus dos terceras partes a sus sobrinos, hijos de Josep Thomas Bigas¹⁴. La disolución de la compañía se preveía en su escritura constitucional para el año 1894 si no se acordaba una continuación. Hasta la fecha no hemos localizado la documentación notarial o administrativa que atestigua la disolución de la compañía. Aunque el cartel de la 3ª Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas de 1896, diseñado por Alexandre de Riquer, indica que está impreso por «J. Thomas & Cía».

J. Thomas. Es la tercera razón social conocida de la empresa. No hemos localizado anuncios entre 1894 y 1899, y no hemos podido comprobar hasta qué año sigue utilizando la forma anterior («y compañía»). A partir de 1899 coincidiendo con el traslado a la nueva sede de la calle Mallorca¹⁵, encontramos esta nueva mención que omite la referencia a los dos hijos que

9 Anuncio publicado en la página 8 de *La Ilustración*, núm.1, del 7 de noviembre de 1880.

10 Según documento 1957 de 1885 de la notaría de Joaquín Nicolau Bujons, inscrito en el tomo 1394/31, AHPB.

11 Agradecemos a Jep Martí los datos aportados para confirmar este parentesco.

12 Según documento 1459 de 1890 de la notaría de Joaquín Nicolau Bujons, inscrito en tomo 1394/86, AHPB.

13 Según documento 1459 de 1890 de la notaría de Joaquín Nicolau Bujons, inscrito en el tomo 1394/86, AHPB.

14 Según testamento de Avel·lí Thomas Bigas, documento número 314 de 1893 de la notaría de Joaquín Nicolau Bujons, inscrito en el tomo 1394/105, AHPB.

15 Anuncio publicado en el número 1 de febrero de 1899 de la revista *Quatre Gats*.

según testamento de Avel·lí Thomas pasarían a ser socios a su mayoría de edad (nacidos en 1876). Tampoco hemos localizado la documentación notarial o administrativa que acredite la formación de esta nueva razón social.

Hijos de J. Thomas S.A. El año 1910 muere Josep Thomas Bigas, Josep y Eudald Thomas Corrons se hacen cargo de la empresa y cambian su razón social por la de Hijos de J. Thomas (*Josep...*, 2017⁶). No es hasta 1930 que hemos encontrado la mención a Sociedad Anónima en algunos anuncios¹⁶, por lo que no podemos asegurar si se constituyó con esta forma jurídica el mismo año 1910 o posteriormente. Posiblemente es la forma que se mantuvo hasta el final de la empresa, ya que la encontramos en la necrológica del que fue el último miembro del linaje al frente de la empresa, Lluís Thomas Domènech, nieto de Josep Thomas Bigas. En ella se cita textualmente: «y la razón social Hijos de J. Thomas, S.A.»¹⁷

Las diferentes ubicaciones de la empresa

Cuando se disuelve la Sociedad Heliográfica Española el año 1879, Mariezcurrena y Joarizti seguirán en la misma dirección mientras que Thomas se ubicará en diversos espacios, cuatro en total a lo largo de su historia (FIG. 1). Todas estas ubicaciones serán en el Ensanche barcelonés, donde se instalaron talleres e industrias que precisaban de espacio para sus instalaciones.

La primera dirección que se le conoce es en la calle **Aribau** número 9¹⁸ en el año 1880. Esta numeración se corresponde a la manzana situada entre las travesías de Gran Vía de les Corts Catalanes y Diputación. No hemos localizado hasta el momento documentación de la época que nos pueda aportar más datos sobre la permanencia de Thomas en esta dirección más allá de los anuncios publicitados por él mismo. Pero sí hemos localizado anuncios posteriores de otros talleres fotomecánicos en la misma dirección¹⁹, por lo que podemos confirmar que la localización era del taller y no de una posible dirección meramente de oficinas.

La siguiente ubicación es en **Gran Vía** número 212. Si bien algunas fuentes sitúan a Thomas en esta dirección ya en el año 1880 (Rius, 2011), la referencia documental más temprana que hemos encontrado es del año 1882, también por anuncios de la propia empresa. En los anuncios aparece la Gran Vía número 212, con una segunda dirección en calle Canuda número



FIG. 1. Ubicaciones de Thomas a lo largo del tiempo: (1) Aribau, 9, (2) Gran Vía, 212, (3) Lauria, 144 y (4) Mallorca, 371. Sobre plano de Barcelona de 1891 de Josep Maria Serra Pujalt (ICGC).

16 Anuncio publicado en el número 556 de 1 de junio de 1930 de la revista *Stadium*.

17 Publicada en la página 23 de la edición del 21 de mayo de 1958 en *La Vanguardia*.

18 Según un anuncio publicado en la página 8 de *La Ilustración*, número 1 del 7 de noviembre de 1880.

19 En la página 30 del *Almanaque del Instituto Catalán de las Artes del Libro*, del año 1913 hay un anuncio de Vda. De P. Bonet Reproducciones artísticas Fotolitografía, fotograbado, autotipia, tricromía. Aribau 9 interior.

14²⁰. Sobre la Gran Vía, sabemos que era una edificación de una sola planta, y que lo siguió siendo al menos hasta el nuevo siglo, según consta en expedientes municipales²¹. Esta doble dirección de Gran Vía y calle Canuda se mantiene como mínimo hasta diciembre de 1887²². El local de la Gran Vía estaba situado entre las calles Muntaner, Plaza Universitat y Ronda Sant Antoni. Respecto a la dirección de la calle Canuda no hemos localizado más información, si bien actualmente es inexistente pues este espacio está ocupado por la actual Plaza de la Villa de Madrid. Es posible que respondiese a una dirección de oficinas, quizás en el propio domicilio de J. Thomas, pues antes de la reforma urbanística del año 1954, en este espacio se encontraba un convento y un edificio destinado a viviendas.

Sabemos que Thomas se trasladará a la calle **Lauria** número 144 porque así consta en la escritura notarial de constitución de la sociedad J. Thomas y Compañía²³. Dicha sociedad supuso una ampliación de capital, prueba del buen curso de la empresa. La ubicación sigue siendo en el Ensanche barcelonés, una zona que permitió la expansión de negocios e industrias en calles que estaban en plena urbanización y edificación a consecuencia del auge industrial y económico propio de esta época. La sociedad construyó unos talleres exprofeso: «Comprendiéndose en dicho capital los talleres para uso de las referidas industrias y el cercado de mampostería en que están enclavados los mismos, construido todo por cuenta del señor Martí, el cual lo aporta a dicha Sociedad como formando parte del valor de su tercera parte de capital»²⁴. El edificio, situado entre las calles Mallorca y Valencia, fue de una sola planta según se desprende de expedientes municipales²⁵. Aunque la sociedad se constituyó en el año 1885, parece que los talleres no fueron operativos hasta el año 1888, cuando encontramos el primer anuncio de J. Thomas & cía con domicilio en Lauria 144²⁶. Podemos confirmar la ocupación de estos talleres hasta el año 1898, si bien en alguna documentación no comercial sigue figurando esta dirección hasta el año 1900²⁷.

La última ubicación de la empresa será en la calle **Mallorca** 365, en el edificio y domicilio construido por el arquitecto modernista Lluís Domènech i Montaner (Foix, 2021). Si bien las obras empiezan en 1895, no finalizarán hasta 1898. El primer anuncio que encontramos con esta dirección es del año 1899 (FIG. 2)²⁸, aunque el más conocido es el que publicó en el año 1900 en la revista *Pèl & Ploma*²⁹, que incluye una fotografía de la fachada del nuevo edificio. Su inclusión en esta publicación coincide con un cambio en la revista la cual pasa a imprimirse en

20 Según un anuncio publicado en *La Il·lustració Catalana*, núm. 69, 30 de agosto de 1882 y en los números siguientes.

21 Según consta en el expediente número 5188, Comisión de Ensanche, año 1893.

22 El anuncio más tardío localizado con esta dirección es en *La Il·lustració Catalana*, núm.179, 31 de diciembre de 1887.

23 Documento número 1957 de 1885 de la notaría de Joaquín Nicolau Bujons, inscrito en el tomo 1394/31. AHPB.

24 Véase el documento número 1957 de 1885 de la notaría de Joaquín Nicolau Bujons, inscrito en el tomo 1394/31. AHPB.

25 Expediente núm. 6158, Comisión de Ensanche, año 1896, Infracciones. Registro número 2, folio 336.

26 Anuncio publicado en el núm. 180 de 15 de enero de 1888, en la revista *La Il·lustració Catalana*.

27 Nos referimos al listado de socios del Centre Excursionista de Catalunya que se incluía anualmente en el *Butlletí* de esta entidad. En esta lista figura Joseph Thomas con dirección en Lauria 144, el año 1898 (vol. 8, núm. 36, página 39), el año 1899 (vol. 9, núm. 48, página 26) y el año 199 (vol.10, núm. 61, página 57).

28 Anuncio publicado en el número 1 de febrero de 1899 de la revista *Quatre Gats*.

29 Anuncio publicado en la revista *Pèl & Ploma*, número 36 del 3 de febrero de 1900, en la página 12.

los talleres de J. Thomas con una mejora sustancial del papel utilizado y la calidad de las reproducciones. En ese momento la numeración del edificio en la calle Mallorca era 365, cambió posteriormente a 375-377, 410 el año 1903³⁰, 286 el año 1905³¹. Esta numeración irá variando a lo largo de los años debido al proceso de urbanización del Ensanche barcelonés hasta llegar a la numeración actual que es 291-293³².



FIG. 2. Anuncio publicado en el número 1 de febrero de 1899 de la revista *Quatre Gats*.

Cierre de la empresa y disgregación del fondo patrimonial

Todavía no hemos podido poner fecha exacta al cierre de la empresa, que sabemos tuvo lugar entre finales de los años sesenta y principios de los setenta. La única referencia escrita nos sitúa en el año 1973, pero no se cita la fuente de esta información (Martínez, 2014). Fuentes orales consultadas discrepan y sitúan el cese de toda actividad entre 1965 y 1966³³. Sabemos que la imprenta se vació definitivamente el año 1978, pues el local se había vendido para alojar la firma BD Ediciones de Diseño. Antes de iniciar las obras de adecuación, se filmó, en 1979, la película *La verdad sobre el caso Savolta*, dirigida por Antonio Drove, en el interior de la imprenta y otros espacios del edificio. Después, a lo largo de 1979 y 1980 tuvieron lugar las obras de remodelación que merecieron el Premio Nacional de Restauración de Edificios Históricos del mismo año 1980, para el proyecto llevado a cabo por el arquitecto Cristian Cirici³⁴.

Según parece durante los últimos años la imprenta entró en un proceso de declive que incluiría el impago de sueldos a los trabajadores, por este motivo, una vez cesa la actividad industrial, se vende parte de la maquinaria para conseguir dinero efectivo con el que satisfacer estas deudas. Un tiempo después, el año 1977, los anticuarios Solé Sugranyes, vecinos de la finca, entablan negociaciones con la viuda de Lluís Thomas Domenech, propietaria de la empresa, para poder adquirir el patrimonio documental que quedaba. Estas negociaciones se prolongaron hasta bien entrado el año 1978³⁵, accediendo progresivamente a pequeños lotes de documentación: negativos fotográficos, planchas impresas de acciones y de cajas de cerillas –bien como muestrario o de stock–, exlibris y dibujos originales utilizados para la edición de la revista *Pèl & Ploma*, piedras litográficas y quizás álbumes con las pruebas de color del

30 Numeración en 1903, según el certificado de nacimiento de Josep M. Thomas Domènech, acta en el folio 216, núm. 615, libro 105 de la Sección Primera del Registro Civil del Distrito de la Universidad de la ciudad de Barcelona.

31 Numeración en 1905, según el certificado de nacimiento de Lluís Thomas Domènech, acta en el folio 164, número 163, libro 118 de la Sección Primera del Registro Civil del Distrito de la Universidad de Barcelona.

32 Numeración que ya queda fijada el año 1925, según figura en el expediente académico ES-CAT-UB-01-5571 de Luí Thomás Domènech en el Archivo de la Universidad de Barcelona.

33 Según entrevista telefónica con Raimon Solé Sugranyes en octubre de 2021.

34 Cristian Cirici es uno de los creadores y propietarios de la firma BD Ediciones de Diseño fundada el año 1972, junto a Pep Bonet, Lluís Clotet, Mireia Riera y Oscar Tusquets. Esta firma ocupó el edificio de la Casa Thomas hasta el año 2011.

35 Según entrevista telefónica con Raimon Solé Sugranyes en octubre de 2021.

tiraje de postales, aunque este último material no lo recuerdan con precisión. Probablemente también adquirieron pruebas de postales en cianotipias y hojas de taller para el tiraje de postales, materiales que hemos localizado en manos de coleccionistas, obtenidos a través de sucesivas ventas. No recuerdan la existencia de carteles, ni de postales sobre papel, ni tampoco tuvieron acceso a la zona de despacho por lo que desconocen si se pudo salvar alguna documentación administrativa. La documentación adquirida se encontraba en la parte posterior de la imprenta, que estaba en un estado de considerable abandono, suciedad y degradación por las inundaciones causadas durante la extinción del incendio que tuvo lugar en los años cuarenta. Solé Sugranyes no cree que otros anticuarios hubieran podido acceder a la imprenta.

Si nos ceñimos a los negativos fotográficos, y siempre según fuentes orales, hablamos de unos 45.000 negativos fotográficos rescatados de la empresa entre los años 1977/1978 por parte de Solé Sugranyes, que se han dispersado, a grandes rasgos, según relatamos a continuación. Un conjunto de unos 16.300 negativos sobre vidrio comprados entre 1977/1978 por el Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya (IEFC), preocupado por la posible pérdida de este patrimonio, donde están conservados y a disposición de cualquier persona interesada en consultarlos. Un segundo conjunto de unos 8.700 negativos sobre vidrio vendidos en 1978 a tres fotógrafos igualmente preocupados por la posible pérdida de este patrimonio³⁶. Estos negativos fueron depositados en el IEFC entre 1980/1981 y posteriormente donados a esta entidad, al igual que el resto permanecen conservados y a disposición de cualquier persona interesada en consultarlos. Un tercer conjunto de unos 20.000 negativos sobre plástico que fueron comprados por Agustí Moral en los Encantes de Barcelona. Al parecer, este conjunto se dividió a su vez en dos bloques: el primero con unos 5.000 negativos de Madrid y Catalunya, y el segundo con unos 15.000 negativos de poblaciones de España. En los años 1980/1985 José Vicente Soriano Bondía³⁷ adquiere unos 10.000 negativos sobre plástico del bloque de poblaciones de España (excepto Madrid) que ha ido vendiendo al detalle a lo largo de los años.

Los negativos sobre plástico han sido vendidos y revendidos al detalle, muchos de ellos mediante plataformas de venta por Internet. La dispersión ha afectado a la conservación de este patrimonio (recordemos que el soporte plástico tiene una vulnerabilidad química extrema en materiales de esta antigüedad) y también a la conservación de lo que constituye, por su antigüedad, patrimonio protegido legalmente³⁸. Todo ello añadido al perjuicio de descontextualizar las fotografías respecto al fondo orgánico donde han cobrado significado como parte del trabajo de la firma Thomas en la creación de documentos complejos (postales, revistas, monografías, etc.).

Sería injusto e inexacto no reconocer la parte positiva que ha supuesto la mercantilización de este patrimonio documental. En los años setenta, cuando cierra la empresa Thomas, así como en otras ocasiones posteriores, no ha habido una atención y una vigilancia por parte de entidades patrimoniales ni gubernamentales para evitar la pérdida de lo que constituye el patrimonio histórico, a veces por falta de recursos, a veces por falta de sensibilidad. Lo que no es comprado y revendido en mercados de anticuario a menudo muere en el vertedero. Parte de estos negativos de la casa Thomas están seguros hoy en día en museos y archivos, y también en manos de coleccionistas algunos de los cuales ejercen una labor positiva en su conservación y difusión.

36 Se trata de los fotógrafos Joan Fontcuberta, Pep Rigol y Manel Úbeda.

37 Según entrevista telefónica con su hijo José Vicente Soriano Domingo en octubre de 2021.

38 La Ley 16/1985 del Patrimonio Histórico Español, en su artículo 49.4 dice: «Integran asimismo el Patrimonio Documental los documentos con una antigüedad superior a los cien años generados, conservados o reunidos por cualesquiera otras entidades particulares o personas físicas».

Una de las entidades que accedió a negativos a través de plataformas de compra y venta de antigüedades fue Agfitel, que en el año 2016 y 2017 adquirió unos 6.700 negativos sobre plástico de la firma Thomas. Cuando conocieron la procedencia de los negativos, conscientes de la importancia de contextualizarlos según su origen, llevaron a cabo la encomiable iniciativa de agrupar virtualmente el patrimonio de negativos para postales de la casa Thomas, consultable en www.fototipiathomas.es (Uría, 2021). Esperemos que iniciativas como esta prosperen, favoreciendo la recuperación del patrimonio fotográfico generado por entidades y fotógrafos a lo largo del tiempo, con todo el esplendor que tuvieron en su momento.

Thomas y el oficio de grabador

La ausencia del archivo administrativo de la casa Thomas dificulta avanzar en la investigación sobre la empresa y sobre los fotógrafos. Las fuentes orales localizadas hasta el momento son escasas. Otra fuente de información para la investigación son los propios productos elaborados por Thomas: postales, libros, revistas, etc. Para este proyecto nos hemos centrado en las revistas gráficas.

Se han revisado nueve publicaciones de distintos ámbitos (generalistas, artísticas, especializadas) entre los años 1880 y 1938 para abarcar desde el proceso de grabado manual hasta la implantación del fotograbado: *Artes y letras*, *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, *Feminal*, *Forma*, *La Il·lustració Catalana*, *La Il·lustración*, *Mvsevm*, *Pèl & Ploma* y *Stadium*. Se efectúa una revisión exhaustiva de más de 1.500 ejemplares de estas revistas, examinando todas las ilustraciones incluidas y en especial las que se identifican como de la casa Thomas.

Thomas, como era tradición entre los grabadores, firmaba sus impresiones con la marca de la empresa seguido de *sc* (abreviatura de *sculpti*) (Blas, 1996). Esta firma permite conocer la responsabilidad de Thomas en multitud de ilustraciones incluidas en revistas y libros además de mostrar la estima que tenía el grabador por su trabajo. Sin embargo, surge la duda de si la ausencia de firma excluye la posibilidad de que sean planchas grabadas por Thomas. Se han encontrado casos en que en un mismo reportaje y en fotografías del mismo autor la firma *Thomas sc* puede aparecer sólo en alguna de las imágenes, o casos como la revista *Pèl & Ploma* en los que aparece en nota «los clichés del presente número han sido hechos por la casa J. Thomas» y algunas reproducciones no están firmadas. En otras ocasiones hemos encontrado reproducciones en las que aparecen tres firmas refiriéndose una de ellas al autor de la obra reproducida, otra al autor de la composición y una última indicando la autoría del grabador³⁹.

Los primeros trabajos de Thomas eran a partir de grabados manuales, en que el grabador dibujaba o *esculpía* manualmente el relieve sobre la plancha de grabado. En los grabados manuales la firma es más irregular al ser manuscrita, a diferencia de los fotograbados, en los que se sobrepone una matriz con lo cual es más uniforme (FIG. 3). La firma la podemos encontrar en blanco sobre negro o a la inversa, según el tono de la obra reproducida. Aunque es habitual encontrarla en el margen inferior, puede también variar entre el lado derecho o izquierdo, ocupando habitualmente el lado contrario del de la firma del artista. En los grabados manuales hay más variación en la zona de la ilustración donde se localiza la firma.

Si hablamos del uso de la fotografía en los procesos fotomecánicos, hay una primera etapa en que la fotografía servía de testimonio para el grabador que realizaba a mano la plancha; y en algunos casos así quedaba especificado en el pie de foto, indicando que el grabador tra-

39 Nos referimos a la ilustración de la página 137, en el número 309 del 31 de mayo de 1893 en *La Il·lustració Catalana*. Artista: A. Riquer; Composición: Pijoliu; Fotograbador: Thomas.



FIG. 3. Fila superior: firmas en grabados manuales. Fila inferior: ampliación de un fotograbado donde se aprecia el punto de la trama y la firma uniforme, reproducido del artículo de Jaume Tarrés citado en la bibliografía.

bajaba a partir de una fotografía⁴⁰. También encontramos en los inicios de los fotograbados o grabados químicos, casos en que la plancha se obtiene por proceso fotográfico, pero sólo a partir de originales de pluma o muy lineales, ya que obtener una plancha por procesos fotográficos de un original fotográfico no ofrecía buenos resultados todavía. Finalmente, mediante el uso de tramas, fue posible reproducir por fotograbados originales fotográficos caracterizados por ser de tono continuo.

La introducción de la fotografía en el mundo de las artes gráficas produjo la aparición de nuevos perfiles profesionales, trabajadores formados en las técnicas fotográficas y conocedores a su vez de los distintos procesos de impresión. El operador de las cámaras de reproducción fotomecánica es uno de ellos. La fotomecánica, igual que la fotografía, usa la capacidad de transformación de algunos elementos fotosensibles, cuando son expuestos a la luz. Durante años, los operadores que reproducían originales para su impresión se servían del colodión húmedo o de placas al gelatino bromuro para hacer negativos tramados o filtros de colores para lograr negativos de selección para tricromía. Y conocían, como los fotógrafos *de vistas* o retratistas, el uso de cámaras, objetivos y las técnicas de exposición y revelado necesarias. Otros operarios especializados conocían los secretos del Betún de Judea o de los procesos bicromatados para conseguir, por ejemplo, *placas gelatinadas* para la fototipia, o la preparación con albúmina o *cola de pescado*, para impresionar las planchas de zinc o cobre para grabar al ácido.

Los fotógrafos «de calle» y los operarios de cámara y tiradores de los laboratorios de las imprentas fotomecánicas tenían mucho en común en las técnicas usadas, pero también en el sentido estético y funcional de las fotografías, unos «creando» las imágenes a partir de una realidad —un paisaje, un retrato...—, y los otros equilibrando luces y sombras en sus reproducciones para conseguir el efecto deseado con tinta y papel. Los dos tipos de fotógrafo eran eslabones

40 Como por ejemplo en el grabado de A. Barceló realizado a partir de una fotografía de M. Aragonés y reproducido en la página 152 del número 175 de 9 de marzo de 1884 en la revista *La Ilustración*.

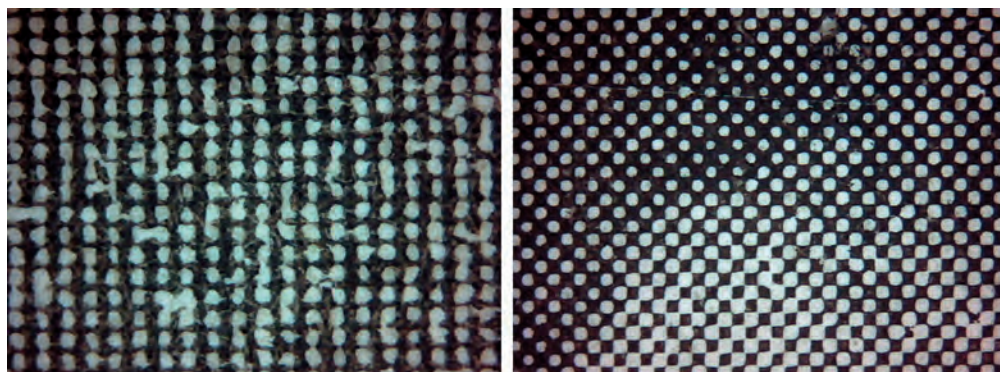


FIG. 4. Ejemplificación visual bajo microscopio digital a 30x de una trama de menor calidad (izq.) y una trama de mayor calidad (dcha.).

necesarios, y casi siempre invisibles, de una cadena de trabajo muy compleja. La casa Thomas era una auténtica «fábrica de fotos» y como en otras industrias, el anonimato encubría a la mayoría de los profesionales que participaban en el proceso.

Otro aspecto que hemos observado es la diferencia de calidad en distintas ilustraciones y revistas. Esta diferencia puede deberse a diversos factores: la trama, los procesos fotomecánicos, la calidad del papel utilizado, etc. Ello se puede apreciar con la observación bajo microscopio de los originales (FIG. 4).

Las relaciones empresariales entre los fotógrafos y Thomas

Con la generalización de la fotografía en la sociedad, esta pasa a ser contenido por sí misma de multitud de publicaciones y es utilizada de forma habitual en talleres de procesos fotomecánicos. El fotógrafo cobra importancia como creador de contenidos y pasa a ser un agente en el circuito editorial. La casa Thomas utilizará los contenidos fotográficos sobre todo en la edición de postales de vistas, libros y revistas. Una de las opciones para conocer la autoría de las fotografías reproducidas es buscar si ésta es mencionada en el producto final. Lo que presentamos hoy es el resultado de una primera aproximación a partir de la revisión de las fotografías reproducidas por la casa Thomas en revistas gráficas.

No tenemos información acerca de la relación empresarial entre los fotógrafos y la casa Thomas. Si tenemos indicios de que en algunos casos la fototipia compraba las fotografías o los negativos para su posterior tramado y estampación. Pudiendo el fotógrafo vender la misma fotografía a otros impresores. Como ejemplo, tenemos el caso del fotógrafo M. Moreno o Mariano Moreno, discípulo de Laurent⁴¹. En la revista *Forma* vol.1, 1904, p. 340 encontramos una reproducción que coincide con una de las fotografías que Moreno tomó como colaborador del Museo del Prado, la Junta de Iconografía Nacional y la Intendencia de la Real Casa y Patrimonio⁴². Este caso se repite con otros autores.

La firma de los talleres Thomas se conoce en sus inicios por su actividad en la revista gráfica ilustrada en reproducciones fotomecánicas de obra artística, dibujo y pintura en su mayoría,

41 Persona: Moreno García, Mariano: <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/autoridad/63746>.

42 Enlace a la fotografía original en la fototeca del patrimonio histórico: http://www.mcu.es/fototeca_patrimonio/Visor?usarVisorMCU=true&archivo=RUIZ%20VERNACCI/preview/VN-20737_P.jpg

de autores de la esfera artística catalana de la época, en consonancia al círculo ilustrado en el que se desenvuelven nuestros protagonistas. Posteriormente encontramos fotografías «al natural», entre las que destacan las de paisaje y monumentos. Éstas aparecen raramente a finales del siglo XIX y se vuelven más frecuentes con la entrada del nuevo siglo, a la par que cobran importancia las revistas gráficas, que derivan en revistas de carácter social que se dedican a dar noticias sobre los eventos de la época. Son un ejemplo: *La Il·lustració Catalana*, *Pèl & Plo·ma*, *Feminal* o *Stadium*.

En cuanto a la identidad de los fotógrafos, en ocasiones vienen citados al pie de las ilustraciones. En algunos casos encontramos citados fotógrafos extranjeros que cubren noticias sobre eventos internacionales. Por ejemplo, en la revista *Stadium*, encontramos la cita al fotógrafo y su procedencia, normalmente el país, como un añadido entre paréntesis⁴³. En otras ocasiones, Thomas también colabora con agencias de fotografía⁴⁴. Esta relación con fotógrafos extranjeros se extiende a la segunda etapa de *La Il·lustració Catalana* y, en general, también a otras revistas editadas por Thomas a partir de los inicios del s. XX. A modo de ejemplo cabe mencionar fotógrafos, compañías e instituciones como Decio Grazzioti, Braun Clement & C^a, Messieurs Loewy et Puiseux (Loewy, M. y Puiseux, P.), el observatorio Lick, G. W. Ritchey o Reutlinger. Esto refuerza la idea de que la casa Thomas en ocasiones comprara fotografías, negativos o incluso el propio cliché en el extranjero.

A partir de esta revisión se ha obtenido un primer listado de más de 200 fotógrafos que colaboraron a reunir el inmenso archivo fotográfico que acumuló la Fototipia Thomas (ver anexo). La gran variedad de fotógrafos encontrados, desde los más conocidos a nivel nacional a los más desconocidos, así como los participantes en concursos de fotografía propuestos por las diferentes revistas, nos indican el empeño y dedicación de la casa Thomas en la búsqueda del mejor apoyo gráfico para la ilustración de sus publicaciones.

Referencias bibliográficas

- BELMONTE CABRERA, Alexis (2015), *Josep Thomas i Bigas, pionero de las técnicas fotomecánicas. La revista ilustrada en Cataluña (1880-1910)*. Barcelona. <<https://www.iefc.cat/wp-content/uploads/2018/01/colleccio-thomas-alexis-belmonte-1.pdf>>.
- BLAS, Javier (coord., 1996), Ascensión Ciruelos y Clemente Barrena, *Diccionario del dibujo y de la estampa. Vocabulario y tesoro sobre las artes del dibujo, grabado, litografía y serigrafía*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional.
- CASTELLÓ GONZÁLEZ, Julia (2015), *Conservación-restauración de negativos sobre vidrio para cuatricromías: Selección del fondo de arte pictórico modernista de la colección Thomas del Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya*. Barcelona. <<https://www.iefc.cat/wp-content/uploads/2018/01/colleccio-thomas-quatricromies-julia-castello.pdf>>.
- FOIX, Laia (2021), «La Fototipia Thomas. Una industria fotomecánica pionera en el siglo XIX, un archivo fotográfico único en el siglo XXI». En: *La Fototipia Thomas, la aventura de recuperar colectivamente un patrimonio fotográfico disgregado* [en prensa]. Edita Fundació Anastasio de Gràcia-FITEL. ISBN: 978-84-121760-5-6.
- Josep Thomas i Corrons (1876-1939) Casa Thomas* (2017?), en «Ciutat: Ideari d'art i cultura» <http://www.civtat.cat/thomas_corrons_josep.html>.

43 Véase por ejemplo: *Stadium*, nº55 del 1 de abril de 1930, pp. 5, 13, 15.

44 Véase por ejemplo: *Stadium*, nº55 del 1 de septiembre de 1930, pp. 19-22.

MARTÍNEZ, Enric (2014), *La casa Thomas*. En «Les pedres de Barcelona», <<https://lespedresdebarcelona.blogspot.com/2014/02/la-casa-thomas.html>>.

RIUS, Núria F. (2006), *Pau Audouard, fotògraf retratista de Barcelona: de la reputació a l'oblit (1856-1918)*, dirigida por Teresa-M. Sala i García y Arnauld Pierre, tesis doctoral, Universidad de Barcelona, Barcelona.

- (2011), *Heribert Mariezcurrena i Corrons, retratista de Jacint Verdaguer, i pioner del fotoperiodisme a Espanya (1847-1898)*, en «Anuari Verdaguer, Revista d'Estudis Literaris del Segle XIX», 2011, núm. 19, pp. 397-418.

TARRÉS PUJOL, Jaume (2007), «Josep Thomas i la 'Sociedad helográfica española': orígens de les impressions en fotogravat a l'Estat», en *Revista Cartòfila*, Barcelona: El Cercle Cartòfil de Catalunya, 26 de desembre de 2007.

TRENC BALLESTER, Eliseu (1977), *Les arts gràfiques de l'època modernista a Barcelona*, Barcelona: Gremi d'Indústries Gràfiques de Barcelona.

URIA FERNANDEZ, José María (2021), *Destrucción y reconstrucción de un archivo fotográfico*. En: *La Fototipia Thomas, la aventura de recuperar colectivamente un patrimonio fotográfico disgregado* [en prensa]. Edita Fundación Anastasio de Gracia-FITEL. ISBN: 978-84-121760-5-6.

Anexo. Listado de fotógrafos

Abadal, R.
 Abril Virgili, J.
 Agrupació excursionista de l'Escola de Belles Arts
 Alama
 Alvaro (Madrid)
 Amadeu
 Amigó
 Antonietti
 Aranda
 Areñas, Rafael
 Argilaga
 Argo (Italia)
 Argo (Stalin)
 Argos
 Asenjo
 Associació excursionista de la Escola d'Arquitectura
 Associació excursionista de l'Escola de Belles Arts
 Audouard, Pablo
 B. Camós, Joan
 Baguñà
 Balcells
 Balcells y Masó, Joseph
 Ballell, Federico
 Balmaió
 Banús
 Barba
 Barberà Masip, Vicente
 Baró
 Batlle i Gibert, H.
 Bellas Artes
 Boguñà
 Bonet
 Bordas, Frederich
 Bori, Frederich
 Borràs y Pagès, Pedret
 Borsorinas
 Branger
 Branguli
 Bréguet (Francia)
 Briansó
 Brunet Recasens, Francesc
 Buxeda Clarà, Joseph
 Buyosa
 Cabot
 Callizo
 Camino (Hermanos)
 Canto
 Cardona, Enrique
 Carrera
 Casañas
 Centre Excursionista de Catalunya
 Claret
 Closa
 Closa, R.
 Co i de Triola, Josep Maria
 Coll i Espadaler, Lluís
 Compañía Fotográfica Napoleón
 Compañy, Manuel
 Cornet
 Cortazi
 Cunill
 Cuyàs, Camil
 d'Alfarrans, M.
 Dalmau Gorina, Pere
 Dalmau, José
 de Artiñano, P.
 de Dalmases, Lluís
 Delius
 Devred (Francia)
 Dr. Yale
 Durán Gomez
 Ernest
 Esplugas i Puig, Antonio
 de Baños, F.
 Fau, Macari
 Fitó
 Florit
 Ford Motor Ibérica
 Franco-Hispano-America
 Franzen y Nisser, Christian
 Garcia
 García, A.
 García, Jordi
 Gaurí
 Gerschel
 Gomez, V.
 Gonzalez
 Gonzalez, H.
 Good Year News Service
 Grau Estapé
 Graziotti, Decio

Grollo, J.
 Güell
 Guixà
 Hernández
 Herrera
 Hispania
 Jover, Francesch
 Juandó Alegret, Frederic
 Juandó, Frederich
 Kaulach
 Kavito (Palma)
 Kern
 Kertész (Berlin)
 Laureano, F.
 Laurent (sucesores)
 Laurent / J. Laurent y C^ª
 Llinàs, J.
 Llompарт, M.
 Llorens
 Llorens Ferrer, E.
 Llorens, J.
 Llusà, Rafel
 Loewy, M.
 Majó
 Maresch, Ramón
 Mari, E.
 Marie (Burdeos)
 Mariné
 Marnet
 Marsell
 Martí
 Mas
 Garrigosa
 Mas, Adolf
 Masdeu, B.
 Masó i Valentí, Rafael
 Massanès-Torruella
 Massot Palmer, Joseph
 Matarrodona, M.
 Mathis
 Merletti i Quaglia, Alessandro
 Miroir dels Sports
 Modern-Styl Ernest
 Moderne-Styl
 Moragas, T.
 Moreno, Mariani
 Muñoz, V.
 Muro, Albert
 Nadal
 Nobas, N.
 Nogareda
 Nostá
 Nuevo Mundo
 Obradors
 Observatori Lick
 Olmedo Carmona, Carlos
 Olmedo y Garrell, Marsal
 Omedes, J.
 Ordici
 Orrios (Madrid)
 Orrit, E.
 Ortiz, Martín
 Otero, Eduardo
 Pacheco (Vigo)
 Palou, Jaume
 Parés
 Pescara
 Physical Culture
 Piortiz (Madrid)
 Piuguet
 Pons
 Puigferrat, J.
 Puiseux, P.
 Puntas, J.
 Regás. M.
 Reig, Pere
 Renom
 Restelli
 Reutlinger, Charles
 Ribas
 Ribas, Francisco
 Rifà
 Ritchey, G. W.
 Rol (Paris)
 Rol y C^ª
 Roldós, J.
 Romano, Ramón
 Rosselló
 Rus Busquets, Fernando
 Sagarra
 Sánchez Manzano
 Santés
 Sarthou, Carlos
 Sebastià
 Segtis
 Serra, Francesch

Soldevilla, J.
Soler, A.
Stef
Studio
Tamburini, Marian
Torras, C. A.
Torrent
Truyol, J.
Utset y Payás, Salvador

Valls, Felip
Vallvé, M.
Vela
Vilaseca, J.
Vilatobà, Joan
Virenque, J.
Viura
Vives

Las industrias fotográficas en España: Pablo Broquier y Gautier (1859-1931)¹

The Photographic Industries in Spain: Pablo Broquier Gautier (1859-1931)

Salvador Tió Sauleda

Químico y fotohistoriador, Barcelona

RESUMEN

Pablo Broquier, ingeniero químico, fue un destacado fotógrafo de origen francés que llegó a Bilbao en 1891, procedente de París, para hacerse cargo del estudio fotográfico de su amigo, el fotógrafo Lázaro de Régil y Olave, que había muerto un año antes. Ante la falta de industrias fotográficas en España, Broquier promovió, en 1903, una industria en Bilbao, P. Broquier y Compañía, Sociedad en Comandita, dedicada a la fabricación de las placas fotográficas Relámpago. Más tarde, en 1919, en Madrid, fue director y accionista de otra fábrica de emulsiones, la Sociedad Industrial Fotográfica Española.

Palabras clave: Pablo Broquier, Industria Fotográfica, Sociedad Industrial Fotográfica Española, Placas Relámpago, Placas Rex, Foto Colón, Broquier Hnos.

ABSTRACT

Pablo Broquier, a chemical engineer, was a prominent photographer of French origin who arrived in Bilbao in 1891 from Paris to take over the photographic studio of his friend, the photographer Lázaro de Régil y Olave, who had died a year earlier. Faced with the lack of photographic industries in Spain, Broquier was a great promoter, since, in 1903, he founded the company P. Broquier y Compañía, Sociedad en Comandita, in Bilbao, dedicated to the manufacture of the photographic plates Relámpago. Later, in 1919, in Madrid, he was the director and shareholder of another emulsion factory, the Sociedad Industrial Fotográfica Española.

Keywords: Broquier, Photographic Industry in Spain, Relámpago Plates.

¹ Debo dar las gracias por su ayuda a Carmen Umbón Broquier, Julen Eróstegui del Archivo Foral de Bizkaia, David Maroto del Archivo municipal de Bilbao, Ana Naseiro de la OEPM, Rafael Torrella del Arxiu Fotogràfic de Barcelona, Ricard Marco, de la Biblioteca de Catalunya, Cristina del Río del Archivo Mercantil de Bizkaia, Sagrario Arrizabalaga del Archivo Municipal de Irún, Marian Álvarez del Euskal Museoa, Teresa Ainaga del Archivo Municipal de Tarazona, M. Carmen Martínez-Losa del Archivo Municipal de Arnedo, Íñigo Pérez del Archivo Municipal de Tudela, Marcelino Altuna del Photomuseum, Rosa Marín de Funes, Juan Miguel Sánchez Vigil y Goyo Escalada.

La aparición de la fotografía instantánea, nombre con el que se conocía en sus comienzos el procedimiento al gelatino-bromuro de plata, representó una revolución en el mundo de la fotografía, pues propició, por primera vez en todo el mundo, la aparición de industrias dedicadas a la fabricación de placas fotográficas ya preparadas.²

En España, desde estos inicios hasta los primeros años del siglo XX, aparte de algunos pocos fotógrafos que se preparaban sus propias placas e incluso las comercializaron, hubo varios proyectos de industrias fotográficas, aunque las pocas que llegaron a constituirse no duraron más que unos pocos años; el motivo, la competencia extranjera con unos aranceles favorables y el tener que importar todas las materias primas. Una de ellas fue la empresa Broquier y Compañía, Sociedad en Comandita, fundada en 1903 en Bilbao por el fotógrafo de origen francés Pablo Broquier y Gautier. Antes de esta y por orden cronológico, habían probado suerte, en la Habana (1882), el comerciante J.S. López, con sus placas secas de gelatina bromurada Tropical Cubana; en Oviedo (1886), el fotógrafo Fernando del Fresno, con sus placas secas al gelatino-bromuro de plata; en Barcelona (1891), Francisco Bru Lassús, cuñado del marqués de Comillas, con la fábrica de placas fotográficas La Electra; en Murcia (1893), el editor Baltasar de Avilés y Martini, con la Manufactura Española de Productos Fotográficos; y, en Barcelona, con las placas al gelatino-bromuro de plata preparadas, por E. Pellicciari, alrededor de 1900.

Es curioso que, en Bilbao, otro fotógrafo de esta ciudad, Luis Vallet de Montano y Llano, al mismo tiempo que Broquier, montó otra fábrica de placas fotográficas, en el barrio de Olabeaga, con el nombre de Ongui Etorri [sic].

Paul Etienne Marius Broquier y Gautier había nacido el primero de abril de 1859, en la localidad de Lorgues (Var, Francia).³ Estudió ingeniería química en París y Alemania, y durante su estancia en la capital francesa hizo amistad con el fotógrafo de Bilbao Lázaro de Régil y Olave⁴ con el que a partir de entonces se carteaba asiduamente.⁵ Creemos que, una parte de su formación como fotógrafo la adquirió en la Maison Nadar, pues en febrero de 1890 aparece un Paul Broquier en la relación del personal de esta casa que publicó la revista *Le Moniteur de la Photographie*⁶ (FIG. 1).

El 3 de abril de 1891 Broquier llegaba a Bilbao,⁷ procedente de París, alojándose en la Fonda Los Viajantes.⁸ El motivo de su llegada a esta ciudad fue hacerse cargo del estudio fotográfico de su amigo, el fotógrafo Lázaro Régil y Olave, muerto a los 39 años de edad,⁹ aproximada-

2 A partir del gelatino bromuro dejaron de aparecer, en muchos estudios fotográficos, los sobrecostes de fotografiar a los niños, tanto individualmente como en grupos familiares.

3 Archives départementales du Var https://archives.var.fr/arkotheque/visionneuse/visionneuse.php?arko=YTo2OntzOjQ6ImRhdGUiO3M6MTA6IjIwMjE0MDEtMTgiO3M6MTA6InR5cGVfZm9uZHMiO3M6MTE6ImFya29fc2VyaWVsljtzOjQ6InJlZiEiO2k6MjtzOjQ6InJlZiIiO2k6NDg2OitzOjE2OjI2aXNpb25uZXVzZV9odG1sljtiOjE7czoymToidmlzaW9ubmV1c2VfaHRibF9tb2RlljtzOjQ6InByb2QiO30=#uielem_move=0%2C0&uielem_rotate=F&uielem_islocked=0&uielem_zoom=64 (visitado enero 2021).

4 Lázaro de Régil fue socio de la Société Française de Photographie y estaba casado con una francesa.

5 Conversación mantenida con Carmen Umbón Broquier nieta y única descendiente de Pablo Broquier, hija de Elena. Barcelona, primavera-verano 2021.

6 *Le Moniteur de la Photographie*, 1-2-1890, pp. 38-39. Broquier no es un apellido muy habitual en Francia.

7 Según Carmen Umbón Broquier, su abuelo fue a parar a Bilbao porque conocía y sentía una gran admiración, así lo había oído a su familia, por el fotógrafo Lázaro Régil, al que consideraba una de las personas más entendidas en química fotográfica.

8 *El Nervión*, 3-4-1891, p. 3.

9 *Noticiero Bilbaíno*, 10-6-1890, p. 3.



FIG. 1. Broquier sentado primero a la izquierda en París (Archivo Carmen Umbón Broquier).

mente un año antes, y ayudar a su viuda. Este establecimiento estaba situado en la calle Banco de España, n.º 3 donde se había trasladado Régil en 1885,¹⁰ abandonando su anterior estudio de la calle de la Ronda n.º 3.¹¹ A partir de esta toma de posesión, el negocio fotográfico pasó a llamarse L. de Régil, sucesor Broquier.

En setiembre de 1891, a los pocos meses de su llegada, Broquier empezó a promocionar su ahora estudio fotográfico instalando un aparador muestrario en la calle de la Estación frente a los terrenos de la Concordia.¹²

A mediados de 1893, Broquier ya era reconocido como uno de los fotógrafos de referencia de Bilbao, y su estudio pasó a llamarse «Gran Fotografía Artística de Broquier, sucesor de L. de Régil»,¹³ manteniendo el nombre de su amigo, posiblemente como un acto de reconocimiento. Este gabinete fotográfico anunciaba en la prensa que siempre mantenía una temperatura agradable para los clientes,¹⁴ y aquellos que quisieran retratarse y no desearan esperar, podían pedir con antelación la hora que más les conviniera.¹⁵ Durante el mismo año 1893 pidió permiso al Ayunta-

10 *Noticiero Bilbaíno*, 3-12-1885, p. 3.

11 *Noticiero Bilbaíno*, 10-3-1876, p. 2.

12 Archivo Municipal de Bilbao Data 1891 Bilbao Tercera 0105/073.

13 *El Nervión*, 19-9-1893, p. 2.

14 *El Nervión*, 12-12-1893, p. 3.

15 *El Nervión*, 19-9-1893, p. 2.

miento de Bilbao, y se le concedió, para «instalar un toldo¹⁶ y luz eléctrica para el muestrario de fotografías que tenía en la calle de la Estación, frente a los terrenos de la Concordia»¹⁷. Un tiempo después, aconsejaba a sus clientes que encargaran sus fotografías por el procedimiento a la platinotipia,¹⁸ y hacía publicidad en la prensa, como «la única casa en España que hace todas sus ampliaciones al carbón inalterable, así como todos los demás trabajos artísticos y modernos»¹⁹.

Broquier ilustró con sus fotografías los reportajes que publicaron algunas revistas sobre las catástrofes ferroviarias de Anzuola²⁰ y de Begoña,²¹ ocurridas el 14 de julio de 1893 y el 7 de julio de 1894, respectivamente. Más tarde, algunas de estas fotografías se podían adquirir en su estudio de la calle Banco de España n.º 3.²² También sus fotografías sirvieron para editar postales de algunos lugares del País Vasco.

El 16 de octubre de 1899, Pablo Broquier se casó en Bilbao con su prima Paula Rosa Hermelin-de Gautier,²³ natural de Savona (Italia), que había nacido el 23 de diciembre de 1880. De este matrimonio nacerían los hijos Pablo (1900), Ana (1902), José Luis (1904) y Helena (1906).²⁴ Más tarde, en Irún, nacerían Margot (1915) y las gemelas Inés Eugenia y Josephine (1917).

El mes de marzo de 1902, la revista *La Fotografía*²⁵, en un artículo firmado por un tal Carbonato, hablando de «Los progresos en la fotografía en 1901», comentaba:

(...) Por lo que a España respecta, las novedades de 1901 son todavía (como no tienen más remedio que ser) más limitadas.

Seguimos ¡vergüenza da decirlo! ... sin que nadie se preocupe de disputarle a Lumière, por ejemplo, el negocio loco, inconcebible, de la fabricación de placas. Aquí se forman sociedades para todo: aún no se formó ninguna para sacarle a un capital modesto un interés considerable, como se le sacaría a la fabricación de placas y películas sensibles. Un aficionado a estadísticas nos asegura que sólo de Lumière deben consumirse en España, anualmente, (...) 164.000 placas, que pueden calcularse unas con otras a 50 céntimos, el resultado no es despreciable.

Añádase a esto que las placas BIEN fabricadas en España costarían mucho menos, y, por consiguiente, que se consumirían más, y.... nos convenceremos todavía más plenamente de que la mejor novedad nacional que podíamos señalar los aficionados a fotografía en el año 1902, que vamos revelando, será la de anunciar a nuestros lectores que, merced al espíritu industrial, al entusiasmo y al capital de unos cuantos españoles, teníamos placas propias dentro de casa...

La revista se hacía eco de la inquietud que continuaba habiendo entre los profesionales y aficionados a la fotografía por el hecho de que no existiera, aún en España, ninguna industria de placas fotográficas. A causa de la confusa redacción del último párrafo de esta noticia, no sabemos si el redactor estaba anunciando la aparición de una industria de la cual ya tenía constancia, o bien, simplemente, manifestaba el deseo de que apareciera una muy pronto.

16 Archivo Municipal de Bilbao. Data 1893 Signatura Bilbao Tercera 0126/062.

17 Archivo Municipal de Bilbao. Data 1893 Signatura Bilbao Tercera 0126/064.

18 *El Nervión*, 20-10-1895, p. 4.

19 *El Nervión*, 25-9-1897, p. 2

20 *Blanco y Negro*, 29-7-1893.

21 *La Ilustración Artística*, 23-7-1894, p. 7.

22 *Noticiero Bilbaíno*, 22-7-1893, p. 2.

23 Archivo Histórico Eclesiástico de Bizkaia. <https://dokuklik.euskadi.eus/sacramentales/search>

24 Término Municipal de Bilbao, Empadronamiento de 1910.

25 *La Fotografía* (1902), marzo, p. 180.

Quien sí que estaba al corriente de un nuevo acontecimiento fotográfico en España era la revista francesa *L'Information photographique*,²⁶ ya que el mes de octubre de 1902 informaba que «M. Broquier se propose de fonder à Bilbao une fabrique de plaques photographiques; dans ce but une Société anonyme sera constituée au capital de 1 million 1/2 de pesetas».

En enero de 1903 la revista *La Fotografía*²⁷ también daba a conocer la próxima inauguración de una empresa, radicada en Bilbao, de fabricación de placas fotográficas, pero sin citar el nombre de la compañía:

Hemos oído decir (...) que ¡al fin!... va a emprenderse en España la fabricación de placas y papeles fotográficos, fundándose, a ese efecto industrial, una Sociedad anónima, con 2.000.000 de pesetas de capital y domicilio en Bilbao.

Efectivamente, el primer día de mayo de 1903 se constituía en Bilbao, en el despacho del notario José Martínez Carande, aunque no con el importante capital que informaban las dos revistas mencionadas anteriormente, la sociedad «Broquier y Compañía. Sociedad en Comandita», dedicada a la fabricación y compra-venta de placas, películas y papeles fotográficos, así como a algunos productos químicos aplicables al arte fotográfico. Las placas fabricadas se llamarían Placas Relámpago. Los promotores de esta sociedad eran Pablo Broquier y varios accionistas de Bilbao.²⁸ El capital de la sociedad, según el acta notarial, era de doscientas cincuenta mil pesetas, de las cuales el 20% correspondía a Pablo Broquier, quien tenía adjudicada la gestión de dicha compañía. Pocos días más tarde se presentaba una instancia al Ayuntamiento de Amorebieta «solicitando permiso para construir un edificio destinado a la fabricación de placas fotográficas en el término de Oguenbarrena, junto a la carretera de Arratia, adjuntando un plano (uno: quinientos) de la situación de dicha fábrica»²⁹.

Las revistas industriales³⁰ y las económicas,³¹ así como de fotografía,³² enseguida dieron cuenta de la constitución de esta empresa. Los deseos de tener al fin una industria fotográfica propia en España quedaban expresados en los comentarios que hacía la *Revista Minera, Metalúrgica y de Ingeniería*:³³

Los varios fracasos que han experimentado todos los que hasta el presente han intentado montar en España fábricas de placas fotográficas, no creíamos que hubieran demostrado que en nuestra patria era imposible conseguir placas de buena calidad (...) Hoy tenemos la satisfacción de anunciar a nuestros suscriptores que nuestros vaticinios han resultado ciertos. La Sociedad Broquier y Compañía (...) ha conseguido un verdadero éxito. La calidad de las placas fotográficas vizcaínas (...) no sólo pueden competir con las mejores del extranjero, sino que su costo es 15 por 100 menor en igualdad de tamaños.

26 *L'Information photographique* (1902) octubre, Charles Mendel, Paris, p. 309

27 *La Fotografía* (1903), enero, p. 15.

28 Acta notarial según escritura autorizada por José Martínez Carande el 1 de mayo de 1903.

29 Archivo Municipal de Amorebieta. Data 1903 Signatura Amorebieta 0001/003/002/010 (no han precisado la fecha exacta).

30 *El Progreso industrial y mercantil*, 30-6-1903, n.º 54, p. 7; *El Heraldo de la industria*, 15-7-1903, n.º 70, p. 18 e *Industria e Inventiones*, 17-12-1904, p. 15.

31 *El Economista hispano-americano*, 3-7-1903, n.º 118, p. 14.

32 *La Fotografía* (1903), septiembre, p. 11.

33 *Revista Minera, Metalúrgica y de Ingeniería* (1904), año LV - Tomo LV de su publicación y XXII de la serie C. Madrid, establecimiento tipográfico de Enrique Teodoro, p. 663.



FIG. 2. Placas Relámpago (Archivo Photomuseum).

Las nuevas placas Relámpago prueban que han sido vencidas todas las dificultades que parecían insuperables [y] se ha conseguido al fin librar al país de ser tributario del extranjero, y con ello se evitará el tener que pagar anualmente más de un millón de francos en oro a la industria extranjera.

Reciban nuestra más modesta enhorabuena los patriotas industriales vizcaínos y, como es justo, deseamos que en el arancel figure pronto una tarifa equitativa y moderada que proteja razonablemente a la naciente industria implantada, desapareciendo la anomalía de que las placas extranjeras tan sólo adeuden los derechos de Aduana como vidrio plano (FIG. 2).

El último párrafo denunciaba una situación que venía de muy lejos, pues la competencia extranjera se beneficiaba de unos aranceles muy favorables, pero que eran perjudiciales para con los posibles fabricantes de placas fotográficas.

De todas maneras, las felicitaciones a la compañía Broquier por esta importante iniciativa le llegaban también desde Francia, a través de la revista *L'Information Photographique*,³⁴ la cual publicó que esta empresa estaba en vías de progreso y le deseaba lo mejor por «haber completado con éxito una instalación tan difícil como la de una fábrica de placas fotográficas en un clima como el de España».

En agosto de 1904, la revista *La Fotografía*³⁵ anunciaba a sus lectores que la Casa P. Broquier y Compañía, de Bilbao, regalaba «cien docenas de placas 9x12 (100 cajas) para premios de su Concurso de noviembre», y unas páginas más adelante comunicaba que habían recibido,

34 *L'Information Photographique* (1904), febrero, p. 37.

35 *La Fotografía* (1904), agosto, pp. 5 y 12.

también, varias placas de diferentes formatos «para que las ensayáramos, dándolas también a probar, a los mejores aficionados de Madrid».

Pablo Broquier, a finales de 1904, debía de estar necesitado de un mayor caudal de agua para su producción de placas fotográficas, pues se conserva una solicitud al Ayuntamiento de Amorebieta,³⁶ por parte de esta Sociedad, solicitando «la autorización necesaria para derivar, dos litros de agua por segundo de tiempo del río Ibaizabal, con destino a su fábrica de placas fotográficas, sita en Amorebieta»³⁷.

Esta empresa, aparte del apoyo incondicional que recibía de la revista *La Fotografía*,³⁸ cosechaba también algunos premios, como el primero que obtuvo de la sección industrial en la Exposición Nacional de Fotografías,³⁹ celebrada en Madrid el 27 de octubre de 1905. Pero a pesar de todos estos soportes, como el de la revista de fotografía *Daguerre*,⁴⁰ de Madrid, de anunciarse a toda página en la publicación *Avante*,⁴¹ órgano de difusión de la recién Sociedad General de Fotógrafos de España, y de haberse publicado las nuevas tarifas arancelarias,⁴² que entraban en vigor a partir del 1 de julio de 1906 y que favorecían a los fabricantes españoles, no hay constancia de que esta compañía continuara más allá de 1907⁴³ (FIG. 3).

A partir de este año parecería que Pablo Broquier volvía a trabajar de fotógrafo, pues solicitó al Ayuntamiento de Bilbao un permiso para colocar un muestrario de fotografías en la fachada de la casa número seis de la calle de la Sendeya⁴⁴ y, un año más tarde, la prensa anunciaba que «en la Fotografía de Broquier se ha empezado a sacar en colores»⁴⁵. El periódico el *Noti-*



FIG. 3. Publicidad Placas Broquier. Revista Avante. Febr. 1906 (Archivo Sánchez Vigil).

36 Archivo Municipal de Amorebieta. Data 1904 Signatura Amorebieta 0001/002/002/005 Orriak 6.

37 *El Nervión*, 24-3-1905, p. 2

38 *La Fotografía* (1905), mayo, p. 10.

39 *La Época* (Madrid), 1-11-1905, p. 2

40 *Daguerre*, marzo 1905, p. 12.

41 Debo dar gracias a Juan Miguel Sánchez Vigil por proporcionarme esta publicidad de la revista *Avante*. Para saber más sobre esta publicación ver: <https://revistas.um.es/analesdoc/article/view/209681/173551> (visitada en agosto 2020).

42 *L'Information Photographique* (1906), mayo, p. 185-191.

43 En el *Anuario Riera* de 1908, p. 4084: aún consta en Amorebieta, Placas Fotográficas (Fábrica), Broquier y Cía. No así en el *Anuario del comercio, ...*, del mismo año.

44 Archivo Municipal de Bilbao. Data 1907 Signatura Bilbao Quinta 0552/051.

45 *Noticiero Bilbaíno*, 28-9-1908, p. 2.

*ciero Bilbaíno*⁴⁶ dedicó un artículo a este acontecimiento y, por la descripción que hacía, «más que fotografías son cuadritos en miniatura», y por la fecha, no hay duda de que se trataba del sistema en color Autochrome, de los hermanos Lumière.⁴⁷ Broquier anunció esta «Revolución en la Fotografía» durante casi todo el mes de octubre de 1908, aunque no creemos que este sistema fotográfico en color resultara muy comercial para el gran público, ya que eran placas de vidrio de un máximo de 24x30 cm, muy caras y que necesitaban verse al trasluz.

A finales de 1908, el *Noticiero Bilbaíno* publicaba la siguiente noticia

Por exceso de peso se vende en conjunto 25.000 clichés neg., colección Broquier Regil desde 1880 i 1905. Los clientes que tengan interés podrán retirarlos hasta 31 del corriente. Banco España, 3.⁴⁸

Desconocemos si Broquier cerraba definitivamente su estudio de Bilbao, aunque nos da esta sensación, pues en 1912 hay una denuncia presentada por la Guardia municipal al Ayuntamiento de esta ciudad «para que sea retirado el muestrario de fotografías instalado en la medianera de la casa número seis de la calle Sendeja, que se encuentra deteriorado por abandono de su propietario el Sr. Broquier».⁴⁹ Además, desde 1908 hasta 1915, no hemos encontrado noticias en los periódicos de Bilbao de ningún tipo de actividad por parte de Pablo Broquier, aunque en el padrón municipal de Bilbao correspondiente al año 1910, constan él y toda su familia en el domicilio de la calle Banco de España, n.º 3, y en los *Anuarios* correspondientes a los años desde 1908 hasta 1913, consta como fotógrafo en la misma dirección. Pero en los siguientes, desde 1914 hasta 1920, año en que ya vive en Madrid, no lo encontramos inscrito ni en Bilbao ni en Irún.⁵⁰

A finales de diciembre de 1915,⁵¹ Pablo Broquier solicitaba, al Ayuntamiento de Irún, un permiso de obras para la construcción de una galería fotográfica en el Paseo de Colón de dicha localidad.⁵² Este estudio era inaugurado, con una semana de retraso,⁵³ el 18 de junio de 1916.⁵⁴ Según parece, se trataba de una caseta⁵⁵ situada en un solar correspondiente al n.º 58 de dicho paseo al que se le renovaba el permiso cada año.⁵⁶

El 2 de marzo de 1919, el periódico *El Bidasoa* daba cuenta de la muerte de su hija mayor Ana.⁵⁷ Desconocemos si este suceso tuvo algo que ver con el cambio de domicilio que realizó, pues pocos meses más tarde lo encontramos viviendo en Madrid, desde donde, el 21 julio de este año, presentaba al Registro general del Ministerio de Fomento una solicitud de una pa-

46 *Noticiero Bilbaíno*, 23-9-1908, p. 3.

47 Carmen Umbón Broquier posee *Autochromes* pertenecientes a su abuelo y de esta época.

48 *Noticiero Bilbaíno*, 20-10-1908, p. 2.

49 Archivo Municipal de Bilbao. Data 1912 Bilbao Primera 0532/071.

50 *Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración*, desde 1908 hasta 1919.

51 El motivo de trasladarse a Irún, según su nieta Carmen Umbón, fue el de estar cerca de Hendaya para que sus hijos, en edad escolar, pudieran ir a la escuela francesa.

52 Archivo histórico Municipal de Irún (04-12-1915) p. 12 Signatura A/01/0145/278/V Paper-sorta 145.

53 *El Bidasoa*, 11-6-1916, p. 3.

54 *El Bidasoa*, 18-6-1916, p. 3.

55 *El Bidasoa*, 15-7-1917, p. 2.

56 *El Bidasoa*, 16-6-1918, p. 3.

57 *El Bidasoa*, 2-3-1919, p. 3.



FIG. 4. Placas de la SIFE (Biblioteca de Catalunya).

tente de introducción, por cinco años, para «La fabricación en España de placas secas fotográficas para obtención de imágenes negativas», la cual le fue concedida con el n.º 70.427.⁵⁸

Esta patente formaría parte, entre otras aportaciones,⁵⁹ de su participación como director y accionista de la nueva Sociedad Industrial Fotográfica Española (SIFE) para la fabricación de placas, papeles y otros productos fotográficos que se constituyó en Madrid, el 9 de agosto de 1919, ante el notario don Dimas Adánez Horcajuelo. Esta nueva industria fotográfica, situada en la calle Juan de la Hoz, 6, en el barrio de la Guindalera, aprovechó el edificio y parte del material de la extinguida Sociedad Española de Placas y Papeles Fotográficos, fundada en 1917 con, entre otros, alguno de los socios de la actual compañía (FIG. 4).

Entre los años 1921 y 1924, Pablo Broquier patentó diversos sistemas de refrigeración con la finalidad de aplicarlos, seguramente, a la industria fotográfica, en la cual el calor podía llegar a ser un problema y un secado rápido de las placas, gracias a una corriente de aire fresco, era muy conveniente. Alguna de estas últimas patentes, aparte de en España, también las registró en Inglaterra, Francia y Estados Unidos.⁶⁰

Pablo Broquier estuvo al frente de la SIFE, aproximadamente, hasta mayo de 1923, cuando, por causas que desconocemos, la dirección técnica de esta compañía pasó a manos del fotoquímico alemán Dr. Fritz Wentzel, según cuenta este en sus memorias⁶¹ (FIG. 5). Desconocemos si Broquier continuó en la compañía con otro cargo, pues era accionista. Según Carmen Umbón,⁶² alrededor de 1926 se produjo la quiebra de esta compañía fotográfica y Broquier

58 Archivo histórico de la OEPM.

59 Carmen Umbón Broquier comenta que también aportó a esta nueva sociedad muchos de los utensilios que le quedaban de su antigua fábrica de Amorebieta.

60 Para ver todas estas patentes: https://worldwide.espacenet.com/searchResults?ST=singleline&locale=en_EP&submitted=true&DB=&query=broquier (visitada agosto 2020).

61 WENTZEL, Dr. Fritz (1960), *Memoirs of a Photochemist*, American Museum of Photography, Philadelphia, pp. 94-96.

62 Conversaciones mantenidas con la nieta de Pablo Broquier.



FIG. 5. Placas REX de la SIFE (Archivo particular).

se arruinó. Una de las causas, según su nieta oía decir a su familia, era la importación de los vidrios planos desde Checoslovaquia, por la que pagaban lo mismo en la aduana que por las placas sensibilizadas.⁶³

Carmen Umbón nos cuenta también que un hermano de su madre, José Luis, tenía, en los años cuarenta, dos aparatos de aire acondicionado en su casa, cosa rara en aquel entonces. Broquier, tal como hemos comentado, tenía dos patentes sobre aparatos para producir aire acondicionado. ¿Podría ser entonces que, al salir de la compañía fotográfica en 1923, hubiera buscado fortuna invirtiendo

en una empresa para producir aparatos de estas características y se hubiera arruinado? Nosotros pensamos que esta es una opción muy verosímil, pues una información científica del diario *El Noticiero Universal*, de Barcelona, de febrero de 1924, describía como una gran novedad «un nuevo aparato de refrigeración por aire, y comentaba que un hombre práctico, modesto, trabajador, el señor Broquier, ha conseguido tras penosísimos esfuerzos, (...) la refrigeración del aire en locales cerrados, en forma real y práctica».

Sea lo que fuera, la cuestión fue que la quiebra de un negocio, y posterior ruina, llevó a Pablo Broquier y a su familia a salir de Madrid, y con el poco dinero que les quedaba buscaron una localidad más pequeña y económicamente más soportable, y volver a trabajar de fotógrafo. En 1927 recalaron en la localidad riojana de Arnedo, primero Pablo Broquier y sus dos hijos, Carlos y Elena,⁶⁴ que también trabajaban de fotógrafos,⁶⁵ seguramente, con la intención de empezar a trabajar y asentar el negocio, hasta que más tarde llegara el resto de la familia. Ignoramos por qué eligieron este municipio y no otro. A Pablo Broquier, según su nieta, el desastre de su negocio le había afectado mucho y desde su salida de Madrid tenía una salud muy precaria (FIG. 6).

En Arnedo empezaron a utilizar el nombre comercial de «Foto Colón». Hay constancia de su actividad durante los casi tres años que estuvieron en Arnedo.⁶⁶ En esta localidad murió, el 24 de octubre de 1929, el hijo mayor Pablo, arquitecto de profesión y responsable de la construcción, en aquel momento, de la nueva plaza de toros de Cádiz.⁶⁷ A raíz de este incidente, que afectó mucho a la familia, y posiblemente también porque dos fotógrafos que ejercían en Tarazona se habían dado de baja de la profesión,⁶⁸ decidieron establecerse en esa localidad.

63 Por el tipo de aranceles que había a principios de 1900, esta sería la causa, lo más probable, de la quiebra de «P. Broquier y compañía», de Bilbao, y no de esta de Madrid.

64 Padrón municipal de Arnedo de 1927 proporcionado por Mamen Martínez-Pardo. Preguntado a Carmen Umbón si Carlos era otro hijo desconocido, nos dijo que era José Luis que siempre se hacía llamar Carlos y así consta en todos los padrones a partir de Arnedo.

65 Toda la familia Broquier ejerció el oficio de fotógrafo durante toda su vida.

66 Debo agradecer a M.^ª Carmen Martínez-Losa del Archivo Municipal de Arnedo esta información y ver también http://www.bermemar.com/SAGASTA/Ocio_celso.html (visitado febrero 2021).

67 *El Noticiero Gaditano*, 17-12-1928, p. 1.

68 Estos fotógrafos eran Paulino San Jorge Senao, que se dio de baja el 31 de diciembre de 1929 de Plaza del Mercado, y Aniceto Pérez Claret, que lo hizo el 31 de marzo de 1930 de calle Doz. Información facilitada por Teresa Ainaga del Archivo Municipal de Tarazona.

Durante el mes de diciembre de 1930 en el periódico *El Norte* de Tarazona, P. Broquier e hijos anunciaban la próxima inauguración de un estudio fotográfico, en el Paseo de San Juan n.º 44 de dicha población, donde acababan de instalarse.⁶⁹ Sin embargo, Pablo Broquier Gautier falleció en Tarazona el 10 de enero de 1931, a los casi 72 años de edad, de una endocarditis,⁷⁰ sin llegar a ver la apertura del nuevo gabinete fotográfico. El diario *El Norte* se hizo eco de este suceso.⁷¹

Los hijos de Pablo Broquier, Carlos y Elena, ahora con el nombre de «Foto Colón, Broquier Hnos.», continuaron ejerciendo de fotógrafos en la calle de San Juan n.º 44⁷² hasta aproximadamente 1940, año en el que ambos se casaron. Carlos fue a vivir a Funes y ejerció de fotógrafo. Elena se estableció en Tudela, y estuvo dada de alta de la profesión de fotógrafa desde 1942 a 1945. A partir de este año hasta 1950 su hermana Inés Eugenia consta inscrita en dicho empleo,⁷³ seguramente para ayudarla ya que en 1944 Elena había tenido una hija, Carmen Umbón Broquier. Elena continuó de fotógrafa toda su vida, aunque no estuviera dada de alta de la profesión, trabajando, principalmente, en los pueblos de alrededor de Tudela en comuniones, bodas y bautizos.

El estudio de Tarazona lo continuaron llevando, desde la marcha de Carlos y Elena, la madre, Paula, y las dos hijas gemelas, Josephine e Inés Eugenia, el cual se encontraba entonces en la calle Marrodán, n.º 28.⁷⁴ En el padrón municipal de 31 de diciembre de 1955 es el último en el cual aún consta que viven en Tarazona y ejercen la profesión de fotógrafas.⁷⁵

Las hermanas gemelas se trasladaron en 1955 a vivir a París, donde gracias a sus conocimientos fotográficos obtuvieron trabajo revelando radiografías en un hospital. Inés Eugenia, más tarde, trabajó en un laboratorio parisino como experta en positivados fotográficos de grandes dimensiones.

Pablo Broquier fue uno de los grandes fotógrafos bilbaínos y un buen sucesor de su amigo Lázaro de Régil como podemos comprobar con las fotografías que aún se conservan, pero fue

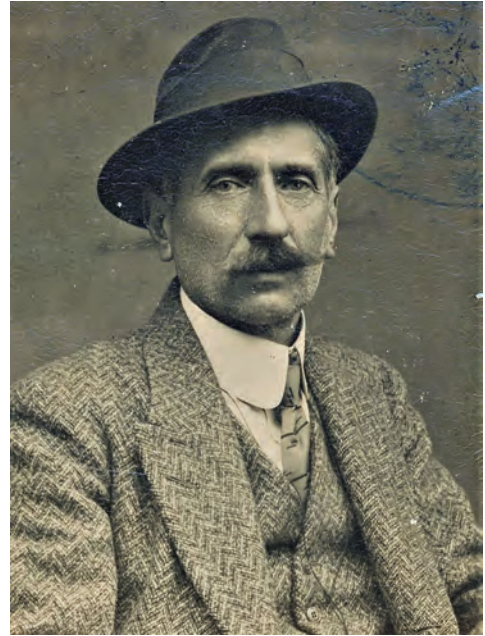


FIG. 6. Pablo Broquier de mayor (Archivo Carmen Umbón Broquier).

69 *El Norte* (Tarazona), 5 y 12 diciembre 1931.

70 A.M.T. Libro registro de inhumaciones en el cementerio municipal 1906-1931, p. 171, signatura C.10.07/01. Debo dar gracias a Teresa Ainaga, del Archivo Municipal de Tarazona, por su ayuda.

71 *El Norte* (Tarazona), 16-1-1931.

72 *El Norte* (Tarazona), 27-2-1931.

73 Debo agradecer a Íñigo Pérez del Archivo Municipal de Tudela por su ayuda.

74 A.M.T., Hojas de inscripción padronal para la renovación del padrón municipal de habitantes a 31 de diciembre de 1940 sección 9ª, hoja 123, signatura A.03.06/01.

75 A.M.T. Registro del padrón municipal de habitantes a 31 de diciembre de 1955, signatura A.05.07/01.

también uno de los pocos destacados impulsores de la industria fotográfica en España, aunque tuvo que soportar una competencia extranjera muy asentada, a la que le favorecían los aranceles, y tenía que importar la mayoría de materias primas para la fabricación de las placas fotográficas. Fue, además, como hemos explicado, el progenitor de una saga de fotógrafos, establecidos primero en Tarazona, con su mujer Paula a la cabeza.

Alejandro Otegui Vicandi, primer fotógrafo profesional de la Confederación Hidrográfica del Ebro

Alejandro Otegui Vicandi, first professional photographer at the Ebro River Basin Authority

Félix Peláez Villar

Responsable de Medios Gráficos de la CHE

Francisco Perla Mateo

Técnico en Gestión documental. Asesor-consultor de la CHE

RESUMEN

Alejandro Otegui Vicandi nació en Logroño. Fue aprendiz del fotógrafo Alberto Muro. Posteriormente trabajó como fotógrafo en el Salto de Villalba de la Sierra (Cuenca). Al finalizar ese trabajo, Manuel Lorenzo Pardo, que había sido el director de aquella obra, lo incorporó a la recién creada Confederación Hidrográfica del Ebro. Sus primeras fotografías ilustran los estudios geológicos de Clemente Sáenz García. Gracias a los diarios de este ingeniero de caminos y geólogo, se han podido identificar con precisión las fotografías realizadas por Otegui. Su plaza de auxiliar fotógrafo fue suprimida en 1933 y ya no volvería a trabajar como fotógrafo. A la vez que trabajaba obtuvo el título de Medicina. El resto de su vida profesional la dedicó a la investigación como microbiólogo del instituto IBYS.

Palabras clave: Obras hidráulicas, Cuenca del Ebro, Geología, Alejandro Otegui Vicandi, Manuel Lorenzo Pardo.

ABSTRACT

Alejandro Otegui Vicandi was born in Logroño in 1906. He did his apprenticeship with photographer Alberto Muro. Later he worked as a photographer at the Hydroelectric water jump in Villalba de la Sierra (Cuenca). When this work was finished, Manuel Lorenzo Pardo, manager of the work, asked him to join the recently created Ebro River Basin Authority. His first photographs deal with the geological studies of Clemente Saénz García. Thanks to the diaries of this civil engineer and geologist, an accurate identification of the content of the photographs taken by Otegui has been possible. His post of assistant photographer was eliminated in 1933 and he did not work as a photographer anymore. While working he obtained his degree in medicine. He consecrated the rest of his professional life to microbiological research at IBYS institute.

Keywords: Waterworks, Ebro River Basin, Geology, Alejandro Otegui Vicandi, Manuel Lorenzo Pardo.


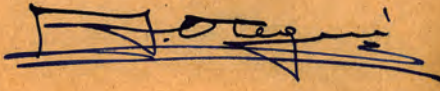
		Apellidos OTEGUI VICANDI	Número 275
		Nombre ALEJANDRO	Servicio Sección gráfica.
Profesión o título Fotógrafo	Cargo Positivista de planos	Residencia Zaragoza	
	Fecha de ingreso ⁽¹⁾ 16 - VIII - 1926	Domicilio Albareda - 7	
Natural de Logroño	Provincia de idem	Historial ⁽²⁾ Fotógrafo en las obras de Villalba de la Sierra.	
Estado Soltero.			
Fecha del nacimiento 26 - II - 1906			
FAMILIA			
Cónyuge			
Hijos			
Padres José María Teresa (difunta)		(FIRMA) 	
Nº. 275 - DON ALEJANDRO OTEGUI VICANDI.			

FIG. 1. Ficha del Archivo de personal de la Confederación Hidrográfica del Ebro (ACHE Personal-12-Alejandro Otegui Vicandi).

¿Quién fue el primer fotógrafo profesional que trabajó nada más crearse la Confederación Hidrográfica del Ebro?

Siempre se asocia con la Confederación Hidrográfica del Ebro¹ (CHE) la figura de Juan Mora Insa, que se incorporó a su plantilla el 15 de septiembre de 1927, a la edad de 47 años, como encargado del Taller Gráfico. Trabajó en ella hasta su fallecimiento el 10 de febrero de 1954.

También es conocido el trabajo de Aurelio Calvo Pérez. Su incorporación como fotógrafo auxiliar se produjo el 1 de agosto de 1928. Llegó a ser encargado del Taller Fotográfico de la CHE, donde se jubiló el 27 de octubre de 1969 a la edad de 67 años.

Sin embargo, la fotografía con la referencia 1 y las tres siguientes fueron tomadas el 18 de agosto de 1926. ¿Había ya un fotógrafo trabajando para la Confederación? Efectivamente, el 16 de agosto de 1926 se incorporó a la Sección Gráfica Alejandro Otegui Vicandi, con el cargo de positivista de planos y de profesión fotógrafo (FIG. 1).

Primeros años

Alejandro Otegui Vicandi nació el 24 de febrero de 1906 en Logroño. De la misma ciudad eran sus padres, María Teresa Vicandi y José Otegui Rodríguez, militar de profesión. Era el segundo hijo y primer varón de una familia de ocho hermanos. En septiembre de 1916 realizó el examen de ingreso en el Instituto General y Técnico de Logroño. Allí cursó los estudios generales de segunda enseñanza los cursos 1916-1917, 1917-1918 y 1918-1919².

- 1 La Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro se creó por R.D. de 5 de marzo de 1926, siendo pionera a nivel mundial en plantear la gestión del agua por cuenca hidrográfica.
- 2 ARCM/ICC Fondo Instituto Cardenal Cisneros. Expediente 311900/11

Pero en el curso 1919-1920 se matriculó en la Escuela Industrial de Artes y Oficios de Logroño, sección de Artes y Oficios³. La interrupción de sus estudios de Segunda Enseñanza coincide con la baja por enfermedad, en junio de 1919, de su padre⁴, entonces Teniente Coronel, como consecuencia de un accidente sufrido en enero de 1918 durante unas maniobras⁵. La disminución de ingresos por esta circunstancia en una familia tan numerosa, seguramente hizo que se pusiera de aprendiz. En la solicitud de inscripción en la Escuela, el propio Alejandro, de 13 años de edad (FIG. 2), indicará de oficio «fotógrafo», «y trabaja en la fotografía de Alberto Muro».

Alberto Muro Belloso (1870-1945) era uno de los más afamados fotógrafos riojanos. Tras cursar estudios de fotografía en Bilbao, regresó a Logroño, donde abrió estudio a finales del siglo XIX. Fue maestro de grandes fotógrafos a nivel nacional, como Ernesto Schreck o Ángel Hilarario García de Jalón, más conocido como Jalón Ángel⁶.



FIG. 2. Alejandro Otegui en 1919 a los 13 años de edad (Archivo Familia Otegui Vicandi).

En el Salto de Villalba de la Sierra

La primera referencia documentada del trabajo de Alejandro Otegui como fotógrafo profesional es en las obras del Salto de Villalba de la Sierra (Cuenca)⁷. Esta instalación, que aprovecha las aguas del río Júcar, se construyó para aumentar la producción eléctrica con destino a Madrid. La empresa encargada de las obras fue Aisa Hermanos y Compañía, empresa constructora de Zaragoza, constituida el 23 de marzo de 1920 por Ángel Aisa y Esteban y Manuel Lorenzo Pardo para la ejecución de esta obra. Este último era organizador y director técnico de la empresa constructora, e ingeniero consultor de la Eléctrica de Castilla, sociedad concesionaria⁸.

El 27 de septiembre de 1922, en las notas entre la dirección y el representante de la empresa en las obras, Manuel Lorenzo Pardo indicaba: «Será preciso también llevar un auxiliar delineante que al propio tiempo se ocupe de la copia de planos. Si el que se elija tiene algún conocimiento de fotografía, podrá prestar un buen servicio, en caso contrario habrá que pensar

- 3 Aparece matriculado en la Escuela de Artes y Oficios los cursos 1919-1920, 1920-1921 y 1921-1922 de la asignatura de Dibujo Artístico (AHPLR Expediente Núm. 3873).
- 4 *La Correspondencia de España: diario universal de noticias*. Núm. 22413, 26 junio 1919.
- 5 *La Rioja: diario político*. Núm. 9304, 17 enero 1918.
- 6 MURILLO GARCÍA-ATANCE, María Isabel. *Alberto Muro Belloso* <https://dbe.rah.es/biografias/43616/alberto-muro-belloso> (Consultado el 22/10/2021).
- 7 En la ficha del Archivo de Personal de Confederación, aparece en su historial «fotógrafo en las obras de Villalba de la Sierra» (ACHE Personal-12-Alejandro Otegui Vicandi).
- 8 ACHE-Legado de Lorenzo Pardo-Electra de Castilla.



FIG. 3. Salto de Villalba de la Sierra (Cuenca). Trabajadores en la laguna de Uña ca. 1923 (Archivo Familia Sáenz Ridruejo).

en llevar también un muchacho fotógrafo cuyas pretensiones guarden relación con la naturaleza del trabajo que en esa pueda tener, ya que no se precisa gran temperamento artístico ni conocimientos especiales»⁹.

La primera vez que se nombra a Otegui en las obras es el 15 de mayo de 1923: «Con Ruesta, Castaños y Pemp, el ingeniero alemán, más el fotógrafo de la obra Otegui, en lo alto de las peñas subiendo por la Raya». Recoge esta referencia en sus diarios el ingeniero de caminos y geólogo Clemente Sáenz García, con quien veremos que Otegui mantuvo una estrecha relación.

Se realizaron más de 500 fotografías de las obras¹⁰ (FIG. 3). No hay constancia de otro fotógrafo durante la construcción¹¹. Sin embargo, hemos confirmado la autoría de dos de ellas. La primera se publicó en 1946 en un artículo de Clemente Sáenz en el *Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural*. Se trata de una fotografía realizada hacia 1924 del «Aliviadero de la laguna de Uña»¹². (Sáenz García, 1946: Lám. XIII). La segunda, de título «Laguna y pueblo de Uña (Cuenca)», publicada en la *Revista de Soria* en 1973 (Sáenz García, 1973: p. 15).

9 ACHE Legado de Lorenzo Pardo - Salto de Villalba. Notas II - Ficha Núm. 166

10 Encontramos publicadas 8 fotografías de las obras en una comunicación presentada por Lorenzo Pardo en la Conferencia Mundial de la Energía de Barcelona en 1929 (Lorenzo Pardo, 1929), de las que la referencia más alta es la 513.

11 En 1927 Hidroeléctrica Española contrató a Otto Wunderlich para la realización de una serie de fotografías de sus instalaciones. (García Adán 2008). En Biblioteca Nacional hay un álbum con 59 fotografías del Salto de Villalba (Wunderlich, 1926). Y en el fondo Wunderlich de la Fototeca del Instituto de Patrimonio Cultural de España hay 283 imágenes del Salto de Villalba. En ambos casos, las imágenes corresponden al Salto ya terminado.

12 Realmente la fotografía se publicó en 1946 sin poner el pie de foto. Pero en el Boletín de 1947, apareció una aclaración, indicando el título de la fotografía y que fue tomada «por nuestro consocio D. Alejandro Otegui».

Por el inventario de existencias del taller de fotografía realizado al finalizar los trabajos, sabemos que utilizó una cámara «Demaría con 2 objetivos y 2 obturadores», una Goerz Anschutz de 10 x 15, y un aparato Ernemann. Con fecha de 22 de diciembre de 1924, constan como «Entregado a la Sociedad Fotográfica» tres máquinas, además de varios utensilios de fotografía¹³.

Concluidos los trabajos en Villalba a finales de 1924, localizamos a Otegui domiciliado en Madrid, lugar donde se había trasladado su padre. Allí retomó sus estudios de 2^º Enseñanza los cursos 1924-1925 y 1925-1926. El 23 de septiembre de 1926 ya tenía aprobadas todas las asignaturas del Bachillerato¹⁴.

Alejandro Otegui, primer fotógrafo profesional de la CSHE

Manuel Lorenzo Pardo debió de quedar satisfecho con el trabajo de Alejandro Otegui en Cuenca, ya que el 16 de agosto de 1926 lo incorporó a la plantilla de la recién creada Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro.

Sabemos con precisión que Otegui fue el autor de las primeras imágenes referenciadas del fondo fotográfico de la CHE, gracias a la extraordinaria fuente de información que son los diarios de Clemente Sáenz García¹⁵. Ya hemos visto que este ingeniero de caminos y geólogo había coincidido con Otegui en el Salto de Villalba y había utilizado sus fotografías para ilustrar sus informes técnicos. También llamado por Lorenzo Pardo, Sáenz se incorpora a la CHE el 1 de julio de 1926¹⁶. El miércoles 18 de agosto, dos días después de la incorporación de Otegui, podemos leer en el diario de Sáenz: «Con Otegui y Lahoz¹⁷ a Tosos. Nos detenemos en la cola del Pantano de Mezalocha. Nos vamos a ver el embalse futuro de las Torcas recorriendo la Casaza. Visita de las Torcas y el Molino. Nos hospedamos en casa del tendero.»

Las cuatro primeras placas de vidrio que abren la numeración del fondo fotográfico de la CHE corresponden al reportaje identificado en las fichas de descripción como *Geología-Pantano de Las Torcas*, en Tosos (Zaragoza), 18/VIII/1926. Las fichas del archivo fotográfico tienen descripciones geológicas muy precisas de la Rambla de Villalba, la estratificación vertical en la peña Tajada, la atalaya de La Casaza y el estrecho de las Torcas. Estas imágenes serán incluidas en el *Informe acerca de las condiciones geológicas del emplazamiento y el vaso del Pantano de Las Torcas*, redactado por Clemente Sáenz en 1929¹⁸.

Originalmente las primeras placas se referenciaron como G-1, G-2, ..., hasta la G-58, aunque en las fichas de descripción se prescinde de la letra G, que sin duda indicaría «Geología» y se identifican sólo mediante el número correlativo.

Los diarios de Clemente Sáenz nos permiten completar la información de las imágenes, en las ocasiones en las que son pocas las fichas. De esta manera, de la imagen 57 de la que sólo se indicaba *Estrecho de Torreciudad*, gracias a los diarios sabemos que la persona que aparece junto a Clemente Sáenz es el ingeniero de caminos Francisco Pinto Gómez. El reconoci-

13 ACHE Legado de Lorenzo Pardo - Jalón - Carpeta «Aisa».

14 ARCM/ICC Fondo Instituto Cardenal Cisneros. Expediente 311900/11.

15 Los diarios del ingeniero de caminos y geólogo Clemente Sáenz García, constituyen, en palabras de su hijo Fernando Sáenz Ridruejo, «una summa de la profesión de su tiempo» (GONZÁLEZ CORRAL, 2014).

16 ACHE Personal - 24 Clemente Sáenz García.

17 Mariano de la Hoz Saldaña, Ingeniero de Caminos de la Confederación del Ebro, fue luego director técnico de la del Guadalquivir y diputado en Cortes por el distrito de Calatayud.

18 ACHE Presas-Las Torcas-2.

miento que realizaron entre el 29 de marzo y el 2 de abril de 1927, quedó plasmado en la *Breve nota informativa acerca de la ubicación de proyectos de obras hidráulicas en el río Cinca*¹⁹, firmada por Clemente Sáenz; contiene 12 fotografías realizadas por Otegui, seleccionadas de entre las 20 placas realizadas aquellos días, referenciadas con los números 42 a 61.

A partir del 15 de septiembre de 1927, fecha en la que se incorpora Juan Mora Insa, y del 1 de agosto de 1928, cuando hizo lo propio Aurelio Calvo, es más aventurado afirmar la autoría de las imágenes. Pero una vez más, los diarios de Clemente Sáenz permiten identificar las ocasiones en las que se desplazó con Alejandro Otegui. El 4 de febrero de 1929, después de ir a Monzón en tren, «Otegui y yo subimos por los alrededores del Castillo.» El día 5: «En un auto del canal de Aragón y Cataluña de Monzón a Peralta [de la Sal] para ver unas pisadas de aves fósiles.» Corresponden a este día las imágenes 130, 131 y 132 identificadas como *Canal de Aragón y Cataluña. Playa fósil*.

Otro ejemplo lo tenemos el 11 de agosto de 1930: «Por la mañana a Cervera con Otegui, Lacasa, De Pedro y López Arias²⁰. A Piedras Luengas. Subida a Peña Labra. Bajo la cornisa que va al pico de los Tres Mares. Una pareja de americanos. Sed y fatiga. Subida a un collado. Bajada por una morrena. Un manantial fresco. Tempestad y comida bajo roca. Riachuelo abajo. Un camino bueno». En esta ocasión, corresponden a ese día las imágenes 3244 y 3245 (FIG. 4). La descripción del fichero únicamente indicaba *Geología* y «agosto 1930». Vemos cómo los diarios completan la descripción como nunca hubiéramos pensado.

Clemente Sáenz, al recordar en un artículo en la *Revista de Obras Públicas* publicado en 1945 sus andanzas con el ingeniero jacetano José González Lacasa, recordaba a Otegui con estas palabras «¡Qué de kilómetros, hechos a pie por enriscadas sendas, donde el fotógrafo Otegui, hoy acreditado bacteriólogo, nos seguía con su cargamento de placas!» (Sáenz, 1945: p. 2).

El fotógrafo, retratado en acción

Es difícil tener imágenes de un fotógrafo, precisamente porque suele estar siempre detrás de la cámara. Pero si un determinado acto es cubierto por varios fotógrafos, podemos tener al cazador cazado. Es lo que ocurrió el 23 de julio de 1930, en la visita que realizó a El Bocal (Navarra) el Director General de Obras Públicas José Martínez Acacio, acompañado por Manuel Lorenzo Pardo y otros ingenieros. En la imagen 2906 y 2908 (FIG. 5) se puede identificar a Otegui utilizando una cámara Contessa-Nettel Deckrullo.

Estudiante de Medicina

A la vez que trabajaba para Confederación, realizó el periodo preparatorio de Ciencias físico-químicas en la Universidad de Zaragoza el curso 1926-1927 y durante los cursos 1927-1928, 1928-1929, 1930-1931 y 1931-1932 obtuvo el título de licenciado en Medicina²¹. Hay que destacar el esfuerzo que le debió suponer realizar sus estudios como alumno no oficial, es decir, que no estaban obligados a asistir a las clases, mientras atendía a su trabajo en la Confederación. También realizó el servicio militar durante 1928 (FIG. 6), siendo cesado tem-

19 ACHE Riegos-Cinca-8

20 José González Lacasa, Ingeniero de Caminos de Confederación, José María de Pedro y San Gil, Ingeniero de Minas y geólogo de Confederación y López Arias, Ayudante de Obras Públicas en las obras del pantano de Ebro.

21 Verificó los ejercicios del grado de licenciado en la Facultad de Medicina el 16 de junio de 1932 y se expidió el título el 9 de marzo de 1933 (AHUZ Sg-17748-72 Ficha de identidad escolar de Alejandro Otegui Vicandi)



FIG. 4. Peña Labra (Palencia/Cantabria). 11 de agosto de 1930 (ACHE 3245).

poralmente del 31 de marzo al 1 de noviembre, pero se le facilitó realizar trabajo remunerado en las horas francas de servicio.

Fin de la vinculación con la Confederación

La llegada de la II República supuso la modificación drástica de la estructura de las Confederaciones, que pasaron a denominarse Mancomunidades Hidrográficas y vieron recortada drásti-



FIG. 5. Visita del Director General de Obras Públicas a El Bocal (Navarra). 23 de julio de 1930 (ACHE 2908).

camente su autonomía (Marcuello, 1990: p. 207). El 17 de agosto de 1931 Manuel Lorenzo Pardo sería cesado por el Ministro Álvaro de Albornoz y sería sustituido por Félix de los Ríos. Alejandro Otegui continuó como auxiliar fotógrafo adscrito al Servicio de Cartografía y Delimitación hasta el 28 de febrero de 1933, cuando cesó al no quedar en la plantilla aprobada para esta Delegación más que una plaza de auxiliar fotógrafo. Según se indicaba, «el cese es debido a la reducción de plantillas, habiendo desempeñado las funciones propias de su cargo a satisfacción de sus superiores hasta el día de su cese²²».

A partir de su cese en Confederación ya no nos consta que trabajara más como fotógrafo profesional²³. Otegui aprovechó esta circunstancia para seguir formándose, algo que como hemos visto fue una constante en su vida, y en el curso 1933-1934 realiza los estudios de Doctorado en Medicina en la Facultad de San Carlos de Madrid²⁴. De su paso por esta facultad, hemos lo-

22 ACHE Personal-12 Alejandro Otegui Vicandi.

23 En marzo de 1933 se presentó a una plaza de fotógrafo-dibujante del Instituto Nacional del Cáncer, que finalmente el 27 de abril de 1933 no consiguió. (*Gaceta de Madrid*. Núm. 122, 2 mayo 1933, p. 787).

24 AGUCM M-508 Alejandro Otegui Vicandi.

calizado el trabajo titulado *Historia de la fiebre amarilla en Pernambuco, Bahía y Río de Janeiro*, que reemplazaba al examen para superar la asignatura de Historia crítica de la medicina (Otegui Vicandi, 1935: 217-226).

La expedición Iglesias al Amazonas

En julio de 1932, las Cortes Constituyentes aprobaron la elaboración de una ley para facilitar la rápida ejecución de la Expedición Iglesias al Amazonas. El objetivo de la expedición era explorar el Alto Amazonas durante 3 años en dos ciclos de año y medio.

El responsable de la misma era el Capitán de Ingenieros Francisco Iglesias Brage, muy conocido por realizar la travesía del Atlántico Sur sin escalas entre Sevilla y Bahía (Brasil) junto al Capitán Jiménez, a bordo del avión Jesús del Gran Poder en marzo de 1929.

El Patronato de la expedición estaba presidido por el Dr. Gregorio Marañón y entre los miembros del patronato estaba el Dr. Gustavo Pittaluga Fattorini, que fue médico asesor del Servicio Sanitario de la Confederación del 23 de agosto de 1926 al 1 de julio de 1931.

Dado el número de investigaciones que se iban a realizar, se establecieron cinco secciones de investigación: Cartografía²⁵, Ciencias Físicas, Ciencias Naturales, Medicina y Antropogeografía. En enero de 1934 se determina la organización de las secciones. La de Medicina, de cuya organización se encargará el Dr. Pittaluga, contará con el concurso de Alejandro Otegui y dos personas más. Para la de Geología, a cargo del catedrático de Universidad Francisco Hernández-Pacheco, sorprende que sea también el doctor Otegui quien le auxilie, y que figure que «redactarán igualmente el plan de investigaciones y de trabajos a desarrollar bajo la dirección del Sr. Hernández Pacheco» (López Gómez, 2002: 248). Sin duda, Clemente Sáenz supo transmitirle su pasión por la geología. En una plantilla de la expedición también aparece el Dr. Otegui como médico responsable de Cirugía y Radiología (López Gómez, 2002: 309).

También queda constancia de su participación en la expedición en la «traducción del doctor Alejandro Otegui» del artículo «Campañas anti-ofídicas. Por Afranio del Amaral, director del Instituto Butantan, San Pablo, Brasil», publicado en la *Crónica de la Expedición Iglesias al Amazonas* en los números 6, 7 y 8, de abril, mayo y junio de 1933, respectivamente.

Con la Expedición a Guinea

Según palabras del Dr. Marañón, «El Patronato de la Expedición tiene el propósito de organizar una experiencia de prueba a la Guinea española. Servirá de entrenamiento –no sólo para



FIG. 6. Alejandro Otegui en 1928, durante el servicio militar (Archivo Familia Otegui Vicandi).

25 Encargada de los trabajos de fotogrametría figuró desde el primer momento la Compañía Española de Trabajos Fotogramétricos Aéreos (C.E.T.F.A.), dirigida por el Capitán Julio Ruiz de Alda (NÚÑEZ DE LAS CUEVAS, 2008: p. 13). Esta empresa había realizado para la CHE el denominado Vuelo del 27, primer trabajo de aerofotogrametría a gran escala realizado en España.

la técnica científica, sino también para la difícil técnica de la convivencia forzada— a los exploradores» (Marañón, 1934: 6).

Así, el 20 de noviembre de 1934 salió de Cádiz la expedición a Guinea, con Otegui como responsable de la sección de medicina (López Gómez, 2002: 499). Allí realizó una encuesta endemiológica y recogió gran cantidad de muestras que se enviaron al Instituto Pasteur de París y a la Rockefeller Foundation de Nueva York para su estudio (López Gómez, 2002: 509). El 2 de julio de 1935, nueve meses después, los expedicionarios regresaron (López Gómez, 2002: 248).

El 18 de septiembre de 1935, por una orden Ministerial, Otegui fue repuesto en su destino de Confederación, con la antigüedad que correspondía a su nombramiento. Tomó posesión el 2 de octubre de 1935, destinado en el Servicio de Cartografía. Pero un día después, solicitó excedencia durante el tiempo que durara la Expedición Iglesias²⁶.

La crisis política y económica de 1936 y otra serie de circunstancias, llevaría a la disolución oficial de la Expedición por Decreto de 26 de marzo del gobierno del Frente Popular. El 6 de abril de 1936 se designó una Comisión liquidadora del Patronato de la Expedición Iglesias al Amazonas, de la que formó parte Alejandro Otegui, que aparece como vocal médico de la expedición. La aventura americana no pudo ser.

En el Instituto IbyS

Sabemos que al menos desde el 18 de julio de 1936²⁷, Alejandro Otegui estaba vinculado profesionalmente al Instituto de Biología y Sueroterapia (IbyS). Con sede en Madrid, fue pionero en la organización industrial de la producción de medicamentos en España²⁸. En esas fechas, formaban parte de su consejo técnico Gregorio Marañón y Gustavo Pittaluga, que como hemos visto, había coincidido con él en la fallida Expedición Iglesias.

Médico en la Guerra Civil

Y como en las vidas de tantos españoles, la Guerra Civil supondría un terremoto en sus planes. En mayo de 1937 tuvo que dejar su trabajo en el Instituto IbyS al ser movilizado por las autoridades republicanas por una orden de la Jefatura de Sanidad. El 30 de octubre de 1937 fue nombrado Teniente médico provisional, por el tiempo que dure la campaña, asignado a la 110 Brigada Mixta, destino donde ya venía prestando su servicio²⁹. En noviembre de 1938 asciende al empleo de Capitán.

Al finalizar la guerra, fue sometido a un procedimiento sumarísimo de urgencia, abierto por el Juzgado Militar de funcionarios nº 3, donde consta que estuvo en los sectores del Jarama y Guadalajara, «no habiendo intervenido en ningún hecho de armas y desempeñado únicamente servicios sanitarios». Trabajó en el Hospital de Guadalajara, donde tuvo el cargo de bacteriólogo en la sección de higiene del IV Cuerpo de Ejército³⁰.

26 ACHE Personal-12 Alejandro Otegui Vicandi.

27 AGHD Sumario 27543.

28 El Instituto de Biología y Sueroterapia (IbyS) se constituyó en Madrid en el mes de mayo de 1919. En 1929 se fusionó con los laboratorios THIRF, pero conservó el nombre de IbyS. <https://webs.ucm.es/BUCM/blogs/blogfar/2653.php?PHPSESSID=2b72e6a0f1ac54aa7f2cd494ec3a0c34> (Consultado el 22/10/2021).

29 Orden circular de la Jefatura de Sanidad de 30 de octubre de 1937, publicada en el *Diario Oficial del Ministerio de Defensa Nacional*, Núm. 261 de 30 de octubre de 1937.

30 AGHD Sumario 27543.

El 3 de agosto de 1939, al considerar que no realizó acto delictivo alguno, se acuerda el sobreseimiento provisional de la causa seguida contra Alejandro Otegui Vicandi, el cual debía ser puesto inmediatamente en libertad, si ya no lo estuviere. Hasta octubre de 1946 no se archivó definitivamente la causa.

La investigación, su verdadera vocación

En 1941 contrajo matrimonio con Áurea María Olavide García-Inés en Madrid, con quien tuvo siete hijos. En la reaparición en 1942 de la *Revista Ibys*, se publicó el organigrama del laboratorio. El Dr. Otegui Vicandi aparece en la sección de Bacteriología (Puerto, 2012: p. 265). Sería esta actividad como investigador en Microbiología e Inmunología la que centró el resto de su vida profesional.

El 2 de febrero de 1944 fue admitido como socio numerario de la Real Sociedad Española de Historia Natural, presentado por Francisco Hernández-Pacheco (presidente de la Real Sociedad) y por Clemente Sáenz García³¹. El 13 de enero de 1947 fue presentado como socio de la sección de Madrid de la Sociedad de Microbiólogos Españoles.³²

Es clara su vocación investigadora. En 1954 trabajaba como ayudante de la Sección de Biología Bacteriana del Instituto Jaime Ferrán de Microbiología³³. En 1959 era Jefe de la Sección de Sueros del instituto *Ibys* (Otegui, 1959), donde fue responsable del desarrollo de la vacuna antitetánica.

Sus últimos años de vida se vieron muy afectados por una grave dolencia pulmonar. Falleció en Madrid el 7 de noviembre de 1969 a los 63 años.

El primer fotógrafo de la CHE, Manuel Lorenzo Pardo. E incluso otro anterior

Hemos localizado al primer fotógrafo profesional que tuvo Confederación, pero realmente, si hablamos de quien hizo las primeras fotografías para la CHE, sería justo considerar a Manuel Lorenzo Pardo. Este ingeniero de Caminos, creador en 1926 del primer organismo a nivel mundial de gestión del agua por cuencas hidráulicas, era aficionado a la fotografía desde sus años en la Escuela de Caminos y, en 1922, fue fundador y primer presidente de la Sociedad Fotográfica de Zaragoza.

Su buen hacer como fotógrafo fue reconocido en mayo de 1914, cuando obtuvo el primer premio en el concurso fotográfico organizado por la casa industrial Rived y Cholz sobre «asuntos agrícolas». La colección premiada se publicó en la revista *La vida en el campo: órgano de la Federación Agraria Aragonesa*³⁴ y el ganador recibió una cámara ICA de formato 9 x 12.

Consciente de la importancia de la difusión de sus ideas al gran público, ya se había visto la luz en esta misma revista en abril de 1913 el artículo «El Gran pantano del Ebro», con 17 fotografías de Lorenzo Pardo, además de la de portada, y un retrato del joven ingeniero reali-

31 *Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural*. Tomo 42. Año 1944 p. 35.

32 Acta de la sesión celebrada por la sección de Madrid de la Sociedad de Microbiólogos Españoles, el día 13 de enero de 1947. En *Microbiología española*. 1947 p. 203.

33 Memoria 1952-1954. Memoria de los trabajos del Patronato «Alonso de Herrera» de biología vegetal. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid 1958 p. 728.

34 Concretamente, las fotografías premiadas se publicaron en los ejemplares de *La vida en el campo*, Núm. 64 junio 1914; Núm. 65 julio 1914; Núm. 66 agosto 1914; Núm. 67 septiembre 1914 y Núm. 68 octubre 1914.

zado por Freudenthal. El mes anterior se había publicado un avance del artículo con otras 4 fotografías.

Ya creada la Confederación, también se publicaron 10 fotografías firmadas por él en los primeros números de la *Revista de la Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro*.

Recientemente también hemos identificado a otro miembro del personal de los primeros tiempos de Confederación que fotografió obras hidráulicas. Pero en este caso, sus tomas más conocidas fueron realizadas alrededor de 1906, 20 años antes de la creación del Organismo de cuenca. Se trata de Joaquín Salcedo y Gaspar. Nacido en Madrid el 25 de septiembre de 1865, trabajó en el Canal de Aragón y Cataluña desde el 4 de septiembre de 1903. En enero de 1906 ascendió a Ayudante 2º de Obras públicas y alrededor de esa fecha, realizó las imágenes más conocidas del Canal durante las obras de construcción y recién terminado. Se publicaron como postales en la conocida como «Colección Salcedo» y también aparecieron en 1914 en *Agricultura: Periódico defensor de los intereses generales de los Sindicatos y Comarca de la zona regable del Canal de Aragón y Cataluña*. Recientemente el Archivo de Confederación ha identificado en sus fondos 42 negativos originales en placa de vidrio de 18 x 24 cm, de los que 18 corresponden a las postales o se publicaron en la *Revista de Obras Públicas*; así como 24 imágenes inéditas de gran calidad. El 1 de julio de 1926 Salcedo, a la edad de 60 años, pasó a formar parte de Confederación como administrador pagador, al incorporarse al Organismo de cuenca todo el personal de Canal. El 25 de septiembre de 1932 se jubiló por cumplir la edad reglamentaria. No hay referencias de que realizara entonces trabajos que tuvieran que ver con la fotografía.

Agradecimientos

No habría sido posible identificar a Alejandro Otegui, sin la participación fundamental de dos personas: Jesús Martín, paleontólogo y colaborador del Museo de Ciencias Naturales de la Universidad de Zaragoza y Fernando Sáenz Ridruejo, Doctor ingeniero de Caminos e historiador, hijo de Clemente Sáenz García. Para la investigación de Jesús Martín para localizar los huesos del primer dinosaurio hallado en la provincia de Zaragoza³⁵, Fernando Sáenz puso a su disposición los diarios de su padre, donde se citaba a Alejandro Otegui. La petición al Archivo de Confederación de imágenes de huesos fósiles relacionadas con Clemente Sáenz nos permitió identificarlo. Don Fernando también nos ha facilitado fotografías y nos ha dado acceso a los diarios.

Gracias también a la familia Otegui Olavide, que nos ha proporcionado datos de su padre y numerosas fotografías del archivo familiar.

Para finalizar, recogemos las palabras que le dedicó su amigo J. del Campo en la revista *Microbiología española*:

Era un hombre bueno; siempre sonreía...

Y tenía tanta gracia, tanto ángel para hacerlo [...] igual en la paz del laboratorio que en el nerviosismo de un equipo quirúrgico de guerra o en la tienda de campaña con el calor pegajoso de la Guinea, que todos nos volvíamos un poco mejores al hablar con él o de él.

Gran calidad humana la de Alejandro Otegui.

35 MARTÍN, Jesús (2020), *En busca del primer dinosaurio zaragozano. Clemente Sáenz, un ingeniero geólogo en Villanueva de Huerva*. <https://dinosauriosdezaragoza.com/2020/09/09/clemente-saenz/> (Consultado el 22/10/2021).

Bibliografía

- AMARAL, Afranio del (1933), «Campañas anti-ofídicas. Traducción del doctor Alejandro Otegui». *Crónica de la Expedición Iglesias al Amazonas*. Núm. 6 abril 1933, pp. 14-21; Núm. 7 mayo 1933, pp. 14-21; Núm. 8 junio 1933, pp. 12-17.
- CAMPO, J. del (1970), «Alejandro Otegui Vicandi», *Microbiología española: revista del Instituto «Jaime Ferrán» de Microbiología y de la Sociedad Española de Microbiología*. 23 1970 Enero marzo Núm. 1, pp. 69 y 70.
- GARCÍA ADÁN, Juan Carlos y PÉREZ DE DÍEZ, César (2008), «Fotografía de profesionales y aficionados en la industria eléctrica: Otto Wunderlich versus empleados de la empresa. (1919/1927)», *Terceras Jornadas Archivo y Memoria*. Madrid, 21-22 febrero.
- GONZÁLEZ CORRAL, María y MUÑOZ ÁLVAREZ, Javier (2014), «Fernando Sáenz Ridruejo», *Entrevista nº 22: Noviembre-2014*. Colegio de Ingenieros de Caminos de Castilla León. <https://www.caminoscastillayleon.es/entrevista-no-22-noviembre-2014/> (Consultado el 22/10/2021)
- LÓPEZ GÓMEZ, Pedro (2002), *La Expedición Iglesias al Amazonas*, Madrid: Organismo Autónomo Parques Nacionales.
- LORENZO PARDO, Manuel (1929), *Criterio económico general de ordenamiento de las obras de regularización y conducción. Aplicación a las de producción de fuerza*, Zaragoza: Industrias Gráficas Uriarte.
- MARAÑÓN, Gregorio (1934), «Sobre la Expedición al Amazonas», *Crónica de la Expedición Iglesias al Amazonas*. Núm. 13 Julio 1934, pp. 4 a 7.
- MARCUELLO, José Ramón (1990), *Manuel Lorenzo Pardo*, Zaragoza: Colegio de Ingenieros de Caminos Canales y Puertos.
- NÚÑEZ DE LAS CUEVAS y LÓPEZ GÓMEZ, Pedro (2008), «Francisco Iglesias Brage y la Expedición a la Amazonía», *Boletín de la Real Sociedad Geográfica*. Tomo CXLIV 2008, pp. 9 a 51.
- OTEGUI VICANDI, Alejandro (1935), «Historia de la fiebre amarilla en Pernambuco, Bahía y Río Janeiro», *Trabajos de la cátedra de historia crítica de la medicina*, Vol. 5, pp. 217-226.
- (1959), *Profilaxis y tratamiento del tétanos. Número 6 de la serie Puestas al día resumidas*, Madrid: Instituto de Biología y Sueroterapia, S.A.
- PUERTO, Javier (2012), «Los laboratorios IBYS: Una excepción científica e industrial durante la dictadura franquista». *Historias da saúde. Estudos do século XX*. N.12 pp. 253 a 269.
- SÁENZ GARCÍA, Clemente (1945), «Aprovechamiento integral de la energía de pie de presa en los embalses de derivación». *Revista de Obras Públicas*. Núm. 2757, 1 enero 1945, pp. 1 a 3.
- (1946), «Notas y datos de estratigrafía española», *Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural*. Tomo 44. Año 1946, pp. 243 a 248.
 - (1973), «Una incursión carlista en la provincia de Soria. La de D. Pedro Cortázar, en 1875», *Revista de Soria*, Núm. 19, año VII, pp. 15 a 24.
- WUNDERLICH, Otto (1926), *Salto de Villalba de la Sierra Cuenca*. Eléctrica de Castilla.

Archivos consultados

ACHE	Archivo de la Confederación Hidrográfica del Ebro
AGHD	Archivo General e Histórico de Defensa
AGUCM	Archivo General de la Universidad Complutense de Madrid
AHPLR	Archivo Histórico Provincial de La Rioja
AHUZ	Archivo Histórico de la Universidad de Zaragoza
ARCM	Archivo Regional de la Comunidad de Madrid

La conservación del fondo de placas de 30 x 40 cm del SGI Fototeca-Laboratorio de Arte

Preservation of 30 x 40 cm plates in the SGI Fototeca-Laboratorio de Arte collection

Alfonso Ojeda Barrera

Universidad de Sevilla

RESUMEN

El texto que se presenta a continuación recoge el devenir del trabajo diario del Servicio General de Investigación Fototeca-Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla a la hora de llevar a cabo la gestión de un conjunto de fotografías, concretamente, el fondo de placas al gelatino-bromuro de plata de 30 x 40 cm. De esta forma, se traza un protocolo a seguir según los parámetros contemporáneos de tratamiento de fondos fotográficos en el que se desarrolla un análisis previo del mismo, los pasos a seguir a la hora de su digitalización y una propuesta de actuación en materia de conservación definitiva.

Palabras claves: Placas secas, Gelatino-Bromuro, Conservación, Digitalización, Difusión.

ABSTRACT

The project presented below reflects the daily work of the Servicio General de Investigación Fototeca-Laboratorio de Arte of the University of Seville when it comes to managing a collection of photographs, specifically, the set of 30 x 40 cm silver gelatino-bromide plates. In this way, a protocol is drawn up to be followed according to the contemporary parameters for the treatment of photographic collections, in which a prior analysis is carried out, the steps to be followed when digitising them and a plan of action in terms of definitive conservation.

Keywords: Dry plates, Gelatino-Bromide, Conservation, Digitising, Diffusion.

El Gabinete Fotográfico Artístico, germen de la Fototeca del Laboratorio de Arte

El *Gabinete Fotográfico Artístico*, como se le conocía en sus orígenes al actual Servicio General de Investigación *Fototeca-Laboratorio de Arte*¹, inició su andadura en el año de 1907 de la mano del catedrático de Teoría de la Literatura y de las Artes de la Universidad Literaria de

¹ La modificación del nombre de Gabinete por el de Laboratorio de Arte se produjo con idea de poder optar a las subvenciones periódicas que proporcionaba el Ministerio a aquellas asignaturas que tuvieran un carácter científico-práctico (Suárez, 1995, 321-340).

Sevilla, Francisco Murillo Herrera (1878-1951)². Este profesor entendía a la fotografía como vehículo útil para ejemplificar objetivamente la teoría clásica impartida de Historia del Arte, pero, además, también era consciente de sus cualidades como testigo gráfico real del estado de conservación del patrimonio³ (Ojeda, 2018: 57-72).

Estos ideales le llevaron a salir de los métodos tradicionales de docencia, estudio e investigación, para impulsar una formación mucho más práctica y experimental. Para ello, organizó una Biblioteca especializada en Historia del Arte –que cuenta en la actualidad con más de 35.000 volúmenes– y una Fototeca o Gabinete Fotográfico Artístico que sirvieran como apoyo contextual a las enseñanzas artísticas. En palabras de Murillo,

«La belleza de las artes plásticas solo puede apreciarse con la contemplación de las mismas... y si esto puede alcanzarse con las que hay en esta ciudad... ni aquí con lo monumental que es esta ciudad, ni en parte alguna existen ejemplares de todas ellas. Por ello el que se enseñe la teoría de las Artes de la manera práctica á que se aspira con esta mocion, ó sea valiéndose de proyecciones, [como sucede] en las Universidades de Madrid, Barcelona y otras del reino» (Petit, 2014: 333-348).

A partir de entonces, la documentación registra a Murillo como un catedrático que «complementa diariamente sus explicaciones teóricas con la exposición en el aparato de proyecciones de las obras artísticas á que se refiere la lección...», una idea muy novedosa que le sitúa a la vanguardia de la docencia artística del momento. Sin embargo, su interés por la configuración de un fondo de fotografías sobre patrimonio artístico no solo quedaba relegado a la toma de imágenes por parte de él y sus discípulos, consiguió además que diversos aristócratas y familias adineradas donaran fotografías⁴.

La década de los veinte será la época de mayor esplendor para la Fototeca del Laboratorio de Arte. El apoyo logístico mediante la cesión de nuevos espacios, las dotaciones económicas periódicas y la participación en importantes proyectos culturales como el de la creación de un *Catálogo Artístico de los Monumentos de Sevilla y su provincia* o la organización de una Exposición de Arte Antiguo⁵ en la Exposición Iberoamericana de 1929 (EIA), fueron algunos de los hitos que definieron esta época de auge⁶. La bonanza económica no solo se traducía en cifras numéricas de imágenes, según el propio Murillo «5000 negativos, 12000 fotografías, 6000 diapositivas, aparato de proyecciones, una cámara de gran formato (30 x 40) ...» (Suárez, 2008, s/p)⁷, si-

2 Sobre la figura de Francisco Murillo Herrera véase especialmente los textos de Rosa, 1963, 91-93; Castillo, 1989, 267-278; Palomero, 1990; Petit, 2013, 363-384; Petit, 2014, 333-348.

3 Años más tarde, figuras como Elías Tormo en el Centro de Estudios Históricos de 1910, Manuel Bartolomé Cossío o Manuel Gómez Moreno, vislumbraron la necesidad de generar colecciones fotográficas artísticas para que cualquier investigador pudiese incluirlas como documento de apoyo a sus estudios científicos (Méndez, 2014, 32-65).

4 Cabe destacar las entradas de fondos de la familia Pagés en 1911, de Alejandro Guichot en 1918 o Lasso de la Vega en 1920 (Petit, 2014, 333-348) o, posteriormente, los de los Duques de Montpensier, el de Francisco de las Barras de Aragón y el de Sebastián de Bandarán, entre otros (Suárez, 1995, 321-340; Suárez, 2008, s/p).

5 La responsabilidad de la organización de la muestra de Arte Antiguo que se celebraría al calor de la EIA (Exposición Iberoamericana) fue atribuida al catedrático de Teoría de la Literatura y de las Artes en el año de 1925 –junto a Diego Angulo–, porque «independientemente del prestigio de Murillo Herrera, éste era un trabajo que ya se venía realizando en el seno del Laboratorio de Arte desde hacía varios años» (Suárez, 2008, s/p). Sobre este tema véase Navarrete, 2014.

6 Sobre la vinculación entre la Fototeca del Laboratorio de Arte y la Exposición Iberoamericana de 1929 véase Petit, 2014, 333-348; Navarrete, 2014; Méndez, Justo y Ojeda, 2018, 25-48.

7 Será en este momento cuando se adquiera el equipo de 30 x 40 cm con el que se llevarán a cabo las fotografías que conforman el fondo objeto de este estudio.

no también en una sustanciosa formación de investigadores y en una amplia labor editorial dirigida por Diego Angulo⁸.

Llegada la Guerra Civil la actividad decae, pero, aun así, estos profesores, conscientes del valor fundamental de la fotografía como fuente documental, salieron a las calles a fotografiar el patrimonio afectado. Gracias a su esfuerzo, hoy en día conservamos algunas imágenes de patrimonio mueble e inmueble dañado durante la guerra. Los años venideros vendrán repletos de publicaciones científicas ilustradas con fotografías del Laboratorio de Arte, destacando especialmente los volúmenes del *Catálogo Arqueológico y Artístico de la Provincia de Sevilla* a manos de los ya consagrados profesores José Hernández Díaz, Antonio Sancho Corbacho y Francisco Collantes de Terán.

En 1947, ante la imposibilidad de que el Laboratorio de Arte siguiera creciendo, se decide trasladar la facultad desde el edificio de la calle Laraña a la Real Fábrica de Tabacos lo que, nuevamente, supuso un freno en el desarrollo de los trabajos fotográficos de la Fototeca. Habrá que esperar a la década de los ochenta para que, de la mano del profesor José Manuel Suárez Garmendia, la fototeca inicie una nueva andadura cuyo objetivo principal era la digitalización del rico patrimonio fotográfico, en vidrio y papel, que custodiaba el Laboratorio de Arte. Desde entonces no han cesado las labores de conservación, digitalización y difusión del fondo. En la actualidad, instituido como Servicio General de Investigación perteneciente al Centro de Investigación, Tecnología e Innovación de la Universidad de Sevilla, sigue custodiando y ampliando el conjunto de fotografías para que, a través de la web www.citius.us.es/ fototeca, cualquier investigador pueda hacer uso de sus fondos.

Las placas al gelatino-bromuro de 30 x 40 cm

Análisis del contexto historiográfico

«El formato 30 x 40 contiene 329 registros. Se inicia el 15 de enero de 1925, curiosamente cuando González Nandín deja de trabajar en 24 x 30, lo que nos hace suponer que este es el momento de la adquisición de una nueva cámara. Se inicia con un reportaje de San Isidoro del Campo y de algunas capillas de la catedral con obras de Martínez Montañés, y a continuación se comienza una serie muy importante de 234 negativos dedicados exclusivamente a las vidrieras de la catedral que concluye, aproximadamente, en 1930. Esta serie la continúa Sancho Corbacho durante 1932 con 21 negativos más de detalles. En este mismo formato se sigue trabajando, pero con las restricciones propias del gigantismo del formato que lo hace poco viable y de una aparatosidad extrema. El formato se siguió utilizando durante la guerra en los años 1936, 37 y 38, pero sólo se hicieron unos negativos de escultura y pintura. El último está firmado por Moreno el 3 de julio de 1949 con la pintura del techo de la Compañía Sevillana de Electricidad» (Suárez, 1995, 68-75).

Dentro del extenso *mare magnum* de fotografías de heterogénea fisonomía que custodia la Fototeca del Laboratorio de Arte, se conserva un pequeño fondo de placas de negativos de 30 x 40 cm que, fundamentalmente por falta de un equipamiento de tratamiento y digitalización adecuado, no había sido estudiado, catalogado ni digitalizado. Hasta el momento, tan solo conocíamos que contaba con un número total de 329 placas, realizadas por González Nandín, Sancho Corbacho y Moreno entre 1925 y 1949 y, que las vidrieras de la catedral de Se-

8 Son destacables obras como *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía* –que se publicaron regularmente desde 1928 hasta alcanzar el tomo 10 en 1946–, la colección en fascículos de *Escultura andaluza*, el trabajo de documentación fotográfica de la *Exposición Mariana* realizada en la iglesia del Salvador en 1929-1930 o incluso la serie de fotografías del proceso de restauración de las vidrieras de la catedral de Sevilla –de la que hablaremos a continuación– que desembocará finalmente en 1969 en la obra de Nieto Alcaide *Las vidrieras de la Catedral de Sevilla*.

villa eran su principal protagonista (Suárez, 1995: 68-75).

Ya citamos cómo la década de los veinte fue la época de mayor esplendor para la Fototeca del Laboratorio de Arte a raíz de su vinculación con la EIA (Méndez, Justo y Ojeda, 2018, 25-48). La participación en este evento supuso un importante avance para el Laboratorio de Arte, especialmente porque, a partir de entonces, se pudo contar con un presupuesto económico periódico para las labores de fotografía del patrimonio. Este dinero no solo se empleó para los gastos derivados de la organización de la exposición de Arte Antiguo, sino que, además, se plantearon otros proyectos que seguían en la misma línea de interés de Murillo y sus discípulos.

Uno de estos proyectos tendría como objeto la restauración de las vidrieras de la catedral hispalense. Según la historiografía, la propuesta de intervención en los vitrales vino de la mano del arquitecto Javier Luque en el año de 1929 (Suárez, 2008: s/p). Sin embargo, este proceso debió comenzar con anterioridad a ese año o, al menos, el registro fotográfico de las mismas, ya que encontramos algunas de estas fotografías datadas en mayo de 1928. Pese a que Suárez Garmendia sitúa la compra de la cámara en enero de 1925 (Suárez, 1995: 68-75), lo más probable es que esta se hiciese efectiva a principios de 1928, puesto que tenemos documentada la primera fotografía realizada por los Hermanos González Nandín el 15 de enero del citado año⁹ (Méndez, Justo y Ojeda, 2018: 25-48) (FIG. 1).

Desgraciadamente, la documentación relativa a la compra de estos equipos no es demasiado prolija. De hecho, no solo no contamos con ningún registro de su proceso de compra, sino que, tampoco figura ninguna marca que pudiese aportarnos alguna información extra sobre su proveedor, procedencia o fecha de fabricación. Lo único que hemos podido constatar por comparativa con otras máquinas del momento es que su procedencia es alemana, que su fabricación no fue muy extensa y que se llevó a cabo en las últimas décadas del siglo XIX y primeras del siglo XX (FIG. 2). Así mismo, aunque no cuente con la firma del maestro ejecutor, lo más probable es que fuese suministrada por la empresa Paul Reinicke (Rudolstadt) (Méndez, Justo y Ojeda, 2018: 25-48).

El equipo cuenta además con dos lentes fijas de latón, una con un arco de apertura que abarca desde 3 a 50 mm de diámetro (equiparable a nuestros números f) y otra Dopp-Anastigmat Serie III Dagor F 300 mm / 6,8 fabricada por C.P. Goerz en Berlín. Ambas presentan una factura similar y entendemos que debían ser los objetivos que emplearon para la toma de fotografías con este equipo. El intercambio de estos debía hacerse efectivo mediante la inserción de un nuevo soporte de madera acorde al diámetro de cada lente (Méndez, Justo y Ojeda, 2018: 25-48).

Mayor problema supone el estudio de las placas al gelatino-bromuro de plata que empleaban estos profesores-fotógrafos. Así como conservamos en la Fototeca decenas de las cajas originales de estas en formatos más pequeños –de diversas marcas y procedencia–, los recipientes

NEGATIVO		TAMAÑO	POSITIVO		AUTOR
Caja 1	N.º	30 x 40	Caja	N.º	González Nandín 15-1-1928
		X			
		X			
		X			

FIG. 1. Ficha catalográfica. Fotografía n.º 1. Fondo 30 x 40 cm. SGI Fototeca-Laboratorio de Arte.

⁹ La referencia actual de la citada fotografía conservada en el SGI Fototeca-Laboratorio de Arte es: (LANV6_000001). Disponible en <http://citius.us.es/fototeca/ficha.php?id=7fb82997f55> (16/11/2021).



FIG. 2. Cámara de placas de 30 x 40 cm. SGI Fototeca-Laboratorio de Arte.

en los que se conservaban estas fotografías no cuentan con ningún tipo de información relativa a su proveedor. Pese a ello, según la historiografía el suministro de estas placas quedó totalmente integrado entre los proveedores a partir de la segunda década del siglo XX (Méndez, 2014, 32-65), por lo que parece que debió ser un formato extraño pero estandarizado. Entendemos que su amplio formato y elevado precio debieron contribuir a que el suministro de estas quedase en manos de pocas casas comerciales y, de ahí, que no requiriesen de colocar propaganda en sus cajas al no tener competencia. Debe ser esta la causa por la que el número de fotografías desarrolladas fuese tan escaso –en comparación con otros formatos más corrientes–. Más allá del enorme peso que debieron soportar los fotógrafos, estos vidrios posibilitaban cortos tiempos de exposición, una adecuada densidad de negros, nitidez exquisita y delicadas transiciones en la escala de grises. Y, especialmente, un elevado formato que permitiese hacer reproducciones positivas a gran escala. Posiblemente, con vistas a desarrollar una publicación de gran tamaño.

Catalogación, digitalización y conservación

Tal y como se ha comentado anteriormente, el fondo lleva asociado un archivador de 329 fichas catalográficas originales –no se destinan fichas para las copias–. Estas incorporan una rica información relativa a la autoría de la toma, cronología, objeto fotografiado y formato, siendo un material de obligada consulta para este trabajo. Esta rigurosidad en la organización original ha posibilitado que en la actualidad se pueda visualizar una colección fotográfica de primer orden completamente identificada, inventariada y catalogada. Sin embargo, en la actualidad, se ha puesto en marcha un proyecto de catalogación del fondo con un nuevo modelo de ficha más actualizado. Este sistema, comprende un mayor número de ítems para

facilitar las búsquedas, sigue los parámetros marcados por las normas ISAD (G) y AACR2R, se adapta a los requisitos de grandes proyectos de catalogación como PARES y, además, se pretende exponer como un nuevo aporte metodológico para el centro, fundamentando con ello su valía para el archivo fotográfico del Laboratorio de Arte¹⁰ (FIG. 3).

Número de registro (NUMREG)	6 000329
Signatura topográfica (SIGTOP)	LANV
Signatura digital (SIGDIG)	LANV6_000329
Número de negativo (NUMNEG)	329
Otrassinaturas (OTSIG)	No procede
Fecha de entrada (FEENT)	1928-1949
Procedencia (PROC)	Fototeca del Laboratorio de Arte
Fotógrafo (AUTFOT)	Manuel Moreno
Agencia (AG)	N/d
Derechos de autor (DERAUT)	SGI Fototeca-Laboratorio de Arte
Condiciones de uso (USO)	Libre de derechos para uso investigador. Las tasas de empleo variarán en función de la vinculación del usuario con la Universidad de Sevilla y el formato que solicite de fotografía.
Título de la fotografía (TITFOT)	Techo. Compañía Sevillana de Electricidad
Título de reportaje (TITREP)	N/d
Fecha de la fotografía (FEFOT)	1949/06/30
Soporte (SOP)	Vidrio/Gelatin Bromuro (Placa seca)
Formato (FORM)	F 30 x 40 cm
Estado de conservación (ESTCON)	Bueno
Publicado en (PUB)	http://citius.us.es/fototeca/ficha.php?id=64283381d05
Óptica (OPT)	Paul Reinicke (Rudolstadt). Desconocemos la lente que emplearon, pero, seguramente debieron ser cualquiera de los dos objetivos de latón que posee el Archivo.
Tiempo de pose (EXP)	1.- Lente de latón sin marca con un solo anillo que maneja el diafragma (3-50 mm), una medida física que habría que trasladar a nuestros pasos de luz por número F. 2.- Lente de latón Dopp-Anastigmat Serie III Dagor F 300 mm / 6,8 fabricada por C.P. Goerz en Berlín
Luz (LUZ)	Natural
Enfoque (PLA)	General
Punto de vista (PVS)	Central invertido
Estructura formal (ESFOR)	El icono representado presenta una estructura formal de corte rectangular subdividida en varios medallones de diversa forma geométrica que sirven de soporte para la representación pictórica de escenas religiosas y virtudes
Resumen (RES)	Se trata de una fotografía del techo de la subcentral Compañía Sevillana de Electricidad, realizada por Manuel Moreno el 30 de junio de 1949. La imagen está tomada sobre placa seca de vidrio al gelatinobromuro y forma parte de un conjunto de fotografías del mismo formato, de cronología y autor variable que pertenecen al Servicio General de Investigación Fototeca-Laboratorio de Arte
Descriptor onomástico (DESPER)	Subcentral Compañía Sevillana de Electricidad, Aníbal Gorzález
Descriptor geográfico (DESLUG)	Calle Feria; Sevilla; Andalucía; España
Descriptor temático (DESTEM)	Arquitectura; Edificio; Techo; Decoración; Pintura; Regionalismo; Art Nouveau; Art & Crafts
Autores (DESAUT)	Manuel Moreno
Obras (DESOB)	El SGI Fototeca-Laboratorio de Arte cuenta con 2938 fotografías realizadas por este autor, en su mayoría en los últimos años de la década de los cuarenta y la década de los cincuenta del siglo XX.
Notas (NOT)	Conservamos el sobre original con anotaciones del autor relativas a los datos identificativos de la pieza, la caja dónde se custodió desde sus orígenes, así como la cámara y el trípode con los que se realizó la fotografía.

FIG. 3. Ficha catalográfica actualizada. Fotografía LANV_000329. SGI Fototeca-Laboratorio de Arte.

10 Fundamentamos el trabajo en base a los escritos de Del Valle Gastaminza (Del Valle, 1993: 33-43).

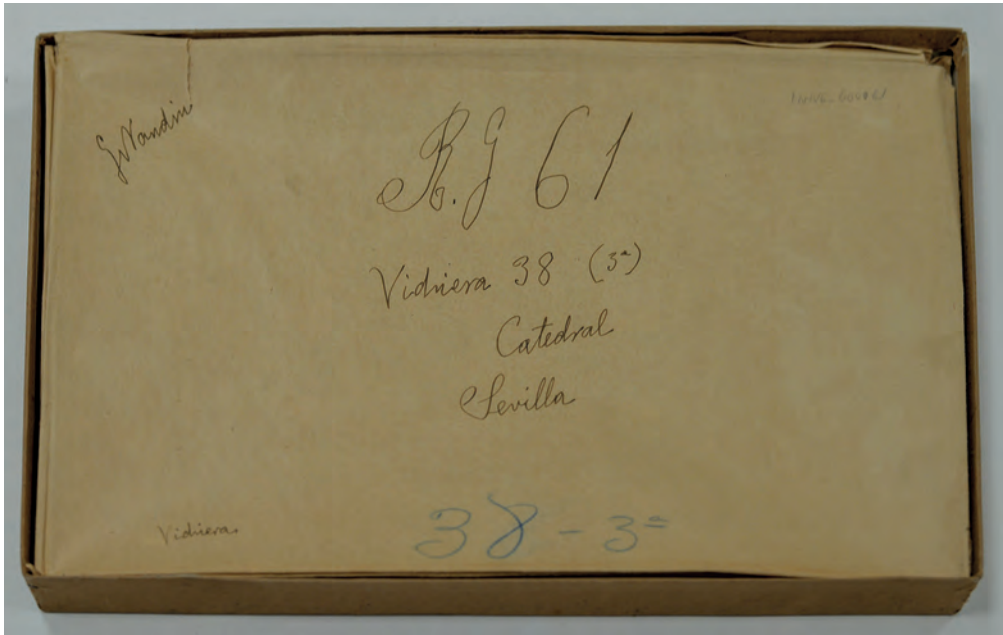


FIG. 4. Conservación original. Caja de cartón y sobre siglado. SGI Fototeca-Laboratorio de Arte.

El estudio pormenorizado del fondo nos ha dado la posibilidad de establecer un número total de 381 fotografías (366 en soporte vítreo y 15 en soporte plástico) ya que muchas de estas se encontraban duplicadas, tomadas desde diferentes puntos de vista e incluso algunas copias en positivo que se habían siglado con el mismo número de registro. El fondo se ha conservado hasta la actualidad en sus fundas y cajas originales, con todos los datos relativos a su autoría, ítem representado y número de registro original en la cabecera del sobre (FIG. 4).

Más allá de la suciedad, oxidación y restos de adhesivos de las máscaras de positivado, tan solo dos placas contaban con roturas importantes¹¹. Así mismo, encontramos un total de 9 sobres vacíos que debieron corresponder a placas que se han perdido. Respecto a las fotografías en soporte plástico habría que decir que, el 100% de estas fotografías de soporte plástico presentan un tono amarillento y un leve olor a policloruro de vinilo (pvc), lo que nos hace pensar que el material original con el que fueron fabricadas es el nitrato (FIG. 5).

El proceso de digitalización se llevó a cabo en RAW sobre mesa de luz Just Normlicht A 5.600 °K mediante cámara de medio formato Phase One IQ3. Una vez realizada la toma a ISO 50 y con los parámetros marcados por el fotómetro del propio equipo, se procedió a la realización del postprocesado mediante software de tratamiento digital (Capture One 11). Dicho procedimiento sigue una serie de patrones básicos. En primer lugar, balance de blancos, cuya referencia se extrae de la luz de la propia mesa. En segundo lugar, positivado de la placa mediante la conversación de luces y sombras. En tercer lugar, filtro Blanco y Negro puesto que fue la percepción original de destino de estas placas. Y, finalmente, recorte y exportación en TIFF (Sin compresión a 8 puntos de profundidad de bits) y en JPEG (Alta calidad a 3.500

11 Para todo el proceso de limpieza y encapsulado de las fotografías se ha seguido el manual de Luis Pavão (Pavão: 2001).



FIG. 5. Fotografía 30 x 40 cm en soporte plástico. SGI Fototeca-Laboratorio de Arte.

píxeles el lado más largo). De esta forma, tendríamos la imagen original en RAW, una copia de conservación en TIFF y otra copia de difusión en JPEG¹² (FIG. 6).

La devolución de las fotografías a la sala de archivo se llevó a cabo en sobres de papel Heritage Archival photokraft de 90 gr, sin reserva alcalina, para formatos 30 x 40 cm, de PH neutro sin reserva alcalina (total 381 fundas). Se colocaron en cajas para almacenaje horizontal de tipo Drop Spine fabricada con cartón de conservación Premier™ de 1300 micras color gris (exterior) / blanco (interior), pH 7.5 - 9.5 con reserva alcalina, conforme ISO 9706 y P.A.T. Photographic Activity Test ISO 18916 [medidas interiores 420 L x 319 W x 64 H mm] (Total 18 cajas para el vidrio -20 por caja aprox.- y 1 caja para el material plástico, ocupando un espacio aproximado de 1 m²). Y, finalmente, se sumaron las 366 placas de vidrio en el interior de mobiliario compacto de aluminio sobre baldas de 120 x 0,70 x 0,05 cm en unas condiciones térmicas de 18 °C y 45% HR. Y las 15 placas en soporte de plástico dentro de un *photocabinet* de conservación de baldas cuadradas de 0,90 x 0,90 cm a 8 °C y 35% HR.

Conclusiones

Entre los objetivos marcados al inicio de este trabajo se planteaba una propuesta de gestión de un fondo concreto, las placas al gelatino-bromuro de 30 x 40 cm del SGI Fototeca-Labora-

12 A la hora de plantear los patrones a seguir para la digitalización del fondo, acudimos a los trabajos de David Iglesias –para el apartado de calidad en la toma (Iglesias, 2008)- y Bárbara Muñoz y Miguel Térmens –para los aspectos de preservación digital (Muñoz, 2005; Térmens, 2009: 613-624)-. Así mismo, el sistema de trabajo empleado sigue los parámetros establecidos por el Ministerio de Cultura en marzo de 2002 publicados en la obra colectiva, *Directrices para proyectos de digitalización de colecciones y fondos de dominio público, en particular para aquellos custodiados en bibliotecas y archivos* (AA.VV., 2002).



FIG. 6. Digitalización de negativo de 30 x 40 cm sobre mesa de luz. SGI Fototeca-Laboratorio de Arte, reg. LANV6_000345.

torio de Arte. ¿Cuándo se adquirió el equipo con el que se realizaron las tomas fotográficas?, ¿qué protagonistas destacaron?, número, tipología y técnica de fotografía?, ¿en qué estado se encuentra?, ¿qué propuestas metodológicas de catalogación, digitalización y conservación llevar a cabo?... son algunas de las preguntas a las que se le han intentado dar respuesta a lo largo de estas líneas.

Inicialmente se planteó la necesidad de elaborar un informe previo al análisis del fondo que permitiese cuantificarlo, identificar temáticas representadas y visualizar deterioros. Dicho informe ha dado como resultado detalles como la concreción del número de placas y fotografías en materiales plásticos (367 vidrios y 15 nitratos), el cierre de un marco cronológico que se antojaba difuso –se pensaba que se inició en 1925 pero se ha podido demostrar que dio comienzo en 1928– y la estipulación de un estado de conservación bueno cuyos deterioros más destacados son la suciedad y la rotura de dos placas.

A su vez, propusimos llevar a cabo un análisis documental pormenorizado en base a modelos de estudio mucho más actualizados. De esta forma, se pretendía interrelacionar las fases de trabajo diario en el Servicio de Investigación con los nuevos modos de acción en cuanto a gestión de fondos que se llevan a cabo en otras instituciones de características similares. Su elaboración ha permitido mejorar la sistemática de trabajo del servicio, establecer una nueva base de datos con un mayor número de ítems y descriptores y, por tanto, una mayor visibilidad del conjunto fotográfico. Con estas mejoras, el rango de usuarios potenciales se incrementa, especialmente tras ofrecer la posibilidad de solicitud de estas fotografías directamente desde la página web (www.citius.us.es/fototeca), siendo este otro de los resultados que se planteaban a la hora de diseñar este estudio.

En el terreno de la conservación, se proponía la necesidad de llevar a cabo un tratamiento de limpieza en seco y húmedo, así como establecer qué condiciones le serían beneficiosas

al fondo en base a sus características propias. Ambos aspectos se han desarrollado, registrado su avance y justificado finalmente en las fichas catalográficas de cada imagen. A su vez, la digitalización, como método de copia virtual de un elemento fotográfico físico, se planteaba como herramienta básica del plan de conservación. Esta se ha llevado a cabo siguiendo las pautas marcadas por Iglesias y Muñoz de Solano en algunas de sus publicaciones (Iglesias, 2008; Muñoz, 2005), así como respetando el método marcado por el Ministerio de Cultura en el año 2002 (AA.VV., 2002). Culminamos el trabajo por tanto con un conocimiento mucho más exhaustivo del fondo de placas de 30 x 40 cm del SGI Fototeca-Laboratorio de Arte y con la justificación de la validez de nuevos protocolos de gestión mucho más actualizados.

Bibliografía

- DEL VALLE GASTAMINZA, Félix (1993). «El análisis documental de la fotografía». *Cuaderno de Documentación Multimedia*. Núm. 2, pp. 33-43. [Disponible también en línea <<https://core.ac.uk/download/pdf/153334429.pdf>> Consulta: 16/11/2021]
- IGLESIAS FRANCH, David (2008). *La fotografía digital en los archivos: qué es y cómo se trata*. Barcelona: Trea.
- MACLWAINNE, John [et al.] (2012). *Directrices para proyectos de digitalización de colecciones y fondos de dominio público, en particular para aquellos custodiados en bibliotecas y archivos*. Madrid: Secretaría General Técnica. Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación. [Disponible también en línea <<http://travesia.mcu.es/portalnb/jspui/handle/10421/3342>> Consulta: 16/11/2021].
- MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis (2014). «La ciencia del arte y la fotografía. Francisco Murillo Herrera y la Fototeca-Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla», en Benito NAVARRETE PRIETO (comp.), *Arte Antiguo en la Exposición Iberoamericana de 1929*. Sevilla: ICAS. Ayuntamiento de Sevilla, pp. 32-65.
- MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis; JUSTO ESTEBARANZ, Ángel; OJEDA BARRERA, Alfonso (2018). «La Fototeca del Laboratorio de Arte y la Exposición Iberoamericana de 1929. Novedades en torno a la catalogación patrimonial», en Amparo GRACIANI (comp.), *Imagen, escenografía y espectáculo en la Exposición Iberoamericana. Testimonios, artistas y manifestaciones*. Sevilla: Editorial de la Universidad de Sevilla, pp. 25-48.
- MUÑOZ DE SOLANO Y PALACIOS, Bárbara (2005). *Fundamentos conceptuales de la preservación del documento digital*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. [Tesis doctoral]
- OJEDA BARRERA, Alfonso (2018). «La Fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla. Un fondo fotográfico pionero en España». *Cabás: Revista del Centro de Recursos, Interpretación y Estudios en materia educativa (CRIEME) de la Consejería de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Cantabria*. Núm. 20, pp. 57-72. [Disponible también en línea <<http://revista.muesca.es/articulos20/444-la-fototeca-del-laboratorio-de-arte-de-la-universidad-de-sevilla>> Consulta: 16/11/2021]
- PAVAO, Luis (2001). «Conservación de Colecciones de Fotografía». *Cuadernos Técnicos*. Sevilla: Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico.
- PETIT, Carlos (2014). «Francisco Murillo Herrera (1878-1951), de la Cátedra al Laboratorio». *Laboratorio de Arte*. Núm. 26, pp. 333-348. [Disponible también en línea <http://institucional.us.es/revistas/arte/26/articulo_16.pdf> Consulta: 16/11/2021].
- SUÁREZ GARMENDIA, José Manuel (2008). *La fotografía como documento: el Laboratorio de Arte a través de su Fototeca*. Sevilla: Laboratorio de Arte.

- (1995). «La Fototeca del Laboratorio de Arte». *PH Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*. Núm. 13, pp. 68-75. [Disponible también en línea <<https://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/266>> Consulta: 16/11/2021].
- (1995). «La Fototeca del Laboratorio de Arte», *Laboratorio de Arte*. Núm. 8, pp. 321-340. [Disponible también en línea <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1343157>> Consulta: 16/11/2021].

TÉRMENS, Miguel (2009). «Investigación y desarrollo en preservación digital: un balance internacional». *El profesional de la información*. V. 18. Núm. 6, pp. 613-624. [Disponible también en línea <<http://eprints.rclis.org/16218/1/Investigacion-preservacion-EPI.pdf>> Consulta: 16/11/2021]

Recuperar el ballet *Jota Aragonesa* (1930) de Mijaíl Fokin a través de la colección fotográfica del *Rakstniecības un Mūzikas Muzejs* en Riga

Recovering Mikhail Fokine's *Jota Aragonesa* through the *Rakstniecības un Mūzikas Muzejs* photographic collection in Riga

Gonzalo Preciado-Azanza

Doctorando en Historia del Arte, Universidad de Zaragoza

RESUMEN

La fotografía es una fuente esencial para la historia de la danza. Esta investigación analiza el caso de estudio del ballet *Jota Aragonesa* (1930) de Mijaíl Fokin. Se ha llevado a cabo una primera aproximación para recuperar cómo era gran parte del vestuario y la escenografía mediante trece instantáneas del Museo de la Literatura y la Música. Estas fotografías muestran una visión estereotipada del imaginario de «lo español», incluyendo personajes populares –como bandoleros, toreros y flamencas–, una influencia andaluza o el mito acerca de los orígenes de esta danza. *Jota Aragonesa* contribuyó a la consolidación internacional del Ballet Nacional de Letonia, así como a la construcción de una determinada imagen de Aragón en el extranjero, asociada a la jota y a los Pirineos. La documentación en Riga abre la posibilidad de rescatar del olvido este valioso patrimonio coreográfico.

Palabras Clave: Historia de la danza, Fotografía, Ballet Nacional de Letonia, *Jota Aragonesa*, Imaginario de «lo español», Patrimonio coreográfico.

ABSTRACT

Photography is a primary source for dance history. This research focuses on Mikhail Fokine's *Jota Aragonesa* (1930) as a case study. A first approach has been carried out to recover how were its costumes and set designs through thirteen pictures preserved at the Museum of Literature and Music. Those images present a stereotypical vision of Spanishness, including popular characters –such as bandits, bullfighters and *flamencas*–, an Andalusian influence or the myth about the origins of this dance. *Jota Aragonesa* contributed to the international consolidation of the Latvian National Ballet, as well as developing a certain image of Aragon abroad, associated with jota and the Pyrenees. The documentation in Riga open the possibility of rescuing this valuable choreographic heritage.

Keywords: Dance History, Photography, Latvian National Ballet, *Jota Aragonesa*, Spanishness, Choreographic Heritage.

Introducción

La fotografía es una fuente primaria para la historia de la danza, especialmente en aquellos casos en los que no hay grabaciones audiovisuales ni se dispone de notaciones coreográfi-

cas y, por consiguiente, su estudio facilita la conservación del patrimonio coreográfico. Sin embargo, su análisis constituye un verdadero reto para los investigadores, debido a su carácter efímero que dificulta la existencia de un *corpus* completo. Por ello, se requiere de un amplio abanico de fuentes que permitan reconstruir estas rompecabezas. Entre ellas, la fotografía permite capturar tanto instantes de la representación como posturas de sus intérpretes (Murga Castro, 2010: 232). No obstante, una imagen puede expresar mucho más. Tiene la capacidad de despertar la imaginación del espectador y comunicar movimiento más allá de lo que se aprecia a simple vista (Reason, 2013). Esto ha permitido reproducir con gran acierto el hecho dancístico, llegando incluso a crear obras de arte en sí mismas. Desafortunadamente, en la actualidad todavía hay numerosas coreografías que permanecen en el olvido a la espera de ser recuperadas con la ayuda de la fotografía.

Este artículo analiza el caso de estudio de *Jota Aragonesa*. El coreógrafo y bailarín ruso Mijaíl Fokin estrenó este ballet en San Petersburgo el 29 de enero de 1916, tras haber viajado intensamente por el centro y el sur de España¹. La música corrió a cargo de Mijaíl Glinka², mientras que los figurines y la escenografía fueron obra de Alexander Golovin. Pese al título de esta pieza, Fokin no se limitó a utilizar únicamente pasos de jota, sino que también introdujo elementos de otras danzas españolas (Sokolov-Kaminsky, 1992: 55). Sin embargo, no se ha podido preservar al no disponer de su notación coreográfica y se desconoce quiénes fueron sus bailarines³. Plasmó todo lo que había aprendido durante su breve estancia en la península. Tras analizar nuestras danzas, se percató de que todo lo que se había interpretado anteriormente en los teatros imperiales distaba mucho de la realidad. Este *divertissement* se convirtió en la puesta en escena «más cercana al auténtico baile español que jamás haya realizado el Ballet Mariinski» (Fokin, 1961: 236), siendo reestrenada en 1930 en Riga.

En las primeras décadas del siglo XX, la capital báltica se encontraba en su apogeo como se puede apreciar en sus abundantes edificios *art nouveau*. Desde la segunda mitad del siglo XIX, Riga vivió una época de expansión sin precedentes hasta alcanzar medio millón de habitantes en 1913 y convertirse en el tercer centro industrial y cultural del Imperio Ruso (Ščerbinskis, 2018). Sin embargo, su desaparición tras la Revolución bolchevique y la transformación del panorama europeo tras la Gran Guerra, unido a un auge identitario de la «comunidad imaginada» letona (Anderson, 1993: 128), propiciaron su independencia en 1918. En este contexto, surgió el Ballet Nacional de Letonia como un instrumento de la política cultural de este país para conseguir su reconocimiento *de iure* y afianzarse como una potencia cultural en la Europa de entreguerras. *Jota Aragonesa* y otros ballets de «lo español» influyeron notablemente en sus inicios al representar una quinta parte del repertorio de esta compañía entre 1922 y 1934 (Preciado-Azanza, 2020: 109).

Objetivos

Este estudio tiene como objetivo trazar una primera aproximación para recuperar la puesta en escena en Riga del ballet *Jota Aragonesa* (Fedorova-Fokine, 1930) a partir de la colección fotográfica del Museo de la Literatura y la Música –*Rakstniecības un Mūzikas Muzejs* en letón—. Con ello, se pretende aportar datos relevantes acerca de la coreografía original de Fokin, que

1 Fokin y su familia se quedaron varados durante tres meses tras el estallido de la Primera Guerra Mundial. Analizó las diversas vertientes de la danza española en Madrid, Sevilla, Granada y Málaga (Beaumont, 1935: 114). Plasmaría todo este conocimiento en *Ole Toro*, *Panaderas*, *Bolero* y, por supuesto, *Jota Aragonesa*.

2 En 1845 compuso *Capricho brillante sobre la Jota aragonesa* poco después de haber llegado a España.

3 Aunque se cree que Tamara Karsavina pudo ser una de sus intérpretes.

permitan su reconstrucción en futuras investigaciones, así como determinar cómo eran los figurines y la escenografía creados por Ludolfs Liberts para esta producción, al compararlos con los bocetos que nos han llegado hasta la actualidad.

Metodología

Esta investigación se sustenta en el análisis de fuentes bibliográficas, artísticas y documentales desde diferentes perspectivas, que combinan el análisis histórico, social y cultural, incluyendo material inédito de instituciones letonas, entre otros: el Archivo de la Ópera Nacional de Letonia o la Colección Zuzāns en Riga. El estudio se ha focalizado en las trece fotografías del Museo de la Literatura y la Música, combinando diferentes planteamientos metodológicos, entre los cuales destacan el iconográfico e iconológico, el sociológico o la estética, pero también los diversos y novedosos enfoques que componen los *Dance Studies*⁴ (Dodds, 2019). Todo ello se complementa con las críticas y escritos publicados en los influyentes periódicos *Jaunākas Zinas* y *Sociāldemokrāts* así como la revista *Atpūta Zurnāls*⁵, en cuyas páginas se reprodujeron un amplio abanico de fotografías de esta producción (FIG. 1).

Jota Aragonesa (1930), una española exótica en la capital báltica

*Jota Aragonesa*⁶ se estrenó en la Ópera Nacional de Letonia el 6 de noviembre de 1930 (Balina, 2018: 491), junto a otros dos ballets de un acto –*Le Pavillon d'Armide* y *El pájaro de fuego*– también coreografiados por Fokin. Su cuñada,⁷ y directora de la compañía entonces, Alexandra Fedorova-Fokine repuso esta coreografía, continuando con su ciclo de «lo español» iniciado en 1929 con *Paquita*. Se retomó la música de Glinka y para ello, se contó con el reconocido director Otto Karl al frente de la orquesta. Mientras que los figurines y la escenografía corrieron a cargo de Liberts, el máximo exponente del *art déco* en Letonia (Vanaga, 2014: 350). El programa de mano nos muestra cómo esta pieza estuvo interpretada por treinta y seis bailarines (FIG. 2), incluyendo a los grandes solistas de la época y futuros directores del ballet letón Helena Tangijeva-Birzniece y Osvalds Lēmanis.

Este ballet se representó en dieciséis ocasiones (Štāls, 1943: 51), recibiendo numerosos elogios. Tras su estreno, Jānis Zālits escribió una crítica muy halagadora en *Jaunākas Zinas*, recalcando cómo este ballet fue el colofón de una velada que rendía pleitesía al ballet ruso, en donde «la música brillaba con las peculiaridades y ritmos españoles» (Zālits, 1930: 7). Sin embargo, el profundo impacto de la Gran Depresión obligó a hacer cambios drásticos en el repertorio de la Ópera Nacional de Letonia (Vanaga, 2014: 352), incrementando notablemente el número de operetas. Aunque el temperamento de la danza fogosa de Fokin atrajo a numerosos espectadores, «lamentablemente los experimentos del ballet ya no estaban detrás de las montañas...[y] la crisis también estaba azotando a los bailarines» (Bite, 2002: 58). No obstante, pese a la delicada situación económica, Fedorova-Fokine continuó su ciclo de «lo español» y estrenaría *Don Quijote* en 1931.

En cambio, *Jota Aragonesa* no ha vuelto a formar parte del repertorio del Ballet Nacional de Letonia desde entonces. Al no disponer de su notación coreográfica, la obra de Fokin no se ha

4 Esta disciplina todavía tiene un largo camino que recorrer en el ámbito académico español.

5 La revista artístico-literaria de referencia en Letonia entre 1924 y 1941.

6 También conocida en letón como *Arragonas chota*.

7 Contrajo matrimonio con su hermano mayor Alexander Fokin.



FIG. 1. Autor desconocido. Diferentes fotografías de los ballets *Jota Aragonesa*, *Le Pavillon d'Armide* y *El pájaro de fuego*. 1930. Reproducido en «Trīs jauni baleti Nacionālā operā» (1930), *Atpūta Zurnāls*, 18 de noviembre, p. 7.

podido preservar para las siguientes generaciones (Sokolov-Kaminsky, 1992: 55). De hecho, la puesta en escena en Riga es la primera reposición⁸ de este ballet de la que se tiene constancia, pudiendo llevar a cabo una primera aproximación para recuperar ciertos aspectos de esta puesta en escena a partir de las imágenes que han llegado hasta nuestros días.

8 En 1937, los Ballets Russes de Montecarlo llevarían a cabo otra puesta en escena, que contaría con escenografía y figurinismo de Mariano Andreu.

LATVIJAS NACIONĀLĀ OPERA

Ugunspuņš.

Balēts 2 ainās pēc krievu laulāta teikuma. Mūzika Igora Stravinska.

S A T U R S.

I. aйна. Kēņipēdēls Jānis ierūs par sievu kēņipēdēli. Viss skumst, ka netiek vairs no Kārdiņš, kur Ugunspuņš ir nācis krūtīs zelta zibolās. Divi slikti arī teiksimāma pūns, un kēņipēdēls, lūko tā sēdēt. Pavissam rokā viņi putna nedabā, bet izpūt tam krūšu spalvu. Ugunspuņš atkal uzstātos kēņipēdēls spēlējās dārd. No Kārdiņa pūns nāk kēņipēdēls — priecēns, viņu vādā Viadijaka kēņipēdēli. Viss skumst, ka netiek vairs no Kārdiņš ar zelta zibolām. Jāni teranga Viadijaka kēņipēdēls un izbēstas. Draudzēns, kas kēņipēdēli neredz, jautā, kas par Jota: Viadijaka izlūstas, ka terandzēnsi dārdē kēdu sveicinālu. Nu viss meklē kēņipēdēlu, bet neatrod. Aust rīs: tas parēdēls, kā stālis bēns terandzēls, kā labais garš. Ar paņņipū kēņipēdēls atgriežas pūt. Vēl kēņipēdēls.

Turpin. skat. 16. lapp.

Trešdien, 26. novembrī 1930. g., plkst. 7.30 vak.

Ugunspuņš

Igora Stravinska balēts 2 ainās

Ugunspuņš Cveiberģs Kēņipēdēls Jānis Pūciņš Viadijaka kēņipēdēls Jurgēns Nemīcīgais Kārdējs Saule Baltais bruņnieks Leščevskis Melnais bruņnieks Bernhofs 12 daļiņš kēņipēdēls Forstmanis, Kovāls, Tobliss, Ģentiels, Cernova, Tromberģs, Saņkolevičs, Hirsvalds, Lazarevs, Rozenfelds, Abrams, Kalnavarņš	Raganas Kucēis, Pfeifers, Finklers, Bernhofs, Grafo, Dravnieks, Leontjeva, Butkis, Hartmans, Millers, Kiris, Tomberģs Vilkači Hardele, Liepiņš, Ozoliņš, Teteris, Tilova, Žogļevskis, Prišēnfelds Mošļi Brants, Fihiģis, Šapiro, Leonaitis, Mijevičs, Mežulis Kārdēja sievas Strēzdiņš, Nidriete, Ģeislērs, Keivīšs, Petersons I., Petersons II., Freimans, Morozova Kārdēja sargi Kolesņiks, Paegle, Miterš, Bergs Kārdēja sulaiģi Tilaks, Steins, Birznieks
--	--

Ugunspuņa uzstāšana
 Ugunspuņa deģa Cveiberģs
 Kēņipēdēls gūsta Ugunspuņi (*Adagio*) Cveiberģs-Pūciņš
 Kēņipēdēlu rotāja ar aboliem
 Rīta parādišanās
 Kārdēja kalpu uzstāšana
 Ugunspuņa uzstāšana
 Kārdēja valstības sātaniskais dančs
 Ugunspuņa šūpa dziedma
 Kārdēja nāvs
 Dienas un nakts čiga un dienas ozvara

II aйна

Ākmens bruņnieku atdzīvinašana
 Ugunspuņa parādišanās
 Vispārēji prieki.

Armīdas paviljons

Nikolaja Čerepina balēts 3 ainās

Armīda Feodorova Vikonta de Bolāns Leščevskis Armīdas vergs Lēmanis Marģis Bernhofs Armīdas draudzēns Tangļeva-Birznieks, Leņcs, Cveiberģs, Kalniģis Viņu kavaleri Pūciņš, Brants, Leonaitis, Mijevičs Vikonta de Bolāns sulānis Titovs Saturns un amors I. aйна A. Feodorovas stnd. audz. 12 pulksteņa stitriņi II. aйна Gobelēns adžūkants	Koda Feodorova, Lēmanis, Leščevskis un otri Armīdas draudzēnu deģa Tangļeva-Birznieks, Cveiberģs, Leņcs Ragam un demoni deģa Forstmanis, Saule, Ģentiels, Tobliss, Hirsvalds, Freimans, Liepiņš, Ozoliņš, Šapiro, Hardele 6 čūnu deģa Jurgēns, Cernova, Strādņiģis, Liečačova, Kucēis, Pfeifers Ākali Fihiģis, Millers, Hartmans, Dravnieks, Kiris, Leonajeva, Finklers Grand valģe Feodorova - Leščevskis Grand valģe Feodorova, Lēmanis, Leščevskis, Tangļeva-Birznieks, Leņcs, Kalniģis, Cveiberģs, Pūciņš Ģalma ālmās Brants, Mijevičs, Leonaitis un c. Ģalma kungi Kalnavarņš, Bergs, Steins, Miterš, Rozenfelds, Kolesņiks
--	--

III. aйна

Arragonas čota

Rīts. Vikonta de Bolāns nāvs
 Michaila Gļinkas mūzika

Dekortfors <i>Ladōļs Liberts</i> Dirģēnts <i>Otto Karis</i> Izrādes vadītāģis <i>Eduards Katociņš</i> Dekortfōra palģģi: <i>Vilis Vasarijs, Jānis Rozenberģs, Pēteris Roļģans, Harijs Skride</i> Dursle slēdz pēc otrā zvana Publīku lūdz neatstāt telpas pirms beģģum, lai netraucētu mākslinieku noslēģģumu	Tangļeva-Birznieks, Leņcs, Cveiberģs, Kalniģis, Jurgēns, Ģentiels, Pūciņš, Lēmanis, Leščevskis, Saule, Nidriete, Forstmanis, Keivīšs, Hirsvalds, Petersons I., Petersons II., Freimans, Morozova, Leonaitis, Liepiņš, Mijevičs, Rozenfelds, Žogļevskis, Šapiro, Teteris, Hardele, Cernova, Tromberģs, Abrams, Bernhofs 6 zēni: Dravnieks, Pfeifers, Kucēis, Smits, Jakobi, Finklers Balletmeister <i>Aleksandra Feodorova</i> Dursle slēdz pēc otrā zvana Publīku lūdz neatstāt telpas pirms beģģum, lai netraucētu mākslinieku noslēģģumu
---	--

Direkčija

Fig. 2. Programa de mano del ballet *Jota Aragonesa*. 1930. Archivo de la Ópera Nacional de Letonia.

Recuperar el ballet *Jota Aragonesa* (1930) a través de la colección fotográfica del Rakstniecības un Mūzikas Muzejs

El Museo de la Literatura y la Música custodia un valioso material fotográfico del ballet *Jota Aragonesa*, que refleja instantes de su representación en Riga, proporciona datos de sus intérpretes y, sobre todo, es una fuente primaria para conocer los diseños de Liberts. Pero lejos de ser meros testigos para la posteridad, estas trece instantáneas se convierten en obras de arte en sí mismas y demuestran el incipiente interés que estaba suscitando la danza entre los fotógrafos letones⁹ de los años veinte y treinta (Teivāne-Korpa, 2014: 462-463). Se han dividido las imágenes en torno a dos bloques –fotografías positivadas y negativos– y se han denominado de acuerdo al número de inventario original del museo.

Fotografías positivadas

En primer lugar, la instantánea 777902 nos presenta a Eižens Leščevskis, uno de los solistas de este ballet. Este retrato en papel mate de escasas dimensiones –13,9 x 8,4 cm– está firmado por el conocido estudio fotográfico Jirgenšons¹⁰. Plasma una percepción muy particular del tra-

9 Destacó especialmente Vilis Ridzenieks en su búsqueda de la expresividad del movimiento.

10 Situado en las céntricas calles Elizabetes y Baznīcas. Estuvo en funcionamiento al menos hasta 1940.

je regional de baturro. Si bien es cierto que incluye gran parte de sus elementos característicos –faja, medias, camisa, pantalones, chaleco y pañuelo–, también incorpora otros elementos decorativos erróneos. Las lentejuelas de las hombreras, unido al excesivo maquillaje, proporcionan un aspecto afeminado y exótico poco acorde con la temática de este ballet. Asimismo, las florituras del chaleco tampoco ayudan a mejorar esta percepción. Si prestamos atención a su rostro, lo primero que llama la atención es el desproporcionado pendiente en forma de aro en su oído derecho. Aunque podríamos pensar que se trata de una influencia del traje de flamenca, si nos percatamos en sus patillas exageradas, así como en el pañuelo negro que cubre su cabellera, no cabe duda de que se trata de un bandolero. Esto nos recuerda el amplio abanico de personajes populares que han alimentado la amalgama de estereotipos de «lo español» desde el Romanticismo (Álvarez Cañibano, 1999: 82).

A continuación, las fotografías en papel mate 216419, 216420 y 216435 plasman tres poses diferentes –aunque de igual medida, 13,5 x 8,5 cm– de la bailarina Elvira Rone. La primera se trata de un retrato, en la segunda se encuentra en posición sedente, mientras que en la tercera está *sur les pointes*. Todas ellas son obra del conocido fotógrafo y director de cine ruso-letón Mārtinš Lapinš¹¹. Sin embargo, en ninguna de ellas se aprecia ni un atisbo del traje regional aragonés y, casi tan siquiera, de la influencia hispana. Los encajes y pasamanerías de la falda, además del corpiño, la peluca y el tocado, evocan en cierto modo a la vestimenta de la aristocracia española de mediados del siglo XVIII y comienzos del XIX, que tanto plasmó Goya en sus tapices y retratos. Sin embargo, las más que notables diferencias respecto al resto de figurines de Liberts, unido al hecho de que Rone no aparece en el programa (FIG. 2) parece indicar que estas imágenes corresponderían a otra producción. En tal caso, esta hipótesis rebatiría la catalogación del Museo de la Literatura y la Música.

Pero sobre todo, hay que resaltar la imagen en papel satinado 777536 (FIG. 3a) realizada por Andrejs Senakols, que nos muestra uno de los telones de fondo de Liberts. El conocido escenógrafo plasmó un pequeño pueblo sobre la ladera de una colina, que bien podría hacer referencia a los Pirineos. A diferencia del otro telón (FIG. 3b), en donde se aprecia una escena llena de vida, alegría y color mediante sus numerosos intérpretes, en esta ocasión el paisaje montañoso es el verdadero protagonista. Hay que resaltar cómo Liberts omite cualquier referencia humana centrándose únicamente en las abruptas irregularidades del terreno¹² y en su particular percepción de sus hogares, que poco tiene que ver con la característica casa altoaragonesa. De hecho, los colores claros de sus muros recuerdan más a los llamativos encalados de los pueblos andaluces. Aunque por su estructura también podría haberse inspirado en las icónicas casas colgantes de Cuenca. Todo ello proporcionaba «un colorido festín para los ojos» (Sudrabkalns, 1930: 6) como elogió la crítica. Por último, hay que destacar las vistosas bambalinas con reminiscencias del *art déco*, que resaltan aún más este paisaje.

Negativos

El negativo p91512 (FIG. 4a) nos presenta una de las protagonistas de este ballet, a la que veremos también en varios de los negativos grupales –de autoría desconocida y elaborados con placas de vidrio–, así como en el único figurín de Liberts que se ha podido localizar (FIG. 4b). Podemos apreciar su pincelada sutil y sofisticada, haciendo hincapié en el característico uso del

11 En 1906 abrió su propio estudio en la calle Grizinkalns. Por desgracia, tanto su estudio como su archivo fueron víctima de la Segunda Guerra Mundial.

12 No olvidemos que en los círculos extranjeros de la danza existía el mito de que la jota era un baile que provenía de la gente que bajaba dando saltos de las montañas.

dorado amarillento y elementos geométricos. No obstante, este traje presenta una visión estereotipada que poco tiene que ver con el traje regional aragonés. En primer lugar, nos llama la atención los prominentes volantes del vestido, que recuerdan inmediatamente al característico traje de flamenca. Liberts hace uso de tan solo dos colores: dorado amarillento y negro, aunque no se lleguen a discernir con claridad en este negativo. Sin embargo, crea formas muy sugerentes, con reminiscencias del *art déco*, tanto en la parte central del vestido como en las curvas del corpiño. Si apreciamos su rostro, nos percatamos de los rizos exagerados en su frente y en su mejilla, que unido a la característica peineta, le otorga el exotismo que demandaba el público local. Aunque Liberts también incluyó el icónico tocado de los años veinte, finalmente se deshechó la idea en favor de un peinado más balletístico. En cualquier caso, esta flamenca se encuentra entre la tradición y la modernidad, poniendo de manifiesto la influencia que ejercieron los diseños de Bakst para los Ballets Russes.

Mientras que en el negativo p91511 podemos apreciar en el centro a una bailarina, que pese a estar vestida con un traje diferente a la FIG. 4, presenta ciertas similitudes en cuanto a la visión de los estereotipos provenientes de Andalucía. También se observa una peineta, el rizo en la frente, así como el característico vestido de flamenca. A su lado, hay dos bailarines de rodillas, cuya indumentaria parece inspirada en un traje de torero, aunque Liberts ha incluido un pañuelo en vez de una montera. A su alrededor, se encuentran cinco bailarinas vestidas con unos atuendos, que podrían parecerse más al traje regional aragonés, incluyendo faja, medias, pantalones y pañuelo –que recuerda a un cachirulo–. Sin embargo, esta es la indumentaria masculina, no la femenina. Por lo tanto, llama la atención que Liberts haya querido que las bailarinas porten, deliberada o fortuitamente, este atuendo, siendo que ningún traje regional español femenino incluye pantalones. ¿O se trata de un guiño hacia la modernidad? ¿O simplemente una falta de intérpretes masculinos? Al igual que el telón de fondo, los trajes de esta producción continúan siendo una fiesta de las indumentarias de todas las regiones de España, convirtiéndola en una «españolada exótica» (Estévez Ortega, 1926: 19).

El negativo p91513 es un retrato colectivo de los intérpretes junto al equipo creativo tomado después del estreno, mientras que el p91515 (FIG. 5) corresponde a un instante de esta puesta en escena. Ambas imágenes son una fuente de gran valor para conocer más datos acerca del número de intérpretes de esta producción. Si bien es cierto que el programa indica que hubo treinta y seis bailarines (FIG. 2), en la primera instantánea hay treinta y uno, mientras que en la segunda se aprecian únicamente veintinueve. Se requerirán futuras investigaciones que permitan averiguar el número de intérpretes que hubo en el estreno absoluto de San Petersburgo.



FIG. 3. En la parte superior (a); Andrejs Senakols. Telón de fondo del ballet *Jota Aragonesa* con un pueblo al fondo. 1930. Museo de la Literatura y la Música, sign. 777536. En la parte inferior (b); Ludolfs Liberts. Telón de fondo del ballet *Jota Aragonesa* con una montaña al fondo. 1930. Colección Zuzans, Riga.



FIG. 4. A la izquierda (a); Autor desconocido. Una de las protagonistas del ballet *Jota Aragonesa*. 1930. Museo de la Literatura y la Música, sign. p. 91512. A la derecha (b); Ludolfs Liberts. Figurín del ballet *Jota Aragonesa*. 1930, Colección Zuzans, Riga.



FIG. 5. Autor desconocido. Instantes de la puesta en escena del ballet *Jota Aragonesa*. 1930. Museo de la Literatura y la Música, sign. p. 91515.

Asimismo, la segunda imagen nos permite intuir algunos movimientos de la coreografía original de Fokin. Se aprecia un uso importante del *épaulement* con especial énfasis en la quinta y cuarta posición de brazos, muy presentes en la danza española y especialmente en la escuela bolera¹³. Aunque también recuerdan al característico braceo flamenco e incluso a la propia jota aragonesa al interpretar los vistosos punteados de punta y talón.

A continuación, el negativo p91516 presenta otro retrato de la misma bailarina de la FIG. 4, portando un traje diferente, en donde llama especialmente la atención su peineta poco convencional. Esta reafirma la idea de Liberts de plasmar elementos tradicionales –aunque provenientes de otras regiones españolas– con un toque moderno al incluir elementos geométricos característicos del *art déco*. Por el contrario, los negativos p91514 y p91517 muestran una estética completamente diferente al igual que las fotografías anteriores de Rone. Ni los trajes, ni las pelucas de las bailarinas tienen nada de que ver con el exotismo visto en el resto de las imágenes. De hecho, al estudiar el material fotográfico de los otros ballets que se interpretaron esa misma noche, hemos podido apreciar cómo esta indumentaria fue utilizada por las bailarinas del cuerpo de baile de *Le Pavillon d'Armide*, que aparecen retratadas entre bambalinas en estos negativos. De este modo, se corroboraría la hipótesis de que podría haberse tratado de una confusión en su catalogación.

Finalmente, el negativo p91518 (FIG. 6) refleja la esencia de esta producción al plasmar la amalgama que constituye el imaginario de «lo español». Aunque en esta instantánea se aprecia una notable influencia de los estereotipos andaluces, algo poco sorprendente si tenemos en cuenta su contribución a la imagen de España en el extranjero (Llano, 2012: 192-235). En el



FIG. 6. Autor desconocido. Diferentes intérpretes del ballet *Jota Aragonesa*. 1930. Museo de la Literatura y la Música, sign. p. 91518.

13 Estilo que proviene de la danza española, aunque también presenta características procedentes de la danza clásica. Se consolidó durante el siglo XVIII y también fue conocido como baile español a lo largo del siglo XIX.

centro, vemos una vez más a la flamenca de la FIG. 4 acompañada por cuatro bailarines –incluyendo una mujer travestida que podría indicar una escasez de intérpretes masculinos– y cuatro bailarinas. Mientras que los trajes femeninos presentan reminiscencias respecto al figurín de Liberts, los varones aparecen vestidos con una indumentaria inspirada en el traje de faena andaluz –camisa blanca, chaquetilla corta y el típico sombrero cordobés–. Este aspecto podría aportar más datos acerca de cuáles han sido sus influencias coreográficas, decantándose probablemente en favor del braceo flamenco.

Conclusiones

Las trece instantáneas del ballet *Jota Aragonesa* (1930), que custodia el Museo de la Literatura y la Música, ponen de manifiesto la importancia de la fotografía como fuente para la historia de la danza y la recuperación del patrimonio coreográfico. Pero una imagen tiene la capacidad de expresar mucho más, llegando incluso a comunicar movimiento. Son obras de arte en sí mismas que despiertan la imaginación del espectador. Se ha realizado una primera aproximación que ha permitido rescatar cómo era gran parte del vestuario y la escenografía de Liberts. En total, se han localizado diecinueve figurines y dos telones de fondo que presentan una visión estereotipada, convirtiendo a esta producción en una «españolada exótica».

Se aprecia una notable influencia andaluza, inspirándose en sus característicos trajes de faena y de flamenca, así como en sus pueblos encalados. También se incluyen personajes populares tan llamativos como bandoleros o toreros. El uso de elementos aragoneses se ve reducido a los telones de fondo, protagonizados por un paisaje montañoso que recuerda a los Pirineos, además de incluir ciertos aspectos de la indumentaria tradicional masculina aragonesa en algunos trajes femeninos. Tras contrastar otras fuentes, se sugiere que ha habido una confusión en la catalogación de cinco imágenes, que no presentan ningún tipo de influencia aragonesa ni hispana. Se observa un notable uso del *épaulement* en las posiciones de los brazos de la coreografía de Fokin. Aunque parece indicar que proviene del braceo flamenco, también está presente en la escuela bolera y la jota aragonesa.

En definitiva, *Jota Aragonesa* –concebida bajo la influencia wagneriana de obra de arte total– contribuyó tanto a la consolidación internacional de la compañía como a la construcción de una determinada imagen de Aragón en el extranjero, gestada durante el Regeneracionismo (Castán Chocarro, 2016: pp. 96-108). Asimismo, sería interesante rescatar la gama cromática de los diseños de Liberts en estas instantáneas, mediante la incorporación de nuevas tecnologías. Aunque esta producción no ha vuelto a formar parte del repertorio del Ballet Nacional de Letonia, sí pudo influir en otras coreografías inspiradas en la jota aragonesa. Esta línea de investigación ayudará a conocer si podrían tratarse de adaptaciones o nuevas versiones de este ballet, lo que unido al trabajo de documentación en Riga nos permitiría recuperar la coreografía original de Fokin en futuras investigaciones.

Referencias bibliográficas

- ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio (1999), «El viaje de Glinka por España», Antonio ÁLVAREZ CAÑIBANO (comp.), *Relaciones musicales entre España y Rusia*, Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza/Ministerio de Educación y Cultura, pp. 79-100.
- ANDERSON, Benedict (1993), *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- BALINA, Gunta (2018), *Latvijas Baleta un dejas enciklopedija*, Riga: Ulma.
- BEAUMONT, Cyril (1935), *Michel Fokine and his ballets*, Londres: Dance Books.

- BITE, Ilja (2002), *Latvijas Balets*, Riga: Pētergailis.
- CASTÁN CHOCARRO, Alberto (2016), *Señas de identidad. Pintura y regionalismo en Aragón (1898-1939)*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- DODDS, Sherrill (2019), *The Bloomsbury Companion to Dance Studies*, Londres: Bloomsbury.
- ESTÉVEZ ORTEGA, Enrique (1926), «Hacia el «ballet» español», *La Esfera*, 18 de febrero, p. 19.
- FOKIN, Mijaíl (1961), *Memoirs of a Ballet Master*, Vancouver: Little Brown.
- LLANO, Samuel (2012), *Whose Spain? Negotiating Spanish Music in Paris. 1908-1929*, Oxford/Nueva York, Oxford University Press.
- MURGA CASTRO, Idoia (2010), «Artistas y metodologías en danza: una aproximación al estudio de la escenografía española de entreguerras», *Anales de Historia del Arte*, Volumen Extraordinario, pp. 223-238.
- PRECIADO-AZANZA, Gonzalo (2020), «Paquita: el imaginario de «lo español» en los inicios del Ballet Nacional de Letonia», Inma ÁLVAREZ PUENTE *et al* (comp.), *La Investigación en Danza 2020*, Valencia: Mahali, pp. 105-110.
- REASON, Matthew (2013), «Still Moving: The Revelation or Representation of Dance in Still Photography», *Dance Research Journal*, 35 (2), pp. 43-67.
- SOKOLOV-KAMINSKY, Arkady (1992), «Mikhail Fokine in St. Petersburg 1912-1918», *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, 10 (1), pp. 53-58.
- ŠČERBINSKIS, Valters (2018), *Nacionāla enciklopēdija*. Riga: Latvijas Nacionālā Bibliotēka.
- ŠTĀLS, Georgs (1943), *Latviešu Balets*, Riga: J. Kadila apgāds.
- SUDRABKALNS, Jānis (1930), «Trīs baleti Nacionālā operā», *Sociāldemokrāts*, 12 de noviembre, p. 6.
- (1930), «Trīs jauni baleti Nacionālā operā», *Atpūta Zurnāls*, 18 de noviembre, p. 7.
- TEIVĀNE-KORPA, Katrīna (2014), «Photographic art» en Eduards KLAVINŠ (comp.), *Art History of Latvia V 1915-1940*, Riga: LMA MVI, pp. 435-470.
- VANAGA, Anita (2014), «Scenic Design» en Eduards KLAVINŠ (comp.), *Art History of Latvia V 1915-1940*, Riga: LMA MVI, pp. 341-398.
- ZĀLITS, Jānis (1930), «Baleta premjera Nacionālā operā», *Jaunakas Zinas*, 7 de noviembre, p. 7.

El Arte en el desnudo de Josep Masana, la fotografía erótica de autor y su difusión comercial

Art in the nudes of Josep Masana, signature erotic photography and its commercial distribution

Albert Doménech Alberdi

Lcdo. en Historia del Arte y profesor de Secundaria, Badalona

RESUMEN

En la presente comunicación se intenta exponer el ambiente y las circunstancias en que Josep Masana publicó, con la editorial Rellev de Josep Codina, tres series de quince estereoscópicas eróticas en cinco ediciones entre 1933 y 1950 aproximadamente. Estas series, bajo el título de *Arte en el desnudo*, son un caso aislado en una España en la que el desnudo, aunque fuera artístico, era tabú y sufría persecuciones tanto oficiales como extraoficiales. Este hecho dificultaba que su autoría fuese pública, por esta razón son excepcionales las series que presentamos, editadas bajo nombre de Studio Masana.

Palabras clave: Josep Masana, fotografía estereoscópica, Rellev, desnudo, erotismo.

ABSTRACT

In this present communication we try to reveal the atmosphere and the circumstances in which Josep Masana published –together with the publishing firm Rellev of Josep Codina–, three series of fifteen erotic stereoscopies with five editions between 1933 and ca. 1950. These series, under the name of «Arte en el desnudo», are an isolated case in a Spain in which the nude, although artistic, was taboo and suffered both official and unofficial persecutions. This fact made it difficult for the authorship to become public as happened in the case of this series published under the name of Studio Masana.

Keywords: Josep Masana, stereoscopic photography, Rellev, nude eroticism.

El reconocimiento público y generalizado al fotógrafo Josep Masana¹ fue tardío y sobre todo gracias a la exposición realizada en Barcelona en 1994 y al catálogo que se le dedicó (Formiguera/Zelinch, 1994)². Desde entonces la presencia de Josep Masana fue ya permanente

- 1 Antes de empezar quisiéramos agradecer a las nietas de Josep Masana, Pilar Soler Masana y Rosandra Masana, la amabilidad de atendernos y las informaciones de tipo personal que nos han ayudado a entender un poco más la personalidad del fotógrafo.
- 2 En 1984 se le dedico una exposición titulada *Masana, fotògraf* en su ciudad natal, Granollers, y se imprimió un interesante catálogo con artículos de Josep Maria Farnés, Pau Barceló y Miquel Galmes.

en la historia de la fotografía española del primer tercio del siglo XX, situándolo a caballo entre el pictorialismo y las vanguardias, en función de su obra poliédrica. En ese momento ya se destacó su obra en torno al desnudo, tanto femenino como masculino, dentro de los cánones académicos.

En el año 1999, en una acertada decisión, los herederos de Josep Masana depositaron su fondo en el Museu d'Art de Catalunya (MNAC) para facilitar su conservación y divulgación. En 2011 el MNAC adquirió cuatro fotografías estereoscópicas pertenecientes a la 1ª Serie de *Arte en el desnudo* de la marca Rellev de Barcelona, desconocida hasta ese momento. La posterior aparición en el mercado del arte de las tres series que se realizaron de *Arte en el desnudo* y la publicación del imprescindible estudio sobre Rellev (Fernández Rivero, 2018) y sus catálogos, nos permiten aproximarnos a esta edición de fotografías de contenido erótico que se realizó por primera vez en España de manera seriada, comercial y firmada bajo la autoría de Studio Masana.

El presente estudio pretende poner en contexto esta inédita publicación, fechada en febrero de 1933, e intentar entender cómo fue posible su edición, en la España del primer tercio del s. XX, donde la erótica era tabú y en la que los fotógrafos sólo distribuían fotografías de desnudos de manera muy restringida o desde el anonimato.

Los límites del desnudo y la fotografía

En España la moralidad católica y su tradicional sumisión a los dictados de la Inquisición durante la época moderna, propició la prohibición explícita de la representación de cuerpos desnudos al ser considerado obsceno (Domènech, 2021). A pesar de la definitiva abolición de la Inquisición en 1834, las dinámicas moralistas derivadas de ella continuaron como una espada de Damocles para cualquier tentativa de representación de la desnudez. Esta es la razón por la que, a diferencia del resto de Europa, en España haya tan pocos desnudos en el arte del siglo XIX.

Sin ningún género de dudas, uno de los eternos debates en el mundo artístico se refiere a la representación de la desnudez y sus implicaciones morales. Si ya en Europa la moral imperante cuestionaba las líneas divisorias entre la estricta academia artística y la obra puramente erótica o pornográfica, en España este debate estaba cerrado y era objeto de censura por sí mismo. Este no es el lugar para discutir los eternos y cambiantes límites entre academia, sensualidad, erotismo o pornografía, aunque sí los tendremos en cuenta, debido a que nos afecta plenamente en la interpretación de la serie *Arte en el desnudo* de Josep Masana.

Si el debate ya era, y todavía es según como, un tema enquistado en las artes plásticas, ya desde los inicios de la fotografía subió un grado al implicar, no sólo la verisimilitud, sino la supuesta verdad de la imagen, como nos recuerda Joan Fontcuberta³. Esta verdad visual es la que moralmente ha conllevado, como ahora veremos, aún más problemas en la divulgación de las fotografías de personas desnudas. Las llamadas academias y las clases de dibujo con modelos al natural tenían sus detractores y causaron revuelo, precisamente por los límites entre arte y obscenidad. Es indicativo que, en Barcelona, en el año 1893, el Círculo Artístico sufrió una escisión cuando algunos de sus miembros fundaron el Cercle Artístic de Sant Lluc para distanciarse del tono bohemio que había tomado la institución y la contratación y la gestión de personas que ejercían de modelo. Estas discrepancias entre artistas auspiciaron que el crítico

3 FONTCUBERTA, Joan (1997). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona, Gustavo Gili p. 27.

de arte Raimon Casellas distinguiera entre «academias» y «ultracademias» al describir el estudio del ilustrador Eusebi Planas⁴.

Precisamente apreciamos la permeabilidad de los límites en la serie de litografías que Eusebi Planas tituló *Academias de mujer*, publicadas hacia 1884 y de circulación muy restringida, ya que estaban dedicadas sólo a artistas. Algunas de estas academias fueron realizadas a partir de fotografías obscenas⁵ que Eusebi Planas copió –con *atrezzo* incluido– suprimiendo las medias y zapatos y pocos detalles más. Así, por ejemplo, a partir de una de estas litografías, el pintor Francesc Masriera realizó el cuadro *Estudi de l'artista* de la colección Hamid D. Jafar⁶. Se cierra así un círculo, ya que una fotografía obscena es transformada en una academia litografiada, que se reproduce en una pintura académica.

El desnudo fotográfico en España

El estudio del comercio de fotografías de desnudos –academias artísticas o imágenes obscenas– en España es una de las asignaturas pendientes de la historiografía fotográfica. Todos los estudios clásicos de historia de la fotografía en España (Lee Fontanella y Publio López Mondéjar, por ejemplo) nos hablan y reproducen ejemplos puntuales de desnudos, como haremos nosotros en esta introducción, pero no hay, que conozcamos, un estudio en profundidad acerca de ello. Los fondos de algunas instituciones públicas y privadas conservan algunas muestras de fotografías, desde daguerrotipos a albúminas, que nos indican que su circulación fue una realidad en una España ultramontana. A pesar de ello, siempre se presenta la dificultad de certificar tanto la cronología exacta de las fotografías como, sobre todo, su origen español o foráneo.

El rastro cronológico más antiguo de la utilidad lúbrica de los desnudos estereoscópicos lo hemos encontrado en un dibujo humorístico, incluido en la revista manuscrita *El Trapecio. Semanario guasón redactado por una compañía de titiriteros del Círculo Gimnástico Barcelonés*⁷, fechado en 1860 y firmado bajo el seudónimo de Tòful. En él un hombre observa una fotografía a través de un visor estereoscópico, con actitud alterada y con un bulto sospechoso en la entrepierna, mientras que su hijo le pregunta que qué está mirando. Esto nos indicaría que los desnudos, como muy bien achacan los moralistas del momento, iban más allá del placer estético de las academias.

Al margen de esta caricatura, la primera fotografía (Colección Alexandre Dupoy, París) que podemos fechar con más precisión es la realizada a una mujer desnuda, se supone que en un

4 DOMÈNECH, Albert (2016). «Las figuras libres, las escenas verdes o los grupos de más subido color» en los dibujos originales de academias, ultracademias y composiciones pornográficas de Eusebi Planas en Marie-Hélène SOUBEYROUX *Miradas sobre una obra polifacética. Homenaje a Jean-Louis Guereña*. París, Indigo & Côté-femmes éditions. Pp. 279-280.

5 En el s. XIX distinguimos la obscenidad por las posturas de las modelos, por llevar sólo medias y zapatos como elementos erotizantes del momento. Las fotografías a las que nos referimos fueron realizadas seguramente en un prostíbulo de lujo de Barcelona, a inicios de 1880. GALDERICH (DOMÈNECH, Albert) (2009). «Acadèmies i ultracadèmies d'Eusebi Planas, erotisme al fil de la legalitat» en & *Piscolabis Librorum maioris*. Barcelona (Consulta 21 de octubre 2021).

6 CODES LUNA, Miquel-Àngel; FONTBONA, Francesc; CABRÉ I MONNÉ, Rosa y FABREGAT MARTÍN, Isabel (2011). *La febre d'or. Escenes de la nova burgesia*. Barcelona, Obra Social «La Caixa». p. 93.

7 *El Trapecio. Semanario guason redactado por una companyia de titiriteros del Círculo Gimnástico Barcelonés*. (Biblioteca Nacional de Catalunya. Volúmenes III Topogràfic: 096-8-724/6). GALDERICH (DOMÈNECH, Albert) (2009). «El setmanari manuscrit El Trapecio», una gran descoberta del 1860» a & *Piscolabis Librorum*. Barcelona (Consulta 21 de octubre de 2021) <http://librorum.piscolabis.cat/search?q=trapecio>

prostíbulo y con las piernas abiertas, mostrando obscenamente sus partes genitales, mientras lee un ejemplar del periódico *La independencia. Diario republicano federal* –Barcelona, entre 1871 y 1875–. Otra referencia de esa época sería la correspondiente a la tarjeta formato *carte de visite* de una invitación para el baile de Carnaval organizado por el Taller la Baldufa⁸ en 1875, en la que aparecen un par de modelos semidesnudas. Estos ejemplos, y el ya mencionado del prostíbulo de Barcelona de 1880, nos permiten certificar que sí existió una producción local de fotografías seriadas a pesar de que tradicionalmente se ha querido atribuir a un origen francés las fotografías eróticas que circulaban por España. Otros indicios como el estilo de muebles, decoración, inscripciones, localización geográfica de la fotografía hallada... contribuyen a confirmar, o por lo menos a poder deducir, el origen español de algunos desnudos.

Otra cuestión es el anonimato sistemático de las fotografías de desnudos, tanto académicas como obscenas, que se distribuían en España, por lo que no podemos identificar autorías. Conocemos el caso de Antoni Esplugas (1876-1926), quien realizó un gran número de fotografías para ser comercializadas, pero que jamás fueron firmadas (Naranjo, 1998). Sólo cabe reseñar el caso de Josep Maria Cañellas (1880-1902) (Capella, 2005), nacido en Reus y con actividad en Figueres, que se desplazó a París donde desarrolló una fructuosa carrera fotográfica durante la cual realizó numerosos desnudos, firmados siempre con sus siglas JMC y su referencia de cliché. A pesar de ello, debemos considerar que estos desnudos firmados son obra francesa y no española, porque estaban realizadas y pensadas para su distribución en Francia. Sólo conocemos un caso en el que, consideramos que por error, una fotografía pornográfica (Colección Domènech-Ballester) en formato *carte de visite* iba firmada por Vázquez Hermanos (1898-1904)⁹, de Barcelona. Curiosamente esta misma fotografía la hemos encontrado en tirajes posteriores, hacia 1920, lo que permite deducir que el negativo pasó de un fotógrafo a otro, como era usual.

También se dedicaron a la fotografía de desnudos algunos pintores, de los que nos han llegado algunos ejemplares. Son los casos, entre otros, de Josep Lluís Pellicer, Baldomer Gili i Roig, Antonio Portela, Emili Vilà o Pere Casas Abarca, por poner unos ejemplos. Pero debemos tener en cuenta que estas fotografías eran sobre todo para uso profesional y no pensadas para su comercialización.

Entre los profesionales que sí preveían comercializar su producción de desnudos, encontramos a los fotógrafos pictoralistas que producían ediciones muy limitadas, destinadas a un público selecto, y que desestimaban su distribución en serie. Esos fotógrafos seguían las corrientes estéticas tanto de Estados Unidos como de Europa con una intencionalidad en ningún caso lúbrica sino puramente estética, en la que la alegoría desnuda se convertía en fuente de inspiración. Dentro del pictoralismo destacan el ya mencionado pintor Pere Casas Abarca y otros artistas exclusivamente fotógrafos como Joan Vilatobà, Joaquim Pla Janini, Josep Maria Casals, Antonio Portela o Rafel Molins.

El caso de Josep Masana es especial porque se situó estéticamente dentro de una segunda generación pictoralista, pero también participaba de una estética vanguardista, sobre todo en su faceta como publicista y en la realización del *Arte en el desnudo*, que protagoniza este artículo. Esta ambivalencia en aplicar una manera de hacer u otra, ha llevado a la crítica a calificarla como «esquizofrenia creativa» (López Mondéjar, 1997: 116) cuando en realidad,

8 Subasta de fotografía (2011). Barcelona, Subastas Soler y Llach, lote 109. p. 77.

9 Publicada en Galeria d'imatges X <http://galeriadimatgesx.blogspot.com/2021/10/carte-de-visite-pornografica.html> (Consulta 24 de octubre 2021)

más allá de lo despectivo del término, esa capacidad de adaptación nos parece una virtud. La línea vanguardista en España no cultivó el desnudo, que sepamos, a excepción de Josep Masana y Joaquim Gomis, con su fotoscop *El cos*, aunque en este caso los desnudos son un poco posteriores, década de los años 40.

La censura directa e indirecta

No cabe duda de que, cuando hablamos del desnudo en España, un factor importantísimo para su no desarrollo en plenitud es la censura, tanto directa –con prohibiciones a través de decretos, leyes...– como indirecta a través de la presión social. Publio López Mondéjar, comenta irónicamente que «la católica España fue más generosa en la conmemoración de la muerte que en el canto lúdico de los sentidos, como corresponde a ese sentimiento trágico de la vida de un país apacentado durante siglos desde púlpitos y cuarteles. Así, contrastando con la abundancia de retratos de difuntos, apenas existen desnudos en las colecciones fotográficas españolas» (López Mondéjar, 1989: 69).

Para entender lo complejo de esta situación, daremos unos ejemplos de censura indirecta, claramente más eficaz que todas las leyes, para que fotógrafos y editores de obras consideradas obscenas tuvieran mucho cuidado en no exponerse a la luz pública. Y no hablamos sólo de la moral cristiana, sino también de la moral cívica como fue el caso de la progresista Biblioteca Pública Arús de Barcelona, que acogía toda clase de libros de izquierda política y obrerista, espiritistas, masónicos... y que en su acta de fundación de 1895, punto B, especifica que «la Biblioteca será siempre libre, no pudiendo excluir sistemáticamente ningún género de libro, por motivos sociales, políticos ni religiosos, pudiendo sólo cerrarse las puertas á las publicaciones criminosas ó pornográficas clandestinas».

A pesar de ello, las objeciones religiosas para el desarrollo del desnudo fueron avasalladoramente superiores, hasta convertirse en auténticas cruzadas antipornográficas¹⁰, antiblasfemia¹¹ y contra la inmoralidad pública, como sucedió sobre todo después del periodo republicano, con una dictadura nacionalcatólica que quiso acabar con el «desorden rojo» (Domènech, 2021: 25-27) y como tal actuó duramente contra las publicaciones y fotografías consideradas como obscenas, en un sentido muy amplio del término.

De esa cruzada contra la inmoralidad previa al franquismo, queremos destacar cinco casos elocuentes de como no sólo las leyes represivas coartaron la libertad de expresión, sino que también grupos de presión hicieron una ingente tarea respecto a la no publicación de desnudos o libros eróticos, al ser sistemáticamente considerados obscenos. El primer caso ha sido magistralmente analizado por David González (González, 2018) referente a un incidente de 1904 en Sabadell. En esta ciudad sólo había tres fotógrafos y en el *Diario de Sabadell*, el 10 de febrero, se publicó una nota que decía: «tenemos entendido que en esta Ciudad existe un fotógrafo que se dedica al negocio de expender postales pornográficas, que publica valiéndose de una mujer muy conocida por sus costumbres alegres, etc., etc. Como estamos algo enterados del asunto, estamos a la disposición de nuestras autoridades para proporcionarles cuantos datos hemos recogido sobre el particular, por si quieren castigar tan abominable como prostituido comercio». David González relaciona automáticamente el posicionamiento de los fotógrafos Pablo Cocñarc y la viuda de Francesc Ribera Llopis, desmarcándose del nego-

10 ARAGÓ, Ricardo (1919). *El kiosco*. Barcelona, El amigo de la juventud.

11 FONT, D. Ramon (1887). *La blasfemia*. Gerona, Imprenta Tomás Carrera / L'ESCLOP, Ivon (seudónimo del presbítero Ricard Aragó) (1921). *La paraula en la llengua*. Barcelona, Lliga del Bon Mot.

cio de fotografías pornográficas y dejando al descubierto al tercer fotógrafo, Antonio Soldevila. El término pornográfico es ambivalente porque el mismo periódico, el 25 de marzo, acusa a los quioscos de tener revistas «pornográficas» como *La Saeta*, *Piripitipi*, *La Vida Galante...* que hoy son consideradas sicalípticas por contener algún desnudo y textos picantes, más bien inocentes. La polémica continuó entre fotógrafos y prensa local, por un caso de chantaje de *El Diario de Sabadell* sobre el fotógrafo Antonio Soldevila, prometiendo no publicar más noticias negativas acerca de su negocio. No obstante, aquí nos interesa, sobre todo, exponer el medio de presión social que representaba la prensa y cómo un artículo pudiera perjudicar ampliamente el desarrollo de una actividad económica y llevar a la ruina un comercio, al margen de la certeza del hecho narrado, como podría producirse hoy día con las redes sociales.

Un caso parecido¹² afectó a Antoni Bulbena, editor de libros de bibliofilia, que padeció las denuncias públicas de Mn. Josep Gudiol, conservador del Museu Episcopal de Vic, a través del periódico *La Gazeta montañesa* de 14 de diciembre de 1911 sobre la publicación de ciertos libros «priápicos». Los comentarios surgidos entre libreros, bibliófilos y otros intelectuales –muchos de ellos clientes de sus habituales publicaciones elitistas, con tirajes de 25 a 100 ejemplares por libro– motivaron que Antoni Bulbena pidiera perdón a Mn. Gudiol a través de un amigo común, Joan Subirachs, sin conseguir revertir la situación.

El desnudo artístico en la vía pública también fue objeto de la censura de la época. Así, en Tarragona, la instalación del monumento *Als herois de 1811* del escultor Julio Antonio –denominada popularmente *Els despullats* «Los desnudos» y terminada en 1917– no fue instalada en su emplazamiento hasta la Segunda República (1931) después que en 1923 una comisión organizada por el arzobispo Vidal i Barraquer prohibiera su exhibición pública por ser contraria a la moralidad pública. A esta polémica hay que añadir la de las esculturas con desnudos realizadas cuando se remodeló la Plaza Cataluña de Barcelona, en 1925, dentro del adecentamiento de la ciudad para la Exposición Internacional de 1929. La colocación de la escultura *Tarragona*, de Jaume Otero, una alegoría desnuda, provocó las protestas de los círculos más recalcitrantes y puristas de Barcelona, que hicieron retocar la escultura con la simulación de trapos y su traslado a la periferia de la ciudad, en la entrada de Barcelona frente al Palacio Real. Esa polémica decisión obtuvo la total oposición de sectores progresistas y fue criticada por la prensa satírica¹³. El caso se reprodujo en 1929, con la instalación de nuevas esculturas con desnudos, que levantaron de nuevo protestas dirigidas al Ayuntamiento y en la prensa, con airadas cartas en las que se afirmaba incluso que «hay padres de familia que no dejan pasar a sus hijos por la plaza de Catalunya»¹⁴.

Los aires de la Segunda República cambiaron ciertas percepciones, lo que sin duda permitió la publicación del *Arte en el desnudo* de Josep Masana, o la organización de la *Exposició del Nu*¹⁵, organizada por el Cercle Artístic bajo los auspicios de la Generalitat de Catalunya, en

12 DOMÈNECH, Albert (2014). «Pecat amagat és mitg perdonat... La polèmica entre mossèn Gudiol i Antoni Bulbena arran de les edicions bibliòfiles de llibres eròtics» en *Scripta, Revista Internacional de Literatura i Cultura Medieval i Moderna* Vol. 3. Universitat de València. <https://ojs.uv.es/index.php/scripta/article/view/3829/3469>

13 *Campana de Gràcia*. Barcelona, 28 de noviembre de 1925 nº 2945.

14 «Las estatuas de Plaza Cataluña» en *La Vanguardia*. Barcelona, 2 de diciembre de 1928.

15 La exposición fue inaugurada el 15 de diciembre de 1933 por el presidente de la Generalitat, Francesc Macià, el conseller de cultura Ventura i Gassol y el alcalde de Barcelona, Jaume Aguadé. Previamente el 9 de junio el escritor e intelectual José Francés realizó una conferencia con el nombre de *El desnudo eterno, tema del arte* que escandalizó al público por su apología del desnudo. José Francés es autor del libro *La fotografía artística* publicado por CIAP (Madrid/Barcelona, 1932) en la que habla muy sucintamente del desnudo y reproduce ejemplos extranjeros, incluso en la cubierta.

una sala subterránea de la Plaza de Cataluña habilitada como espacio cultural, dedicada al desnudo en la historia del arte catalán. Esta exposición generó una campaña de protestas por parte de la Iglesia, la Liga contra la inmoralidad, la Asociación de padres de Familia, el Comité de Damas del Centro de Defensa Social... pero sobre todo encabezada por el moralista Ramon Rucabado, que llegó a publicar un libro antológico de sus artículos contra la exposición¹⁶.

En este ambiente de frágil equilibrio entre permisividad y censura es en el que se movió Josep Masana y su intento de normalizar el desnudo como temática fotográfica y, sobre todo, pública. De hecho, fue de los que reivindicaron sin tapujos la normalización del desnudo como elemento artístico en el mundo de la fotografía, como lo prueba la inclusión de esta temática en su *Libro de Oro*, cuaderno de propaganda que editó para su stand de la Exposición Internacional de 1929 de Barcelona.

Pero, ¿cuáles fueron los referentes internacionales de Josep Masana para dar ese paso? Se han apuntado las figuras de Arthur F. Kales o Frantisek Drtikol, además de ser receptor de la revista *Photograms of the Year* (1920-1925), pero no se ha destacado el Studio Manasse, de Olga Solarics y su esposo Adorján von Wlassics. Studio Manasse, con sede en Viena, llegó a publicar sus desnudos en la *Revista Crónica*, de Madrid, destacando el especial de Año Nuevo de 1936, y no sería descabellado que el nombre de Studio Masana fuese también un préstamo del estudio vienés.

No entraremos en su biografía e itinerario vital, ya que Cristina Zelich (Formiguera/Zelich, 1994) hace un retrato muy ajustado, pero sí destacamos su vinculación, hasta el final de sus días, con el mundo de la cinematografía. Este hecho le marcó en el momento de crear sus escenografías, la *mise en scène*, el *atrezzo*, la dirección postural y expresiva, una iluminación impactante y forzada y sus personales encuadres. Utilizó estas técnicas sobre todo en sus múltiples retratos de *vedettes* y actrices como Cándida Suárez, Blanca Negri, Eva la Moderna, Irene López Heredia, Carmen Salazar, Elvira de Amaya, Liana Gracián... así como el fotomontaje que realizó de una orquesta con una *vedette*, del que realizó otra versión con Josephine Baker tras el paso de ésta por Barcelona en 1930.

Por lo tanto, no es de extrañar que, cuando la empresa de estereoscópicas Rellev de Josep Codina Torrás (Fernández Rivero/García Ballesteros, 2018) se atravesase a incluir el desnudo en su amplio catálogo de vistas españolas y del mundo, contactase con Josep Masana. Debemos considerar que ambos coincidieron en la Exposición Internacional de Barcelona en los ambientes fotográficos, Josep Codina iniciando el negocio de las estereoscópicas, precisamente con vistas de la Exposición, y Josep Masana con su stand y su publicación: *Libro de Oro. Fotografía de Arte*. No tenemos constancia de que su relación se iniciase en este momento, pero no sería descartable, ya que Josep Masana incluía sin problemas desnudos en su cuaderno de promoción y Josep Codina iniciaba una nueva singladura en España, como lo era la de publicar desnudos fotográficos sin tapujos y con la firma del autor y el sello editorial.

Un folleto¹⁷ (FIG. 1), de cuarto de folio de dos caras, impreso por Archivos Documentarios de Arte Moderno, informaba de la salida comercial de las series estereoscópicas de gelatina de plata de *Arte en el desnudo*, con fecha de febrero de 1933. Esta publicidad, además de las condiciones de adquisición y precios de la colección, contiene un texto autojustificativo –re-

16 RUCABADO, Ramon. *Bandera d'escàndol. Resum de la campanya contra l'Exposició del Nu*. Barcelona, Editorial Políglota, 1934.

17 Este folleto, impreso en Barcelona por Archivos Documentarios de Arte Moderno, forma parte del muestrario de propaganda (Badalona, Colección Carles Hernando) de esta casa tipográfica del Passeig de Sant Joan, 142 de Barcelona.

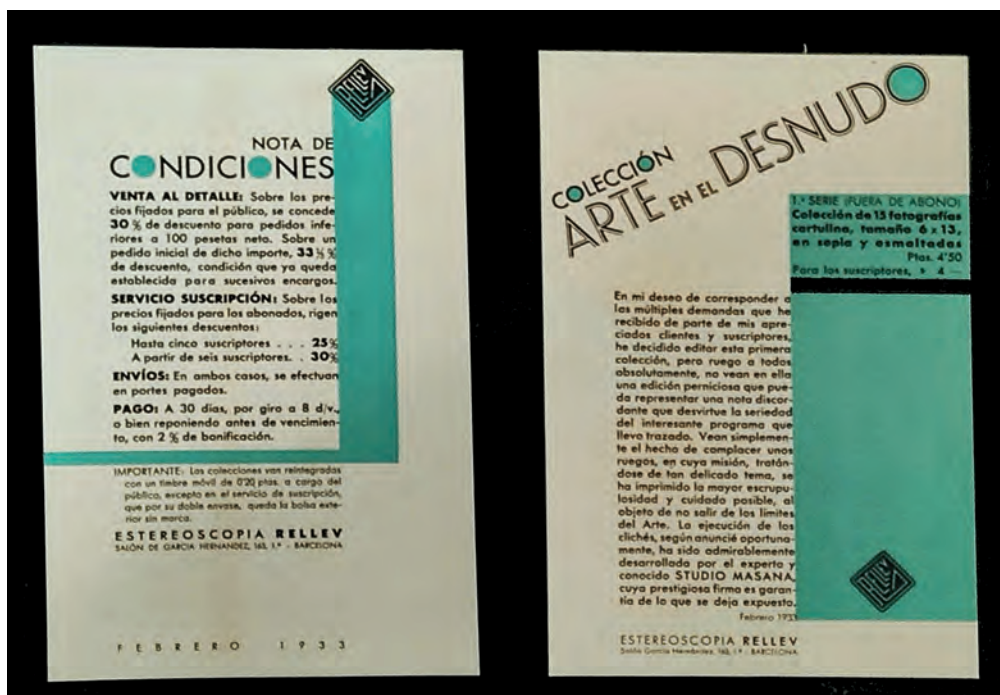


FIG. 1. Propaganda de *Arte en el desnudo* de Rellev impresa por Archivos Documentarios de Arte Moderno. Barcelona, febrero 1933. Colección Carles Hernando.

cordemos los antecedentes mencionados de la presión social contra el erotismo— a raíz de la publicación de esta serie:

En mi deseo de corresponder a las múltiples demandas que he recibido de parte de mis apreciados clientes y suscriptores, he decidido editar esta primera colección, pero ruego a todos absolutamente, no vean en ella una edición perniciosa que pueda representar una nota discordante que desvirtúe la seriedad del interesante programa que llevo trazado. Veán simplemente el hecho de complacer unos ruegos, en cuya misión, tratándose de tan delicado tema, se ha imprimido la mayor escrupulosidad y cuidado posible, al objeto de no salir de los límites del Arte. La ejecución de los clichés, según anuncié oportunamente, ha sido admirablemente desarrollada por el experto y conocido STUDIO MASANA, cuya prestigiosa firma es garantía de lo que se deja expuesto.

En total se realizaron tres series numeradas de quince imágenes estereoscópicas (un total de 45 fotografías) (FIGS. 3-5) con el sello de la empresa Rellev, el título de *Arte en el desnudo* y el nombre del autor, Studio Masana. Insistimos en la trascendencia que supone en España el hecho de que alguien firme una producción que pudiera ser tachada de erótica o pornográfica. Esta fórmula, sin embargo, no duró mucho tiempo, ya que pronto observamos cambios al respecto. Conocemos cinco ediciones de estas series —una, seguramente pirata— de las cuales sólo la primera está firmada. Debemos tener en consideración que, de todas las ediciones de las 45 fotografías, sólo cuatro ejemplares sueltos están en colecciones públicas, concretamente en el MNAC. El resto se encuentran en colecciones privadas y muchas veces fragmentadas en series incompletas.

Una vez analizados los escasos ejemplares que hemos podido consultar, concluimos que la primera edición, como marca el folleto, es de febrero de 1933 con el pie de fotografía de *Arte*

en el *desnudo* y la firma de Studio Masana, en tipografía Futura, y el logotipo de Rellev (Colección Domènech-Ballester). El sobre impreso tiene las mismas características tipográficas que el folleto de propaganda, con unas decoraciones plateadas, lo que nos indica que fueron impresos en el mismo taller. Dicha tipografía representa una innovación en el diseño de sobres de la marca Rellev, que no tuvo consecuentes, a pesar de que en sobres de otras series sí se aplicaron decoraciones tipográficas plateadas, sobre todo en el logotipo.

De la segunda edición sólo conocemos un ejemplar¹⁸ que tiene el pie de fotografía: *Arte en el desnudo*, pero con tipografía mecanográfica, tipo My Underwood, a la manera de las otras series de Rellev, y la imagen coloreada manualmente de serie. La tercera edición (Colección Boisset-Ibáñez) incluye un cambio substancial en el título, ya que los sobres en los que se comercializaron pasaron a denominar las series con el nombre de *Desnudos artísticos*. Ni los sobres, ni las fotografías hacen mención a Rellev, como productor, aunque las decoraciones plateadas del sobre, la tipografía My Underwood de las íes de las fotografías y el hecho de que en su catálogo de julio de 1937 (Colección Fernández Rivero/García Ballesteros) constan en el apartado Serie ACADÉMICAS las tres series de *Desnudos artísticos*, permiten atribuírsela sin ningún género de duda. En las diferentes ediciones podemos deducir que Masana estuvo detrás de su publicación, a no ser que vendiera los negativos, ya que observamos ciertos cambios en las fotografías respecto a las de la primera serie, en los números 4 –en este caso se utiliza un negativo diferente, de la misma sesión– y 15 –en que la fotografía ha sido cambiada por otra que no guarda relación con la anterior–.

Existe una cuarta edición (Colección Domènech-Ballester), suponemos de realización más o menos clandestina, ya que los sobres no contienen ningún tipo de información más allá del precio, que incluye las fotografías idénticas con el pie de las de la tercera edición. Hemos de suponer que esta edición, controlada por Josep Codina de Rellev, se comercializó en pleno franquismo de manera privada o semiclandestina. Además, debemos añadir una quinta edición, de la que sólo conocemos dos fotografías (paradero actual desconocido), en la que se redondearon los ángulos superiores de las fotografías, sin pie de fotografía por lo que no consta ninguna referencia a series ni a numeraciones. Esta edición la debió realizar el mismo Josep Masana –o quien poseyera los negativos– ya que, aun siendo las mismas fotografías, los encuadres son diferentes y más completos que los de ediciones anteriores, fechable también en el primer franquismo, creemos que como máximo a principios de los años 50.



FIG. 2. Sobres comerciales de las series 1a, 3a y 4a Edición. Colección Domènech-Ballester y Colección Francisco Boisset y Stella Ibáñez.



FIG. 3. Serie 1 (1a Edición) publicada por Relliv, Barcelona, 1933. Colección Domènech-Ballester.

El precio es otra información que podemos extraer de los sobres. Si tenemos en cuenta que en el año 1933 una serie de paisajes de España, con sus correspondientes quince estereoscópicas, valía 3,5 Ptas., la primera edición de las series de *Arte en el desnudo* tenía un coste de 4,50 Ptas., un incremento aproximado del 30%. En la tercera edición, de 1937, el precio sube



FIG. 4. Serie 2 (3a Edición) publicada por Rellev. Barcelona, 1937. Colección Francisco Boisset y Stella Ibáñez.

a 5 Ptas. mientras que la cuarta edición, realizada como hemos comentado con cierta clandestinidad, el importe marcado es de 6 ptas. Vemos que el precio de la colección fue subiendo con el paso del tiempo, no sólo por la inflación generada en estos años en España, sino también por la complejidad de comercializar unas series de temática tan delicada.



FIG. 5. Serie 3 (4a Edición) publicada por Rellev. Barcelona, 1937. Colección Domènech-Ballester.



FIG. 6. Fotografías de la fotografía nº 1 en su primera edición (Colección Domènech-Ballester), segunda (MNAC) y tercera (Colección Francisco Boisset y Stella Ibáñez) con sus correspondientes pies de fotografía diferenciados.

Podemos observar también que en las sesiones participaron siete modelos –que no hemos podido identificar¹⁹– realizadas en el estudio de Josep Masana con juegos de luz y en unos casos con escenografías modernas –tanto en la elección del espacio, como en los elementos decorativos: esculturas, candelabros...– y en otros, clásicas. Estas mismas escenografías y elementos los vemos utilizados también en su faceta de fotógrafo de retratos. La mayoría de las fotografías eran de formato cuadrado, pero sólo dos de la segunda serie están realizadas en formato tondo.

El estudio de las tres series completas, y sus correspondientes cinco ediciones, con sus avatares, nos permite también comprender la evolución de la idea de Josep Masana y de Josep Codina de Rellev desde el momento inicial de esta iniciativa, controvertida para la época. Que para la reconstrucción de la producción de la serie *Arte en el desnudo* se haya podido disponer sólo de las pocas estereoscópicas que nos han llegado, a pesar de las cinco ediciones con sus correspondientes sobres, demuestra que sobre su difusión y conservación pesaron condicionantes morales que han afectado gravemente el número de ejemplares legados hasta el presente. Indicio de ello es que, a pesar de la transparencia inicial de la iniciativa, se acabaron por suprimir los nombres de Studio Masana y posteriormente de Rellev y que no llegara tampoco ningún ejemplar a la propia familia. Muchas de estas colecciones fueron destruidas, como pasaba y pasa todavía con el género erótico, por los propios poseedores o sus herederos, lo que dificulta el análisis de esta tipología fotográfica.

En relación con este tema, la nieta del fotógrafo, Pilar Soler, comentaba que el despacho²⁰ de Josep Masana, en el último piso de su casa de Lloret, estaba decorado con cuadros de desnudos, por lo que los nietos tenían la entrada prohibida. Y añadía que, cuando tenía unos catorce años y no había nadie de la familia en la casa, invitaba a sus amigos al despacho, para, previo pago, permitir la contemplación de una desnudez totalmente prohibida en la España franquista, más restrictiva si cabe que en periodos anteriores. Esta anécdota es reveladora de las circunstancias que sufrieron iniciativas como la que hemos estudiado y el filo entre la clandestinidad y la normalización de los desnudos como disciplina artística.

Y es, sobre todo, elocuente del hecho de que la mirada es uno de los elementos básicos en la discusión sobre la distinción entre sensualidad, erotismo y pornografía...

Bibliografía

- CASAMARTINA I PARASSOLS, Josep (2013), *Joan Vilatobà*. Barcelona, A/34.
- CAPELLA, Anna; SANTALÓ, Jaume; KEN, JACOBSON, Ken y PARER, Pep (2005), *Josep Maria Cañellas (Reus 1856 – París 1902)*. *Photographie des artistes*. Figueras, Museu de l'Empordà.
- DOMÈNECH I ALBERDI, Albert (2021), *Llibres lliures? Censura i prohibicions a la impremta catalana contemporània*. Barcelona, Gremi de Llibreters de Vell de Catalunya.
- FORMIGUERA, Pere i ZELICH, Cristina (1994), *Josep Masana. 1892-1979*. Barcelona, Generalitat de Catalunya.
- GONZÁLEZ RUIZ, David (2018), «La fotografía pornográfica i la polèmica entre els retratistes sabadallencs a principis del segle XX» en *Imatge i Recerca: Jornades Antoni Varés*. Girona, Ajuntament de Girona.

19 A pesar de ello, nos consta que era un secreto en la familia que una hermana –que vivía en el piso familiar y ayudaba en las tareas domésticas– de la esposa del fotógrafo, Rosa Pujol, posó para una serie de desnudos. Parece que se descubrió que era además amante de Josep Masana, lo que ocasionó su expulsión de la vivienda y que nunca más se supiera de ella en la familia. Podría tratarse, a modo de total hipótesis, de la modelo que en todas las fotografías esconde sistemáticamente la cara a través de la postura o la cabellera.

20 En la familia, y de cara a los niños, se denominaba «l'habitació de les dones lletges» (la habitación de las mujeres feas).

LÓPEZ MONDÉJAR, Publio (1989), *Las fuentes de la memoria. Fotografía y sociedad en la España del siglo XIX*. Barcelona, Lunweg Editores, p. 69-71.

- (1997), *Historia de la fotografía en España*. Barcelona, Lunweg Editores.

NARANJO, Juan; FERNÁNDEZ, Merche; CARRERA, Àngel y FUENTES, Àngel (1998), *El un femení. Fotografia d'Antoni Esplugas*. Barcelona, Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya.

NARANJO, Juan; FONTCUBERTA, Joan; FORMIGUERA, Pere, TERRÉ, Laura y BALSELLS, David (2000), *Introducció a la història de la fotografia en Catalunya*. Barcelona, Lunweg editores.

RÀFOLS, Josep-F. (1934), «L'Exposició del Nu organitzada pel Círcol Artístic» en *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*. Barcelona, Junta de Museus, Febrero nº 33 pp. 52-59.

VARIOS AUTORES (1984), *Masana, fotògraf*. Granollers, Fundació Caixa de Pensions.

Webgrafia

FERNÁNDEZ RIVERO, Juan A. y GARCÍA BALLESTEROS, María Teresa (2018). «Estereoscopia RELLEV, ediciones de José Codina» en *Colección Fernández Rivero de fotografía histórica*. <https://cfrivero.blog/estereoscopia-rellev-ediciones-de-jose-codina/> (Consulta 17 de octubre 2021).

RIBOT BAYÉ, Cristina (2017) «Una aproximación al pictorialismo en Cataluña. Cuerpo, alegoría y paisaje en la fotografía de Vilatobà, Pla Janini, Masana y Casals Arie» en *Communication Papers*. Universitat de Girona. Vol. 6 – Nº 12 pp. 53/78. <https://docplayer.es/88007154-Una-aproximacion-al-pictorialismo-en-cataluna-cuerpo-alegoria-y-paisaje-en-la-fotografia-de-vilatoba-pla-janini-masana-y-casals-ariet.html> (Consulta 17 de octubre 2021).

PONENCIA

Postales de América, 1895-1915. La tarjeta postal en Iberoamérica

Postcards from America, 1895-1915. The postcard in Latin America

Carlos Teixidor Cadenas

Historiador de la fotografía, Madrid y Santiago de Chile

RESUMEN

La historia de la tarjeta postal en Iberoamérica es similar a la europea. Las primeras postales ilustradas, privadas, empezaron a enviarse entre 1895 y 1900. A partir de 1901, intercambiar postales se convirtió en una moda. La mayoría de las postales americanas fueron impresas en fototipia en talleres de artes gráficas de Alemania, Suiza y Austria. Otras series se imprimieron en España, y en países latinoamericanos como Ecuador.

Algunos de los nombres de fotógrafos que encontramos en postales son: A. Briquet, y Guillermo Kahlo (México), A. G. Valdeavellano (Guatemala), Céspedes (Costa Rica), Maduro jr. (Panamá), J. D. Laso (Ecuador), Marc Ferrez (Brasil), José Fresen (Paraguay), Enrique Strobach (Uruguay), y H. G. Olds (Argentina). Por otra parte, también aparece la «Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados».

Palabras clave: tarjeta postal, fototipia, fotocromo, fotografía, Iberoamérica, América.

ABSTRACT

The history of the postcard in Latin America is similar to that of Europe. The first private illustrated postcards were sent between 1895 and 1900. Starting in 1901, exchanging postcards became a fashion. Most Latin American postcards were printed in collotype in graphic arts workshops in Germany, Switzerland, and Austria. Other series were printed in Spain, and in Latin American countries such as Ecuador.

Some of the names of photographers that we find on postcards are: A. Briquet, and Guillermo Kahlo (Mexico), A. G. Valdeavellano (Guatemala), Céspedes (Costa Rica), Maduro jr. (Panama), J. D. Laso (Ecuador), Marc Ferrez (Brazil), José Fresen (Paraguay), Enrique Strobach (Uruguay), and H. G. Olds (Argentina). On the other hand, the «Argentine Amateur Photographic Society» also appears.

Keywords: postcard, collotype, photochrom, photography, Latin America, America.

Las primeras tarjetas postales ilustradas con vistas iberoamericanas se empezaron a enviar entre los años 1895 y 1900. Antes, los servicios postales estatales ya estaban emitiendo tarjetas oficiales, con el sello impreso en su anverso, y el reverso totalmente en blanco. Pero eran monótonas y aburridas esas postales oficiales, que habitualmente se empleaban para mensajes comerciales.

Gracias a la iniciativa privada las postales se rediseñaron, mejorando la versión oficial. Las nuevas postales ilustradas incorporaron dibujos o grabados estampados litográficamente; o bien fotografías impresas en fototipia, que era el procedimiento de artes gráficas con mejores resultados. Pero también otras postales eran verdaderas fotografías, en cianotipo o al gelatino-bromuro.

En el año 1901 las tarjetas postales se pusieron de moda a nivel mundial. Enviar y recibir postales fue una afición internacional. El coleccionismo de postales permitía reunir muchas imágenes en álbumes, conociendo otras ciudades y países. Era una afición muy educativa, reservada a todas las personas que sabían leer y escribir.

Las postales antiguas eran del formato 9x14 centímetros. Hasta el año 1906 estaban «sin dividir», pero a partir de ese año los reversos incorporaron una línea vertical que separaba el espacio para escribir un mensaje (a la izquierda) y el espacio para poner el nombre y la dirección del destinatario, además de pegar el sello (a la derecha).

Hasta 1915 las postales se imprimieron con gran calidad, generalmente en el área germánica (Alemania, Suiza y Austria), exportándose a los países americanos. Pero la Primera Guerra Mundial ocasionó la movilización general, afectando a los trabajadores de muchas imprentas



FIG. 1. Tarjeta postal impresa en fototipia, hacia 1903. Colombia.

europas, que cambiaron los talleres por las trincheras. También la falta de buenas cartulinas y tintas tuvo como consecuencia una pérdida de la excelencia.

A partir de 1915 triunfaron las ediciones de postales fotográficas (Teixidor, 1999:16). Eran reales fotografías, en cartulinas al gelatino-bromuro de plata. Los fabricantes de papeles fotográficos multiplicaron la comercialización de cajas conteniendo cartulinas sensibilizadas del formato 9x14 cm, en cuyo reverso ya solían estar impresas las palabras «Tarjeta postal», o su equivalente en otros idiomas.

La fototipia

La mayoría de las postales antiguas, editadas entre 1900 y 1914, se imprimieron en talleres de artes gráficas, con el procedimiento llamado fototipia.¹ Las imágenes resultantes estaban impresas con tintas, pudiendo dar buena nitidez y riqueza de tonos. Al observarlas con cuentahílos, o al microscopio, vemos una estructura irregular característica (FIG. 2), que recuerda la forma de un conjunto de «gusanitos», anacardos o un cerebro.

Las postales en fototipia solían ser monocolors, según el color de la tinta empleada. Así encontramos imágenes en tonos azulados, verdosos, grises, marrones, etc. Por ejemplo, la mayoría de las postales impresas por «Hauser y Menet», en Madrid, eran de un reconocible tono verdoso, que –junto con su tipografía– permite identificar esta imprenta. Salieron de los talleres «Hauser y Menet» algunas series de postales con vistas de Cuba, México, Ecuador, Colombia y Venezuela, entre 1901 y 1905.

1 TEIXIDOR CADENAS, Carlos (2021), «La fototipia». Curso: *Identificación y conservación de fotografías históricas*. Unidad didáctica número 10. [Madrid: Instituto del Patrimonio Cultural de España].

Cuando encontramos una postal con imagen azulada, impresa en fototipia (FIGS. 1 y 2), no hay que confundirla con un cianotipo. Una fototipia azulada se reconoce fácilmente al mirarla con cuentahílos, pues vemos la estructura irregular que hemos señalado. Pero también existieron postales fotográficas en cianotipo, hacia 1900, utilizando compuestos químicos de hierro (y no plata).

A veces, las postales impresas en fototipia eran iluminadas a mano (FIGS. 7 y 9). El coloreado podía efectuarse con la técnica de la acuarela. Se encuentran ejemplares de postales muy bien iluminadas; pero en otros casos se ve que el pincel no ha sido preciso, invadiendo zonas cercanas. Otra variante era combinar varias técnicas de impresión de imágenes. Así una fototipia podía recibir suplementariamente colores impresos en tricromía.

Existieron otras técnicas de impresión de tarjetas postales. Con menor calidad, y en blanco y negro, el «medio tono» o fotograbado (como se decía en España) formaba las imágenes con líneas paralelas compuestas por pequeños puntos de diferentes tamaños, pero de igual tono (Teixidor, 1999: 22). Con lupa o cuentahílos se ve su estructura regular. Se empleó mucho para ilustraciones de periódicos y revistas.

En cambio, el fotocromo permitía gran calidad en la impresión de postales en color, con colores bastante realistas, a partir de fotografías en blanco y negro. Hay que recordar que el primer procedimiento comercial en color se difundió en 1907, pero eran las placas de vidrio llamadas «autocromas», de los hermanos Lumière. Todavía no existían fotografías en papel con colores reales o verdaderos.

El fotocromo era una variante de la cromolitografía. Se desarrolló en Suiza por la compañía Photochrom Zürich (luego Photoglob Zürich AG), que concedió licencias a otras compañías de Alemania y Estados Unidos (Detroit Photographic Company). Las postales y láminas en fotocromo intentaban conseguir una apariencia de colores similares a los reales, pero no siempre se lograba.

Seguidamente vamos a exponer resumidamente las características de las ediciones de postales en cada uno de los 19 países americanos de lengua española y portuguesa (Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, Ecuador, El Salvador, Guatemala, Honduras, México, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú, República Dominicana, Uruguay y Venezuela).

Argentina

En la primera década del siglo XX, dos de los más importantes editores de la República Argentina fueron Jacobo Peuser y Roberto Rosauer. Sus postales fueron impresas con gran calidad, por el procedimiento de la fototipia. Se acreditaban respectivamente como «J. Peuser» y «R. Rosauer».

Hay que destacar que el editor Rosauer se distinguió por incluir el nombre del fotógrafo en cada postal. Casi siempre reconocía la autoría de las imágenes en el pie de imprenta, generalmente en el anverso. Se pueden contabilizar hasta 76 fotógrafos distintos acreditados en las

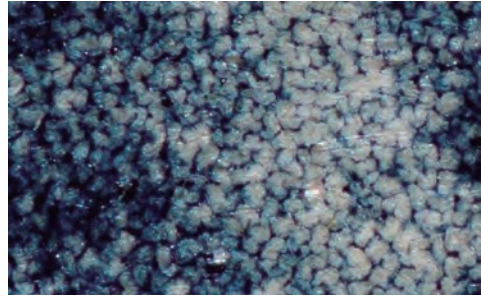


FIG. 2. Detalle de imagen impresa en fototipia.



FIG. 3. Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados. Fototipia.

postales de Rosauer (Loeb, 1992: 112). Entre ellos: A. Alexander, E. Avanzi, Boote y Cía, H. G. Olds, y A. S. Witcomb.

Harry Grant Olds («H. G. Olds») fue un fotógrafo norteamericano que trabajó en Valparaíso (Chile) en 1899, y se estableció en Buenos Aires en 1900. Publicó muchas imágenes de vistas y costumbres rurales argentinas en la revista *La Ilustración Sudamericana*. Rosauer editó más de 400 postales con fotografías de Olds.

Además de autores individuales de las fotografías, encontramos frecuentemente las siglas «S. F. A. de A.», que corresponden a la firma colectiva de la «Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados». Hacia el año 1900, la sociedad contaba con unos 100 socios, incluyendo personajes públicos destacados de la cultura y la política.

Como ejemplo de una postal editada por Rosauer, reproducimos la titulada: «Viaje al Sud de la Rep. Argentina. / Indios Ona, Haberton Tierra del Fuego». A la izquierda, en vertical, en el pie de imprenta se indica tipográficamente: «459 Editor R. Rosauer, Rivadavia 522. Bs. Aires. Neg. S. F. A. de Afdos». Incluso podemos datar la edición hacia 1904, pues está manuscrito: «Felicidad y prosperidad para 1905».

Rosauer fue una excepción. Hay que agradecer su reconocimiento de la autoría de las fotografías. En cambio, la mayoría de los grandes editores ignoraban el nombre de los fotógrafos, en casi todos los países. Por ejemplo, la empresa «Hauser y Menet», de Madrid, nunca consideró poner el nombre de los autores de las vistas.

El otro gran editor argentino, «J. Peuser», solamente algunas veces puso el nombre de los fotógrafos. Pero al menos en 28 ocasiones incluyó las siglas «S. F. A. de A.», seguramente por exigencia de la «Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados», cuando eran imágenes de sus socios (Loeb, 1997: 25).

Bolivia

Como editora de tarjetas postales se encontraba la «Compañía Huanchaca de Bolivia», que explotaba la mina de plata de Pulacayo y tenía otros centros mineros, además de un ferrocarril. En sus postales destacaban los retratos de tipos indígenas, asalariados de la compañía minera. Las imágenes de sus postales estaban impresas en fototipia. En tipografía solamente se indicaba el nombre de la compañía; así es que se desconoce la autoría de las fotografías.

En pocas ediciones bolivianas figuraban los nombres de los fotógrafos, pero al menos quedaron acreditados expresamente: «Max T. Vargas», «G. Morgenroth & Cía» y «R. Torrico Z». Por el contrario, sí que se conocen los nombres de muchos editores de comienzos del siglo XX: «De Notta & C^o.», «González y Medina», «Papelería El Siglo», «casa Palza», «Arnó Hnos», «Guillermo Schnoor», etc.

Interesante es el caso de las postales de los «Editores Biggemann & Co. Bolivia / Con permiso del Señor Posnansky». Arturo Posnansky fue héroe militar, aventurero, fotógrafo, arqueólogo, escritor, divulgador de las ruinas preincaicas de Tiwanaku o Tiahuanaco.

Maximiliano Telesforo Vargas acreditaba en sus postales: «Edición Foto. Max T. Vargas. Arequipa y La Paz». Tuvo galerías para retratos en Perú y Bolivia. En su estudio de Arequipa (Perú), en 1908, contrató como aprendiz y ayudante a Martín Chambi (que posteriormente ha sido muy reconocido). En una de las postales de Vargas se puede ver la Puerta de la Luna, de Tiahuanaco (Bolivia), enmarcando a un porteador nativo, que parece llevar parte del equipo fotográfico.

Brasil

Entre todos los editores brasileños de tarjetas postales podemos destacar a Marc Ferrez, que era un fotógrafo de larga trayectoria, desde la época de los negativos de vidrio al colodión



FIG. 4. Marc Ferrez. Fototipia. Rio de Janeiro, Brasil.

y las copias positivas en papel a la albúmina. Abrió su propio estudio fotográfico en 1865, en Río de Janeiro. Fue conocido por sus vistas panorámicas de la ciudad y de paisajes de todo el país.

A comienzos del siglo XX, cuando se pusieron de moda las tarjetas postales ilustradas, editó series de postales en fototipia. En los pies de imprenta indicaba: «Photographia Marc Ferrez, rua S. José N° 96», tal como aparece en la postal que reproducimos, titulada: «Rio - Ponte do Sylvestre», impresa con tinta azulada.

Esta postal reproduce una vista muy conocida de Marc Ferrez, de finales del siglo XIX. El viaducto es del ferrocarril turístico del Corcovado, en Río de Janeiro, funcionando con locomotora de vapor, de cremallera. El fotógrafo tomó varios negativos, desde la misma posición, en diferentes meses o años. El tren del Corcovado fue inaugurado en 1884 con tracción a vapor. En 1910 cambió a tracción eléctrica.

Malta y Gaensly fueron otros dos fotógrafos destacados (Karp, 2002: 59). Malta promovió el coleccionismo siendo uno de los fundadores de la «Sociedade Cartophila Emmanuel Hermann», en 1905, en Río de Janeiro. Paralelamente, en São Paulo, Gaensly destacó por sus numerosas ediciones de vistas impresas en fototipia.

Chile

Carlos Brandt y Carlos Kirsinger fueron prolíficos editores de postales en Chile. Ambos eran comerciantes alemanes, y muy probablemente encargaron la producción de casi todas sus series en Alemania. Sus postales en fototipia se imprimieron con muy buena calidad. En cambio, no acreditaban la autoría de las vistas.



FIG. 5. Fototipia. Plaza Euskara, Concepción, Chile.

Solamente en postales fotográficas, en papel fotográfico al gelatino-bromuro, se suele encontrar el nombre del autor de cada imagen. Por ejemplo, en algunas postales de Valparaíso encontramos el sello seco del fotógrafo suizo Hans Frey, que era muy conocido por tener una tienda de venta de artículos fotográficos y de cine (Casa Hans Frey).

Pero, sin duda, el mayor editor de postales fue el citado Carlos Brandt,² que era comerciante e importador de libros, artículos de escritorio y de música (pianos, acordeones, partituras, etc.), en las ciudades de Valparaíso, Santiago y Concepción. Editó postales entre los años 1899 y 1910; continuando las ediciones sus antiguos empleados Adolfo Conrads («Antigua Casa Carlos Brandt», en Santiago, 1910-1915), y H. Mattensohn (en Valparaíso).

Como ejemplo de una postal editada por Carlos Brandt, publicamos aquí la titulada: «Concepción, Plaza Euskara», de fotógrafo desconocido. Lo más interesante es constatar la importancia de la inmigración vasca en Chile, conservando tradiciones como la pelota vasca. Los pelotaris hacen un descanso para ser immortalizados por el fotógrafo.

La población chilena con ascendencia vasca puede ser superior al 10%. Los apellidos vascos están presentes actualmente en calles de Santiago (avenida Irarrázaval, plaza Egaña, avenida Larráin, avenida Zañartu, calle Crescente Errázuriz, etc.). La inmigración vasca empezó en la época de la conquista y se mantuvo en siglos posteriores.

Por otra parte, en Santiago se conservan miles de postales chilenas en la Biblioteca Nacional de Chile,³ y en el Museo Histórico Nacional.⁴

Colombia

Dos de los más destacados editores de postales en fototipia fueron: «Flohr, Price & Co, Barranquilla»,⁵ y «Librería Colombiana – Bogotá». Ambos omitieron los nombres de los fotógrafos autores de las vistas.

La empresa «Flohr, Price & Co» era una consignataria de buques, que tenía su sede en la ciudad de Barranquilla, junto al río Magdalena, a pocos kilómetros de su desembocadura en el mar Caribe. Entre 1902 y 1907 editó postales, principalmente de Barranquilla, pero también de Bogotá, Cartagena, Medellín y otros lugares como Ocaña y Facatativá.

Como ejemplo de una postal de «Flohr, Price & Co» se ha reproducido la titulada: «Facatativá. Salida del Tren para Bogotá» (FIG. 1). Se ve el tren completo, encabezado por una locomotora de vapor de fabricación norteamericana, de la «Compañía del Ferrocarril de la Sabana». La línea entre Bogotá y Facatativá es de 40 kilómetros. Respecto a la propia postal podemos constatar que fue muy bien impresa en fototipia, con una nitidez superior a la mayoría de las postales de este editor.

2 <https://www.chilecollector.com/archweb0/postaleschile.html#> Patricio Aguirre y Carlos Vergara, Chilecollector, 2001-2022. [Sitio para coleccionistas chilenos de postales y sellos. Clasifica las postales por editores].

3 <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/629/w3-propertyvalue-985347.html> Biblioteca Nacional Digital, Archivo Fotográfico. Santiago de Chile, 2022. [Tarjetas postales: 2445].

4 <https://www.fotografiapatrimonial.cl/Fotografia/Busqueda?palabra=postal> Museo Histórico Nacional, Fotografía Patrimonial. Santiago de Chile, 2022. (1649 resultados para el término «postal»).

5 ROJAS COCOMA, Carlos (2018), «Las postales de la casa Flohr, Price & Co en Colombia: la invención de un lugar a comienzos del siglo XX», *Estudios e investigaciones*. Nº 13. [Bogotá: Universidad EAN].

Costa Rica

Sus principales editores fueron: «Antonio Lehmann, Librería, San José de Costa Rica», «H. N. Rudd», «María v. de Lines», «Fot. Paynter Bros, San José. C. R.», «Juan Knöhr», y «Céspedes / Fotógrafo».

En 1898 ya estaba editando postales Juan Knöhr, de San José de Costa Rica. Eran postales cromolitográficas, con dibujos impresos en colores, mediante varias piedras litográficas. No eran vistas fotográficas. Se pueden considerar las postales ilustradas más antiguas del país. Al menos editó tres modelos diferentes, con un título común: «Memorias de Costa-Rica». Se encuentran ejemplares circulados en los años 1898 y 1899.

El fotógrafo Amando Céspedes Marín editó postales con imágenes impresas en fotgrabado (con líneas de puntos), pero con buena calidad, en 1903-1904. También utilizó el título genérico «Memorias de Costa Rica», y un subtítulo específico (ejemplo: «8. A bunch of bananas», donde aparece un niño –elegantemente vestido– junto a un racimo de plátanos).

Céspedes fue un personaje multifacético. Además de fotógrafo (entre 1900 y 1926), fue un pionero de la radiodifusión nacional, desde 1922. Incluso creó un noticiero cinematográfico llamado «Céspedes-Journal».

Cuba

Hasta finales de 1898 Cuba fue territorio español. La derrota de España en la guerra hispano-estadounidense ocasionó la cesión de Cuba, Puerto Rico, Filipinas y Guam, a los Estados Unidos.

Las primeras tarjetas postales ilustradas cubanas corresponden a la época española. En 1896 Edwin Wilson, con domicilio en calle Obispo 43 (de La Habana), empezó a editar postales



FIG. 6. Foster & Reynolds. Fototipia. La Habana, Cuba.

(Carrasco, 2009: 158). A partir de 1898 publicó series en fototipia con el nombre Wilson's (Carrasco, 2004: 381), posiblemente impresas en Madrid por «Hauser y Menet». Otro editor de La Habana fue M. Carranza.

El editor alemán Albert Aust, de Hamburgo, en 1897-1898 publicó al menos 13 vistas de La Habana, de fotógrafo desconocido, impresas en fototipia. Formaban parte de una serie dedicada a América Central («Mittel Amerika»). En una de ellas vemos que todavía ondea la bandera española en el castillo del Morro y en las embarcaciones.

En 1906-1907, en época del Segundo gobierno militar estadounidense en Cuba, los editores Foster & Reynolds publicaron postales de gran calidad y belleza, impresas en fototipia. Entre ellas la titulada: «Morro Castle in Thunderstorm, Habana, Cuba» (FIG. 6), con caída de un rayo en una tormenta eléctrica.

Otros editores fueron: «Harris Bros. Co.»; «Edición Jordi»; «Detroit Photographic Co.»; «Siglo XX»; «J. Charavay»; «The Rotograph Co.»; «A. Mental»; «Juan E. Ravelo»; «Bacardí y C^ª.»; «M. Lázaro»; «Curt Teich & Co.», etc.

Ecuador

La postal más antigua conservada es de 1896. Se titula: «Recuerdos del Ecuador»,⁶ y está ilustrada con una composición de tres dibujos basados en fotografías. Los temas son: «El Chimborazo», «Plaza Mayor de Quito» y «Parque Bolívar, Guayaquil».

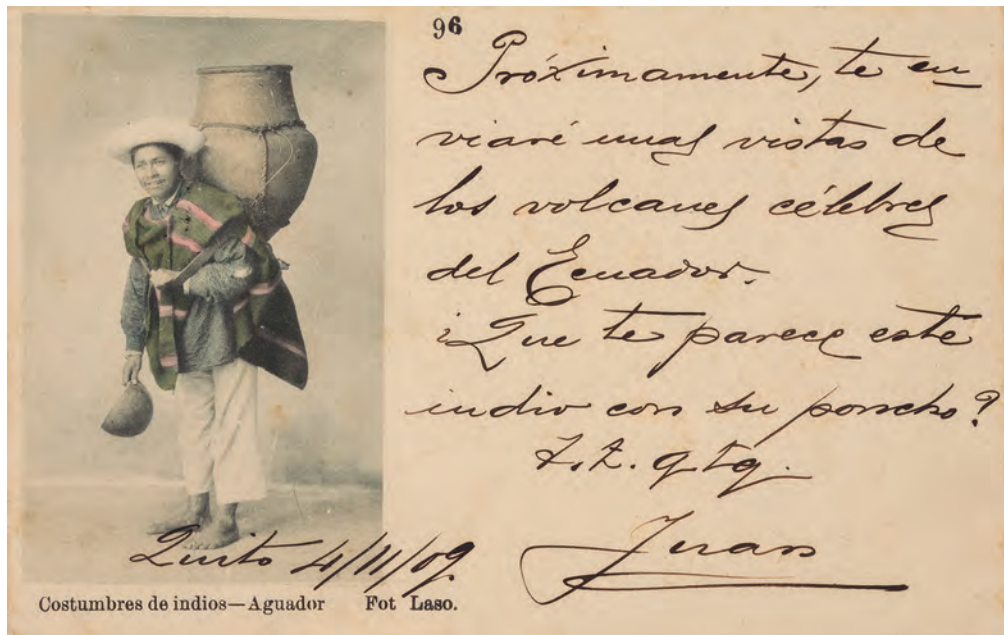


FIG. 7. Laso. Fototipia coloreada a mano. Ecuador.

6 ARNAVAT, Albert, Carlos TEIXIDOR CADENAS, Ángela POSSO (2017), «Las primeras tarjetas postales de Ibarra, Ecuador: 1906-1914», *Ecos de la Academia*. N° 5, p. 43.

A partir de 1903 destacó el editor, impresor, grabador y fotógrafo quiteño José Domingo Laso López («J. D. Laso»). Sus postales impresas en fototipia fueron producidas en sus propios talleres («Fototip. Laso»; «Talleres de Artes Gráficas de J. D. Laso. - Quito, Ecuador»). En su serie general numerada llegó a contabilizar cerca de 200 títulos. La postal número 194 se denomina: «Exposición Nacional de Quito – Fuente luminosa», encontrándose ejemplares circulados en 1909.

Como ejemplo de una postal de Laso reproducimos aquí la número 96 titulada: «Costumbres de indios – Aguador», impresa en fototipia e iluminada a mano con acuarela. Existen ejemplares de sucesivas ediciones, con coloreado diferente. Esta imagen es representativa de su primera etapa que podríamos denominar indigenista. Laso gustó de fotografiar y publicar tipos y costumbres «de indios». El aguador, en este caso, tiene una expresión ambigua, pero que al ampliar vemos que refleja cansancio por el gran esfuerzo necesario para llevar una carga tan excesiva.

Además de la técnica de la fototipia utilizada en todas sus postales, también imprimió imágenes en fotograbado (con líneas de puntos) para revistas, como *La Ilustración Ecuatoriana* (de la que fue uno de sus fundadores en 1909). En esta nueva etapa –en álbumes de vistas de Quito– prefirió publicar imágenes arquitectónicas, esquivando los tipos indígenas. Se ha interpretado que incluso llegó a borrar personas que no fuesen adineradas, para intentar dar una imagen elegante de Quito (Laso, 2016: 133). Pero esta explicación puede ser exagerada, pues en las fotografías se borraban y retocaban personas que quedaban movidas como fantasmas.

Otros editores a recordar: «Samuel Mayer, Guayaquil» (en 1900); «Caspar Wübbe, Hamburgo»; «E. Arenz, Postkartenverlag, Wien V»; «Verl. V. Albert Aust. Hamburg»; «Imprenta Mercantil. Marín y Martínez, Guayaquil»; «La Viña. Contreras y Valdés»; «El Grito del Pueblo»; «Fot. Julio Timm, Guayaquil»; «R. Pazmiño, Guayaquil»; «Janer e hijo. Guayaquil»; «Librería Escolar Aquiles Maruri – Guayaquil», etc.

El Salvador

Escasas fueron las ediciones de postales en la República de El Salvador, pero algunas muy interesantes. Principales editores: «Papelería española de Jaime Gonzalbo, San Salvador»; «Italo Durante & Co., San Salvador»; «Ascoli Hermanos & de Sola, San Salvador», y «Rosenblum Hos., San Salvador». También «Eichenberger», desde la vecina Guatemala.

Excepcional es una vista en fototipia del Almacén «Los Españolitos», en Santiago de María, departamento de Usulután. Como está muy bien impresa, podemos leer en la fachada muchos rótulos: «Gran Ferretería y Vinotería», «Almacén Los Españolitos», «Aceite, barnis y pinturas» (sic), «Venta de zuela y materiales para zapatería», y con más dificultad: «Baltasar Ferreiro», español dueño del negocio y propietario de fincas cafeteras. No consta el editor ni el fotógrafo. La postal circuló en diciembre de 1910.

Guatemala

En 1898 se escribieron dos postales editadas por Albert Aust, de Hamburgo, con vistas múltiples, impresas en fototipia. En la número 15 de la «Serie Mittel Amerika» (Serie Centroamérica), se incluyen vistas de la catedral, la calle del mercado y el Teatro Nacional de Guatemala.

El editor más representativo fue el fotógrafo capitalino Alberto G. Valdeavellano, hijo de padre español (Narciso García Valdeavellano) y madre guatemalteca. Tuvo un estudio con el nombre «Fotografía El Siglo XX. Fernández / Valdeavellano», donde retrató toreros, entre otras perso-

nalidades. Hacia 1904 publicó la postal titulada «Toros de Guatemala», que es una composición con múltiples retratos de toreros.

Siendo también fotógrafo de paisajes, recorrió el país obteniendo vistas muy variadas y retratos de grupos de personas en estaciones de ferrocarril. Muchas de sus fotografías formaron parte de extensas series de postales impresas generalmente en fototipia. Así, en una postal escrita en 1910, encontramos el número 355 en el pie de imprenta: «Valdeavellano & Co., Foto. No. 355».

Honduras

Entre los pocos editores de postales en fototipia podemos destacar a «P. Maier & Cía., San Pedro Sula» y «J. Rössner & Co., Amapala». También se encuentran postales antiguas de Tegucigalpa en papel fotográfico.

Se publicaron bastantes postales de Amapala, por tener puerto con aduana. En 1900 el editor «J. Rössner & Co.», de Hamburgo, ya publicó una postal con tres vistas de Amapala. Pero en 1901, y en los años siguientes, cambió Hamburgo por Amapala, señalando en los pies de imprenta: «Editores: J. Rössner & Co., Amapala».

México

Muy abundantes fueron las ediciones de postales de México, solamente superadas en cantidad por Argentina y Brasil. Los principales editores de postales mexicanas fueron: «Librería Ruhlant & Ahlschier, México, Bajos del Casino Español»; «J. Granat, México»; «J. K.»; «Latapi y Bert, México»; «J. G. Hatton, México»; «J. C. S.»; «Iturbide Curio Store, México»; «La Joyita. 1ª. San Francisco, 13. – México», y otros.



FIG. 8. A. Briquet. Tarjeta postal en papel fotográfico. Año 1903. Veracruz, México.

Entre las ediciones de postales fotográficas, en papel fotográfico, destacó la serie realizada por: «A. Briquet, fot, México». Reproducimos aquí su postal número 152, titulada: «Vera-Cruz. Vapor Español, Alfonso XIII» (sic). Este buque mixto de vela y vapor pertenecía a la Compañía Trasatlántica Española. Navegó entre 1889 y 1915, en la línea Cantábrico-Habana-Veracruz. Era uno de los buques que embarcaba emigrantes españoles con destino a América. La fotografía es de 1903 y vemos que disponía de cuatro mástiles.

«A. Briquet» (Alfred Briquet, a veces llamado Abel Briquet) fue un fotógrafo francés que se estableció en México. En 1876 recibió el encargo de fotografiar la construcción de la línea de ferrocarril entre Veracruz y la ciudad de México. Posteriormente realizó álbumes de vistas, tipos y antigüedades mexicanas. También tarjetas estereoscópicas. A comienzos del siglo XX comercializó postales fotográficas.

Otro fotógrafo relevante fue Guillermo Kahlo (Carl Wilhelm Kahlo), germano-mexicano. Hacia 1901 recibió encargos para fotografiar construcciones oficiales, iglesias e industrias. Su obra tiene importancia documental. Algunas de sus fotografías se difundieron en forma de tarjetas postales impresas en fototipia (no en papel fotográfico), acreditándose: «Kahlo / R&G»⁷. Es también conocido por ser el padre de la famosa pintora Frida Kahlo.

Nicaragua

Pocas series difundieron vistas nicaragüenses. Entre los editores de postales impresas en fototipia podemos citar: «H. S. M. Copyright: Librería de la Casa Alemana, Bluefields»; «Librería Alemana Managua»; «Copyright George Schmidt, Matagalpa»; «Vendida por G. Alaniz, León» (Fotografía de Guillermo Alaniz); «Verl. V. Albert Aust, Hamburg», y «H. S. M.» (puede ser impresor).

Muy interesante ha sido encontrar una postal del año 1900 con la imagen fotográfica en cianotipo, en color azul de Prusia. Se trata de una tarjeta postal oficial (sin ilustraciones), con el sello impreso, que al reverso (en la cara en blanco) un fotógrafo aficionado sensibilizó la cartulina y positivó una vista de una pequeña iglesia de Managua. La postal está fechada el 14 de agosto de 1900, y firmada por «Alfred», el posible fotógrafo.

Panamá

Hasta finales de 1903 Panamá fue un departamento de la República de Colombia. Por eso sus primeras postales eran colombianas. Con la separación de Panamá empezó una nueva época, inaugurándose el canal –controlado por Estados Unidos– en agosto de 1914.

El mayor editor de postales de Panamá se identificaba como: «J. L. Maduro jr., Photographer, Colón», desde 1904. Sus postales estaban impresas en diferentes procedimientos fotomecánicos. Las postales más antiguas (hacia 1902) eran monocolors, con imágenes exclusivamente en fototipia, y con otra acreditación: «Propiedad de los editores Maduro e hijos, Panamá».

En las postales con reverso dividido, a partir de 1907, la identificación tipográfica siempre es: «J. L. Maduro jr., Panamá». Esa letra inicial «J» parece corresponder a Isaac Maduro. En cambio, la anterior letra «J» pudo ser un reiterado error tipográfico. En imprentas alemanas era frecuente intercambiar las letras «I» y «J» (jota). En algunas postales de Maduro se indica expresamente: «Made in Germany».

7 ACEVES, Raúl (2005), «La tarjeta postal ilustrada en México durante la época clásica (1896-1915)», *Boletín Filatélico Guadalajara*. N.º 17. [Guadalajara (México): Club Filatélico Guadalajara].



FIG. 9. Fototipia coloreada a mano. Panamá.

Por otra parte, la empresa bananera norteamericana «United Fruit Company» pudo ser la editora de una de las mejores series de postales panameñas, con fotografías de «Panama Studio Dockrell & v. Wedel, Bocas del Toro, R. P.» (fotógrafo H. von Wedel). Aquí reproducimos la postal número 17 del Ferrocarril de Changuinola (FIG. 9), impresa en fototipia con gran nitidez. Se puede leer incluso el número de fabricación de la locomotora: «32737», construida en Filadelfia en el año 1908, por «Baldwin Locomotive Works».

Paraguay

José Fresen y G. de Grüter publicaron postales desde finales del siglo XIX. Se conservan postales circuladas en 1898, de vistas del Hotel del Lago (en San Bernardino), con el pie de imprenta: «José Fresen, Fotógrafo y Editor, San Bernardino». También editó imágenes de la capital (Asunción) y vistas rurales, en fototipia. Más adelante dedicó otra postal a su propio negocio: «Fotografía y Pensión Fresen, San Bernardino».

Guillermo de Grüter (a veces escrito Grütter), fue un inmigrante alemán que pronto destacó como fotógrafo y editor de postales. Hacia 1898 editó una primera postal cromolitográfica, impresa en Frankfurt, con cuatro vistas paraguayas. En los primeros años del siglo XX editó diversas series en fototipia, que unas veces eran coloreadas a mano y otras con colores impresos.

Otros editores de comienzos del XX fueron: «Foto San Martín. Gerente Ernesto Gunche, Asunción» (postales impresas en fotograbado, con líneas de puntos); «J. K.» (marca de comercio registrada, Asunción); «Bartolomé Ferro»; «Federico Droege»; «Muñoz Hnos.», y «Juan Quell».

Perú

Sin duda, Eduardo Polack fue el máximo editor de postales de Perú, a partir del año 1901.⁸ Desde Lima, el comerciante peruano-alemán Eduardo Polack Schneider publicó masivamente postales. En algunas de ellas se indica la autoría de las imágenes: «Fotografía tomada por La Torre» y «Fotógrafos G. Morgenroth & Cia».

Publicó series numeradas y sin numerar. Por ejemplo, la titulada «Cerro de Pasco (Perú)», lleva el pie de imprenta: «Eduardo Polack, Lima (Perú). 756» (número de serie). Y otra del Callao: «No. 302. E. Polack-Schneider, Lima (Perú)». Con un número muy elevado encontramos la titulada: «Urcos (Perú). Puente Colgante», con pie: «No. 5007. Eduardo Polack, Lima (Perú)».

Por el contrario, en la sureña ciudad de Tacna dominaba un editor chileno, con este pie de imprenta: «Propiedad del Editor Carlos Brandt, Valparaíso». La razón es que entonces Tacna estaba ocupada y administrada por Chile (años 1880-1929), desde la Guerra del Pacífico. Aún así, en 1902, Polack se permitió editar una postal con este desafiante título: «Plaza Colón en Tacna (Perú)», que solamente pudo venderse y circular en territorio peruano.

República Dominicana

En 1898-1899 ya estaban circulando postales con vistas dominicanas, enviadas desde Santo Domingo. Entre otras, una postal titulada «Palacio Nacional y Monumento Colón», de la serie «Recuerdos de Santo Domingo», impresa en fototipia, de editor y fotógrafo desconocido, escrita y matasellada el 29 de marzo de 1899.

Otra edición de finales del siglo XIX fue la realizada por Albert Aust, en Hamburgo, formando parte de su «Serie Mittel Amerika» (Serie Centroamérica). Generalmente estas postales circularon dentro de Europa. La número 203 se titula: «Santo Domingo. Ruinas de la iglesia San Francisco» (sic). Y la 202: «Palacio de Colón».

A partir de 1907, con el reverso dividido, encontramos dos fotógrafos editores de postales en fototipia: Dubus y J. Aybar. En los pies de imprenta de unas postales de 1908, de Puerto Plata, podemos leer: «Cliché Dubus, Edición Perrotta Dubus». Y en una serie de Montecristi, hacia 1910 (Mena, 2021: 93), en fototipia coloreada con acuarela, se acredita: «Foto J. Aybar» (Julio Aybar).

Las postales dominicanas en fototipia fueron impresas en Alemania y Suiza. Por ejemplo, en la serie de J. Aybar, en los reversos está tipografiado en letras pequeñas: «Stern & Schiele, Schöneberg-Berlin». Y en postales de 1905 encontramos impreso un escudo con las letras «PVK / Z», que se refieren a Künzli, de Zúrich (Suiza).

Uruguay

En marzo de 1895 ya circulaban tarjetas ilustradas privadas editadas por: «Sigismond Jean y N. Buscaglia», como recuerdo de la «3ª. Exposición de Ganadería y Agricultura celebrada por la Asociación Rural del Uruguay». Fue una «tarjeta-recuerdo», impresa litográficamente, ilustrada con dibujos del «Pabellón Principal de Agricultura» y un retrato del entonces presidente de la República.

Los principales editores de tarjetas postales uruguayas fueron: «Fotog. Strobach»; «C. Galli, Franco y Cía.» (Loeb, 2003: 3); «J. Testasecca y Cía.»; «Mosca Hnos.»; «Adroher Hnos.»;

8 PAZ, Alberto (2017), *Las tarjetas postales del Callao de Eduardo Polack Schneider. Pionero de la tarjeta postal del Perú (1901-1915)*, Callao: Municipalidad Distrital de La Punta.



FIG. 10. Strobach. Color impreso. Montevideo, Uruguay.

«Enrique Moneda»; «A. Carluccio»; «Almera Hermanos»; «E. Dellazoppa»; «J. Oliveras»; «A. Monteverde & Cía»; «Albert Aust, Hamburg», y otros.

El fotógrafo Enrique Strobach destacó entre todos los editores de Montevideo. Sus postales estaban confeccionadas en fototipia + color impreso. Publicó 115 postales numeradas.⁹ Se reproduce aquí la postal 92, titulada: «Avenida 18 de Julio, Montevideo» (FIG. 10). Esta avenida se ha considerado la principal calle de la ciudad. Coloquialmente la llaman «Dieciocho».

Venezuela

Las postales más antiguas son cromolitográficas y están circuladas en el año 1896. Contienen cuatro viñetas con dibujos en color. Fueron impresas por Louis Glaser, en Leipzig (Alemania), y distribuidas en Caracas por R. Zitting & Cía.

También de cuatro viñetas, pero impresas en fototipia, encontramos en 1900 postales de Gathmann Hos., Caracas. En los años siguientes, este editor continuó produciendo postales de una sola vista.

Otros editores importantes fueron: «Bernardo Rosswaag. Joyería y Relojería. Caracas. Venezuela»; «Albert Aust, Hamburg»; «La Perla. Joyería y Relojería. B. Pujol, Caracas»; «E. B. Levy & Co., Caracas», y «Pinedo & Henriquez, - Maracaibo» (cuyas postales en fototipia debieron ser impresas por «Hauser y Menet», en Madrid).

⁹ <https://montevideoantiguo.net/index.php/grandes-personajes/enrique-strobach.html> CARDELLINO, Valentina y Fernando FOGILINO, *Montevideo antiguo*, «Grandes Personajes: Enrique Strobach», 11 de octubre de 2020. (En este sitio web se reproducen y pueden ampliarse las 115 postales de Strobach).

Referencias bibliográficas

CARRASCO MARQUÉS, Martín (2004), *Las tarjetas postales ilustradas de España circuladas en el siglo XIX*, Madrid: Edifil.

- (2009), *Las tarjetas postales ilustradas de España circuladas en el siglo XIX. Segunda edición. Ampliación y actualización de la primera edición*, Madrid: Edifil.

KARP VASQUEZ, Pedro (2002), *Postaes do Brazil. 1893-1930*, São Paulo: Metalivros.

LASO, François (2016), *La huella invertida: Antropologías del tiempo, la mirada y la memoria. La fotografía de José Domingo Laso 1870-1927*, Montevideo: Centro de Fotografía de Montevideo, CdF ediciones.

LOEB, Marcelo y Jeremy HOWAT (1992), *Catálogo descriptivo de tarjetas postales ilustradas de la República Argentina. Tarjetas postales editadas por Roberto Rosauer. Listado y cotización de más de 2000 tarjetas editadas entre 1901 y 1909*, Buenos Aires: Editor Marcelo Loeb.

- (1997), *Catálogo descriptivo de postales argentinas. Tarjetas editadas por Jacobo Peuser. Listado de más de 2000 tarjetas editadas entre 1899 y 1935. Tarjetas editadas por Stephan Lumpert, antigua casa Pernegg*, Buenos Aires: Editor Marcelo Loeb.
- (2003), *Ensayo de catálogo especializado de las tarjetas postales ilustradas y los enteros postales editados en la República Oriental del Uruguay. Las Tarjetas Postales de C. Galli Franco y Cía. Montevideo (1898-1906)*, Buenos Aires: Marcelo Loeb.

MENA, Miguel D. (2021), *Postales de nuestra memoria: República Dominicana (1889-1945)*, Santo Domingo: Inicia.

PELLICER, A. (1904), *Anuario Cartófilo Sud-Americano 1905*, Buenos Aires: Casa Tonini y Cía.

TEIXIDOR CADENAS, Carlos (1999), *La tarjeta postal en España. 1892-1915*, Madrid: Espasa Calpe, S. A.

Nota final

Todas las tarjetas postales proyectadas en pantalla en la conferencia, y las que ilustran este texto, pertenecen a la colección particular de Carlos Teixidor.

Ricardo Orueta (1868-1939): vida y arte en el objetivo

Ricardo Orueta (1868-1939): life and art in a camera lens

Fernando Arce Sainz
Raquel Ibáñez González
Rosa Villalón Herrera

Archivo. Biblioteca Tomás Navarro Tomás
Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CSIC), Madrid

RESUMEN

Ricardo Orueta hizo de la fotografía una potente herramienta tanto para la investigación histórica como para la salvaguarda del patrimonio artístico español en las primeras décadas del siglo XX. Su archivo es un pequeño compendio de la historia de la fotografía desde el último tercio del XIX hasta 1939, aunando, además, su memoria personal y profesional.

Palabras clave: Fotografía, patrimonio artístico, escultura, archivos personales.

ABSTRACT

Ricardo Orueta made photography a powerful tool for both historical research and protection of the Spanish artistic heritage during the early 20th century. His archive is a little compendium of the history of photography from the last third of the 19th century to 1939, bringing together, moreover, his personal and professional trajectory.

Keywords: Photography, artistic heritage, sculpture, personal archives.

Introducción

Ricardo Orueta Duarte (Málaga, 1868-Madrid, 1936) es una figura capital en la defensa, conservación y puesta en valor del patrimonio histórico-artístico español. A pesar de ello no ha sido, hasta fechas recientes, debidamente reivindicado (Bolaños, 2013-2014). Valga de ejemplo en este sentido la exposición itinerante (Valladolid, Málaga y Madrid), celebrada en 2014-2015, con el título *Esto me trae aquí. Ricardo de Orueta (1868-1939), en el frente del arte* (VV.AA., 2014).

Es sin duda su paso por la Dirección General de Bellas Artes, primero entre los años 1931-1933 y, más adelante, en 1936, lo que más ha contribuido a recuperar su memoria (Cabañas, 2009a, 2009b). Su labor al frente de esta dirección es de una modernidad sorprendente, tanto en cuestiones de concepto que hoy nos parecen plenamente asumidas (como la noción de patrimonio cultural) como legislativas y organizativas: cerca de 800 declaraciones de monumentos en 1931; la Ley de Protección del Tesoro Artístico Nacional de 1933 (Guerrero,

2014), que no fue sustituida y mejorada hasta la Ley de 1985; la creación del Museo Nacional de Escultura en Valladolid (Bolaños, 2014); un decidido impulso a los Museos Provinciales y a los Archivos y Bibliotecas; retorno a la sociedad del conocimiento y disfrute de unos bienes históricos patrimonializados hasta la fecha por instituciones como la Iglesia y la Corona, que disponían de ellos de forma arbitraria y exclusiva.

¿Por qué traemos a Ricardo Orueta a un foro sobre la historia de la fotografía? Las razones son dos. Una tiene que ver con su actividad profesional, como estudioso del arte y como defensor del patrimonio. La otra con la esfera personal.

La fotografía como herramienta de investigación y salvaguarda del patrimonio

Nace Orueta en Málaga, en el seno de una familia burguesa y cosmopolita. Su padre, Domingo, fue un comerciante de vinos educado en Inglaterra que también se dedicó al estudio y desarrollo de la geología en España. Fue Domingo Orueta amigo cercano de Francisco Giner de los Ríos, fundador de la Institución Libre de Enseñanza, y un dinamizador cultural e intelectual en la Málaga decimonónica: creó la Sociedad Malagueña de Ciencias Físicas y Naturales, el primer Museo de Ciencias de la ciudad y la Asociación para la Enseñanza de la Mujer (Cruces y Orellana, 2020: 3).

El niño Ricardo, apodado «Cachín» en el círculo familiar (VV.AA., 2014: 26), crece en un ambiente en el que la fotografía no es algo ajeno o extraordinario. Le acompaña desde siempre, como memoria visual de él mismo y los suyos que se afana en conservar. Gracias a ello sus fotografías familiares y personales de infancia y juventud malagueña terminaron integradas en el desbordante archivo visual que generó como investigador en el Centro de Estudios Históricos (CEH), perteneciente a la Junta para la Ampliación de Estudios (JAE).

El Orueta malagueño se educa en un ambiente abierto, institucionalista, lejos de los dogmatismos de una enseñanza capitalizada por la Iglesia. Muestra desde niño inclinaciones artísticas, especialmente en el campo de la escultura, que le llevarán a París en búsqueda de formación. La muerte del padre, no mucho tiempo después, y la delicada situación económica familiar hacen que vuelva a Málaga, donde entra a trabajar en el negocio de los vinos y termina sus inconclusos estudios de derecho como una forma de salida profesional que nunca fue de su agrado.

Entre finales del XIX e inicios del XX Ricardo es el catalizador de un inquieto grupo de malagueños más jóvenes que él entre los que se encontraban José Moreno Villa, Manuel García Morante, José Castillejo y los hermanos Alberto y Gustavo Jiménez Fraud. Animan la vida intelectual de la ciudad invitando a conferenciantes como Unamuno y Ortega y Gasset y fundando la revista *Gibralfaro*.



FIG. 1. Retrato de Ricardo Orueta adolescente.



FIG. 2. Retrato de grupo con su círculo de amigos.

Todos ellos terminaron en Madrid y todos tuvieron relación con la JAE, institución que supuso la modernización de la enseñanza y el desarrollo de la ciencia, experimental y humanística, en España. Al rememorar su etapa malagueña Orueta se refiere «a una holganza ilustrada que da tiempo al hombre interior para desarrollarse con normalidad» sin la cual «no hay estudios, ni ciencia, ni creación espiritual posibles». Nos revela así una personalidad marcada por cierto hedonismo vital que contrasta con las espartanas costumbres de grandes figuras intelectuales de la época que también participaban del ideal regeneracionista, como Ramón Menéndez Pidal y Manuel Gómez-Moreno¹.

En 1911 deja atrás Málaga y se traslada a Madrid. Entra a trabajar en el bufete del abogado Melquíades Álvarez y comienza a frecuentar los círculos políticos republicanos, uniéndose en 1912 a la Liga de Educación Política Española, fundada por Ortega y Gasset y, más adelante, acompaña a Manuel Azaña en la fundación de Acción Republicana, de donde surgirá, en 1934, el partido Izquierda Republicana en el que militó. Pero este trabajo de abogado, demasiado previsible y normativo para un espíritu lleno de inquietudes, le producía una gran

¹ «Gómez-Moreno era de una gran actividad, y de una gran sobriedad. No fumaba, no bebía, no tomaba café con los amigos [...] Los investigadores llegan a no tener tiempo para eso. Es lo que le ocurre también a Menéndez Pidal» (Moreno Villa, 1976: 94).

insatisfacción. Se dirigió a Giner de los Ríos, viejo amigo de la familia Orueta, quien le propuso y facilitó la entrada en el recién creado Centro de Estudios Históricos. Este centro estaba llamado a ser, y así lo fue, el referente de las ciencias humanas en España gracias a unos nuevos postulados conceptuales y metodológicos ausentes en unas universidades y academias caducas y ensimismadas (López Sánchez, 2006).

Coincide allí con su amigo José Moreno Villa y, desde el principio, se vuelca en el estudio de una disciplina artística, la escultura, que él mismo practicó como vehículo de expresión personal. Aunque en principio se integra en la sección de Arqueología, dirigida por Gómez-Moreno, su labor se desarrollará, a partir de 1913, en la recién creada Sección de Arte, bajo la tutela de Elías Tormo. El empeño de Orueta dio lugar a la creación, dentro de esa Sección de Arte, de una línea de trabajo centrada en Historia de la Escultura. Allí trabaja sobre escultura medieval y moderna publicando algunas monografías sobre artistas (Pedro de Mena en 1914, Berruguete en 1917) y artículos diversos en el *Archivo Español de Arte y Arqueología*, canal editorial del CEH.

Nos encontramos con un Ricardo Orueta que busca aplicar la disciplina fotográfica en el marco de la investigación histórica, un terreno que empezaba a ser explorado. Se hace necesario el viaje, la excursión como búsqueda y descubrimiento de un ingente patrimonio disperso por la geografía que debe ser conocido y catalogado. Marcó el camino, en este sentido, la confección desde inicios del XX de los *Catálogos Monumentales*, un ambicioso proyecto im-



FIG. 3. Excursión del Centro de Estudios Históricos a Mérida.

pulsado por el institucionista Facundo Riaño, en el que se pretendía, provincia a provincia, documentar y describir los bienes culturales repartidos por el territorio (López-Yarto, 2010). Una de las valiosas lecciones derivadas de los Catálogos fue que la documentación fotográfica no solo sirve para generar conocimiento. También puede proteger. Lo fotografiado y estudiado, más aún si se publica, no es que quede a salvo de la rapacidad de sus propietarios pero sí supone cierto freno ante la posibilidad de sufrir críticas y reproches públicos por unas ventas patrimoniales cuyos únicos intereses eran crematísticos sin importar la suerte y el destino del bien enajenado. Un buen ejemplo nos lo brinda un bote de marfil de época califal que estaba en la catedral de Zamora².

La sangría de tesoros artísticos españoles en las primeras décadas del siglo XX, animada fundamentalmente por la demanda de potentados coleccionistas norteamericanos (VV. AA., 2014: 136), parecía no tener fin por culpa de un marco legal muy laxo y los pocos escrúpulos de custodios e intermediarios. Ricardo Orueta, durante la década de los años 20, sobre todo desde su incorporación a la Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1924, denuncia reiteradamente esta situación de desamparo patrimonial (VV. AA., 2014). Firme en su compromiso, cuando alcanza la dirección de Bellas Artes (DGBA) puso en marcha normativas legislativas que sirvieron para proteger de forma efectiva el legado artístico español. Además, consiguió recuperar algunas de las piezas que habían salido del país con anterioridad, como la tapa sepulcral de Alfonso Ansúrez, de finales del siglo XI, que el propio Orueta había fotografiado en su ubicación original en Sahagún (León) en los años 20 (Prado-Vilar, 2019).

En el marco de esta labor legislativa el malagueño pone en marcha un proyecto, a caballo entre lo científico y lo patrimonial, que tiene por protagonista la fotografía. Se trata del llamado Fichero de Arte Antiguo en 1931, un cometido que la DGBA encargará al CEH, en concreto a sus secciones de Arte y Arqueología (VV. AA., 2014: 43). Este Fichero de Arte Antiguo buscaba ser un inventario de todas las obras de arte repartidas por el territorio que fueran anteriores a 1850. También se contemplaba que dicho Fichero recogiera las obras que habían sido destruidas o exportadas de 1875 en adelante. El CEH, por un lado, tenía a los mejores especialistas y una experiencia acumulada de dos décadas con una metodología basada en la exploración y la documentación. Por otro lado, los antiguos originales de los Catálogos Monumentales, casi todos con uno o más volúmenes de fotografías, terminaron depositados en el CEH. Esta conjunción de factores está en el origen de la gran colección fotográfica integrada en los archivos del actual Centro de Ciencias Humanas y Sociales (Ibáñez, Sánchez y Villalón, 2011). Orueta, durante el tiempo que estuvo ligado al CEH, fue uno de los investigadores-fotógrafos más prolíficos, aportando un gran número de originales.

Cesado en septiembre de 1933 de su cargo en la DGBA volverá a ser nombrado director tras el triunfo del Frente Popular en las elecciones de 1936. Meses después estalla la guerra, lo que abre un escenario de enorme peligro para el tesoro artístico. Ataques descontrolados y ocupaciones de establecimientos religiosos y aristocráticos en los primeros momentos, y la posibili-

2 El bote estaba guardado, casi olvidado, en un armario hasta que Elena Rodríguez Bolívar, esposa de Manuel Gómez-Moreno, lo descubrió mientras el matrimonio estaba realizando el catálogo monumental de la provincia en 1903 (Gómez-Moreno Rodríguez, 1995: 241-244). Años más tarde, en 1911, el obispado zamorano, consciente del enorme valor de la pieza, no duda en ponerla a la venta sabedora de que terminará saliendo del país con destino a una colección privada. La publicación en el diario ABC, casi a toda página, de la fotografía del bote hecha años atrás por Gómez-Moreno dio más fuerza a la denuncia pública hecha por Guillermo de Osma en el Congreso de los diputados. Al final, se consigue paralizar esa venta, localizar la pieza y depositarla en el Museo Arqueológico Nacional. Indemnizado el intermediario, el bote pasó a la colección del Museo, donde puede ser contemplado desde entonces.



FIG. 4. Ricardo Orueta en la escalinata del Congreso de los Diputados.

ción, tal vez la única que albergaba a esas alturas, de preparar la publicación de un libro sobre la escultura medieval española como última aportación de su visión del desarrollo histórico de esta disciplina artística (Cabañas, 2015). Dedicó largas jornadas a esta tarea en los sótanos del edificio del CEH en la calle Duque de Medinaceli, más seguros frente a los bombardeos. Teniendo bastante avanzado el trabajo no podrá culminarlo por culpa de un fatal accidente. Estando en el Museo de Reproducciones Artísticas, del que fue nombrado director al volver a Madrid, cayó por su escalinata produciéndose graves lesiones. Maltrecho, fue llevado a casa de un familiar, donde moriría, casi en soledad, el 10 de febrero de 1939.

La fotografía como experiencia personal

El uso y disfrute de la fotografía de Ricardo Orueta como aficionado nos descubre aspectos de su personalidad más allá de su carrera investigadora y su compromiso político. Es muy expresivo en este sentido el retrato literario que le dedica su buen amigo José Moreno Villa:

«Pero lo más notable en él era su personalidad. Su cuarto daba risa. Vivía estrechamente entre muebles viejos de su padre, desbarnizados y astillados, máquinas y ampliadoras de fotografías... cubetas para revelar y alambres cruzados en todas direcciones para llevar por las noches el foco eléctrico adonde le conviniera. Metido en aquel cubil, se entregaba a las tareas más peregrinas. Limar mangos de cepillos de dientes para hacer plegaderas o cuchillitos de papel; inventar ratoneras que verdaderamente cogían ratones, que soltaba todas las mañanas; rociar de pan o de semillas el suelo para que los gorriones entrasen cuando él estaba todavía en la cama. De Orueta se podría escribir un libro divertido y dramático» (Moreno Villa, 1976: 97).

dad cierta de destrucción como resultado de la conflagración bélica, mueven rápidamente a Orueta a desarrollar acciones preventivas y de salvamento, sin duda capitales para el futuro del patrimonio. A los pocos días del alzamiento la DGBA constituye una Junta para la defensa del patrimonio, que luego será la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico (JIPTA), con amplias facultades para tutelar los objetos de arte, históricos, científicos, archivísticos y bibliográficos que se encontraban en los edificios ocupados, decidiendo su traslado y custodia si se estimara necesario. De nuevo, la fotografía tiene un papel clave, en este caso forense, ya que cada pieza incautada era identificada y documentada.

Conforme avanza la guerra las tensiones internas en el gobierno de la República apartan a Orueta de la DGBA, siendo trasladado a Valencia en noviembre de 1936. Desde el primer momento se mostró contrario a abandonar Madrid y consiguió, tras insistir, retornar a la capital en julio de 1937 y reincorporarse al CEH. Es un Orueta solo, cansado, pero con la firme convicción

Ese cubil al que se refiere Moreno Villa era una de las modestas habitaciones de la Residencia de Estudiantes, también perteneciente a la JAE, donde se instaló en 1915 de la mano del director, otro amigo malagueño, Alberto Jiménez Fraud. Nombrado tutor de los estudiantes, Orueta se convirtió en una figura muy conocida y apreciada en la Residencia. Es un animador de actividades y trata de fomentar la sensibilización artística de los estudiantes pensionados organizando excursiones a museos y ciudades monumentales cercanas a Madrid. Siempre llevaba con él una o más cámaras fotográficas. Federico García Lorca, uno de los residentes, escribió una pieza teatral que quedó inédita en la que Orueta es un personaje más de la trama:

(Aparecen don Ricardo Orueta cargado de máquinas fotográficas y Luis Truán cabreado)

TRUÁN. Vamos, no diga usted que no, don Ricardo. Es un cretino.

ORUETA. Le das mucha importancia, aparte que es un muchacho simpático y de cierto mérito. Te enseñaré la foto que le hice ayer y verás como cambias de opinión.

TRUÁN. ¡Pobre!

ORUETA. Es estupenda.

TRUÁN. Yo, sin embargo, no le prestaría la máquina ni le prestaría nada. Es un cretino (Lahuerta, 2010: 10-11).

En efecto, el Orueta que se mueve por la Residencia siempre acompañado de una cámara se traduce en un aluvión de fotografías de las personas que habitaban aquel lugar tan querido para él. Hay muchos retratos de los jóvenes estudiantes, por desgracia anónimos, salvo en aquellos casos de residentes que tuvieron una postrera notoriedad en el campo de las ciencias y las artes. Es muy interesante, por citar algún ejemplo, una sesión de fotos que realiza a un Luis Buñuel que posa en actitud descarada y desafiante frente al objetivo. También hay fotos de actos celebrados en la Residencia, de visitantes, de los grupos de estudiantes extranjeros que venían en verano, de las excursiones. Trasmite Orueta, mediante sus imágenes, un ambiente de optimismo, de felicidad incluso.

Aparte del retrato desarrolla interés por la captura de figuras en movimiento con el objetivo de congelarlas en el espacio. Saca así muchas instantáneas de los estudiantes realizando ejercicios gimnásticos y atléticos. Son una suerte de esculturas que aúnan el dinamismo de las figuras con la estaticidad impuesta por el inerte soporte. También le gusta jugar con la virtualidad



FIG. 5. Competiciones deportivas en la Residencia de Estudiantes.

tridimensional de la fotografía estereoscópica, empleándola muy a menudo. Sus ganas de experimentar con los procedimientos fotográficos hacen que utilice técnicas pioneras en el uso del color, prueba de ello es la serie de autocromos de la Residencia de Estudiantes y la imagen de la Virgen de Belén de la iglesia de Santo Domingo de Málaga que publicó en su obra *La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano*.

El Archivo de Ricardo Orueta

El archivo de Ricardo Orueta está formado por un gran número de fotografías en distintos soportes, muchas de ellas vinculadas a sus estudios de escultura y otras a su interés y preocupación por el patrimonio artístico español a las que debemos sumar las de carácter más afectivo y personal. Además de las fotografías se conserva la correspondencia de su etapa como Director General de Bellas Artes (1931-1933, 1936) donde queda patente su compromiso con la protección del patrimonio. Algunas de las cartas incluyen o hacen referencia a fotografías con las que aumentar el corpus del Fichero de Arte Antiguo.

Las fotografías que reproducen edificios, esculturas, y otros objetos artísticos se integran en un conjunto mayor que aúna los negativos de vidrio reunidos por Manuel Gómez-Moreno durante su etapa en el CEH. Forman parte de este bloque las realizadas por el propio Gómez-Moreno y colaboradores como Emilio Camps Cazorla, Jesús Domínguez Bordona y Juan Cabré.

Durante muchos años se pensaba que el principal autor del fondo era Manuel Gómez-Moreno, pero el trabajo posterior de digitalización y descripción ha desvelado que la mayor parte de las instantáneas fueron realizadas por Ricardo Orueta, de ahí que se incluyera su nombre en la denominación del archivo.

Es difícil determinar la autoría de las 23000 placas que constituyen el conjunto aunque podemos distinguir aquellas que utilizó en sus publicaciones de escultura, alrededor de 1700 negativos, y otras muchas de diversos temas en formato 9x12 y 13x18 cm en las que su autoría queda patente. El resto se corresponden con las reunidas por las secciones de Arte y Arqueología que luego se integrarían en el Fichero de Arte Antiguo. Hay que sumar más de 3500 placas estereoscópicas de formato 6x13 y 4,5x10,5 cm realizadas en la Residencia de Estudiantes y durante sus viajes y excursiones, y 51 autocromos en los que experimentó con las técnicas pioneras de color.

El archivo incluye una serie de copias en papel obtenidas por contacto a partir de los negativos que ascienden a más de 5000, todas ellas relativas a sus estudios sobre escultura. Orueta las organizó en sobres anotados con la identificación de los lugares que a veces acompañaba con notas, cartas y dibujos.

La variedad de soportes y formatos de las fotografías de Orueta se debe a su afán por ensayar para conseguir los mejores resultados en sus registros fotográficos, animándose a probar el uso de máscaras para matizar luces y sombras o enfatizar detalles. Fruto de este interés por la técnica fotográfica, encontramos también ejemplos en los que experimenta con el revelado y los virados.

Es necesario hacer hincapié en la serie de fotografías estereoscópicas en soporte de vidrio en las que mezcla los temas de carácter patrimonial con otros mucho más personales como visitas a su Málaga natal, encuentros con familiares y amigos, jornadas marineras, excursiones, en definitiva, sus inquietudes más íntimas. Estas vistas nos muestran el empeño de Orueta por mejorar su calidad como fotógrafo, insistiendo especialmente en la captación del movimiento como puede apreciarse en las tomas que realiza del oleaje del mar o las competiciones deportivas de la Residencia de Estudiantes.

Orueta, además de las fotografías que él mismo producía, conservó antiguas fotografías familiares cuya cronología data desde el último tercio del siglo XIX. Muchas de ellas están realizadas en estudios fotográficos malagueños y presentan las características de la época: copias a la albúmina, montadas sobre cartones decorados con orlas y dorados. Aparecen los padres, sus hermanas y hermanos, el propio Orueta y también su grupo de amigos, apodados como la «Peña malagueña», entre los que estaban los ya mencionados hermanos Jiménez Fraud, José Moreno Villa y Manuel García Morente. Curiosas imágenes de viajes se suceden en un álbum que reúne quizás, las primeras tentativas de los hermanos Orueta con la práctica fotográfica. Las copias a la albúmina que lo forman están recortadas y anotadas para el posterior recuerdo.



FIG. 6. Vista de la cúpula del Museo de Ciencias Naturales. Autocromo.

Por último, cabe señalar que para la edición de su trabajo inédito *La escultura española de los siglos XI y XII*, publicada en 2015 por el Museo Nacional de Escultura, en el archivo llevamos a cabo una labor de búsqueda y selección de las fotografías que Orueta había proyectado para ilustrar la obra que quedó tristemente frustrada por el estallido de la guerra y su posterior muerte en 1939. Estaban anotadas con el número de figura y se encontraban dispersas entre la colección fotográfica al haber sido recolocadas de nuevo en los años posteriores. Es una prueba más de la minuciosa tarea de documentación fotográfica que desarrolló el malagueño a lo largo de su vida.

Epílogo

El legado que Orueta nos ha dejado va más allá de su archivo personal y profesional. Gracias a su capacidad para comprender la utilidad de la fotografía para el conocimiento y la protección del patrimonio, sembró el germen para la creación de un archivo fotográfico con más de trescientas mil fotografías cuyo valor sigue vigente, cumpliendo con creces los objetivos inicialmente propuestos al crear el Fichero de Arte Antiguo. Su interés ha seguido aumentando con el paso de los años al ser un registro fiel del patrimonio artístico e histórico español.

Valga esta comunicación para insistir en la necesidad de profundizar en la figura y trayectoria vital de Ricardo Orueta, tanto en el campo de la investigación histórica y la salvaguarda del patrimonio como en su personalidad, destacando en todos estos aspectos el uso de la fotografía desde diferentes enfoques técnicos y estéticos que ha dado lugar a un excepcional archivo de imágenes abierto a la sociedad.

Bibliografía

- BOLAÑOS, María (2011): «La Edad de Plata de Ricardo Orueta», en Orueta, Ricardo, *Alonso Berruguete y su obra*, Madrid, pp. 13-21.
- (2013-2014): «Ricardo de Orueta, crónica de un olvido», *Museos.es*, 9-10, pp. 180-189.
- CABAÑAS, Miguel (2009): «La Dirección General de Bellas Artes republicana y su reiterada gestión por Ricardo Orueta (1931-1936)», *Archivo Español de Arte*, LXXXII, pp. 169-193.

- (2009b): «Ricardo de Orueta y la Dirección General de Bellas Artes durante la II República y la guerra civil», en M. Cabañas, A. López-Yarto y W. Rincón (coords.), *Arte en tiempos de guerra*, Madrid, pp. 481-498.
 - (2015): «El tortuoso trayecto de un manuscrito de Ricardo Orueta dedicado a la escultura española de los siglos XI y XII», en R. Orueta, *La escultura española de los siglos XI y XII*, Madrid, pp. 13-28.
- CRUCES, Esther; ORELLANA, Fernando (2020): *Ricardo Orueta, un malagueño dedicado al patrimonio histórico español (1868-1939)*, Málaga.
- GÓMEZ-MORENO RODRÍGUEZ, María Elena (1995): *Manuel Gómez-Moreno Martínez*, Madrid.
- IBÁÑEZ GONZÁLEZ, Raquel; SÁNCHEZ LUQUE, María; VILLALÓN HERRERA, Rosa M^ª (2011): «Ricardo Orueta y su legado en el Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC», en *Quintas Jornadas de Archivo y Memoria. Extraordinarios y fuera de serie: formación, conservación y gestión de archivos personales*, Madrid, 17-18 febrero, <<http://www.archivoy memoria.com>> [Consulta: 02/08/2021].
- LAHUERTA, Juan José (dir.) (2010): *Dalí, Lorca y la Residencia de Estudiantes*, Madrid.
- LÓPEZ SÁNCHEZ, José María (2007): *Heterodoxos españoles: el Centro de Estudios Históricos, 1910-1936*, Madrid.
- LÓPEZ-YARTO, Amelia (2010): *El Catálogo Monumental de España (1900-1961)*, Madrid.
- MORENO VILLA, José (1976): *Vida en claro. Autobiografía*, México.
- ORUETA, Ricardo (1914): *La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano*, Madrid.
- (1917): *Berruguete y su obra*, Madrid.
 - (2015): *La escultura española de los siglos XI y XII*, Madrid.
- PRADO-VILAR, Francisco (2019): «The awakening of endymion: beauty, time, and eternity in romanescque sculpture, and its photographic afterlife», *Codex Aquilarensis*, 35, pp. 223-252.
- VV.AA. (2014): *Esto me trae aquí. Ricardo de Orueta (1868-1939), en el frente del arte*, Madrid.

La construcción de la iglesia del Sagrado Corazón de Zaragoza en las fotografías inéditas del Archivo Borobio (1930-1931)

The construction of the Sacred Heart church in Zaragoza through the photographs of the Archivo Borobio (1930-1931)

Pilar Lop Otín

Universidad de Zaragoza

RESUMEN

Los arquitectos Regino y José Borobio Ojeda documentaron sus proyectos a través de fotografías conservadas hoy en su archivo familiar. De todas ellas, se presentan aquí las realizadas sobre la construcción de la iglesia del Sagrado Corazón de Zaragoza a comienzos de la década de 1930. Reflejan un modo de trabajo y una ciudad que pertenecen al pasado, puesto que ambos se han transformado notablemente desde entonces.

Palabras clave: Zaragoza, Iglesia del Sagrado Corazón, Regino y José Borobio, Marín Chivite, Archivo Borobio.

ABSTRACT

The architects Regino and José Borobio Ojeda documented their work through photographs that are preserved today in the family archive. Among all of them, those focussed on the construction of the church of the Sacred Heart in Zaragoza at the beginning of the 1930s are presented here. They show a way of working and a city that belong to the past because both of them have been transformed since then.

Keywords: Zaragoza, Sacred Heart Church, Regino y José Borobio, Marín Chivite, Archivo Borobio.

Los Borobio y la fotografía

La relación con la fotografía de los arquitectos Regino (1895-1976) y José Borobio Ojeda (1907-1984) surge de la afición iniciada por el primero –y heredada por su hermano menor–, quien ya en su adolescencia tomaba con su cámara estereoscópica imágenes que él mismo revelaba, lo que demuestra su gran conocimiento artístico y técnico sobre esta disciplina. Fue precisamente esta afición la que hizo que en 1923 participase en la constitución de la Sociedad Fotográfica de Zaragoza, donde actuó como jurado de diferentes Salones y tuvo contacto con numerosos fotógrafos (Borobio, 2015: pp. 37-43).

Cuando Regino Borobio emprendió su andadura como arquitecto, integró la fotografía como un recurso más de su profesión, práctica que continuaría tras la incorporación de su hermano

José al estudio de arquitectura en 1931 y que mantendrían durante toda su carrera. Documentarían sus trabajos, tanto por su interés personal como por el de sus promotores, encargando reportajes a fotógrafos y estudios locales –Juan Mora Insa, Miguel Marín Chivite, Coyne o José Galiay– y nacionales –casa Loty o foto Ferriz–, estableciéndose así un fructífero binomio arquitectura-fotografía.

Gracias a ello se conserva un nutrido catálogo fotográfico, reflejo de la producción arquitectónica de los Borobio, imágenes que permiten diferentes niveles de lectura y que abren múltiples posibilidades a los investigadores. Estas fotografías, sumadas a las que los propios hermanos Borobio realizaron sobre su trabajo, la ciudad y diferentes paisajes, configuran hoy una parte muy importante de los fondos del Archivo Borobio Arquitectura y Urbanismo (Estabén, 2015: pp. 13-19). Entre todas ellas, se encuentran las de la iglesia del Sagrado Corazón de Zaragoza a las que me referiré a continuación¹.

La construcción de la iglesia del Sagrado Corazón (1929-1942)

Antes de analizar las imágenes, hay que contextualizar su realización dentro del proceso de renovación de la casa jesuita de Zaragoza, iniciado a partir de 1929. En esa fecha la Compañía de Jesús se hizo con la propiedad de los edificios que, hasta su desamortización, habían formado el colegio mercedario de San Pedro Nolasco: la residencia, mediante compraventa a la Hermandad del Santo Refugio², y la iglesia, cedida a la comunidad en 1902, bajo la advocación del Sagrado Corazón (Lop, 2010: 146-157).

En agosto de 1929, Regino Borobio –que había participado en la operación de compra-venta realizando la tasación del edificio– redactaba el proyecto de reforma integral de ambos espacios para adaptarlo a las necesidades de esta Orden. Aunque en la solicitud de licencia presentada en el Ayuntamiento se habla de «restauración», lo cierto es que las obras emprendidas supusieron la desaparición de gran parte de las estructuras mercedarias preexistentes: la antigua iglesia se derribaría totalmente para construir una más moderna y de mayor tamaño con la incorporación de los solares resultantes de la demolición del claustro y las dependencias que se concentraban en torno a él.

En la construcción de esta iglesia pueden distinguirse dos momentos: la primera fase desde 1929 hasta el año 1932 y la segunda entre 1938 y 1942, cada una de ellas propiciada por unos acontecimientos históricos muy concretos. Las obras se iniciarían en 1930, pero la proclamación de la Segunda República y la aprobación de varias leyes para controlar y recortar la actividad de la Iglesia y las Órdenes religiosas afectaron de forma negativa el curso de los trabajos. A consecuencia de diferentes disposiciones constitucionales –artículo 26–, el 23 de enero 1932 el Gobierno firmaba el decreto de disolución de la Compañía de Jesús, incautándose el Estado de todos sus bienes (Redondo, 1993 (Tomo I): pp. 176-179). Esta circunstancia afectaría directamente a la casa zaragozana, confiscada en agosto de ese mismo año, lo que supondría que la iglesia quedara sin concluir. Este hecho generó no pocos problemas a Regino Borobio, ya que, al ser desposeídos los jesuitas de sus bienes, no le serían abonados sus honorarios y, a la vez, tampoco podía hacerse cargo del pago de los gremios y materiales entregados para la construcción, lo que le obligaría a realizar numerosas reclamaciones que tuvieron desigual solución.

1 Quiero agradecer a Javier Borobio Sanchiz, actual responsable del archivo familiar, las facilidades prestadas para la consulta de sus extraordinarios fondos y su generosidad al permitir la publicación de los que se incluyen en el presente texto.

2 A Regino Borobio se le encargaría también la realización del proyecto de la nueva Sede de esta Hermandad.

No se retomaría el proyecto hasta 1938, tras la firma por Franco el 3 de mayo de ese año del derogamiento del Decreto de disolución citado, devolviendo a la Compañía de Jesús al estado previo al año 1931 (Redondo, 1993 (Tomo II): pp. 461-462). Poco más de un mes después, la comunidad zaragozana solicitaría al Ayuntamiento que considerase vigente la licencia de obras concedida en 1930, ya que los trabajos no se habían concluido por «causa ajena a la voluntad de la Compañía». Se accedió a esta petición, solicitando la incorporación al proyecto de algunos elementos nuevos, como un refugio antiaéreo. Se redactaría otro proyecto, en el que ya participaría José Borobio, aprobándose una nueva fachada para la iglesia y para la residencia en la calle Pedro Joaquín Soler (Lop, 2010: pp. 146-157). La licencia definitiva de construcción se concedió el 17 de mayo de 1940, momento en el que retomarían las obras; el templo sería inaugurado en junio de 1942.

El resultado sería una iglesia que puede incluirse dentro de una corriente historicista neomedieval de influencia gótica, que se deja sentir en su exterior, pero sobre todo, en el interior, a lo que contribuye no solo su estructura, sino también su programa decorativo y el mobiliario. Con tres naves de igual altura y planta de iglesia de salón –«hallenkirchen»–, el templo está cubierto por bóvedas de crucería apoyadas en altos pilares cilíndricos; en los muros laterales y la fachada se abren grandes ventanales apuntados que permiten su iluminación interior (Martínez, 2015: p. 176).

Del complejo proceso de construcción del templo descrito hasta aquí, debemos quedarnos con la etapa previa a la Segunda República, período al que pertenecen las fotografías objeto de estudio.

Las fotografías de Marín Chivite sobre la nueva iglesia jesuita

El total de fotografías conservadas en el Archivo Borobio sobre este proyecto asciende a veintiuna, todas centradas en la iglesia y todas realizadas por Miguel Marín Chivite (1900-1978), tal y como certifica el sello que presentan en su reverso y en el que puede leerse «MARÍN CHIVITE. Informaciones gráficas. ZARAGOZA». Además de ser jefe de fotógrafos del diario *Heraldo de Aragón* desde 1925 –cargo que ocuparía durante cincuenta años–, también desarrollaría su profesión de manera particular estableciendo su propio estudio (Romero, 2009: pp. 211-238). En esos momentos estaba situado en el nº 61 de la zaragozana calle del Coso, tal y como figura en el sobre en el que, todavía hoy, se conservan estas fotografías. Con anterioridad a este encargo del Sagrado Corazón, ya había realizado otros de los proyectos de Regino Borobio como los del Colegio de la Enseñanza (1928), la Casa Faci (1929), El Refugio (1929) y aún realizaría otros después, como los de la casa Hernández Luna (1931) o la Hospedería del Pilar (1938) (Estabén, 2013).

Antes de avanzar, quiero señalar que en el mismo sobre se conservan otras ocho fotografías, también de Marín Chivite, que no recogen este proceso de construcción sino el estadio inmediatamente anterior, ya que nos muestran la iglesia de San Pedro Nolasco antes de su derribo. La única imagen conocida hasta ahora de este templo mercedario del siglo XVIII era la realizada por Juan Mora Insa, en la que quedó reflejado su volumen general y la fachada principal³. Las tomadas por Marín Chivite, además de revelar nuevos aspectos del exterior, permiten conocer por primera vez su interior: vistas de la cúpula con el escudo de la Orden, los detalles de las cornisas y capiteles o la zona de la cabecera. Todo ello las convierte en un instrumento

3 Archivo Histórico Provincial de Zaragoza (A.H.P.Z.), MF/MORA/000002, «Zaragoza. Iglesia de San Lorenzo [iglesia del Sagrado Corazón de Jesús], fachada. Estilo: neoclásico».

indispensable para abordar el estudio de la arquitectura religiosa de Zaragoza y de su patrimonio desaparecido⁴.

Aunque ninguna de las imágenes del proceso de construcción de la nueva iglesia está fechada, gracias a las informaciones ofrecidas por el propio Regino Borobio en las diferentes reclamaciones presentadas a partir de 1932, podemos establecer un marco cronológico muy aproximado. Según relata, las obras en el conjunto habrían comenzado el 13 de enero de 1930 con la demolición del antiguo templo mercedario, terminado el 2 de mayo de ese mismo año. Inmediatamente después se habría acometido el proceso de cimentación, desarrollado hasta el 6 de septiembre, iniciándose después la construcción del bloque del templo, que se «cubrió» en junio de 1931⁵. Ninguna de ellas recoge, sin embargo, esta última etapa.

Dado que no es posible incluirlas todas en la presente comunicación, se han elegido aquellas seis que permiten ilustrar el proceso y, a la vez, ofrecen la posibilidad de analizar otros aspectos complementarios, lo que les otorga un valor extraordinario.

La primera fase de trabajos immortalizada por Marín Chivite fue la de la cimentación, en este caso de uno de los pilares que habían de sostener las espectaculares bóvedas, proceso del que realizaría siete instantáneas, tanto de conjunto como de detalles. Una de estas vistas generales, tomada desde lo que serían los pies de la iglesia, muestra el solar del nuevo templo, protegido y separado de la calle por una valla de madera (FIG. 1). Ocuparía los terrenos de la antigua iglesia, así como de los que quedaron libres tras el derribo del claustro y de parte de las estructuras de la residencia, de los que todavía eran visibles en el muro los restos de su distribución y separación de plantas, área hoy ocupada por la cabecera. La imagen capta las excavaciones y los obreros que participaban en los trabajos con sus grúas y los carros de caballos, si bien aquí estos personajes no aparecen trabajando sino posando. No sabemos si durante el desarrollo de esta fase salieron a la luz parte de las estructuras del teatro romano que se encontraba en el subsuelo y que ocupaba toda la manzana en la que se levantaba el colegio mercedario; éstas no serían descubiertas «oficialmente» hasta la década de 1970.

Estos mismos terrenos, pero desde la perspectiva contraria y un punto elevado, aparecen en otra fotografía que muestra una etapa más avanzada de los trabajos (FIG. 2). Acabadas las cimentaciones, se había cubierto el suelo y comenzado a edificar. Había varias cuadrillas de obreros desarrollando diferentes labores: a la izquierda de la imagen, el grupo sobre el andamio estaba levantando los muros laterales del edificio, mientras que dos compañeros aguardaban en su base junto a una pila de ladrillos, la hormigonera y un montacargas para surtirles de material; de hecho, éste está cargado de ladrillos y varias gavetas con mortero. En el centro de la fotografía, varios trabajadores montaban los andamios en torno a uno de los pilares para continuar su construcción; pueden distinguirse parte de las armaduras metálicas que configuran su estructura interna. A sus pies, un cantero trabajaba preparando placas de piedra blanca. Marín Chivite realizó otras dos imágenes más de esta etapa: una de ellas centrada en los obreros en el andamio y la otra en los avances de la zona de la cabecera.

El último grupo de imágenes sobre la construcción del templo del Sagrado Corazón –once en total, parece que realizadas en la misma jornada– presenta un importante salto temporal respecto a la etapa anterior. Las obras estaban llegando ya al nivel de la cubierta, finalizándose

4 Todas ellas se incluyen en el texto *Arquitectura conventual zaragozana: crónica de una destrucción*, resumen de mi Tesis Doctoral «Destrucción del patrimonio arquitectónico y transformación urbana en la Zaragoza contemporánea», que se encuentra en proceso de edición por la Institución «Fernando el Católico».

5 Archivo Borobio Arquitectura y Urbanismo (A.B.A.U.), cajas A-431.



FIG. 1. Trabajos de cimentación del nuevo templo del Sagrado Corazón. Marín Chivite (1930).



FIG. 2. Inicio de los trabajos de construcción de los pilares de la iglesia; el espacio arbolado se corresponde con la plaza de San Lorenzo. Marín Chivite (1930).

se las grandes arcadas apuntadas que formaban los muros perimetrales del templo y sobre los que debían voltear las bóvedas (FIGS. 3 a 5). El mejor ejemplo de la notable evolución de las obras es el de la fachada principal, que en la FIG. 2 ni tan siquiera se había iniciado y ahora estaba casi concluida, al menos en lo estructural (FIG. 6). Marín Chivite dedicó varias fotografías a los enormes andamiajes: laberínticos cruces de maderos unidos con cuerdas y comunicados por pasillos –algunos de ellos protegidos por paneles de cañizo– que no parecían estables ni seguros, pero en los que los trabajadores se movían con destreza, llegando incluso a trepar por ellos.

Aclarada la secuencia de las imágenes, y al margen de todo lo ya mencionado hasta ahora, hay que destacar que algunas de ellas nos permiten analizar otros aspectos como el de la imagen de Zaragoza en los primeros años de la década de 1930. Sin olvidar en ningún momento el objetivo del encargo, Marín Chivite supo enriquecerlo convirtiendo a la ciudad en una protagonista más del reportaje. A este respecto, las imágenes que ofrecen mayores oportunidades de estudio son las del último grupo, ya que, gracias a los andamios, cuya altura y disposición le ofrecían la posibilidad de tener unas vistas de 360° sobre su entorno, pudo retratar con una perspectiva única algunos de sus espacios y monumentos más representativos. El resultado es de gran plasticidad y belleza, con encuadres cuidados y amplios horizontes.

Así podemos verlo en la FIG. 2, en la que se captó la plaza de San Lorenzo, espacio que se abría –y se abre– delante del acceso al templo. Esta área estuvo ocupada hasta 1868 por la iglesia del mismo nombre, sustituida por un mercado, tras cuyo derribo, se crearía este espacio verde,



FIG. 3. Grupo de obreros trabajando en el remate de las arcadas de la fachada principal; tras ellos, la torre de la iglesia de San Juan y San Pedro y el templo del Pilar. Marín Chivite (1930-1931).



FIG. 4. Remate de los muros del templo y vista de la torre de la iglesia de la Magdalena. Marín Chivite (1930-1931).

una isla arbolada que pretendía aligerar una trama urbana compacta y sin apenas espacios libres (Lop, 2009: pp. 563-577). En torno a esta plaza se levantaban varias construcciones de diferentes épocas, una armónica mezcla de bloques de época moderna, mediados del siglo XIX y comienzos del siglo XX. De todas ellas, en la actualidad tan sólo se conserva la que aparece parcialmente a la izquierda, en la esquina de la plaza con la calle de San Jorge nº 9. También nos permite ver retazos de esa vida popular, como el carro que asoma por la calle de San Lorenzo, la tienda y distintas figuras de mujeres y niños que transitan por ella en su día a día.

En la FIG. 3, tras el grupo de obreros posando, destacan dos construcciones: a la izquierda, la torre mudéjar de la iglesia de San Juan y San Pedro y, ocupando la parte central de la fotografía, la basílica del Pilar. La primera de ellas, situada en la confluencia de las actuales calles de Refugio y San Juan y San Pedro, era una construcción del si-



FIG. 5. Finalización de la fachada principal del templo y perspectiva de la calle de San Jorge. Marín Chivite (1930-1931).



FIG. 6. Vista del muro interior de la fachada principal, semiculta por los impresionantes andamiajes; al fondo la torre y el cimborrio de la Seo. Marín Chivite (1930-1931).

antigua sede de Ibercaja –hoy San Jorge nº 8–, levantado según proyecto de los arquitectos Ramón Cortázar y Luis Elizalde entre 1910 y 1913 sobre los solares del antiguo palacio Zaporta⁶.

En la FIG. 6, sobresaliendo sobre el muro de la futura fachada principal del templo, destaca la catedral del Salvador, con su torre y su cimborrio mudéjar. A su izquierda, asoma parte del bloque de la Lonja con sus características torrecillas en los ángulos del tejado. También el Arrabal, al otro lado del Ebro, todavía formado mayoritariamente por campos, pero en el que se distinguen algunas construcciones y las primeras industrias, como ocurre con las dos solitarias chimeneas a la derecha del cimborrio.

No se puede acabar el comentario de estas instantáneas sin aludir a quienes aparecen de manera recurrente en todas ellas, convirtiéndose también en protagonistas: los obreros encargados de la obra. Todos habían conseguido ese puesto en una época convulsa, de profunda crisis económica que se tradujo en un importante paro, asumiendo, eso sí, un gran riesgo al trabajar en esas altas estructuras y sin apenas protección. Con sus ropas humildes, pero tremendamente dignos, fueron captados manejando las grúas, las hormigoneras y los carros de material, picando piedra, apilando ladrillos o sobre los andamios levantando diferentes estructuras. Algunos sonríen a la cámara y otros miran curiosos, casi furtivamente; con seguridad, la mayoría de ellos nunca habría visto este invento de cerca ni se habría hecho una fotografía.

glo XIV, absurdamente derribada en 1966 para ser reemplazada por un bloque de viviendas (Lop, 2009: pp. 563-577). El templo del Pilar sobresale entre todas las edificaciones, si bien todavía le faltaban las dos torres más próximas al río, obras que comenzarían en diciembre de 1949 de la mano del arquitecto Miguel Ángel Navarro y financiadas por Leonor Sala (Espada, 2020: pp. 451-460).

Podemos encontrar otra torre mudéjar en la FIG. 4, si bien con una imagen muy diferente a la que presenta en la actualidad. Se trata de la perteneciente a la iglesia de la Magdalena, rematada en aquellos momentos por un chapitel barroco que sería desmontado en la década de 1960 por Francisco Iñiguez y Ramiro Moya para sustituirlo por otro almenado (Hernández, 2009: pp. 277-336).

En la FIG. 5, además de los obreros concluyendo las arcadas de ladrillo de la fachada principal del templo, podemos ver parte de las construcciones que se levantaban en la calle de San Jorge, destacando entre todas ellas los torreones del edificio de la

⁶ Catálogo histórico artístico del Ayuntamiento de Zaragoza: <http://www.zaragoza.es/pgou/edih/sanjorge008-010.pdf> [Consulta: 10/08/2021].

Valoración final

Hasta aquí el recorrido visual por el proceso de construcción de la iglesia del Sagrado Corazón a través de las imágenes inéditas realizadas por Marín Chivite y encargadas por Regino Borobio Ojeda. Este último, junto a su hermano José, supo entender las posibilidades profesionales que la fotografía les ofrecía para formar un catálogo de sus trabajos, encargando a diferentes profesionales reportajes de sus edificaciones. Todas ellas adquieren hoy en día un importante valor documental para estudiar su obra, más aún cuando algunas de ellas han desaparecido, como ocurre por ejemplo con la casa Faci. En otras ocasiones, como la que ocupa esta comunicación, estas fotografías se centraron en el proceso de construcción, recogiendo todas sus fases. Esta «vocación documental» alcanza aquí un nivel mayor al fotografiarse también la iglesia de San Pedro Nolasco, que iba a desaparecer como resultado de su trabajo, imágenes que no aparecen en esta comunicación pero que sí pertenecen al mismo reportaje.

Todo ello hemos de agradecerlo al interés de Regino y José Borobio por registrar su obra y con ello, parte de la vida de la ciudad y de su arquitectura, un reflejo de su pasado, su presente y esperemos que también de su futuro. Con ello queda patente, además, el valor de la fotografía como fuente documental e instrumento de conocimiento de nuestra historia y nuestro patrimonio.

Antes de terminar no me resisto a realizar un comentario personal. Cuando hace unos años consulté los fondos existentes en el Archivo Borobio para realizar mi Tesis Doctoral y tuve acceso a estas fotografías de las obras llevadas a cabo en el templo del Sagrado Corazón, se despertó en mí el recuerdo de otras localizadas a miles de kilómetros de Zaragoza, pero que forman parte de nuestra memoria visual: las realizadas por Lewis Hine sobre la construcción del Empire State Building de Nueva York (Walther, 2018: pp. 462-479). Ambos trabajos son contemporáneos y presentan interesantes similitudes al margen de su temática, ya que Hine, al igual que Marín Chivite, aprovechó las extraordinarias perspectivas que le proporcionaban los andamios para reflejar, además de la edificación, su entorno más inmediato, transformándose El Pilar y la plaza de San Lorenzo en la torre Chrysler y Central Park. También en ellas aparecen trabajadores en distintas labores, si bien al tener estas fotografías un interés «publicitario», algunas de sus poses –casi acrobáticas– y sus composiciones resultan un tanto forzadas. Esto no ocurre en las imágenes de Marín Chivite, más naturales puesto que los trabajadores han sido sorprendidos en plena faena y muchos continúan su labor sin preocuparse del fotógrafo, a pesar de que en otras de ellas posen entre divertidos y curiosos, entendiéndose que se trata de una pausa dentro de su jornada.

A pesar de estas similitudes, también hay importantes diferencias puesto que muestran dos mundos coetáneos pero muy distintos: el de una megalópolis en pleno proceso de crecimiento y transformación y el de una capital de provincias de tamaño medio. En ambos casos estamos ante proyectos modernos y novedosos, si bien la trascendencia de cada uno de ellos será muy diferente puesto que una de ellas tendrá repercusión mundial y la otra la tendrá a nivel local. Necesariamente, estas diferencias se traslucirían en los medios con los que se contaban para su realización: encontramos camiones frente a coches de caballos, vigas metálicas frente a andamios de madera atados con cuerdas, hierro y cristal frente a ladrillo. Y la misma diferencia encontramos entre los trabajadores de ambas obras: la imagen moderna de los *ironworkers* del Empire con camisetas –o incluso con los torsos desnudos–, petos y botas contrasta con el aspecto más «cañí» de los obreros zaragozanos que visten zapatillas de cáñamo, boina y traje, si bien para trabajar se han quitado las chaquetas –que aparecen colgadas en los brazos de los andamios–, presentándose con camisas blancas y chalecos, de cuyos bolsillos en algunos casos pende una cadena de reloj.

De modo que las instantáneas tomadas por Marín Chivite, más allá de permitirnos conocer algunos aspectos de la transformación sufrida por Zaragoza hace casi un siglo, tienen ese componente evocador de otros ambientes, que, sin duda, les otorga un valor adicional de gran interés para los estudiosos de la fotografía.

Bibliografía

- BERGERA, Iñaki, ESTABÉN, Daniel (2015), *Regino y José Borobio. Arquitectura y urbanismo. Zaragoza, 1923-1969*, Zaragoza: Institución «Fernando el Católico».
- BOROBIO NAVARRO, Regino, BOROBIO SANCHIZ, Javier (2015), «Hace hoy algo más de un siglo», en Iñaki BERGERA, Daniel ESTABÉN (comps.), *Regino y José Borobio. Arquitectura y urbanismo. Zaragoza, 1923-1969*. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», pp. 37-43.
- ESPADA, Diana M^a (2020), «Leonor Sala Ruiz de Andrés, la última gran mecenas de la basílica del Pilar», en Concha LOMBA, Carmen MORTE, Mónica VÁZQUEZ (comps.), *Las mujeres y el universo de las Artes. Actas XV Coloquio de Arte Aragonés*. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», pp. 451-460.
- ESTABÉN, Daniel (2013), *Una mirada a través de la arquitectura: Regino y José Borobio Ojeda*, Trabajo Fin de Grado: <https://zaguan.unizar.es/record/12386/files/TAZ-TFG-2013-862.pdf?version=4> [Consulta: junio 2021].
- (2015), «Cajas de la memoria: el archivo fotográfico de los Borobio», en Iñaki BERGERA, Daniel ESTABÉN (comps.), *Regino y José Borobio. Arquitectura y urbanismo. Zaragoza, 1923-1969*. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», pp. 13-19.
- HERNÁNDEZ, Ascensión (2009), «De restauraciones, demoliciones y otros debates sobre el patrimonio monumental zaragozano del siglo XX», en Manuel GARCÍA, Jesús Pedro LORENTE, Isabel YESTE (comps.), *XIII Coloquio de Arte Aragonés. La ciudad de Zaragoza 1908-2008*. Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», pp. 277-336.
- LOP, Pilar (2009), «La desaparición de dos iglesias mudéjares zaragozanas: San Lorenzo y San Juan el Viejo», en *Actas del XI Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel: Instituto de Estudios Teruelenses, pp. 563-577.
- (2010), *Los conventos mercedarios de San Lázaro y San Pedro Nolasco de Zaragoza*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», pp. 146-157.
- MARTÍNEZ, Jesús (2015), *Zaragoza. Arquitectura siglo XX*, p. 176.
- REDONDO, Gonzalo (1993), *Historia de la Iglesia en España 1931-1939, Tomo I: La Segunda República (1931-1936)*, Madrid: Rialp, pp. 176-179.
- (1993), *Historia de la Iglesia en España 1931-1939, Tomo II: La Guerra Civil (1936-1939)*, Madrid: Rialp, pp. 461-462.
- ROMERO, Alfredo (2009), «100 años de fotografía en Zaragoza», en Manuel GARCÍA, Jesús Pedro LORENTE, Isabel YESTE (comps.), *XIII Coloquio de Arte Aragonés. La ciudad de Zaragoza 1908-2008*. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», pp. 211-238.
- WALTHER, Peter (2018), *Lewis W. Hine: America at work*, Colonia: Taschen, pp. 462-479.

Cámaras en las trincheras: la cobertura de los fotógrafos de la Guerra Civil española en Wikipedia

Cameras in the trenches: photographers' coverage of the Spanish Civil War in Wikipedia

Luis M. Blanco Domingo
Carmen Agustín Lacruz
Jesús Tramullas

Dpto. de Ciencias de la Documentación e Historia de la Ciencia, Universidad de Zaragoza

RESUMEN

Se estudia la cobertura en Wikipedia de los fotógrafos de la Guerra Civil española, a través de la identificación y análisis de las entradas existentes. Para ello se realiza un estudio exploratorio y prospectivo, mediante la técnica del estudio de caso. Consultadas las principales fuentes de información específicas, se elabora un censo de fotógrafos, conformado por 765 entidades, que se testean en Wikipedia en español y en Wikidata. Entre los principales resultados, se constata que la tasa de presencia en Wikipedia de estas voces es del 12% (88 ítems), mientras que el 88% restante (677) no tiene representación alguna. La mayoría de las entradas corresponden a fotógrafos varones, extranjeros, dedicados al periodismo gráfico que desarrollaron su actividad profesional en Madrid. No aparece ninguna fotógrafa española y solo cuatro entradas corresponden a agencias de prensa. Únicamente cinco fotógrafos están incluidos en la base de datos Wikidata.

Palabras clave: Fotoperiodismo; Guerra Civil española; mujeres fotógrafas; reporteros gráficos; Wikipedia.

ABSTRACT

The coverage in Wikipedia of the photographers of the Spanish Civil War is studied, by means of the identification and analysis of the entries. The methodology is an exploratory and prospective study, using the case study technique. After consulting the main sources of specific information, a census of photographers is drawn up, made up of 765 entities, which are tested on Wikipedia in Spanish and on Wikidata. Among the main results is that the rate of presence in Wikipedia of these voices is 12% (88 elements), while the remaining 88% (677) have no representation whatsoever. Most of the entries correspond to male photographers, foreigners, dedicated to photojournalism who developed their professional activity in Madrid. No Spanish female photographer appears and only four entries correspond to press agencies. Only five photographers are included in the Wikidata database.

Keywords: Photojournalism; Spanish Civil War; women photographers; photojournalists; Wikipedia.

Introducción

En los últimos años, la Guerra Civil española ha sido calificada como «la más fotografiada de la historia», aludiendo hiperbólicamente a la capacidad que tuvo este trágico conflicto para despertar el interés de la prensa y de los reporteros gráficos más prestigiosos de aquel momento. Un repaso a la nómina de los profesionales que trabajaron en España durante algún periodo de los casi tres años que duró la contienda ofrece sin duda una relación de aquellos que estaban también «haciendo historia». Al lado de los más célebres, existe todo un conjunto de fotógrafos y fotógrafas que también desarrollaron su actividad durante la contienda, menos conocido, y que resulta necesario recuperar y documentar adecuadamente. Para ello, es fundamental construir los instrumentos de referencia que permitan desarrollar estudios científicos posteriores, pero también se antoja básico establecer los fundamentos para la historia y el conocimiento públicos, que pongan en valor para el conjunto de la sociedad el trabajo de estos fotógrafos, y su significado.

Wikipedia se ha convertido, desde su puesta en marcha hace ya dos décadas, en la obra de consulta de referencia, que millones de usuarios utilizan diariamente para satisfacer sus necesidades de información (Singer *et alii*, 2017). Su disponibilidad y facilidad de acceso y consulta la han convertido en una fuente imprescindible para el conocimiento y la divulgación de la información científico-técnica y humanística, circunstancia a la que no puede ser ajena la historia de la fotografía. El uso creciente, tanto de forma directa como a través de terceros, de los contenidos de Wikipedia, así como la descripción de entidades mediante etiquetado semántico que se lleva a cabo en Wikidata, permiten afirmar que se está convirtiendo en la fuente única de información en un buen número de situaciones. En este contexto, la información que no se recoja en este proyecto enciclopédico colaborativo corre el riesgo de ser cada vez más invisible para la sociedad, comprometiendo la necesaria difusión y perduración de la memoria cultural.

La bibliografía especializada ofrece un buen número de publicaciones sobre diferentes aspectos que conforman el complejo mundo de la elaboración colaborativa de la información, y su consumo, en Wikipedia (Mesgari *et alii*, 2015). Las Humanidades, su estructura y relaciones, también han sido objeto de análisis a través de Wikipedia (Torres-Salinas *et alii*, 2019). Para los objetivos planteados en este trabajo se identifican varias facetas relevantes. En primer lugar, debe señalarse la relación entre Wikipedia y los estudios históricos, que muestra una doble vertiente. Por una parte, Wikipedia ha sido señalada como una plataforma para la creación y elaboración de la memoria colectiva en un proceso dinámico (Blanco Domingo, 2021), en la cual el discurso sobre el recuerdo se representa, se modifica y cambia conforme el desarrollo del mismo o la aparición de nuevos datos (Penzold, 2009). Wyatt (2020) ha resaltado el potencial, y la necesidad, de que los historiadores se impliquen en la edición de contenidos en Wikipedia, resaltando su capacidad para mantener estándares de calidad de Wikipedia como fuente histórica. Por otra parte, se han planteado los problemas de representación, fiabilidad y sesgo de los contenidos históricos en Wikipedia. Luyt (2011) ha señalado la preponderancia de visiones historiográficas tradicionales como una de las limitaciones que afectan en la actualidad a la representación de la historia en Wikipedia. Phillips (2015) destaca que Wikipedia requiere que los historiadores desarrollen su actividad como parte de una comunidad colaborativa de práctica, superando las teorías tradicionales de la historia analítica, ya que se trata de un entorno que resulta complementario a las narrativas históricas tradicionales basadas en la monografía o el artículo de investigación.

La segunda faceta de interés corresponde al tratamiento de la imagen en Wikipedia. Wikimedia Commons, el repositorio multimedia para los proyectos Wikimedia, se creó en 2004, con el doble objetivo de servir como fuente de ilustraciones a los artículos de Wikipedia (FIG. 1), y

de desarrollar un repositorio multimedia de contenido abierto y libre para cualquier uso, de lo que son buen ejemplo los proyectos GLAM, acrónimo de *Galleries, Libraries, Archives & Museums* (Saorín y Pastor-Sánchez, 2011). Viegas (2007) ya distinguió pautas diferentes de aportación de contenidos y de colaboración entre los editores de Wikipedia y de Commons. Navarrete y Borowiecki (2016) señalaron que la creciente disponibilidad de fondos y colecciones de imágenes de consulta libre en internet incidía en el consumo cultural, así como en el conocimiento y difusión del patrimonio, y el papel que Wikipedia desempeñaba en ello. Navarrete y Villaespesa (2020), en su análisis sobre integración de imágenes de obras pictóricas en la Wikipedia en inglés, aunque encuentran un bajo uso en artículos (alrededor del 3% de las imágenes disponibles), y un sesgo hacia la cultura occidental, resaltan la importancia del desarrollo de las colecciones fotográficas en Commons por parte de las instituciones de la memoria, como recurso de alfabetización digital y visual. En lo que concierne a la imagen fotográfica en

Commons, Bates (2017), sobre una muestra aleatoria de 500 artículos, destaca que sólo un 5% de éstos integran fotografía histórica, y enfatiza la necesidad de aumentar la calidad del contenido mejorando la descripción y la información de referencia de los materiales aportados. Precisamente las aportaciones de las instituciones de la memoria, como museos, archivos y bibliotecas, mediante el desarrollo de proyectos GLAM, están permitiendo transformar Commons en un fondo documental para el estudio y la difusión de la historia de la fotografía (Tramullas y Ojeda, 2018). La reutilización de los fondos fotográficos depositados en Commons por instituciones de la memoria ha sido estudiada por Kelly (2019), que ha encontrado que su uso se divide a partes casi iguales entre artículos de Wikipedia y sitios externos, en especial redes sociales, galerías de imágenes, sitios de noticias y webs educativas. En contraste, esta autora destaca el problema que supone la falta de contexto, y de los datos de referencia, en la reutilización para los correctos conocimiento y reconocimiento de los documentos fotográficos.

La importancia de Wikipedia como recurso para la difusión del conocimiento histórico, y de la historia de la fotografía en particular, resulta fuera de duda. La capacidad de desarrollar un repositorio multimedia como Wikimedia Commons, enriquecido con colecciones de patrimonio documental e integrar estos materiales en los artículos de Wikipedia, abre amplias perspectivas en investigación, edición y publicación de contenidos.

Objetivos

Este trabajo tiene como objetivo principal analizar la cobertura en la Wikipedia en español de los fotógrafos de la Guerra Civil española, a través de la identificación y análisis de las



FIG. 1. Autor desconocido. Spanischer Bürgerkrieg. Bundesarchiv. Dominio público. Fuente: Wikimedia Commons.

entradas existentes según criterios de calidad. A tal fin se plantean los siguientes objetivos específicos:

- a) Identificar las entradas sobre reporteros gráficos que desarrollaron su labor durante la Guerra civil española.
- b) Analizar las características básicas del contenido y estructura de las voces de dichos fotógrafos en Wikipedia.
- c) Comprobar las correspondientes entidades en Wikidata.

Material y método

Para verificar la hipótesis y alcanzar los objetivos propuestos, se ha realizado un análisis exploratorio y prospectivo en diferentes etapas, mediante la técnica del estudio de caso.

Tras determinar el objeto de estudio y la delimitación del universo a analizar, se han identificado y seleccionado las fuentes de información bibliográficas de las que se extrae y conforma el corpus documental para generar el *censo de referencia*, siguiendo criterios de calidad y prestigio académicos. Dicho corpus está conformado por 11 estudios publicados entre 2013 y 2020 (Lefebvre, 2013; Sánchez Vigil y Olivera Zaldúa, 2014; Heras, 2015, 2017; Aupi, 2017; García, 2017; Olivera Zaldúa, 2017; Sánchez Vigil, 2017; Faber, 2018; Larraz Andía y Sierra Sesumaga, 2018 y Agustín Lacruz y Blanco Domingo, 2020), que incluyen monografías, capítulos, artículos y catálogos. El análisis exhaustivo ha proporcionado 765 entidades, correspondientes a los fotógrafos y fotógrafas que desarrollaron su trabajo durante la Guerra Civil española.

Con posterioridad, se ha contrastado la presencia de todos estos items en Wikipedia en español (<https://es.wikipedia.org/>) y en Wikidata (<https://www.wikidata.org/>). También en el caso de los fotógrafos extranjeros se ha apelado a la edición en inglés de Wikipedia (<https://en.wikipedia.org/>). Ello ha permitido construir un *registro* de los fotógrafos que tienen una entrada redactada en la enciclopedia. Dicho proceso ha tenido lugar desde mediados de septiembre hasta mediados de octubre de 2021.

Se han procesado los datos obtenidos del registro de fotógrafos, en virtud de las variables nacionalidad, género, especialidad laboral y localización geográfica. Finalmente, se ha analizado la calidad de las voces correspondientes, atendiendo a la estructura detallada, contenidos, y amplitud y actualización de fuentes bibliográficas y enlaces externos.

Resultados

Los resultados obtenidos tras el estudio muestran que, desde el punto de vista cuantitativo, la tasa de presencia en Wikipedia de entradas de fotógrafos de la Guerra Civil es del 12% (88 items), mientras que el 88% restante (677) no tiene representación alguna. Entre los primeros, llama la atención la mayor abundancia de hombres (83) que de mujeres (5). Proporcionalmente al censo de referencia, se registran más profesionales extranjeros (25, de los cuales 5 son mujeres) que españoles (53), más fotoperiodistas y/o reporteros gráficos que fotógrafos de estudio. Debe destacarse la preponderancia de los que desarrollaron su actividad en Madrid con respecto a otras localidades.

Sólo cuatro entradas corresponden a agencias de prensa (Central Press y Efe) y sociedades (Hermanos Mayo y Pando Hermanos). No aparece ninguna fotografía española, ya que las cinco identificadas (Vera Elkan, Kati Horna, Margaret Michaelis, Tina Modotti y Gerda Taro) son foráneas.

En cuanto a su presencia en Wikidata, únicamente cinco de los fotógrafos (Miguel Cortés Faure, Albert-Louis Deschamps, Pedro Lucas Fraile, Pascual Marín Ruiz [FIG. 2] y Dezso Revai) están incorporados a la mencionada base de datos semántica.

Desde el punto de vista cualitativo se evidencia que las entradas corresponden a figuras relevantes. A pesar de ello hay ausencias muy notorias, como Miguel Marín Chivite, Félix Albero o los fotógrafos Benítez (Antonio Benítez Casaux y sus hijos Alberto, César y Víctor Benítez Alcoba).

Una vez identificados los artículos existentes, se ha procedido a establecer un modelo teórico ideal de entrada en Wikipedia, que incorpore todos los elementos de estructura y contenido necesarios para asegurar la calidad de la información, y confrontarlo sobre las entradas localizadas, para detectar carencias, errores o lagunas documentales. El análisis de la calidad de Wikipedia ha sido objeto de numerosos trabajos, que han abordado la cuestión tanto desde enfoques computacionales, como desde el análisis de contenido por expertos (Hu *et alii*, 2007; Arazy *et alii*, 2011). Para este trabajo se ha optado por contrastar la estructura y características de los artículos con los requisitos establecidos por la propia comunidad de Wikipedia para considerar un artículo como «bueno» (https://es.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Qu%C3%A9_es_un_art%C3%ADculo_bueno).

Se constata que la estructura, extensión y la calidad del contenido de las entradas es muy desigual, pues si bien los fotógrafos más conocidos están incluidos en Wikipedia, no siempre el reconocimiento de su labor profesional está en consonancia con la calidad de la voz en la enciclopedia. Así, mientras la entrada de Kati Horna (FIG. 3) cumple satisfactoriamente con los indicadores reseñados, las correspondientes a los fotógrafos de la familia Calvache o Sánchez Yubero son excesivamente escuetas. El problema de la falta de consistencia en la descripción de contenidos sobre fotografía ya ha sido objeto de análisis en lo que concierne a los fondos fotográficos disponibles en Commons (Tramullas, Sánchez-Casabón y Garrido-Picazo, 2020), y se replica igualmente en las entradas revisadas.

Se constata que la estructura, extensión y la calidad del contenido de las entradas es muy desigual, pues si bien los fotógrafos más conocidos están incluidos en Wikipedia, no siempre el reconocimiento de su labor profesional está en consonancia con la calidad de la voz en la enciclopedia. Así, mientras la entrada de Kati Horna (FIG. 3) cumple satisfactoriamente con los indicadores reseñados, las correspondientes a los fotógrafos de la familia Calvache o Sánchez Yubero son excesivamente escuetas. El problema de la falta de consistencia en la descripción de contenidos sobre fotografía ya ha sido objeto de análisis en lo que concierne a los fondos fotográficos disponibles en Commons (Tramullas, Sánchez-Casabón y Garrido-Picazo, 2020), y se replica igualmente en las entradas revisadas.

Por otra parte, la localización de estas voces en la Wikipedia se ve dificultada por la falta de normalización de los nombres propios extranjeros (David Seymour y David Szymin; Hans Gutmann, Jan Gutmann y Juan Guzmán); la presencia de familias de fotógrafos y el problema consiguiente de homonimia (León, Ángel e Isaac Aracil López); las diferentes formas de designar la misma marca comercial (Agencia Foto Mayo; Agencia Mayo y Hermanos Mayo) y la utilización de alias o similares (Juanito; Chim y Gonsanhi).

Otro de los aspectos reseñables tiene que ver con las categorías y subcategorías dentro de las cuales se clasifican los artículos de Wikipedia (Tramullas, Sánchez-Casabón y Garrido-Picazo,



FIG. 2. Autor desconocido. Pascual Marín junto a una avioneta. Fondo Marín-Kutxa Fototeka. Dominio público. Fuente: Wikimedia Commons.

Kati Horna

5 idiomas

Kati Horna (Szilasbálhás, Hungría, 19 de mayo de 1912-Ciudad de México, 19 de octubre de 2000) fue una fotógrafa anarquista nacida en Hungría y mexicana de adopción.^{1 2}

Índice [ocultar]

- Biografía
 - Vida en París
 - Guerra civil española
 - Exilio y vida en México
- Recuperación del archivo perdido
- Exposiciones
- Referencias
- Bibliografía
- Enlaces externos

Biografía [editar código · editar]

Kati Deutsch, nombre original de la artista, fue la menor de tres hermanas de una familia judía acomodada, ya que su padre trabajaba como banquero. Desde que era joven su madre le insistió en que debía tener una carrera para valerse por sí misma; por ello, en 1931 se trasladó a Berlín, Alemania para comenzar a aprender fotografía. Ahí se relacionó con el grupo de Bertolt Brecht y con el Bauhaus, al tiempo que trabajaba para la agencia Dephot (Deutsche Photodients).³ Con la escalada del nazismo, Kati Deutsch regresó a Budapest, para encontrarse con que su padre ya había sido apresado. En ese momento su madre decidió financiarle un curso en el taller del fotógrafo József Pécsi, a quien Kati consideraría su maestro.³

Vida en París [editar código · editar]

Al término del curso con József Pécsi en 1933, Kati Deutsch huye a París, donde trabajó retocando fotografías de moda y fotos fijas para cine.³ Ahí conoció y convivió y fue pareja del fotógrafo Robert Capa, cuyo nombre entonces era Endre Friedmann, nacido en 1913, quien luego "americanizó" su nombre al trasladarse a París. También se reencuentra con

Kati Horna



Información personal

Nombre de nacimiento	Katalin Deutsch ✓
Nacimiento	19 de mayo de 1912 ✓ Budapest (Imperio austrohúngaro) ✓
Fallecimiento	19 de octubre de 2000 ✓ (88 años) Ciudad de México (México) ✓
Residencia	Budapest, París, Barcelona, Valencia y Ciudad de México ✓
Nacionalidad	Húngara y mexicana

Información profesional

Ocupación	Fotógrafa y fotoperiodista ✓
------------------	------------------------------

[editar datos en Wikidata]

FIG. 3. Kati Horna. Estructura de la entrada en Wikipedia en español.

2018). En general, ofrecen un tratamiento ambiguo y excesivamente genérico, siendo muy notoria la necesidad de remodelar las categorías existentes, o de proponer otras que reflejen de forma más concreta y clara la esencia de los mismos. Un ejemplo paradigmático es la entrada dedicada a Kati Horna. Sus categorías («Mujeres», «Fotógrafos del siglo XX», «Mujeres en la Guerra Civil», «Exiliados del nazismo»; véase FIG. 4) resultan tangenciales y escasamente identificativas, por cuanto tan sólo la hipotética suma de todas sería capaz de ofrecer una identificación veraz.

Líneas de desarrollo futuro

La enciclopedia colaborativa en línea constituye tanto un edificio digital de compromiso activo con el patrimonio cultural como una plataforma fundamental para la construcción de la memoria colectiva basada en la documentación, mucho más robusta y dinámica que otras formas de redes sociales, tanto desde el punto de vista de la estructura como el de la amplitud y alcance. Su potencia colaborativa permite confrontar y debatir visiones históricas y referencias científicas, convertidas en la argamasa vital para componer el relato histórico, amén de ofrecer un poderoso producto muy útil en el ámbito de la educación pública (Wyatt, 2021). Es heredera de una tradición de producción y difusión del conocimiento, vinculada estrechamente a la noción de libertad y de rechazo a la censura, a las restricciones a la circulación del conocimiento o a las limitaciones que imponen los precios restrictivos.

Control de autoridades	Proyectos Wikimedia · Datos: Q77347 · Multimedia: Gerda Taro
	Identificadores · WorldCat · VIAF : 64211157 · ISNI : 0000 0001 0654 6758 · BNE : XX1222731 · BNF : 140637238 (data) · CANTIC : a10751543 · GND : 119206706 · LCCN : n95088174 · NDL : 001135378 · NKC : xx0146199 · SUDOC : 098506447 · ULAN : 500128643 · UB : a1222948 · RKD : 314699 · Repositorios digitales · Europeana : agent/base/159293 · Cine · IMDb : nm1817879
Categorías (+⁺): Mujeres Nacidos en 1910 Fallecidos en 1937 Fotógrafas de Alemania (–) (±) (↓) (↑) Fotógrafos del siglo XX (–) (±) (↓) (↑) Mujeres fotoperiodistas (–) (±) (↓) (↑) Periodistas en la guerra civil española (–) (±) (↓) (↑) Mujeres del siglo XX (–) (±) (↓) (↑) Nacidos en Stuttgart (–) (±) (↓) (↑) Mujeres en la guerra civil española (–) (±) (↓) (↑) (+)	

FIG. 4. Categorías utilizadas en la entrada de Kati Horna en Wikipedia en español.

Wikipedia y Commons ofrecen los fundamentos técnicos necesarios para la construcción de la memoria colectiva sobre patrimonio cultural, creando recursos de información que aseguren la preservación y el conocimiento, así como el reaprovechamiento de los contenidos en otros productos y servicios externos (Pentzold *et alli*, 2017). En consecuencia, cabe proponer un conjunto de líneas de actuación, en el marco de proyectos y actividades GLAM, que faciliten el conocimiento y la puesta en valor de los fotógrafos y fotógrafas que documentaron esta etapa crucial de la historia del siglo XX. Las líneas de desarrollo futuro que se plantean a raíz de este trabajo son las siguientes:

1. Consolidación del repertorio de fotógrafos y fotógrafas.
2. Revisión de las categorías de clasificación.
3. Realización de editatones para el aumento de la cobertura y la mejora de la calidad de los contenidos.
4. Etiquetado semántico en Wikidata como entidades de los fotógrafos y fotógrafas, con el objetivo de facilitar su enlazado y reutilización desde otros recursos especializados de información.

Conclusiones

El seguimiento de lo fotográfico de la Guerra Civil en Wikipedia responde en parte a la percepción que tenía el mundo sobre el conflicto; en realidad desde su inicio trascendió el carácter de mero enfrentamiento local y encapsulado, y se entendió como una confrontación a escala internacional entre el fascismo y el antifascismo que involucraba a todo Occidente. La movilización que desencadenó esa situación propició la llegada de fotógrafos y periodistas extranjeros, incorporados en ambos bandos, ayudando a conformar la imagen y actividad del fotógrafo de guerra, que se expresaría en todas sus facetas en la cercana II Guerra Mundial.

La presencia en Wikipedia de los fotógrafos que captaron la Guerra Civil es, como se observa, muy desigual y heterogénea, tanto en volumen como en contenidos. Un buen número de ellos no están presentes, lo que significa que permanecen desconocidos para el gran público. Ello puede deberse, entre otros factores, a que al tratarse de un proyecto colaborativo, es reflejo de las tendencias e intereses de los redactores, sobre una época o temática, así como que la mayor parte de las fuentes y recursos de información disponibles para documentar la entradas no son digitales, y por ello son menos conocidas y accesibles para los editores de Wikipedia.

Referencias bibliográficas

- AGUSTÍN-LACRUZ, Carmen, BLANCO DOMINGO, Luis (2020), «La memoria en encuadres. Fotógrafas extranjeras en Aragón durante la Guerra Civil Española (1936-1939)», *Documentación de Ciencias de la Información*, 44 (1), pp. 61-72. DOI: <https://dx.doi.org/10.5209/dcin.71139>
- ARAZY, Ofer, NOV, Oded, PATTERSON, Raymond y YEO, Lisa (2011), «Information Quality in Wikipedia: The Effects of Group Composition and Task Conflict», *Journal of Management Information Systems*, 27 (4), pp. 71-98. DOI: <https://doi.org/10.2753/MIS0742-1222270403>
- AUPI, Vicente (2017), *Crónicas de fuego y nieve. La Guerra Civil Española y los corresponsales internacionales en la Batalla de Teruel*. Teruel: Dobleuve Comunicación.
- BATES, Elizabeth (2017), *The prevalence and origins of contemporary and historic photographs in Wikipedia articles*, Tesis de Máster, University of North Carolina Chapel Hill, School of Information and Library Science. URL: https://cdr.lib.unc.edu/concern/masters_papers/j3860b595 (consultado 15 de septiembre de 2021).
- BLANCO DOMINGO, Luis (2021), «Mnemósine y Wikipedia: compartir el pasado como necesidad social», *Área Abierta*, 21 (2), pp. 205-218. DOI: <https://doi.org/10.5209/arab.72809>
- FABER, Sebastian (2018), *Memory battles of the Spanish Civil War. History, Fictions, Photography*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- GARCÍA, Hugo (2017), «La guerra más fotogénica: fotografía y propaganda exterior», en Beatriz de las HERAS (ed.), *Imagen y Guerra civil española. Carteles, fotografía y cine*. Madrid: Síntesis, pp. 131-144.
- HERAS, Beatriz de las (2015), *Fotografiar una ciudad sitiada. Madrid, 1936-1939*. Madrid: Instituto de Cultura y Tecnología. Universidad Carlos III de Madrid.
- (2017), «Estrategias de comunicación visual. (Re)presentar la guerra desde la fotografía», en Beatriz de las HERAS (ed.), *Imagen y Guerra civil española. Carteles, fotografía y cine*. Madrid: Síntesis, pp. 145-158.
- HU, Meiqun, LIM, Ee-Peng, SUN, Aixin, LAUW, Hady Wirawan, y VUONG, Ba-Quy (2007), «Measuring article quality in wikipedia: models and evaluation», en *Proceedings of the sixteenth ACM conference on Conference on information and knowledge managemen*. New York: Association for Computing Machinery, pp. 243-52. DOI: <https://doi.org/10.1145/1321440.1321476>
- KELLY, Elizabeth Joan (2019), «Reuse of Wikimedia Commons Cultural Heritage Images on the Wider Web», *Evidence Based Library and Information Practice*, 14 (3), pp. 28-51. DOI: <https://doi.org/10.18438/ebliip29575>
- LARRAZ ANDÍA, Pablo y SIERRA-SESUMAGA, Víctor (2018), *La cámara en el macuto. Fotógrafos y combatientes en la Guerra civil española*. Madrid: La Esfera de los Libros.
- LEFEBVRE PEÑA, Michel (2013), *Guerra gráfica. Fotógrafos, artistas y escritores en guerra*. Madrid: Lunwerg.
- LUYT, Brendan (2011), «The Nature of Historical Representation on Wikipedia: Dominant or Alternative Historiography?» *Journal of the American Society for Information Science and Technology*, 62 (6), pp. 1058-1065. DOI: <https://doi.org/10.1002/asi.21531>
- MESGARI, Mostafa, OKOLI, Chitu, MEHDI, Mohamad, NIELSEN, Finn Årup, y LANAMÄKI, Arto (2015), «The sum of all human knowledge: A systematic review of scholarly research on the content of Wikipedia», *Journal of the Association for Information Science and Technology*, 66 (2), pp. 219-245. DOI: <https://doi.org/10.1002/asi.23172>
- NAVARRETE, Trilce, y BOROWIECKI, Karol J. (2016), «Changes in Cultural Consumption: Ethnographic Collections in Wikipedia», *Cultural Trends*, 25 (4), pp. 233-248. DOI: <https://doi.org/10.1080/09548963.2016.1241342>

- NAVARRETE, Trilce, y VILLAESPESA, Elena (2020), «Image-based information: paintings in Wikipedia», *Journal of Documentation*, 77 (2), pp. 359-380. DOI: <https://doi.org/10.1108/JD0320200044>
- OLIVERA ZALDÚA, María (2017), «La mirada roja», en Beatriz de las HERAS (ed.), *Imagen y Guerra civil española. Carteles, fotografía y cine*. Madrid: Síntesis, pp. 101-130.
- PENTZOLD, Christian, WELTEVREDE, Esther, MAURI, Michele, LANIADO, David, KALTENBRUNNER, Andreas y BORRA, Erik (2017), «Digging Wikipedia: The online encyclopedia as a digital cultural heritage gateway and site», *Journal on Computing and Cultural Heritage*, 10 (1), pp. 1-19. DOI: <https://doi.org/10.1145/3012285>
- PENZOLD, Christian (2009), «Fixing the floating gap: The online encyclopaedia Wikipedia as a global memory place», *Memory Studies*, 2 (2), pp. 255-272. DOI: <https://doi.org/10.1177/1750698008102055>
- PHILLIPS, Murray G. (2015), «Wikipedia and history: a worthwhile partnership in the digital era?», *Rethinking History*, 20 (4), pp. 523-543. DOI: <https://doi.org/10.1080/13642529.2015.1091566>
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, y OLIVERA ZALDÚA, María (2014), «La actividad fotográfica durante la guerra civil a través de las fichas de filiación de la Junta Delegada de Defensa de Madrid (1936-1939)», *Anales de Documentación*, 17 (1). DOI: <http://dx.doi.org/10.6018/anales-doc.17.1.181021>
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel (2017), «La mirada azul», en Beatriz de las HERAS (ed.), *Imagen y Guerra civil española. Carteles, fotografía y cine*. Madrid: Síntesis, pp. 75-100.
- SAORÍN, Tomás, y PASTOR-SÁNCHEZ, Juan Antonio (2011), «Bancos de imágenes para proyectos enciclopédicos: el caso de Wikimedia Commons», *El Profesional de la Información*, 20 (4), pp. 424-431. DOI: <https://doi.org/10.3145/epi.2011.jul.09>
- SINGER, Philip, LEMMERICH, Florian, WEST, Robert, ZIA, Leila, WULCZYN, Ellery, STROHMAIER, Marcus y LESKOVEC, Jure (2017), «Why we read Wikipedia», en *26th International World Wide Web Conference, WWW 2017*, pp. 1591-1600. DOI: <https://doi.org/10.1145/3038912.3052716>
- TORRES-SALINAS, Daniel, ROMERO-FRÍAS, Esteban y ARROYO-MACHADO, Wenceslao (2019), «Mapping the Backbone of the Humanities through the Eyes of Wikipedia», *Journal of Informetrics*, 13 (3), pp. 793-803. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.joi.2019.07.002>
- TRAMULLAS, Jesús y OJEDA, Rubén (2018), «Fondos documentales para el estudio de la historia de la fotografía en Wikimedia Commons», en José Antonio HERNÁNDEZ-LATAS (ed.), *II Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 407-418. URL: <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/37/13/34tramullasojeda.pdf> (consultado 12 de octubre de 2021).
- TRAMULLAS, Jesús, SÁNCHEZ-CASABÓN, Ana I. y GARRIDO-PICAZO, Piedad (2018), «Wikipedia categories in research: towards a qualitative review of uses and applications», en: *Challenges and Opportunities for Knowledge Organization in the Digital Age. Proceedings of the Fifteenth International ISKO Conference*. Porto: Ergon Verlag, pp. 490-497.
- (2020), «Análisis de tipos de descripción de fotografía antigua en Wikimedia Commons», en Jesús TRAMULLAS, Piedad GARRIDO-PICAZO y Gonzalo MARCO-CUENCA (eds.), *Actas Del IV Congreso ISKO España y Portugal*, Zaragoza: Sociedad Internacional para la Organización del Conocimiento (ISKO), pp. 264-274. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.3738535>
- VIEGAS, Fernanda B. (2007), «The Visual Side of Wikipedia», en *2007 40th Annual Hawaii International Conference on System Sciences (HICSS'07)*, pp. 85-85. DOI: <https://doi.org/10.1109/HICSS.2007.559>
- WYATT, Liam (2020), «Endless palimpsest: Wikipedia and the future's historian», *Studies in Higher Education*, 45 (5), pp. 963-971. DOI: <https://doi.org/10.1080/03075079.2020.1749793>
- (2021), «Gratis & Libre: Wikipedia's role in free and open history production and dissemination», *New Review of Hypermedia and Multimedia*. DOI: <https://doi.org/10.1080/13614568.2021.1900924>

Intención, visión y realidad: Claude Kinnoull «ClaudeK» y sus fotografías de la guerra civil española

Intentionality, Vision and Reality: The Photographs of the Spanish Civil War by Claude Kinnoull «ClaudeK»

Marta López Beriso

Educadora y profesora, Universidad de San Diego y Fundación Ortega-Marañón

RESUMEN

La británica Claude Kinnoull (1904-1985), cosmopolita, rica heredera, divorciada de un noble, financiadora de proyectos de propaganda católica y política, enamorada de la aventura, es la fotógrafa ClaudeK. Una fotorreportera de mirada vehemente que, entre 1936 y 1939, recorrió Gernika, Durango, Eibar, Málaga, Belchite o Toledo, entre otros, con la intención de proporcionar argumentos sobre «la barbarie de las hordas marxistas». Sin embargo, lo que muestra sin saberlo es la realidad de la destrucción sistemática, diseñada y perpetrada por el bando franquista y sus aliados, a través de imágenes pobladas de personas de toda condición y edad, vivas o muertas, desahuciadas por la «didáctica del terror» impuesta por el bando rebelde durante la guerra civil española.

Palabras clave: Fotografía, Guerra Civil española, mujeres artistas, historia del siglo XX, genocidio.

ABSTRACT

The wealthy British heiress Claude Kinnoull (1904-1985)—cosmopolitan, divorced from a nobleman, financier of Catholic and political propaganda projects, and enamored with adventure—is the photographer known as «ClaudeK.» A photojournalist with a vehement gaze, she traveled through Gernika, Durango, Eibar, Málaga, Belchite, and Toledo, among other places, between 1936 and 1939, with the intention of advancing arguments about and providing evidence of «the barbarism of the Marxist hordes». However, and unwittingly, what she reveals instead is the reality of the systematic destruction designed and perpetrated by the Francoist faction and its allies, through images populated by people of all conditions and ages, dead or alive, evicted by the rebels' imposition of what has frequently been termed «the didactics of terror» during the Spanish Civil War.

Keywords: Photography, Spanish Civil War, Women Artists, 20th century History, Genocide.

Introducción

La británica Enid Margaret Hamilton Fellows, conocida como Claude Kinnoull (1904-1985), realizó una serie de fotografías, alrededor de 800, desde el principio hasta el final de la guerra civil española. Lo hizo de la mano del bando de los sublevados, al que contribuyó a financiar económicamente y el que la acogió allí donde estaban instalados, en la retaguardia, permitiéndole



FIG. 1. En la carretera de Talavera a Toledo, un carro de combate ruso destruido, septiembre de 1936, Claudek. Museo de los Mártires Claretianos de Barbastró.

dole, además y, sobre todo, el acceso privilegiado, temprano, a pueblos y ciudades recién tomadas. Pudo fotografiar, por lo tanto, lugares bombardeados y destruidos muy poco después del cese del fuego, de tal manera que una parte significativa de sus fotografías arroja evidencias del estado en el que lugares como Gernika o Belchite quedaron cuando aún no se habían apagado las llamas.

Claude Kinnoull viajó acreditada como corresponsal de prensa sin identificarla directamente con el semanario *The Catholic Herald*, un periódico católico de su propiedad cuya redacción estaba en Londres¹. Convertida tardíamente al catolicismo, rebautizada como Claude, llegó a España en compañía del sacerdote belga, su padrino, Vincent de Moor² para participar y recabar testimonio de lo que ellos consideraban una cruzada santa. Volvieron todos los años de la contienda, de ahí la gran cantidad de imágenes obtenidas.

España la recorrieron en su propio vehículo junto a distintos oficiales de prensa, en cierto modo inaugurando lo que más tarde se establecería oficialmente desde el Servicio Nacional de Turismo del bando sublevado como las «Rutas Nacionales de Guerra» (CONCEJAL LÓPEZ, Eva, 2014: 258-273), persiguiendo el propósito de «ilustrar la barbarie con la que comunistas y bolcheviques amenazaban la fe y los valores cristianos»³.

1 Pudo igualmente acreditarse por *La Croix* ya que publicó en sus páginas, pero no consta relación directa con medio de prensa alguno, ni en el listado personal de corresponsales del capitán Aguilera, su primer Oficial de Prensa, en el Archivo de la Universidad de Salamanca, ni en la correspondencia entre Vernor Miles, director de *The Catholic Herald* que le explica en dos ocasiones al embajador de España en Londres, José Fernández-Villaverde, Marqués de Santa Cruz, cuál es el papel y la relación de Kinnoull con el semanario, según consta en el expediente del lazo de Isabel la Católica concedido a Claude Kinnoull, Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares, Madrid.

2 Sobre este sacerdote, ver :

- «Rapport d'activité du groupe de l'abbé Vincent de Moor, agent de renseignement en France et en Belgique» <http://pallas.cegesoma.be/pls/opac/opac.search?lan=F&senu=72464> [Consultada 25 septiembre 2021].
- MORENO CANTANO, Antonio César (2014), «Literatura de Propaganda Religiosa Extranjera sobre la Guerra Civil Española», *Revista Internacional de Historia de la Comunicación*. Vol. 1 (nº 2), págs. 42-61.
- BALACE, Francis (1987), «La droite belge et l'aide à Franco», *Belgisch Tijdschrift voor Nieuwste Geschiedenis*. Nº18, págs. 505-689. https://www.journalbelgianhistory.be/nl/system/files/article_pdf/BTNG-RBHC,%2018,%201987,%203-4,%20pp%20505-689.pdf [Consultada 2 agosto 2021]. Resulta curiosa la descripción de Vincent de Moor y Claude Kinnoull (aunque el nombre de esta segunda es distinto, no es posible albergar dudas de que se trata de Kinnoull al leer la referencial), página 680 (176):

La comtesse de Kimsone (sic) et l'abbé de Moor (...). La première était une sorte d'illuminée très riche. Belge, elle subventionnait les œuvres catholiques et donnait, à ce qu'on dit, des grosses sommes. Elle avait un revenu de 3 millions. L'abbé Moor, assurait-on, était son amant et les renseignements recueillis ici semblaient tout à fait confirmer ces vues. C'est abbé ne sort jamais qu'en civil, naturellement (...).

3 Siguiendo así muy de cerca la lista publicada por BUP (Bureau Universel de Presse) en el folleto anticomunista *España* como réplica a la carta publicada por *Le Soir* el 25 de diciembre de 1936 «Où sont les catholiques d'Espagne» («¿Dónde están los católicos españoles?») por Ossorio Gallardo, embajador del gobierno republicano en Bruselas,

La fortuna de estas imágenes ha sido hasta hoy escasa: un pequeño grupo se publicó el 20 de mayo de 1937 en las páginas centrales del semanario *À la page* y, ya en 1938, ilustrando la sucinta obra titulada *El horror rojo en la tierra de España*⁴, cuyos autores, De Moor y Claudek, dedicaron a Franco. Una selección más amplia se montó sobre cartulinas y rotuló a mano a modo de exposición itinerante.

Localización de las fotografías

Si bien el grupo de fotografías que perteneció al Servicio de Prensa y Propaganda del bando sublevado, hoy en la Biblioteca Nacional junto con otras tantas, ha podido servir desde entonces de ilustración de los horrores de la guerra, es igual de cierto que la gran mayoría de las imágenes realizadas por Claudek durante la guerra civil española, incluso las montadas sobre cartón, han estado olvidadas durante muchos años, al menos desde que Claude Kinnoull dejara de visitar su casa del sur de Francia, donde al parecer estuvieron guardadas.

En la actualidad, y esperando poder continuar con esta investigación en un futuro próximo, hemos localizado imágenes de Claudek, autografiadas o no, en tres lugares muy diferentes que detallamos a continuación.

a) Museo de los Mártires Claretianos de Barbastro

En la biblioteca de este centro se custodian 12 cajas convencionales, de cartón ácido, de distintos tamaños, con alrededor de 800⁵ imágenes, positivas y negativas, de dimensiones variables (desde 240 x 380 mm hasta pruebas de contacto de 15 x 20 mm).

Un número considerable está pegado sobre papel que a su vez conforma cuadernos de distintos temas –junto con recortes de prensa y anotaciones–. Otra parte, numerada, aparece pegada sobre cartulina rotulada a mano, ofreciendo un recorrido amplio de 64 lugares y momentos diferentes durante casi 4 años, con notas al dorso o sobre el cartón o papel en el que están pegadas, y atribuidas a Claudek. Prácticamente ninguna lleva fecha. Algunas, muy pocas, pertenecen a otros autores: Marín, Keystone, Sánchez del Pando y Léon de Poncins.

Su estado de conservación muy variable. La calidad es notable en algunas pruebas positivas al igual que su excelente conservación. Por desgracia, algunas están completamente enrolladas y por lo tanto deformadas.

El director de este centro, José Beruete, relata cómo las imágenes fueron traídas y donadas por un profesor de español⁶ que vive o vivía en el sur de Francia, originario de Naval (Huesca) a quien Claude Kinnoull se las habría entregado. Él decidió, por consejo del párroco de

en la que afirmaba que los miembros de la iglesia católica no eran perseguidos por su gobierno ya que esta institución no era beligerante.

- 4 DE MOOR, Vincent y CLAUDEK (1938), *L'horreur rouge en terre d'Espagne*, Bruselas: BUP (Bureau Universel de Presse), que insiste en el golpe como acción salvadora contra el complot comunista. Fue una de las primeras oficinas de propaganda franquista en Bélgica, también financiada por Kinnoull. Publicaron folletos como el arriba mencionado *España* escrito por Vincent de Moor, sin fechar y sin imágenes, o *Los obispos han hablado* (*Les évêques ont parlé*), en 1937, que abría sus páginas con las palabras «La lucha de España es una cruzada, una guerra santa».
- 5 Es difícil por el momento saber con exactitud cuántas son únicas y originales, ya que algunas están repetidas, llegando a ser alrededor de un 30% del total. Puede también que haya de otros autores aún sin identificar.
- 6 Según los datos –aún no corroborados– ofrecidos en el mismo Museo de los Mártires Claretianos, el profesor que donó las fotografías de Kinnoull vivía en Ussel, Corrèze, Francia, cerca de Clermont-Ferrant, y conocía a Kinnoull por ser vecinos.

su pueblo de nacimiento y de vacaciones, llevarlas a este museo «por estar en consonancia con su contenido»⁷.

b) Biblioteca Nacional

Se trata de un total de 17 imágenes digitalizadas, autografiadas y comentadas, algunas además con el sello en tinta de la «Sección Información Gráfica, Servicio de Prensa y Propaganda, Delegación del Estado» guardadas en sobres diversos mezcladas con otras imágenes de autores diversos, clasificadas por lugares.

c) Otros archivos

El caso del archivo de la FAI, en la Fundación Anselmo Lorenzo es particularmente singular ya que se trata del banco de imágenes de la CNT. En particular hay dos imágenes suyas de Gernika justo después del bombardeo del 26 de abril de 1937.

Claude Kinnoull, artista, aventurera, millonaria y fotógrafa iluminada

La condesa ha experimentado las emociones de la creación escribiendo poesía y pintando. Ha experimentado la emoción del deporte en sus formas más excitantes. Ha conducido por las carreteras de Inglaterra en un coche de carreras. Ha volado 900 millas en un aeroplano para presentarse en el juzgado por exceso de velocidad. Ha disfrutado de las mieles de ser una de las favoritas de la alta sociedad, de ser rica, lo que significa de tener poder. Se ha casado y se ha separado. Ha tenido la felicidad de tener un hijo y el dolor de verlo morir.

«La condesa de Kinnoull», *The Paris Times*, 25 octubre 1926, página 3, en su 22º cumpleaños

Enid Margaret Hamilton Fellows nació en Surrey, Inglaterra, el 24 de octubre de 1904. Su madre, Margaret Hamilton Wills (1874-1926), era la tercera hija de los seis que tuvo Anne Hamilton (1849-1910) con su marido, el filántropo y copropietario de la Imperial Tobacco Company, Frederick Wills (1838-1909). Éste, a su vez, fue hijo del magnate Henry Overton II (1800-1871)⁸, todos ellos miembros de una saga de emprendedores y empresarios de la industria del tabaco en Gran Bretaña, pertenecientes a la iglesia Inconformista Congregacional⁹.

El padre de Enid, con quien casi no convivió, fue Ernest Gaddesden Fellows (AMBRO, Kathleen, 2017: 9), oficial del ejército británico. Enid se casó en 1923 con el 14º Conde de Kinnoull, Gerge Harley Hay-Drummond (1902-1938), con quien tuvo un hijo en 1924, Henry George Adam Hay, que murió a los cuatro meses¹⁰.

Cuando en 1927 se divorciaron, Enid mantuvo el título nobiliario del exmarido a pesar de que él se volvió a casar el año siguiente, cuando ella se trasladó a París. Allí se convirtió al catolicismo apadrinada por el sacerdote belga, entonces párroco de la iglesia –vecina a su casa¹¹– de

7 José Beruete, el sacerdote claretiano y director del Museo de los Mártires de Barbastró, explica esta donación en el minuto 25:28 de la entrevista realizada por HUGUET, Ángel (2015), en la Televisión de Barbastró del 4 de noviembre, accesible en el video https://www.youtube.com/watch?v=cC_LFL98R34 [Consultada el 20 abril 2021].

8 «The Wills Family» <http://www.davenapier.co.uk/wills/how2.htm> [Consultada el 25 de abril de 2021].

9 Los Inconformistas Congregacionales son Protestantes no Anglicanos, es decir, Protestantes Separatistas o Independientes, disidentes del Anglicanismo y descendientes del Puritanismo.

10 *The Paris Times*, 25 octubre 1926, pág. 3.

11 En el número 48 de la calle de la Bienfaisance, en el distrito 8, según consta en los catálogos de las exposiciones de la Sociedad de los Artistas Independientes de 1930 y 1940 donde aparece con obras expuestas a nombre de Claude Kinnoull y Claudek respectivamente, págs. 195 y 30 de cada uno.

Saint-Augustin, Vincent de Moor, tomando como nuevo nombre de pila Claude. Así se identificaría en adelante, como Claude Margaret Hamilton Felllows, *lady*, *comtesse* o condesa de Kinnoull, y también, sencillamente, como Claude Kinnoull. El pseudónimo ClaudeK es un acrónimo de este último.

Con el control de una gran fortuna heredada a la edad de 22 de años, a la muerte de su madre, fue una mujer emprendedora que se dedicó ferviente y apasionadamente al activismo católico, poniendo al servicio de la Iglesia no sólo su capital para publicaciones de propaganda, sino sus grandes conocimientos de conducción y mecánica de automóviles y aviones, contactos y propiedades, como el semanario *The Catholic Herald* y, por supuesto, la práctica de la fotografía.

Compartió muchas de estas inquietudes con su amigo y padrino Vincent de Moor, espía en la 1ª Guerra Mundial bajo el nombre de «Lieutenat Marcel». Juntos, en 1929, recorrieron el continente africano (GARVEY, Brian, 1994: 119), de norte a sur y viceversa¹², donde también realizó fotografías que podemos ver en la doble página central de *À la page* del 5 de mayo de 1932¹³.

En París conoció a través de Léon de Poncins¹⁴ a Ignacio Zuloaga, con quien mejoró su técnica pictórica, que seguiría ejerciendo toda su vida. No se sabe aún cómo, con quién ni cuándo se inició en la fotografía, pero sí que tenía una gran destreza y conocimientos de manipulación en laboratorio. Además de poesía, escribió también prosa, publicada en varios libros, como *Come Home Traveller* de 1946 (*Vuelve a casa, viajero*) o *The Unlikely One: A Story for Christmas*, de 1961 (*El Inesperado: Una historia de Navidad*).

Residió en París hasta 1940. Con motivo de la ocupación nazi¹⁵, solicitó un salvoconducto a Franco para atravesar la península y poder llegar hasta Estados Unidos¹⁶. Allí se instaló en California, en Carmel-by-the-Sea, una pequeña localidad de estilo europeo. Desde entonces y

- 12 El propósito era, además, traer documentos visuales con los que componer propaganda religiosa para difundir en el norte de la Europa occidental, con la particularidad de que aquellos documentos, además de fotografías, fueron también filmados. Finalmente fueron rechazados por la Oficina Católica Internacional para el Cine (Office Catholique International du Cinéma, OCIC) con sede en Bélgica por considerarlo material no profesional ni de gran exotismo. Pasaría entonces a la Oficina Internacional de Propaganda Misionera a través del Cine (Bureau International de Propagande Missionnaire par le Film) dirigida por el abate De Moor, en París, desde junio de 1933, financiada por Kinnoull, que produjo películas como *Sahara, terre féconde*.
- 13 Condujo durante ocho meses un camión, con el que llevaron provisiones y personas a misiones católicas en los lugares más remotos. Ver el relato y el recorrido, donde Kinnoull es mencionada por su gran destreza como conductora y mecánica, además de sobrina de De Moor, en el semanario *À la page* del 5 de mayo de 1932, págs. 1, 2, 8 y 9 así como *La Croix* del 30 de enero, págs. 1 y 2; 30 de abril de 1932, pág. 1 y del 25 diciembre 1935, pág. 4. Itinerario también descrito en la biografía novelada sobre Claude Kinnoull, AMBRO, Kathleen (2017), *Wealth, Sorrow, Redemption. The Adventurous Life of a Countess*, Carmel CA: Posiitive Waves Publishing, págs. 123-208.
- 14 Léon de Poncins (1897-1975) periodista y ensayista católico, antirrevolucionario, anticomunista, antijudío y antisemita, además de vizconde. Autor, entre otros, de los libros *La guerra oculta* (1936) e *Historia secreta de la revolución española* (1937).
- 15 El III Reich no simpatizaba con la iglesia católica, que terminó siendo abiertamente perseguida en Alemania: se prohibió el Partido Católico Alemán, se cerraron sus escuelas, prensa, clubes y se confiscaron sus bienes, represaliando a un tercio del clero.
- 16 En una postal no enviada, al dorso de la Virgen de los Reyes, guardada entre las fotografías del Museo de Barbasro, fechada «París, martes 22 de agosto» (por lo tanto, de 1939), Kinnoull escribe:
Mi querida Pilar: (...) Pienso marchar pasado mañana jueves. Todo está listo: baúles embalados, papeles y visados para España. Aunque la gravedad de la situación internacional me hace dudar. Si me decido a marchar el jueves, pasaré a saludarte (...) Mientras tanto un abrazo y hasta pronto, Claude.



FIG. 2. À la page, 20 de mayo de 1937, Claudek.

hasta el final de sus días, el 21 de julio de 1985, vivió como monja carmelita seglar¹⁷, seguidora y financiadora del ultraconservador cardenal Lefebvre¹⁸, pintando, escribiendo y ocupándose de su refugio para animales.

IncurSIONES en la guerra civil española

(...) Desde el primer momento puso su periódico *The Catholic Herald* a disposición del generalísimo Franco. Junto con el Marqués Merry del Val defendió la causa en Inglaterra y en París. Pagó la

17 Ver abril 2020, «In Memory of Lady Kinnoull: A Society of Saint Pius X's Benefactress», *Regina Coeli Report*, (nº 220), pág. 5, donde se le dedica un artículo en el que encontramos las siguientes palabras:

She was born Emile Claude Marguerite Hamilton Fellowes in 1904 into a rich English family that had interests in the Players Cigarettes Company (later Imperial Tobacco Company). She received her education in France, and in 1923 married a Scottish nobleman, George Harley Hay-Drummond (1902–1938), the 14th Earl of Kinnoull, thereby taking the title of Countess Kinnoull. In 1928, under the guidance of the Belgian Msgr. Vincent de Moor, she converted to the True Faith. Now an ardent Catholic, Lady Kinnoull applied her wealth to benefit the Church, particularly at the behest of Pope Pius XI, who during an audience, suggested that she could assist the White Fathers' missions in Africa. This she did, and accompanied by Msgr. De Moor, even made an adventurous automobile trip across that continent in 1931. She also became a principle (sic) shareholder in the London weekly, *The Catholic Herald*, financially supported the French Bureau Internationale de Propagande Missionnaire par le Film and General Franco's successful crusade against the Communists in Spain. During the initial outbreak of World War II in Great Britain (1939), Lady Kinnoull moved to the United States where she settled in California. (...) In July 1969, Archbishop Lefebvre founded the St. Pius X association for Priestly Training (...), for which Lady Kinnoull paid the majority of the expenses. (...). Conversely, an adamant defender of the traditional Mass, the Countess withdrew her longtime financial support of the White Fathers (...). On July 21, 1985, Lady Kinnoull passed away in her California home at Carmel-by-the-Sea following a long illness. (...).

18 Excomulgado en 1988 y rehabilitado en 2009, después de su muerte en 1991.

edición de los libros *Terror rojo en tierra de España, Arriba España, He visto matar, Los obispos han hablado*, etc.

Pagó 10.000 libras esterlinas para la compra de un avión en 1937. Pagó varias sumas importantes y fue en persona a España durante la contienda para documentarse. Dio conferencias en París, etc.

Fue alumna en pintura de D. Ignacio Zuloaga de Zumaya, es amiga personal de la Sra. Franco, conoce personalmente al generalísimo, al general Dávila, Queipo de Llano, Antonio Franco y le ha sido personalmente presentada a usted. Cien veces me habían prometido reconocerle los servicios prestados con una condecoración (...)

Carta de Vincent De Moor a José Ignacio de Sangróniz, Embajador de España en Roma, del 15 enero 1951¹⁹.

Tan pronto como septiembre de 1936, Kinnoull está acreditada como corresponsal extranjera (Armero, 1976: 420 y Arias González, 2013: 232-233), aunque no consta de qué medio de prensa. En el listado personal del Oficial de Prensa el capitán Gonzalo Aguilera²⁰ aparece la «Condesa de Kinnoull», seguida del «Mr de Moor» y del Vizconde de Poncins. Mientras que este capitán anotó la matrícula de su coche y la palabra «recomendado» junto a «prensa católica», no anotó medio de prensa específico. Al no hacerlo, aunque sí su título nobiliario, entendemos que con mayor probabilidad se pudo acreditar por *The Catholic Herald*, de su propiedad, cuyo director la había avalado ante la embajada de los sublevados en Londres, como ya señalamos anteriormente. Pudo quizá acreditarse también por el francés *La Croix*, con el que ya había colaborado en 1929, tras su viaje a África. Sin embargo, aun siendo un medio católico, políticamente era afín a la República, por lo que parece poco probable (Armero, 1976: 229).

En cualquier caso, fue recibida con los honores de –y quizá consintiéndole algunas libertades– una gran benefactora, aunque siempre bajo la custodia de distintos Oficiales de Prensa (OP). En un primer momento bajo el capitán Gonzalo Aguilera Munro, quien tuvo contacto con la gran mayoría de los corresponsales del bando de los sublevados. Más adelante se haría acompañar por otros: no olvidemos que Kinnoull volvió cada año de la contienda y que hay más oficiales en sus fotografías, retratados repetidamente, distendidos, conversando, en su compañía y también junto a Vincent de Moor. Uno de ellos, en particular, aparece en, al menos, siete ocasiones variopintas, sin posar, siendo de inferior gradación al capitán Aguilera (aunque se percibe con mucha dificultad) y cuya identidad es desconocida a día de hoy. Con este OP recorrieron el frente del norte en 1937. Por su afable sonrisa en todas ellas, podemos especular que tenía un carácter menos marcado que el polémico Gonzalo Aguilera, personaje nada proclive a alabar el comportamiento de algunas mujeres liberadas, aun cuando fueran promotoras del bando de Franco (Arias González, 2013: 233)²¹ y buscara, según este autor, seducirlas de una u otra manera.

Claude Kinnoull llegó a España después de aportar a las arcas franquistas una cantidad de dinero suficiente para la compra de un avión, hecho que, aunque de lejos, no deja de recordar el suceso del *Dragon Rapide* financiado por el empresario Juan March al principio de la guerra. Lo hizo creyendo contribuir a la defensa de los católicos españoles, y se abrió así las puertas a poder visitar los territorios en guerra desde el bando de los sublevados.

19 Expediente para otorgar el Lazo de Isabel la Católica a Claude Kinnoull, Archivo general de la Administración, Alcalá de Henares, Madrid.

20 En el Archivo de la Universidad de Salamanca donde se encuentra el archivo personal de este capitán.

21 Este autor compara el comportamiento, a la vez de atracción y de repulsión, que Gonzalo Aguilera tenía hacia algunas mujeres, mencionando a Virginia Cowles, la Condesa de Kinnoull y «la escritora (sic) belga madame de Moor».

a) Itinerarios de guerra

Según sus fotografías, siguieron itinerarios prácticamente calcados de los recorridos «míticos» de la prensa sublevada, en el mismo orden de la cronología de esos reportajes sobre las tomas de ciudades tal y como aparecieron, por ejemplo, en *Fotos* entre los años 1937 y 1939. Así, hay una cantidad mucho más significativa de imágenes de Toledo, del frente del norte, de las ciudades bombardeadas de Eibar, Durango o Gernika, Asturias o del frente de Aragón que fotografías de Andalucía (Sevilla aparte) en general o de los alrededores de Madrid en particular, siendo también relevante la ausencia de fotografías de Extremadura, las escasas de ambas Castillas o de Galicia. Y hay también un conjunto relevante de imágenes de Baleares, concretamente de Porto Cristo en Mallorca.

La cronología de los eventos recogidos en las fotografías nos lleva a determinar cuatro viajes diferenciados, uno cada año de la guerra, de varios meses de duración los tres primeros y separados por períodos invernales irregulares.

La primera incursión (septiembre-octubre 1936) empezó los primeros días de septiembre de 1936²² a través de la frontera del País Vasco. Los comentarios de una imagen con unos refugiados españoles en Francia, en Hendaia y en Behobia, sitúan a Kinnoull el día 3 allí, mientras que las del incendio de Irún y el cadáver del ministro conservador Leopoldo Matos, asesinado en el fuerte de Guadalupe de Hondarribia, pegadas sobre cuadernos, nos ofrecen de su puño y letra la temprana fecha del 4 de septiembre. Un mes después estaban en Toledo, desde el 1 de octubre²³, habiendo pasado por la sierra de Madrid, por Somosierra, identificada en un cuaderno redactado en italiano, y por Talavera, donde encuentra alguna pieza de artillería abandonada. A 1936 corresponden también las imágenes de Barcelona, con la salida de milicianos hacia Aragón, así como las de Palma de Mallorca, con Porto Cristo como lugar emblemático.

La segunda incursión (marzo-octubre 1937) está centrada primero en Andalucía y luego en el frente del norte. Una fotografía de una Virgen de las Angustias o *de los Gitanos* saliendo de la iglesia sevillana de Santa Catalina o San Román, con algunos capirotes delante, nos indica que Kinnoull estaba allí al menos desde el 25 de marzo de 1937²⁴ así como durante la estancia de una de las tandas de peregrinos a la Meca, la primera, financiadas por Franco, los primeros días de abril, tal y como atestiguan otras fotografías, entre ellas la de la banda de música La Nuba de la Guardia Jalifiana (Armada y Rull, 2012).

A continuación, observamos imágenes de ruinas tras los bombardeos en el frente del norte, primero de Eibar y, luego, de Gernika. Por lo tanto, a finales de abril de ese año estaba en el País Vasco, visitando localidades recién bombardeadas o tomadas por Mola²⁵, a las que se

22 Ha de ser considerablemente posterior, en cualquier caso, a la firma de la Propuesta del Tratado Internacional de No Intervención, del 1 de agosto de 1936 (suscrito por Inglaterra, Francia, Italia, Alemania, Portugal y la URSS) para que la idea de probar que no se cumplía pudiera estar entre sus propósitos para venir a España.

23 Según las fechas en dedicatorias a su persona que también fotografió, realizadas por soldados desconocidos o dignatarios militares y civiles.

24 La Virgen de las Angustias fue bendecida el 15 de marzo de 1937 y salió en procesión de Semana Santa, en la *Despertá*, en la noche del 25 al 26 del mismo mes. Ver: https://www.diariodesevilla.es/cofradias-sevilla/Semana-Santa-inedita_0_573842632.html y <https://inriinformacion.com/2020/08/03/1937-y-el-inicio-de-la-recuperacion-de-la-semana-santa/> Consultadas el 20 de junio de 2021.

25 Los últimos bombardeos –o los definitivos– no eran necesariamente seguidos por la entrada de las tropas sublevadas en las ciudades. Mientras que Gernika fue bombardeada el 26 de abril de 1937 y las tropas del Mola hicieron su entrada el 29, tres días después, el de Durango tuvo lugar el 31 de marzo de 1937 pero los sublevados no entraron hasta el 26 de abril, casi un mes más tarde.

añaden una carretera en Otxandio, el frontón de Elorrio y varias de Durango, localidades que habían sido destruidas entre finales de marzo y principios de abril. Los testimonios de las primeras son estremecedores porque ofrecen vistas de las calles con los escombros aún sin apartar y humeantes, por lo que el 29 o 30 de abril, Kinnoull ya estaba allí.

Otro grupo de fotografías nos muestra el cinturón de hierro y la ciudad de Bilbao, ésta ya después del 18 de junio, cuando las tropas sublevadas entraron en una ciudad vacía, después de la retirada de las tropas republicanas hacia Cantabria. Les siguen cronológicamente las imágenes de esta región (incluida una vista del faro de Cabo Mayor de Santander), a su vez tomada por los rebeldes después de la ofensiva del 14 de agosto, donde ClaudeK se sitúa el 26 del mismo mes, y las del desfile organizado en San Sebastián para recibir a las tropas navarras de regreso de Asturias, ya en octubre de ese mismo año o una de las numerosas corridas auspiciadas por Falange en beneficio del Auxilio Social y que bien puede ser el fondo del retrato que le hizo Zuloaga a Kinnoull.



FIG. 3. Eibar, abril de 1937, ClaudeK. Museo de los Mártires Claretianos de Barbastró.

La tercera incursión (febrero-julio 1938) comienza en Aragón y termina en el Levante Mediterráneo. ClaudeK menciona batallas con un cierto retraso: Teruel entre «diciembre 1937 y enero 1938», aunque realmente no terminó hasta el 22 de febrero de 1938. Siguen la destrucción de Belchite «ciudad mártir» que fecha en febrero, si bien la entrada del ejército sublevado ocurrió en marzo y, finalmente, la ocupación de Siétamo después del largo y arrasador asedio. Ya en abril estuvo en Lleida, después de la llegada de las tropas de Yagüe, en Vinaròs, Tortosa, Benicarló, Burriana y Nules. Posteriormente, en junio, se acercó a Castellón y Villarreal, a tan solo 80 km de Valencia, donde residía el gobierno de la República. Y a finales de julio pasó por otra localidad completamente arrasada, la de Corbera d'Ebre. En esta serie podemos incluir las de las trincheras y armamento del frente de Aragón.

La cuarta y última incursión (enero 1939) se refiere únicamente a Tortosa, con imágenes de prisioneros republicanos, ocupada por el general Yagüe el día 13. Quizá la intención era recorrer las últimas localidades tomadas, pero por algún motivo que desconocemos, esta última incursión no fue más allá.

b) El testimonio de las imágenes

Hay que sembrar el terror... hay que dar la sensación de dominio eliminando sin escrúpulos ni vacilación a todos los que no piensen como nosotros. Nada de cobardías. Si vacilamos un momento y

no procedemos con la máxima energía, no ganamos la partida. Todo aquel que ampare u oculte un sujeto comunista o del frente popular, será pasado por las armas.

Emilio Mola a los alcaldes de Navarra en julio 1936²⁶.

Las fotografías nos llevan, por un lado, a los lugares donde la guerra se podía contemplar sin riesgo inminente, es decir, justo antes o después de la acción bélica. De este modo observamos la artillería y los campamentos de los distintos frentes, los resultados de los bombardeos ya mencionados en las localidades recién tomadas por los sublevados y la vida en las localidades de la retaguardia.

Por el otro lado, vemos retratados a los protagonistas de la barbarie: soldados y civiles, entre éstos muchas personas desahuciadas, de toda edad y condición, vivas y muertas. Instantáneas del horror que se vivía al lado de momentos robados a la preocupación, donde se ven sonrisas o, al menos, se percibe una cierta distensión que sólo agrava la crueldad del resto de las imágenes.

Los puntos destacados de este conjunto son varios. El primero es que cubre una parte muy amplia en espacio y también en tiempo de la contienda. El segundo es que encontramos fotografías inéditas de localidades recién destruidas, como Eibar, Gernika, Durango, Teruel, Belchi-



FIG. 4. *Familias con niños en un parque*, s. f., Claudek. Museo de los Mártires Claretianos de Barbastra.

26 Citado por ITURRALDE, Juan de (1978), *La guerra de Franco, los vascos y la Iglesia*, San Sebastián: Publicaciones del Clero Vasco, p. 433, a través de PRESTON, Paul (2004), *The answer lies in the sewers: Captain Aguilera and the mentality of the Francoist officer corps*, New York: Science and Society, 68 (3), pp. 277-312.

te o Siétamo, con datos visuales del alcance de la destrucción, de cómo ciertos bombardeos arrasaron por completo ciudades en las que no es difícil imaginar a sus habitantes sepultados aún bajo los escombros, vivos o muertos, gritando, agonizando (Irujo, 2017: 160-173). Es evidente que entre la toma de las imágenes y el alto el fuego había pasado muy poco tiempo. Unas veces porque aún humean los restos de los edificios, o no se han retirado los cadáveres, otras porque no se puede transitar por las calles cuyas calzadas están llenas de escombros aún sin despejar, precisamente lo contrario de lo que se aprecia en la mayoría de las imágenes más conocidas de estos mismos sucesos. El tercero se refiere a la cuestión humanitaria, a las grandes cantidades de civiles, hombres y mujeres, ancianos y niños que pueblan las calles, donde se les ve reunidos en grupos, comiendo o haciéndose la comida, sentados en parques o en las calles o en enormes colas. Son familias enteras, o mujeres solas con niños, durmiendo en hangares. Y todo ello junto a enseres domésticos, colchones, mantas, sillas, aperos de cocina. Se ven también hatillos, maletas, muebles apilados en camiones o carretas. Todas con encuadres frontales, cercanos, a veces buscando el picado y el contrapicado, que demuestran la búsqueda expresiva de ClaudeK.

Conclusión: Alcance del legado ClaudeK

La cámara no puede mentir. Nuestro fotógrafo especial en España nos proporciona esta semana imágenes que demuestran sin duda alguna hasta qué punto Francia ha estado ayudando a los rojos españoles.

The Catholic Herald, 2 de octubre de 1936, portada²⁷

ClaudeK aprovechó una oportunidad en cierto modo única, extraordinaria, que le fue concedida por su afinidad y contribución económica al gobierno sublevado. Le abrieron las puertas de lugares en momentos que a otros les fueron vedados²⁸, convencidos los golpistas de que la millonaria fotógrafa vería –y propagaría– la ilustración de las mentiras (Urrutia, 2017)) con las que ese bando sembró su propaganda antirrepublicana, negando su propia autoría en hechos tan cruentos como los de Gernika o Siétamo. No contenta con aportar financiación, quiso dar testimonio personal aportando pruebas del exterminio y la barbarie de los «rojos». No parece que dudara de que lo que le estaban mostrando correspondía a lo que le estaban contando. Porque, al fin y al cabo, efectivamente vio los resultados de una parte de la barbarie²⁹, pero nunca vio a quienes cometieron semejantes atrocidades en el momento de cometerlas.

No dudar la llevó a fotografiar con ahínco, insistiendo en muchas imágenes sobre los mismos temas, reproduciendo sistemáticamente la barbarie perpetrada a través de edificios, calles y pueblos enteros reducidos a escombros. Sus reportajes están hechos con el fervor de una iluminada que participa en una cruzada, en una guerra a la que, con fe ciega –o cegada por la fe– fue buscando víctimas. Y las encontró, aunque confundiera a los verdugos, muchas más de las que pudo probablemente imaginar.

27 En inglés en el original, por lo que el género de la persona fotógrafa no se determina: *The camera cannot lie. Our Special Photographer in Spain provides this week pictures that prove beyond doubt to what extent France has been helping the Spanish Reds.*

28 No fue la única, Sigfrido Koch Bengoechea, por ejemplo, también pudo visitar el frente de la mano de los sublevados. Ver FONTANELLA, Lee y EGANA, Juantxo (2020), *Entre el humo y la bruma. Fondo fotográfico Sigfrido Koch Bengoechea*, catálogo de la exposición, Donostia: Museo de San Telmo.

29 Recordemos que no llegó a visitar lugares como Badajoz, por ejemplo, donde la matanza de civiles por parte de los sublevados fue particularmente cruenta y conocida. Está claro que siguió un itinerario muy marcado que la llevaría a lugares donde la propaganda y la negación ya estaban orquestadas, desde Toledo a Belchite pasando por Gernika.



FIG. 5. *Cadáveres en una cuneta*, s.f., Claudek. Museo de los Mártires Claretianos de Barbastró.

Precisamente gracias a esa ausencia total de dudas, Kinnoull nos ha legado un relato visual desinhibido, preciso, múltiple, coral, lleno de realidades ineludibles que se revelan a través de lo que ella misma vio aunque no concibiera lo que realmente veía. Sorprende el afán por anotar con detalle, de su puño y letra, lo que «debemos ver» los demás en sus imágenes. Como si al apuntar apuntalara esa visión suya que –¿lo intuía?– se cae a pedazos, desmoronándose a pesar de sus palabras, porque, efectivamente, la cámara no miente, aunque las personas lo hagan: sus fotografías muestran claramente víctimas aterradas en un mundo en ruinas, personas desubicadas que existen en silencio o yacen frente a la cámara sin denunciar a sus verdugos.

El poder de las visiones de Claudek reside precisamente en un hecho que no por obvio deja de ser necesario repetir y es que las fotografías –como el arte en general– tienen vida propia e independiente de las intenciones de quien las realiza y, por lo tanto, no necesitan manual de instrucciones. Hoy, contradiciendo su ideología personal, estas imágenes exponen unos hechos que, despejados de las mentiras sobre quién los provocó, nos ayudan a construir relatos personales, aunque anónimos, de tantas personas que un día y otro se encontraron sin casa, sin sustento, sin familia, sin vecinos, negándose a sí mismos para poder subsistir, condenados al silencio para sobrevivir. O, en el mejor de los casos, obligados al exilio. Muestran crímenes contra la humanidad (López Alonso, 2010: 11-64) cometidos –antes de que el término genocidio se acuñara³⁰– por las tropas y el gobierno de los sublevados. Dan fe de su plan no tan improvisado³¹ como se ha querido demostrar, un plan de aristas diversas, construido para ex-

30 «Genocidio», unión del término griego «geno» que se refiere a raza o tribu, con «cidio» que en latín es matar, fue creado en 1944 por Rafael Lemkin (1900-1959) con la intención de describir la política nazi de cometer asesinatos en forma sistemática, incluyendo exterminar a la comunidad judía europea. Este término lo usó para referirse a «un plan coordinado compuesto por diferentes acciones que apuntan a la destrucción de los fundamentos esenciales de la vida de grupos nacionales, con el objetivo de aniquilar dichos grupos».

31 Sobre las reticencias a la existencia de un plan de exterminio por parte del gobierno de los sublevados, es ilustrativa la exposición de RODRIGO, Javier (2010), «1936: Guerra de exterminio, genocidio, exclusión», *Historia y Política*. Nº 10 (julio – diciembre), págs. 249-258.

terminar –en sentido literal y figurado– a personas de ideología diferente, a esas que tenían el «gen rojo». Y porque, efectivamente, la cámara no miente, su intención de ilustrar el «terror rojo» la lleva al extremo opuesto y termina brindando un testimonio fidedigno precisamente de todo lo contrario, o de cómo esa población de «rojos», comunistas y «sindiós» fue perseguida, maltratada y aniquilada por permitirse pensar –o ser– de otro modo, consiguiendo doblegarla a través de una violencia física y moral ejercida con total impunidad. Las fotografías que hizo ClaudeK en España durante la guerra de 1936-1939 son parte de nuestra memoria colectiva³², imágenes que, despojadas ya de su primera intención a través del esclarecimiento de los hechos, traen a nuestro presente la realidad de lo que ocurrió y deben ayudarnos a reconstruir la historia honrando plenamente a todas sus víctimas.

Bibliografía

- AMBRO, Kathleen (2017), *Wealth, Sorrow, Redemption. The Adventurous Life of a Countess*, Carmel CA: Positive Waves Publishing.
- ARIAS GONZÁLEZ, Luis (2013), «El papel oficial de la prensa en el bando nacional: Gonzalo de Aguilera Munro», *Investigaciones Históricas* n.º 33.
- (2013), *Gonzalo de Aguilera Munro. XI Conde de Alba de Yeltes (1886-1965). Vidas y radicalismo de un hidalgo heterodoxo*, Salamanca; Ediciones Universidad de Salamanca, Colección Estudios Históricos y Geográficos n.º 154.
- ARMADA, Joaquín y RULL, Jaime (2012), «A la Meca por Franco», *Historia y Vida* n.º 532. <https://www.pressreader.com/spain/historia-y-vida/20120709/281500748356395> [Consultada 21 de junio de 2021].
- ARMERO, José Mario (1976), *España fue noticia*, Madrid: SEDMAY Ediciones.
- BALACE, Francis (1987), «La droite belge et l'aide à Franco», *Belgisch Tijdschrift voor Nieuwste Geschiedenis*. N.º18, págs. 505-689. https://www.journalbelgianhistory.be/nl/system/files/article_pdf/BTNG-RBHC,%2018,%201987,%203-4,%20pp%20505-689.pdf [Consultada 2 agosto 2021].
- CONCEJAL LÓPEZ, Eva (2014), «Las Rutas de Guerra del Servicio Nacional del Turismo (1938-1939)», *Visite España. La Memoria Rescatada*, Madrid: Ministerio de Cultura, págs. 258-273. <http://www.bne.es/export/sites/BNWEB1/es/Micrositios/Exposiciones/VisiteEspana/resources/img/Cat4.3.pdf> [Consultada 23 agosto 2021].
- FONTANELLA, Lee y EGAÑA, Juanxto (2020), *Entre el humo y la bruma. Fondo fotográfico Sigfrido Koch Bengoechea*, catálogo de la exposición, Donostia: Museo de San Telmo.
- GARVEY, Brian (1994), *Bembaland Church: religious and social change in South Central Africa, 1891-1964*, Leyden: E.J.Brill.
- HUGUET, Ángel (2015), «El Padre José Beruete y el Museo de los Mártires Claretianos de Barbastro», Televisión de Barbastro, 4 de noviembre, accesible en el video https://www.youtube.com/watch?v=cC_LFL98R34 [Consultada el 20 abril 2021].
- IRUJO, Xabier (2017), *Gernika*, Barcelona: Crítica.
- LÓPEZ ALONSO, Carmen (2010), «Holocausto y genocidios. ¿Basta con conocer? La acción, la omisión y las interpretaciones históricas», *Historia y Política*. N.º 10 (julio-diciembre), págs. 11 – 64.
- MOOR, Vicent de y CLAUDEK (1938), *L'horreur rouge en terre d'Espagne*, Bruselas: BUP (Bureau Universel de Presse).

32 A partir de las palabras del alcalde de Gernika, José María Gorroño, publicadas por IRUJO, Xabier (2017), *Gernika*, Barcelona: Crítica, pág. 248.

- MORENO CANTANO, Antonio César (2014), «Literatura de Propaganda Religiosa Extranjera sobre la Guerra Civil Española», *Revista Internacional de Historia de la Comunicación*. Vol. 1 (nº 2), págs. 42-61.
- PRESTON, Paul (2004), *The answer lies in the sewers: Captain Aguilera and the mentality of the Francoist officer corps*, New York: Science and Society, 68 (3), pp. 277-312.
- RODRIGO, Javier (2010), «1936: Guerra de exterminio, genocidio, exclusión», *Historia y Política*. Nº 10 (julio-diciembre), págs. 249-258.

Hemeroteca y páginas web

À la page, 5 mayo 1932.

Catalogue de la Société des Artistes Indépendants, 1930, pág. 195.

Catalogue de la Société des Artistes Indépendants, 1940, pág. 30.

IGLESIA, Carlos (2020), «1937 y el inicio de la recuperación de la Semana Santa», Inri 3 agosto 2020. <https://inriinformacion.com/2020/08/03/1937-y-el-inicio-de-la-recuperacion-de-la-semana-santa/> [Consultada el 20 de junio de 2021].

La Croix, 30 enero y 30 abril 1932, 1 y 25 diciembre 1935.

OSSORIO GALLARDO, Ángel (1936), «Où sont les catholiques d'Espagne» («¿Dónde están los católicos españoles?»), *Le Soir*, 25 de diciembre.

PAREJO, Juan (2012), «1936. Una Semana Santa inédita», *Diario de Sevilla* 28 marzo 2012. https://www.diariodesevilla.es/cofradias-sevilla/Semana-Santa-inedita_0_573842632.html Consultada el 20 de junio de 2021.

«Rapport d'activité du groupe de l'abbé Vincent de Moor, agent de renseignement en France et en Belgique». <http://pallas.cegesoma.be/pls/opac/opac.search?lan=F&senu=72464> [Consultada 25 septiembre 2021].

Regina Coeli Report, (nº 220), abril 2020, «In Memory of Lady Kinnoull: A Society of Saint Pius X's Benefactress».

The Paris Times, 25 octubre 1926.

«The Wills Family» <http://www.davenapier.co.uk/wills/how2.htm> [Consultada el 25 de abril de 2021].

URRUTIA, Karmele (2017), «Xabier Irujo: «Gernika es un ejemplo arquetípico de la manipulación de la verdad a manos del poder establecido», *Postdata Elkar*, 17 de diciembre. <https://postdata.elkar.eus/es/xabier-irujio-la-verdad-alternativa/> [Consultada el 20 de junio de 2021].

El fondo Eduard Foertsch. La guerra como documento fotográfico (1936-1939)

The Eduard Foertsch collection. War as a photographic document (1936-1939)

Carlos Vega Hidalgo

Doctorando en Ciencias de la Documentación, UCM, Madrid

RESUMEN

Entre los fondos de la Biblioteca Nacional se conserva la documentación fotográfica correspondiente al alemán Eduard Foertsch. Escritor y periodista, ejerció como corresponsal en el bando sublevado durante la Guerra Civil española. El material está compuesto por más de 4000 fotografías entre negativos y positivos, incluyendo notas manuscritas, sobres de entrega y los chasis vacíos de la película. El análisis del fondo busca contextualizar el material, recuperar la figura del autor y completar su biografía, además de establecer el recorrido que realizó durante los años del conflicto. El trabajo contribuye a la historia de la contienda en general y abre nuevos campos de investigación en los estudios del fotoperiodismo bélico de este periodo.

Palabras clave: Biblioteca Nacional de España, Eduard Foertsch, Guerra Civil española, Fotografía, Fotoperiodismo, Documentación, España.

ABSTRACT

The archives of the National Library of Spain conserve the photographic documentation corresponding to Eduard Foertsch. German writer and journalist, he served as a correspondent on the rebel side during the Spanish Civil War. The material is made up of more than 4000 photographs from film negatives to prints, including handwritten notes, delivery envelopes and empty photographic reels. The study of the archives sets out to contextualize the material, recover the figure of the author, complete his biography and establish the path that he made during the conflict. The work contributes to the history of the Spanish Civil War and opens new fields of research in the studies of war photojournalism of this period.

Keywords: National Library of Spain, Eduard Foertsch, Spanish Civil War, Photography, Documentary analysis, Spain.

Introducción

Esta investigación tiene como objeto de estudio el fondo fotográfico de Eduard Foertsch. El material se encuentra perfectamente catalogado en la Biblioteca Nacional de España y el análisis principal se ha realizado a través de la documentación fotográfica producida durante la Gue-

rra Civil española (1936-1939). La información recopilada pretende aportar nuevos enfoques al fotoperiodismo de guerra y a la historia del conflicto español y de la fotografía.

El conjunto estudiado es todo un repertorio de fotografías y objetos que permiten comprender la actividad profesional del autor, aunque destacamos la ausencia de información al tratar su biografía general. La falta de datos sobre Foertsch generó una serie de cuestiones sobre su vida que han ido completándose en esta investigación. Todos los apuntes aportados se han recopilado a través de la prensa de época y diversos estudios sobre los corresponsales de guerra. Otra cuestión referente al fondo ha sido la falta de organización cronológica. Para facilitar este punto hemos establecido un orden temporal apoyándonos en la información obtenida de los reversos y la serie histórica de la guerra que nos ha permitido ubicar a Foertsch en diferentes espacios geográficos. Con estos datos, junto a los proporcionados por el catálogo de la institución, se ha confeccionado un mapa de los lugares documentados por el alemán.

Para completar la biografía de Foertsch se han consultado hemerotecas y archivos que indican los pasos iniciales en España hasta su muerte en los años setenta del siglo XX. Entre estos centros destacan: Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, Biblioteca Digital de la Comunidad de Madrid, Biblioteca Nacional de España (BNE), Biblioteca Virtual de Prensa Histórica y la Hemeroteca del Archivo Municipal de Alicante. Las fuentes consultadas para completar datos biográficos sobre el autor han sido trabajos donde se estudia a los reporteros y periodistas de guerra que pasaron por España (Armero, 1976), (Martínez, 1987) y (Preston, 2008), además de bibliografía relacionada con el contexto de la Guerra Civil española (Casanova, 2014) y (Preston, 2016).

Apuntes biográficos de Eduard Foertsch (1890-1973)

Eduard Foertsch Eggmann nació en Núremberg en 1890 y murió en Madrid el 11 de noviembre de 1973. Los primeros apuntes sobre su paso por España aparecen reflejados en diciembre de 1912. El alemán publicó un anuncio por palabras en el diario *ABC* donde indicaba su deseo de cambiar lecciones de español-alemán con «persona distinguida». ¹ Al año siguiente, el corresponsal de *ABC* Julio Camba comentaba en un artículo la presencia de alemanes afincados en España como apasionados del toreo, destacando a Foertsch: ²

«Este torero de Núremberg, paisano de Alberto Durero y de Hans Sachs, se llama Eduardo Foertsch. Comenzó su vida torera -me dice Herr Sulzberger- el año pasado, en una becerrada de la plaza de Madrid, toreando en unión de tres alemanes más; pero no pudieron lucirse porque, tratándose del último becerro, se echaba todo el público al redondel. Los otros tres toreros abandonaron la afición; pero no así Foertsch, quien se presentó nuevamente este año en la plaza de Madrid, y esta vez en traje de luces». ³

Foertsch ya contaba con experiencia en algunas becerradas celebradas con anterioridad. En un magnífico cartel de otro evento realizado en Madrid el 1 de junio de 1913, fue presentado con el apodo de «Aleman» e integrado como banderillero de la primera cuadrilla. ⁴ Por la prensa sabemos que Foertsch estaba decidido a dedicarse profesionalmente al mundo del toreo, como indica una pequeña reseña publicada en *Mundo Gráfico* donde se incluye una fo-

1 *ABC*, 04/12/1912, año VIII, 2731, pág. 14.

2 *ABC*, 26/11/1913, año IX, nº 3086, pág. 4.

3 Foertsch castellanizó su nombre por Eduardo al establecerse en España.

4 Biblioteca Regional de Madrid, signatura: Mg. XXXVI/507.



FIG. 1. Eduard Foertsch durante la Guerra Civil española. BNE, 17/281/17/1.

tografía suya en traje de luces.⁵ En junio de 1914 participó en Madrid ante una plaza llena de público: «distinguiéndose principalmente Sebastián Peláez y el gran aficionado alemán, Eduardo Foertsch, a quienes las monadas que ocupaban la presidencia concedieron la oreja para que no tengan envidia a Mazzantinito».⁶

Sin embargo, parece que su éxito fue efímero ya que no hemos encontrado ninguna referencia posterior y desconocemos por completo el motivo por el que dejó el toreo. En los años veinte reaparece como escritor, traductor y corresponsal de periódicos berlineses de la agencia Ullstein, además de pertenecer a la Asociación de Corresponsales de Prensa Extranjera.⁷ Eduard Foertsch fue el encargado de traducir al español el exitoso libro *Sin novedad en el frente* de su compatriota Erich Maria Remarque. En esta tarea también participó Benjamín Jarnés como corrector lingüístico de Foertsch (Ródenas de Moya, 2001: 7). En una entrevista comentaba el extenuante proceso de traducción de la obra que fue publicada en junio de 1929 y vendió más de sesenta mil ejemplares durante los primeros seis meses.⁸ Como traductor trabajó junto a Margarita Nelken en obras de teatro como la comedia alemana *Una aventura diplomática* de Ludwig Bauer.⁹ Es muy probable que Nelken y Foertsch tuvieran una estrecha relación de

5 *Mundo Gráfico*, 10/12/1913, año III, nº 111.

6 *Palmas y Pitos*, 15/06/1914, año II, nº 65.

7 Foertsch ocupó varios cargos como miembro de la Junta Directiva hasta la guerra.

8 *Atlántico*, 05/01/1930, año II, nº 8, pág. 157.

9 *La Voz*, 09/04/1930, año XI, nº 2895, pág. 2.

amistad, además de la profesional. En julio de 1930 la política y periodista mencionaba a la esposa del alemán en un artículo para *Blanco y Negro*:

«Arquitecto, discípula del gran Herman Jansen, autoridad mundial en cuestiones de urbanización, y habiendo obtenido en Berlín el Diplom-Ingenieur, que muy pocas mujeres ostentan todavía. Ahora, va en su fase hispana colaboradora de Mercadal, con quien ha tomado parte en el concurso para el ensanche de Ceuta. Esto, lo oficial. Lo extraoficial y, si queréis, lo extraordinario, es que Erna Foertsch, para todo el mundo, no sea, fuera de su profesión, sino una agradabilísima y perfecta mujer».¹⁰

Con la llegada de Hitler al poder el 30 de enero de 1933, algunos medios españoles destacaban el carácter totalitario de la Alemania nazi. En un texto publicado en *La Libertad* Foertsch defendía las posturas de su país ante el trato recibido por los vencedores de la Gran Guerra y criticaba a los periodistas por sus opiniones sobre el nuevo rumbo de las políticas germanas: «El único motivo verdad de la campaña antialemana es que los países vencedores de la guerra temen el resurgimiento espiritual y material de Alemania. (...) Bien saben los técnicos que esto es ahora, y durante muchos años, totalmente imposible».¹¹

Por su documentación fotográfica sabemos que Foertsch se encontraba en Madrid cuando se produjo la sublevación militar en julio de 1936. Con su cámara inmortalizó los momentos posteriores a la toma del Cuartel de la Montaña el 20 o 21 de julio de 1936. Son fotografías donde podemos ver a hombres armados con fusiles en las cercanías del cuartel y camiones cargados de voluntarios que partían a la sierra posteriormente.¹²

Si continuamos la cronología bélica, las siguientes fotografías de guerra son del frente extremeño junto a un grupo de falangistas en el pueblo de Jerez de los Caballeros en septiembre de 1936. Aquí surge la primera duda sobre su trayectoria. ¿Cómo pudo Foertsch llegar hasta el territorio sublevado en pocas semanas? Revisando la documentación destacamos las imágenes tomadas a bordo del vapor alemán SS Arion amarrado en el puerto de Alicante en agosto de 1936 (FIG. 2).¹³ Tras consultar la relación de naves en dicho puerto durante estas fechas, el diario republicano alicantino *El Luchador* apunta que el 24 de agosto el Arion fue despachado del lugar con la ruta Alicante-Lisboa-Amberes-Bremen.¹⁴ En una de las fotografías a bordo del vapor Foertsch aparece charlando con otro compatriota. Según el texto escrito en el reverso, el hombre que acompaña al periodista es Hans Joachim Kindler von Knobloch, cónsul alemán en Alicante desde el año 1935. Durante la guerra, este facilitó la salida de zona republicana a numerosas personas perseguidas o afines a Franco con ayuda del cónsul argentino.¹⁵ Eduardo Foertsch abandonó el vapor tras arribar a la capital portuguesa y desde allí pudo cruzar la frontera por Extremadura sin problemas.

10 *Blanco y Negro*, 06/07/1930, año 40, n° 2042, pág. 88.

11 *La Libertad*, 24/05/1933, año XV, n° 4112, pág. 5.

12 Estas copias llevan el texto en una etiqueta adherida en el reverso y escritos a máquina en alemán.

13 El SS Arion hacía el servicio ibérico desde finales de los años 20. En 1940 entró al servicio de la Kriegsmarine sufriendo daños graves durante un bombardeo aliado sobre el río Elba en 1945. Reparado en 1950 reanudó el servicio entre España y Portugal. En 1961 fue desmantelado en Hamburgo (http://opilotopraticododouroeleixoes.blogspot.com/2010_04_04_archive.html?m=0)

14 *El Luchador*, 24/08/1936, año 24, n° 8623.

15 En «*El alemán y la Plaza del Mar*», <https://www.hojadellunes.com/el-aleman-y-la-plaza-del-mar/>. El cónsul von Knobloch continuó viviendo en España tras la 2GM. Su nombre aparece en la Lista de repatriación de los aliados desde 1947. Protegido por el franquismo, se estableció en Conil de la Frontera como empresario turístico muriendo en 1979 (*ABC*, 08/05/1979, pág. 105).

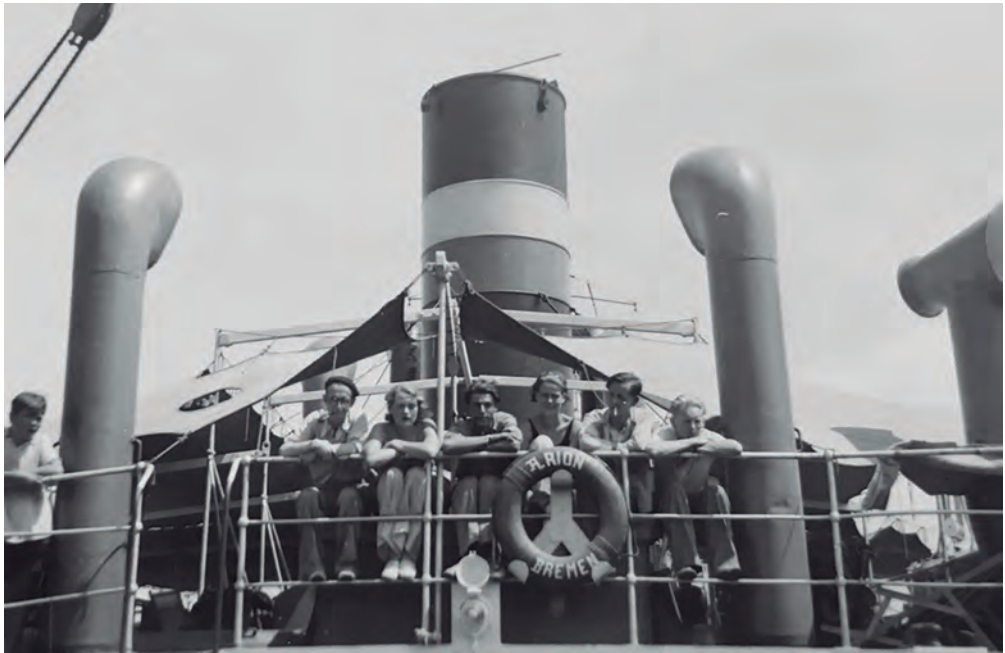


FIG. 2. Varios pasajeros del vapor Arion en agosto de 1936. Foto Foertsch, BNE, 17/283/10/1.

La guerra como documento fotográfico (1936-1939)

Tras conseguir llegar a zona rebelde su trayectoria y producción fotográfica es encomiable. Foertsch visitó y documentó las ciudades y frentes más importantes de la geografía española durante el conflicto. En líneas generales, *grosso modo*, desde Extremadura acompañó al Ejército de Franco hasta Toledo para cubrir la finalización del cerco del Alcázar donde destacan sus retratos a los defensores (FIGS. 3 y 4). Después continuó el avance hacia Madrid en el otoño de 1936. En febrero de 1937 presenció la caída de Málaga junto a sus compañeros Hans Roesel y José P. Sadi. Alojado en el Hotel Niza de San Sebastián, documentó la campaña del norte desde abril hasta octubre de ese año y tomó imágenes de ciudades como Guernica, Bilbao, Santander o Gijón, aunque se trasladó al frente del centro aquel verano durante los combates en torno a Brunete. En el otoño de 1937 visitó las posiciones de la Ciudad Universitaria y a comienzos de 1938 pasó por Teruel para cubrir todo el avance franquista hasta la toma de Vinaròs. En 1939 siguió la campaña por Cataluña y la toma de Barcelona. Con la victoria de Franco regresó en abril a Madrid donde fotografió la destrucción de la ciudad y la dura vida de los madrileños en aquellos momentos. En Barajas realizó sus últimas fotografías de guerra con motivo de la salida de las tropas alemanas de la Legión Cónдор el 12 mayo de 1939.

El fondo fotográfico de Eduard Foertsch

El material fue adquirido por la Biblioteca Nacional en dos tandas en 1987 y 1992. Foertsch tenía bien documentadas sus fotografías y el estado de conservación es muy bueno. El conjunto está formado por copias positivas en papel de diferentes marcas, siendo los más numerosos los modelos Brovira y Lupex de Agfa. El total de copias positivas conservadas asciende a más



FIG. 3. Guardias civiles supervivientes del asedio del Alcázar de Toledo el 29 de septiembre de 1936. Foto Foertsch, BNE, 17/283/8/2/2.



FIG. 4. Retrato de un guardia civil defensor del Alcázar. Foto Foertsch, BNE, 17/283/8.



FIG. 5. Foertsch en el frente de Fuengirola en febrero de 1937. BNE, 17/284/1/40.

de 1600 unidades. Los negativos en soporte flexible de 35 mm y en placas de vidrio de 6x9 y 9x12 suman casi 2500 objetos. Por otro lado, se conservan las cajas de placas y los sobres de entrega de estudios y comercios fotográficos destacando entre todos el Central Photo Film de Leopoldo Pedrosa en San Sebastián con publicidad de Kodak.¹⁶ En los sobres y envoltorios, escrito a mano en un lateral o parte superior, se indica la referencia geográfica donde fueron tomadas las fotografías. Otros ítems reseñables del fondo son diez chasis de película de 35 mm utilizados por Foertsch, además de una clasificadora para negativos marca Leica y una caja de polvo flash de 50 gramos Agfa Blitzlicht.

Las copias positivas muestran en sus reversos diferentes sellos de época y/o textos manuscritos por el autor en lápiz o en tinta negra y verde. En otros casos, el texto está mecanografiado y pegado en la fotografía en una etiqueta. Los sellos más destacados son de *Associated Press Photo*, del Estado Mayor del Ejército de África y sur de España, CIFRA, Oficina de Prensa Extranjera en San Sebastián y dos muy curiosos totalmente personalizados con las indicaciones de su oficina o residencia en Madrid (antes de la guerra) y el otro con sus referencias como huésped del Hotel Niza en San Sebastián.¹⁷



FIG. 6. Ciudades y pueblos documentados fotográficamente por Eduard Foertsch entre 1936 y 1939. Fuente: Carlos Vega Hidalgo.

16 Su estancia en el Hotel Niza de San Sebastián se prolongó durante toda la contienda por la cantidad de sobres de entrega de este comercio donde enviaba a revelar y positivar las fotografías.

17 BNE, 17/280/16 y 17/280/6/2.

Otras instantáneas en las que aparece Foertsch fueron tomadas por compañeros de profesión que cubrieron los frentes junto a él y que enviaron o hicieron llegar las copias a este que las conservó entre su documentación. De igual manera, hay un pequeño número de fotografías de temática familiar realizadas entre los años 40, 50 y 60 con visitas turísticas a diferentes puntos de la península o celebraciones y reuniones de amigos.

Por las fotografías comprobamos que Foertsch regresó a ciudades y otros frentes, pero en diferentes épocas y una vez pasados los combates. Por ejemplo, en Toledo, su primera visita fue acompañando a las fuerzas del general Varela tras ocupar la ciudad en septiembre de 1936 y regresó una segunda visita junto a su mujer y otros amigos en 1937 para visitar las ruinas del Alcázar.¹⁸

Sin embargo, a pesar de la cantidad de fotografías tomadas por Foertsch y en su condición de periodista, no hemos encontrado publicaciones con sus imágenes por lo que es muy probable que realizara las fotografías como un aficionado más.

Conclusiones

El fondo fotográfico de Eduard Foertsch es excepcional por la variedad de contenidos y las múltiples aportaciones como material de investigación, tanto en el campo de la fotografía como en la historia de Guerra Civil española. El autor no era un reportero gráfico profesional, por lo que sus imágenes muestran diferentes escenas y aspectos poco conocidos dentro del bando sublevado con una mirada única y personal.

La recuperación de la figura de Foertsch como fotógrafo y periodista, además del análisis de la documentación fotográfica han permitido conocer los diferentes destinos por los que pasó durante la guerra, su relación con otros compañeros de profesión y los soldados. De igual manera, aporta todo tipo de información sobre las localizaciones y sus disposiciones en el frente, el armamento, los uniformes utilizados y el trabajo de los corresponsales de guerra. Todo el contenido y el soporte de las fotografías tiene un gran valor documental que facilita datos y abre nuevos campos de investigación. Por último, destacamos la calidad y la cantidad del conjunto que constituyen uno de los fondos más completos generados durante el conflicto.

Bibliografía

- ARMERO, J.M. (1976), *España fue noticia. Corresponsales extranjeros en la Guerra Civil española*, Madrid, Ediciones Sedmay.
- (1987), «Corresponsales extranjeros en el bando nacional», en *Periodismo y periodistas en la Guerra Civil*, Madrid, Fundación Banco Exterior, págs. 46-57.
- CASANOVA, J. (2014), *España partida en dos. Breve historia de la Guerra Civil española*, Barcelona, Editorial Crítica.
- DE LAS HERAS, B. (2017), *Imagen y guerra civil española. Carteles, fotografía y cine*, Madrid, Editorial Síntesis.
- MARTÍNEZ, J.M. (1987), *Periodismo y periodistas en la Guerra Civil*, Madrid, Fundación Banco Exterior.
- PRESTON, P. (2008), *Idealistas bajo las balas. Corresponsales extranjeros en la guerra de España*, Madrid, DeBolsillo.
- SÁNCHEZ VIGIL, J. M. y OLIVERA ZALDÚA, M. (2014), *Fotoperiodismo y República*, Madrid, Ediciones Cátedra.

18 Desconocemos en qué momento se unió su mujer a Foertsch durante la guerra, pero debió ser a partir de 1937 en zona sublevada. Erna Foertsch acompañó al periodista por varios frentes y retaguardias hasta 1939.

Medio siglo del libro de viaje fotográfico

A half-century of the travel book with photographs

Lee Fontanella

Hispanista. Profesor emérito en Estudios Humanísticos y Arte,
Estados Unidos

RESUMEN

La literatura de viajes con fotografías fue un fenómeno que estuvo de moda durante medio siglo, aproximadamente, comenzando alrededor de 1895. Este género libresco rendía en ocasiones unas reproducciones de sorprendente calidad. La mayoría de estas imágenes no se pueden recuperar en otro formato que no sea este género de libro. De ahí su importancia fotohistórica y archivística. Aparte de su importancia documental, unas reproducciones de la más alta calidad movieron a los lectores a penetrar en el mundo del libro; a viajar conjuntamente con los narradores; a tomar parte en mundos de otro modo inalcanzables o económicamente intocables, excepto por medio del libro de viajes fotográfico. Un número notable de estos escritores y artistas fotográficos eran mujeres. Ciertos países, por encima de otros, llegaron a ser maestros en este género de producción libresco. Su maestría técnica y su producción deben ser reconocidas tanto como la obra de los que escribieron y fotografiaron.

Palabras clave: Dickinson, editores y reproducción fotográfica, escritores/as de literatura de viajes, Flores, fotografía de viajes, fotógrafos/as, «fotolibro», Hielscher, literatura de viajes e ilusión de viajar, Treves, Wasmuth.

ABSTRACT

Travel literature accompanied by photographs was a phenomenon in vogue for about fifty years, beginning around 1895. This book genre sometimes yielded reproductions of astonishing quality, and most of these images are not recoverable in any other format apart from those books. Thus their photohistoric and archival significance. Documentary importance aside, reproductions of the finest quality prompted readers to enter the world of the book, to travel along with the narrators, to indulge in worlds then otherwise unreachable or unaffordable, except by means of the photographic travel book. A noteworthy number of these writers and photographic artists were women. Certain countries, above others, became masters of this sort of book production, and their technical finesse and output should be acknowledged as much as the work of the writers and photographers.

Keywords: Dickinson, Flores, Hielscher, «photobook», photographers, publishers and photographic reproductions, travel literature and illusion of travel, travel photography, Treves, Wasmuth, writers of travel literature.

En 1860, Antonio Flores, incomparable Intendente de la Real Casa y autor de la *Crónica del Viaje de SS.MM y AA.RR. a Baleares, Cataluña y Aragón*, escribió en dicha *Crónica...* que él presentaba una «batalla a muerte» entre las letras y las nuevas tecnologías. Por este comentario habría querido incluir la fotografía, porque en ese viaje regio Flores iba acompañado de Charles Clifford, quien realizaba las fotografías para aquel viaje. Tal vez inconscientemente, Antonio Flores quiso, mediante su destreza con las letras, vencer el efecto de la nueva ciencia fotográfica. Sería una competencia difícil de resolver, cuando se trataba, sin la menor duda, de dos genios artísticos: Flores escritor y Clifford fotógrafo. Hoy nos toca tener en mente aquella «batalla a muerte».

En nuestra actualidad está de moda el llamado «foto-libro», género que tiene por cierto sus variantes subgenéricas. Existen, por ejemplo, el foto-ensayo (cuyo mismo nombre explica en qué consiste) y el libro de fotografías que, en su conjunto, apuntaba a un tema. La distinción es sutil, pero se basa fundamentalmente en cuán explícitamente se divisa el mensaje tras el tema. El carácter a-textual de estos géneros librescos no nos resulta chocante, debido seguramente a la dirección que llevamos hacia la evasión de la palabra escrita; esto a causa de varias tecnológicas que hemos venido cultivando afanosos durante más años de los que hemos vivido. Me enfoco hoy en un medio siglo aproximado –digamos un poco arbitrariamente–, desde 1892 hasta 1942. En este período editorial se difundieron unas ediciones que fueron, al nivel textual, libros de viaje, respaldados ya por reproducciones fotográficas intercaladas entre pá-

ginas, de modo que se apreciara más el texto. O sea, el aspecto visual al servicio del texto. En estas ediciones no hemos llegado todavía a esa seguridad en sí mismo que demostraría el foto-libro, casi exento de textos.

Hace aproximadamente tres décadas, comencé a comprar, sin asiduidad, libros de viajes por España; éstos, en su mayoría, editados en el primer tercio del siglo XX. Se me iba incrementando la curiosidad por los libros que contenían un elemento pictórico, y sobre todo cuando dicho elemento era fotográfico. Pronto me di cuenta de que gran porcentaje de estos libros incluían un elemento pictórico, pero no necesariamente fotográfico, sino más bien de dibujo o acuarela. De entrada, me surgió la pregunta de por qué, y muy tentativamente se me ocurrió que la explicación pudiera tener algo que ver con esa trillada obsesión con una «España romántica» de casi un siglo atrás, cuando Andalucía, sobre todo, atraía a cantidad de dibujantes y pintores, a que realizaran allí sus interpretaciones de una España de pandereta. El haber concluido eso habría sido algo precipitado, aunque no completamente equivocado. Quiero decir que el arte manual tiraba hacia lo sentimental y emotivo, y la fotografía hacia lo documental, aunque semejante división tampoco tenía que ser tan tajante (hablaré más adelante de esta posible división de modalidades).

Se me ocurrió también que la fotografía, en su capacidad documental, podía funcionar como recordatorio –único e inigualable, irrepetible– de sitios desaparecidos o muy cambiados; de cosas y sitios que jamás se iban a ver si no fuera mediante el libro de viajes fotográfico. Me vino a la mente este pensamiento, nunca más fuerte que cuando reflexioné sobre las destrucciones que veía en unos centenares de tarjetas postales que yo tenía, las que se realizaron en docenas de pueblos franceses justo después de los ataques en la primera Guerra Mundial. Si el impacto era así de fuerte en éstas que representan los desastres de la guerra, ¿por qué no iba a ser algo parecido en las escenas fotografiadas para los libros de viaje? Aunque para mi gusto tendrían que tratar de escenas que no fueran las más vistas.

Por una parte, aquella práctica de ir a un país, a hacer un recorrido que tocara en sus lugares digamos más de rigor, reflejaba una práctica que vemos representada con cierta nostalgia en las novelas del inglés Forster, cuyos personajes a veces marcaban el rumbo del «gran tour» europeo obligatorio: dibujando mientras gozaban de modo un tanto superficial de las bellezas de los sitios en los que se encontraban. Por otra parte –o sea, el caso de los libros con fotografías, editados en el primer tercio del siglo XX– reflejaba otra tendencia más moderna, la de viajar llevando encima la cámara (no siempre muy portátil, aunque ya existía la Kodak portátil desde 1888). Se comprende que por mi propia obsesión con la historia de la fotografía, sentía más afición por este grupo de libros de viaje que por el otro, lo que no es negar la gran belleza de aquél y su tradición artística tan significativa, históricamente visto, e importante desde el punto de vista puramente cultural. Lo que no se puede negar es que el paso del dibujo/acuarela a la fotografía representaba, eso sí, una diferencia marcadamente democrática: el dibujo/acuarela pertenecía más bien a los viajeros pudientes y en menos ocasiones a los artistas relativamente bohemios, como los que cultivaban Sevilla; en cambio, la fotografía representaba a un público muchísimo más amplio, sobre todo desde el comienzo del siglo. No sólo eso. Tengo la impresión de que por lo general el arte manual, más que la fotografía, correspondía a lo ya visto y legendario, mientras la foto pisaba más el terreno de lo que no hubiese obsesionado a los pintores y dibujantes de la España romántica. El apogeo en la producción del libro de viaje fotográfico corresponde íntimamente a la democratización de la máquina fotográfica, y también a cierto aflojamiento en las posibilidades logísticas de realizar viajes. De hecho, en los 1920 el *tour* automovilístico iba siendo cada vez más corriente, y facilitaba también que más mujeres emprendiesen semejantes aventuras fotográficas.

Quedaría corto si os dejara con la impresión equivocada de que el libro de viaje por España no existía antes de la época en la que enfoco esta presentación. Ahí están los inolvidables viajes del valenciano Enrique Ponz, del siglo XVIII, como constancia de semejante tradición. Y los historiadores españoles —como Alfonso Gámir Sandoval (1954) y José Alberich (1976), éste sobre todo— de la tradición del viaje por España por parte de extranjeros (muchos de éstos británicos) han sabido registrar muchas docenas de ejemplares, comenzando en tiempos napoleónicos, como era de esperar. Pero aquellos libros de viaje no fueron de la clase que nos interesa esta tarde. En *Cosas de España* (1866) de la señora de William Pitt Byrne aparecen grabados preciosos, como habían aparecido también en *Castile and Andalusia* (1853) de Louisa Tenison. A veces se trataba de grabados menos escénicos y bellos y que en cambio servían para ilustrar un hecho puramente cultural, lo que se manifiesta en el ejemplar de Paul P. de la Gironière acerca de Filipinas en los 1850. Pero por lo general, los libros de viaje tempranos no solían incluir el elemento pictórico, o lo incluían en poca cantidad. La inclusión del grabado, dibujo o acuarela, no era práctica usual hasta últimos del siglo XIX. Uno de los primeros ejemplos ya fotográficos que existe para España fue el libro de Edmondo De Amicis que, cuando en 1895 sale la traducción al inglés a partir de la 10ª edición en italiano, aparece con reproducciones fotográficas que parecen terciopelo. Sus escenas callejeras de Toledo, de Valladolid y de Zaragoza son excepcionales, y hay alguna que otra vista inusitada de la Alhambra, y un par de fotografías extraordinarias de tipos: la chica que posa al lado del pozo de Carlos V en la Alhambra, y el aguador de Burgos. Otro ejemplar igualmente notable fue el de Archer Huntington en 1897, sobre su estancia en el norte del país. Este autor fue fundador de la famosa Hispanic Society de New York, entidad que editó bastantes libros de esta índole, entre los cuales quizá el más conocido es el de Ruth Anderson, sobre Pontevedra y La Coruña, en 1939, libro marcadamente etnológico en su punto de partida. De hecho, la Hispanic Society editó una serie de libros por el estilo, que llamaba Travel Series, y merece señalar que de éstos, no pocos fueron debidos a mujeres aventureras. Georgiana Goddard King, una asociada de la Hispanic, viajó por España a mediados de los 1920 con el propósito de definir el estilo mudéjar, y dejó unas imágenes de calidad.

Me di cuenta muy pronto de que yo debía dirigir mis atenciones al libro de viajes con su elemento fotográfico, en lugar de al libro con su elemento artístico de otro tipo. La verdad es que la tecnología de la reproducción puede perjudicar o realzar cualquiera de los dos. Lo que era el arte manual, pocos llegaban a la altura de Nicolas («Nico») Jungman (1905). También es verdad que la habilidad del artista —o manual o fotográfico— siempre tendría sus niveles respectivos. Pronto decidí que iba a intentar rehuir el libro de vistas de conteni-



FIG. 1. Fot. E.H. Lowber, «Un pueblo mudéjar», frontis. del libro *Mudéjar*, por Georgiana Goddard King.



FIG. 2. «Una calle en Benicarló», p. 97 de *The Road through Spain*, por Dorothy Giles.

do trillado y enfocarme, en cambio, en los de vistas que se distinguieran de las demás. Encima, mientras crecía mi afición por esta clase de libros, yo demandaba cada vez más calidad de reproducción. Lo que nunca me importaba gran cosa era el factor texto ni, salvo en muy contados casos –veremos uno notable– el factor autoría. Yo iba a por lo no trillado en contenido y riqueza técnica del aspecto pictórico, es decir como en un ejemplo brindado por Dorothy Giles.

Semejantes criterios me distanciaban como coleccionista de los historiadores, como Alberich, ya mencionado, o Fussell o Mitchell, quienes habían prestado tanta atención al texto y autor decimonónicos de interés, aunque las dos aproximaciones tienen mucha validez. Un buen indicio de mi afirmación de respeto mutuo es el hecho de mi publicación (agosto del 2017; a punto de salir en versión española), que tanto se basaba en la inmensa y riquísima crónica que escribió Lady Louisa Tenison durante el viaje a Castilla y Andalucía con su marido fotógrafo pionero, en los años 1850-1853. El texto de Lady Louisa, aunque revestido de dos docenas de grabados, es una absoluta joya de opiniones al modo británico; una verdadera previsión, en muchas ocasiones, de una España por venir –digo–, en lo más profundo del carácter y psicología españoles. Desde luego, las fotografías del marido Tenison, por magníficas que sean, no causan sombra a los logros multifacéticos de Lady Louisa escritora.

Husmeando en librerías de segunda mano, iba encontrando objetos notables. La verdad es que en su mayoría, los libros con los que iba ensanchando la colección no se trataban de via-

jes a España. Dicho aquello, lo que siempre me he resistido a comprar han sido libros que representaban Australia, Norteamérica y los Polos, salvo algún que otro ejemplar de los Estados Unidos cuyas reproducciones fotográficas estén impresas de modo excepcional.

Me chocó que hubiera zonas geográficas fascinadoras y extensas, sin que de ellas se publicaran textos con gran respaldo fotográfico –relativamente hablando–. África, Cercano Oriente, cantidad de sitios en Sudamérica, por ejemplo, por costumbre no han gozado plenamente de esta clase de publicación, aunque no escaseaban tanto como creyéramos las andanzas mismas por estas regiones. Por cierto, Amazonas es una región que atraía bastante; también la zona Inca. Harry Franck, aventurero de los más publicados, se apeó en todos estos sitios. Sabemos de excursiones por África, pero éstas, tanto como las del Amazonas y la cordillera de los incas, hubieran presentado la mar de problemas en lo que significara el arrastre de equipo para que pudiera verterse al fin y al cabo en una publicación de alto nivel tecnológico. Lo que es más, muchos de estos viajes a los lugares menos andados solían ser representados con inusitado egoísmo por los realizadores de viajes, con el resultado de que la temática de la fotografía fuera cosas como: yo, con el jefe de la tribu; yo, en el portal de la choza que me construyeron los guías indígenas; o, peor quizá, yo con la jirafa o el leopardo que logré fusilar; etc.



FIG. 3. «¡Un problema de mantenimiento de casa! He aquí las provisiones de un día para nuestros quinientos pigmeos. Su régimen consistía de plátanos verdes, y cuando al fin regresaron a sus domicilios selváticos habían consumido todos los plátanos que había dentro de la zona que media cien millas en diámetro.» P. 64 de *Congorilla...*, por Martin Johnson.



FIG. 4. «En cada estación se encuentra un samovar.» P. 61 de *The Real Siberia...*, por Fraser.

bre de una figura que no nos es familiar por el nombre mismo, pero que sí nos suena por su encargo profesional: Frederick Treves, el médico del llamado Hombre Elefante, Joseph Merrick. Como sabemos por la película (1980) basada en el caso del Hombre Elefante, su médico Treves trataba a Merrick durante sus últimos cuatro años de vida. Más de quince años después de la muerte de Merrick (1890), Treves se dedicó a aventuras exóticas en lugares distantes. Además de escribir sobre ciertos lugares de Gran Bretaña, viajó a Indias, Palestina, Damasco, Uganda, China, Japón, islas del Pacífico Sur, Suiza, la Riviera, en fin, circunnavegó el globo. Llegó a escribir por lo menos ocho libros de viaje, con reproducciones fotográficas, aunque diría yo de calidad sólo respetable. Así que son el inverso de mi interés principal, que es el admirable respaldo visual fotográfico de una relación escrita por el viajero o la viajera (porque merece señalarse que un porcentaje sorprendentemente alto de esta clase de libros fueron escritos y fotografiados por mujeres.)

¿Cómo juzgar la calidad de un libro de viajes fotográfico? Texto y autoría aparte ahora, la fotografía tiene por lo menos dos facetas cualitativas: su contenido y lo bien (o mal) que lo transmite la fotografía y su reproducción. En el libro de viajes, si el contenido fotográfico queda muy visto, a lo mejor es de menos valor que una fotografía de una choza en Siberia. Para mí, la tecnología de la reproducción *también* tiene muchísimo que ver, y existían tecnologías que rendían reproducciones absolutamente sobrecogedoras. Muchas veces —y por bien— se aplicaban a las artes: cuadros, monumentos, detalles arquitectónicos, etc. En otras, se apre-

Como he comentado, la reproducción impresa de estas «vistas» no solía ser de máxima calidad. Pero, debido al éxito fotográfico de los viajes desde mediados del siglo XIX, me sorprende mucho que no existiera más calidad de producción sobre el tema Cercano Oriente, eso sí. Pues el Cercano Oriente era, desde la toma de Egipto y Siria por la Francia napoleónica entre 1798 y 1801, y debido a su estatus como Tierra Santa y supuesta cuna de la civilización, una meta para viajeros pudientes, y luego otros algo menos, animados, por cierto, por la construcción del Canal de Suez (1859-69); por no mencionar a los grandes fotógrafos clásicos como Du Camp (con Flaubert), Teynard, Benecke, Frith, Salzmann, Greene. La relativa escasez de grandes logros editoriales —es decir, combinando texto con reproducción fotográfica— ha sido notable para los sitios que he dicho, con una gran excepción: Palestina. En cambio, otros lugares tal vez tan insospechados como el interior de la China, o Burma en 1940, o Siberia tan temprano como 1902 pudieron rendir un contenido que nos deja sorprendidos.

Las islas de Pacífico Sur sorprenden por lo que han rendido a este respecto. Lo que es Pacífico Sur, merece traer a colación el nombre



FIG. 5. «Pasajes San Juan». P. 295 de *Das unbekante Spanien* [Picturesque Spain: ...].

ciaban perspectivas, paisajes, monumentos, escenas callejeras; como un ejemplar, copia del cual estuvo expuesto a principios del 2017 en Pasajes de San Juan, en una exposición que organizó allí Juantxo Egaña.

Este ejemplar (y varios centenares más) es de Kurt Hielscher, quien, cuando reinaba Alfonso XIII, fotografió 114 lugares de España, casi la mitad, más de una vez. Efectivamente, en los años 1930, se editaron cantidad de libros en los que se aplicó esta técnica de reproducción, y para mí, es casi incomparable para esta categoría de libro.

Existían casas editoriales que cultivaban estas imágenes con una maestría sobrecogedora. Se destacaban Alemania, el norte de Italia (Milán), Suiza, Gran Bretaña, y un poco más tarde los países escandinavos, entre otros.

Mis afirmaciones acerca de la técnica de reproducción fotográfica hace surgir una cuestión clave, para la que no tengo respuesta concluyente, sin embargo es algo que debiéramos tomar en consideración muy seriamente: la de si una técnica de reproducción se emparenta más o menos, bien o mal, con equis tipo de contenido; es decir, si para equis contenido más vale un efecto reproductor que otro. Por ejemplo, ¿preferimos ver los paisajes en fotograbado?, o ¿adquieren más efecto en blanco-y-negro, directo y nada *matte*? De modo tentativo, y en términos muy generales, diría que si la información documental es nuestra meta, pues este segundo efecto vale más; y si buscamos, en cambio, efecto sensual, sentimental u onírico, vale más el fotograbado. La Suiza de una década antes de que Hitler se apoderara de la cancillería está (en *rotogravure*) entre la nostalgia y el ensueño...



FIG. 6. Fot. Hielscher. «Heligenblut». P. 183 de *Österreich...*

...en contraste, Vilnius, de la Lituania soviética, usa el blanco-y-negro (no-fotografiado) para documentar y ostentar los hechos de su avance como estado en pleno desarrollo.

¿Cuál es la técnica que preferimos para reproducciones de arte? ¿Optaríamos del mismo modo para casos de arquitectura o paisaje? ¿Para personas?

Repito: ¿Acertamos si creemos que un medio de reproducción se compagina, por lo general, más con un tema que con otro, y que aquel otro tema pudiera acabar mejor representado si se transmitiera por otro medio distinto? Semejante pregunta fundamental se puede proponer para la difusión de cualquier cosa —en literatura, en pintura, en fotografía que no se reprodujera en libros como los que nos interesan aquí— pero es muy difícil contestar de manera tajante. Sos-



FIG. 7. «Namaj, Augantys ne Dienom, o Valandom», placa 203 de *Vilnius...*

pecho que la respuesta es que sí, pero es difícil de probar, y los resultados no son 100% consistentes.

He intentado, en otras ocasiones como ésta, demostrar que un medio como el fotograbado (o calotipo o rotogravure) da la sensación de densidad. Mínima, lo confieso, pero que está allí, o parece estar allí, y que esa densidad mínima involucra al observador a nivel de la percepción. Le atrae hacia dentro de la imagen. Mientras por contraste, la fotografía transmitida más directamente, por ejemplo no en huecograbado, le mantiene al observador fuera de la superficie de la imagen, mirando *hacia*, en lugar de entrando *adentro*, de la imagen. Y algo demostrable es, en el sentido de que la superficie del grabado (en original) tiene, y parece tener en su estado de reproducido, su milímetro de densidad. Parece más terciopelo que la imagen en liso o brillo, a la cual le falta el acabado *matte*. Pues esta impresión que sentimos de densidad es un efecto que se quisiera que hubiera para el tema sentimental, nostálgico, emotivo, pero a lo mejor no para el tema más bien documental o (menos aún) el tema terrorífico, en el que no quisiera penetrar, como por ejemplo en un ejemplar de desastres humanos resultantes de Hiroshima.

Otra vez traigo a colación el ejemplo de Hielscher, cuyas fotos acabaron reproducidas en imprentas germánicas en las décadas de los 1920 y '30, especialmente en las imprentas del editor Wasmuth. La mayoría de las veces Hielscher se basaba en lo nostálgico y sentimental, y le convenía la impresión en fotograbado para ello. Así, tenemos su *Deutschland* de 1927, su *Dänemark* de 1932, o su *Spanien* del reinado de Alfonso XIII, con esta vista de una Orihuela de tiempos del prosista y esteta Gabriel Miró, la que nos ayuda a comprender la sensualidad de la prosa de dicho autor.

A mí me parece que el fascismo con el que se encaraba Hielscher le obligaba a lo nostálgico y rememorativo; así fueron sus libros sobre Italia, publicados en 1939. Quizá el más sorprendente fue su libro sobre Austria, publicado en 1938, justo antes que el mismo *Anschluss* (nexo; yugo), uniese a Austria con Alemania, en marzo de ese año. Para ello, el fotograbado les venía perfectamente a Hielscher y Wasmuth, como a Hitler le habría convenido para vistas de su querida zona de Baviera.

Muy en relación con la idea que he sentido es la experiencia –por lo menos la mía– de los libros de viaje. El propósito fundamental del libro de viaje es el de que *viajemos* con el escritor/a, a la par del escritor/a, para experimentar lo que haya experimentado esta persona. O con Blasco Ibáñez, tal vez, a su tierra de barracas valencianas (su novela en 1898); o a tierras todavía más fuera de nuestro alcance, como la Laponia de los renos en 1924, en un libro sobre Escandinavia. Correspondientemente, la fotografía debería servir para el mismo propósito como aquel relato escrito: el de que quisiéramos y que pudiéramos entregarnos ple-



FIG. 8. «Campesinos de Telemark, Noruega, vestidos de fiesta». P. 168 de *Scandinavia...*



FIG. 9. «Orihuela». P. 105 de *Das unbekante Spanien* [Picturesque Spain...].

namente a la materia representada, inundarnos en ella, a fin de conseguir el efecto de lo contado, o de lo demostrado visualmente en el libro.

Es muy personal por mi parte, pero os diría que desde principios de mi experiencia con estos libros de viaje antiguos, una de las cosas que más me atrajo fue el poder transportarme a otro lugar *en otros tiempos*. Porque hasta cierto punto, muchos podemos ir hoy en día a otro sitio, pero no a aquel sitio *en otros tiempos*; a una fuente sevillana a la vuelta del siglo, o a la madrileña plaza de la Cibeles, por ejemplo, casi irreconocible en una foto reproducida en 1898. El antiguo libro de viaje con fotografías me servía para eso: en efecto, son lo más próximo que pudiera haber, a una máquina de transporte en el tiempo, si nos entregamos a la imagen, si nos sumergimos en ella. Y ningún vehículo más eficaz para estos propósitos que el fotografo, literalmente *atrayernte*, como acabo de explicar; *atrayernte* al nivel óptico y psíquico de la percepción. Un libro de viaje sin fotografías puede a veces lograr aquel transporte en el tiempo al sitio en cuestión, pero se enriquece la experiencia del factor temporal con dichas imágenes, sobre todo cuando son reproducciones en huecograbado. Prefiero mil veces experimentar un libro de viajes de hace cien años, al que me hable de lugares actuales, porque así mi aproximación es, en efecto, un transporte en el tiempo tanto como en el espacio. Si deseara *estudiar* en foto los hechos de la Guerra Civil, recurriría a fotos en blanco y negro de un Capa, por ejemplo. Pero si deseara *experimentar* sentimentalmente un pueblo de Inglaterra, de antes de la Guerra Mundial, recurriría al fotografo. Reconozco que ese curioso transporte de que hablo es, en la práctica, una aproximación al objeto libresco algo personal.

Con el libro de viajes, el propósito es el de que yo siga fielmente las indicaciones del texto, y más aún si las fotografías están para influir en mi imaginación. Lo dicho anteriormente: siempre ha habido personas adineradas con capacidad de viajar en la realidad, sin tener que recurrir a libros como simulacro de la experiencia viajera. Antoine d'Orléans, duque de Montpensier (m. 1890), fue uno de aquellos, por supuesto. Sin embargo, parece que él también se nutría de la experiencia fotográfica libresca, pues el ejemplar que manejo perteneció a su biblioteca: Émile Daullia, *Au Pays des Pyrénées* (sin fecha). Montpensier fue coleccionista de las fotografías del Vizconde de Vigier, realizadas a lo largo de los Pirineos en pleno verano de 1854. Hacia el final del XIX disfrutaba de viajar por semejantes rutas, ya mediante el libro de viaje fotográfico. Se apoyaba ya en fotografías del Valle Gavarnie, parecidas a las de Vigier, terminando en Bordeaux, lugar fuera de la ruta de Vigier. Entre tanto, Montpensier podía gozar de las vistas de sitios como Arcachon y Hendaye también, con su (entonces) casino de las dunas y *falaises*.

Por cierto, no todo viajero tenía las posibilidades económicas ni bibliotecarias de un Orléans. No obstante, las personas de posibilidades más modestas podían viajar mediante libros, incluso algo más que sólo metafóricamente. Cuando la poeta norteamericana más potente del siglo XIX escribió los siguientes renglones (1873), ni existían los libros de viaje con fotografías, y solamente algunos llevaban grabados.

No hay fragata como un libro/
para llevarnos a tierras lejanas/
ni corceles como una página de
poesía cabrioleante—/ Esta travesía al más pobre/
puede admitir sin peaje opresor—/ ¡Cuán frugal la
carroza/
que transporta al alma humana!
[traducción mía]

La poeta Emily Dickinson hablaba de un transporte imaginativo y espiritual. ¿Y si ella hubiera podido saborear uno con fotografías que la situaran geográfica y temporalmente?! Sus talen-



FIG. 10. «Arcachon (Gironde)—Grande Plage (Marée haute)». Placa 20 de Daullia.

tos aparte, unas fotografías estupendamente reproducidas habrían influido en ella; le habrían provisto, probablemente, de una experiencia más multifacética que la que hubiera experimentado sin las reproducciones fotográficas. Figurémonos, entonces, a los lectores relativamente corrientes, cuya imaginación habría acabado muy afectada, libro tras libro, tras libro, por esas fotografías. Ese lector habría realizado aquella «travesía» a «tierras lejanas» sin haber sido obligado a pagar más peaje que el precio del libro, para que su alma humana experimentara el transporte en muy «frugal carroza».

Aquel transporte se conseguía, como he indicado, sin más recurso técnico que uno de dos modos perceptivos fundamentales. Yo he llegado a la conclusión tentativa de que en principio respondemos cada uno de nosotros a uno de los dos; y que lo hacemos bastante consistentemente. Estrictamente dicho, los dos senderos son subliminales. Uno de los dos senderos –la modalidad invitadora digamos– suele ser más pintoresco, por no decir artístico. El otro, la modalidad que excluye en lugar de que nos atraiga, mantiene a nuestras tendencias participadoras creativas *encima de y fuera de, no adentro de, la imagen*. Sospecho que hoy en día la mayoría preferiría la modalidad de la superficie que menos nos obligue a que participemos– o a que trabajemos perceptualmente– en lugar de que nos adentremos en la imagen para que nos transporte. Probablemente semejante pugna era comúnmente irreconocible en la primera mitad del siglo XX; desde luego, los libros de viaje con fotografías ni la tomarían en cuenta, aunque algunos –los que reproducían las imágenes en huecograbado, por ejemplo– se beneficiaban de ella, eso sí.

Es más, Dickinson hablaba del viaje mediante la palabra escrita; es decir sin el respaldo de la reproducción fotográfica. Se han escrito muy pocos libros acerca de este tema, probablemente porque la cantidad de lectura que uno tendría que hacer para respaldar sus argumentos es casi prohibitiva. En nuestra época, una tentativa le ha dado Fussell, quien curiosamente escribió también uno de los libros más escuetos e inteligentes sobre la primera Guerra Mundial. No sé de ningún libro sobre el tema del libro de viajes *fotográfico* de hace un siglo. Yo no he podido aquí hacer resaltar lo suficiente las casas editoriales más notables, como el antiguo Brentano's o Wasmuth o la Medici Society o Sadag Gravures (Ginebra). Y menos he podido explicar las sutiles diferencias entre varios procesos de reproducción: el albertipo (basado en el positivo al carbón), por ejemplo, o el heliograbado, este indicado en algún que otro colofón de los libros que me interesan; ¡hecho sorprendente porque este es el proceso utilizado por Nicéphore Niépce en los 1820 y 1830! Aquí he querido sacar a la luz algunos de aquellos matices, pero os aseguro que es un pozo sin fondo para matizar más aún.

Bibliografía

- ALBERICH, José (1976), *Del Támesis al Guadalquivir: Antología de viajeros ingleses en la Sevilla del siglo XIX*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- ANDERSON, Ruth Matilda (1939), *Pontevedra and La Coruña*. New York: Hispanic Society of America.
- DAULLIA, Émile, *Au Pays des Pyrénées*. Paris: Charles Mendel.
- DEAMICIS, Edmondo (1895), Tr. Stanley Rhoads Yarnall. *Spain and the Spaniards*. Philadelphia: Henry T. Coates & Co.
- FLORES, Antonio (1861), *Crónica del viaje de Sus Majestades y Altezas Reales a las Islas Baleares, Cataluña y Aragón*. Madrid: M. Rivadeneyra.
- FRANCK, Harry A (1917), *Vagabonding Down the Andes: Being the Narrative of a Journey Chiefly Afoot, from Panama to Buenos Aires*. Garden City, NJ: Garden City Pub.

- FRASER, John Foster (1902), *The Real Siberia: Together with an Account of a Dash through Manchuria*. New York: D. Appleton & Co.
- FUSSELL, Paul (1980), *Abroad: British Literary Travelling between the Wars*. Oxford: Oxford University Press.
- GÁMIR SANDOVAL, Alfonso (1954), *Los viajeros ingleses y norteamericanos en la Granada del siglo XIX*. Granada: Universidad de Granada.
- GILES, Dorothy (1929), *The Road through Spain*. Philadelphia: Penn Pub. Co.
- GIRONIÈRE, Paul P. de la (1854), *Twenty Years in the Philippines*. New York: Harper & Bros.
- GRÖBER, Karl (1925), *Picturesque Palestine, Arabia and Syria: the Country, the People and the Landscape*. New York: Brentano's Pub.
- HIELSCHER, Kurt, *Das unbekannte Spanien [Picturesque Spain]: Architecture, Landscape, Life of the People*. New York: Architectural Book Pub. Co., Paul Wenzel & Maurice Krakow.
- (1938), *Österreich: Landschaft und Baukunst*. Leipzig: F.A. Brockhaus.
- HUNTINGTON, Archer M. (1898), *A Note-book in Northern Spain*. New York & London: G.P. Putnam's Sons.
- JOHNSON, Martin (1931), *Congorilla: Adventures with Pygmies and Gorillas in Africa*. New York: Brewer, Warren & Putnam.
- JUNGMAN, «Nico» [Nicolaas Wilhelm]; Geraldine Edith Mitton (1905), *Norway*. London: A. & C. Black.
- KING, Georgiana Goddard (1927), *Mudéjar*. London, New York, Bombay, Calcutta, Madras: Longman's Green & Co.
- MITCHELL, David (2004), *Travellers in Spain: Spain seen through the eyes of famous travellers, from Borrow to Hemingway*. Fuengirola (Málaga): Ed. Santana.
- PITT BYRNE, Mrs. W[ilia]m (1966), *Cosas de España*, II. London y New York: Alexander Strahan Pub.
- RORDAM, Valdemar; Ernst Klein; Theodor Caspari, Johannes Öhquist (1924), *Scandinavia: ... Architecture, Landscape, Life of the People*. New York: Brentano's Pub.
- TENISON, Louisa (1853), *Castile and Andalusia*. London: Richard Bentley.
- TREVES, Sir Frederick (1928), *The Cradle of the Deep: an Account of a Voyage to the West Indies*. New York: E.P. Dutton & Co.
- Vilnius (1960), Valstybine Politines ir Mokslines Literaturos Leidykla.

Presentaciones de libros



27 de octubre de 2021

Cabañas de cristal. Galerías de retrato y estudios de fotografía en España

María de los Santos García Felguera



FICHA BIBLIOGRÁFICA:

TÍTULO: *Cabañas de cristal.* Galerías de retrato y estudios de fotografía en España

AUTORA: María de los Santos García Felguera

EDITORIAL: Cabildo Insular de La Palma

LUGAR: Santa Cruz de la Palma

AÑO: 2021, segunda edición

PÁGINAS: 234

IDIOMA: Español

ENCUADERNACIÓN: Rústica

MATERIA: Historia de la Fotografía

ISBN: 978-84-87664-99-7

DEPÓSITO LEGAL: TF 602- 2021

Hasta los años setenta del siglo XX, cuando se necesitaba una fotografía para el carnet de identidad o el pasaporte, o cuando se quería recordar un momento importante en la vida, lo habitual era acudir a un estudio de fotografía para que el retrato lo hicieran profesionales. Así, los estudios de retrato, que nacieron a mediados del siglo XIX, como «cabañas de cristal» (pequeñas construcciones parecidas a los invernaderos) han tenido más de un siglo de vida, han formado parte del paisaje de las ciudades y han sido parte de la historia de las personas a través de la ceremonia del retrato.

En este libro, a través de los cinco primeros capítulos, hacemos un repaso a esas galerías fotográficas, analizando sus orígenes, las razones por las que nacieron y crecieron, y el modo en que lo hicieron, cómo se fueron transformando, y cómo, cuándo y por qué desaparecieron. Para ello recogemos ejemplos de tipologías arquitectónicas diferentes y de distintos lugares, basándonos en una información que va desde documentos de archivo y noticias de prensa del siglo XIX hasta webs contemporáneas, pasando por libros y artículos de los siglos XIX, XX y XXI, grabados y fotografías. Sin ninguna pretensión de exhaustividad, dedicamos nuestra atención principal a los casos españoles, pero no desechamos ejemplos de otros países que abarcan un ámbito geográfico amplio y tienen puntos de conexión con nuestras galerías y estudios de retrato.

No nos interesa sólo la historia y el pasado, sino también el presente y el futuro. Por eso nuestro análisis no se reduce a constatar lo desaparecido. En el capítulo seis nos ocupamos de algunos estudios de retrato que todavía siguen vivos y a otros que se podrían recuperar siguiendo modelos ya experimentados con éxito en otros países. En ellos la historia de la fotografía se entrelaza con la historia de la técnica, con cuestiones relativas a la memoria colectiva de las ciudades y los oficios, al tiempo que ofrece posibilidades educativas y de ocio diferentes de las habituales, más ricas y diversas.

28 de octubre de 2021

Álbum: Recuerdo de la expedición a Canfranc y al Pantano de la Peña (1908). Fotografías de Leopoldo Alonso

Manuel García Guatas
José Antonio Hernández Latas



FICHA BIBLIOGRÁFICA:

TÍTULO: *Álbum: Recuerdo de la expedición a Canfranc y al Pantano de la Peña (1908). Fotografías de Leopoldo Alonso*

AUTORES: Manuel García Guatas y José Antonio Hernández Latas

EDITORIAL: Gobierno de Aragón

LUGAR: Zaragoza

AÑO: 2021

PÁGINAS: 140

IDIOMA: Español

ENCUADERNACIÓN: Rústica

MATERIA: Fotografía documental e historia

ISBN: 978-84-8380-447-6

DEPÓSITO LEGAL: Z 1797-2021

El año 1908 fue un año de gran trascendencia para Aragón, en el que se conmemoró el Centenario de los Sitios de Zaragoza con una exposición internacional que pretendía restañar antiguas heridas entre las dos naciones vecinas, Francia y España. Pero también fue el año en el que, por fin, se vio cumplido el viejo anhelo de los aragoneses de dar comienzo a las obras de la línea ferroviaria entre Aragón y Francia, a través del túnel del Canfranc.

El 6 de diciembre, tendrían lugar las primeras voladuras en la boca del túnel. El entonces ministro de Fomento, José Sánchez Guerra, emprendió un viaje hasta la provincia de Huesca con objeto de presidir la inauguración de las obras de la línea ferroviaria del Canfranc y supervisar las modernas infraestructuras de ingeniería del pantano de La Peña. La revista gráfica *Nuevo Mundo* envió a cubrir dicha información a un versátil reportero gráfico, hoy prácticamente olvidado, Leopoldo Alonso, un pionero de la fotografía aérea y de la cinematografía documental, reportero de guerra y escritor.

Gracias al coleccionista Ángel Morata Monreal y a la generosidad de su familia, este libro reproduce las instantáneas originales de aquel viaje tomadas por Leopoldo Alonso. Imágenes que en su mayor parte permanecían inéditas y con las que los responsables de *Nuevo Mundo* confeccionaron un álbum que regalaron al ministro Sánchez Guerra.

Galería fotográfica
de los participantes en las IV Jornadas



Fotografías de José Coarasa Barbey



Juan Miguel Sánchez Vigil



Reyes Utrera Gómez



Pablo Fernández Díaz-Fierros



Asensio Martínez Jódar



Emiliano Cano Díaz



Carlos Castelao



Stéphanie Onfray



Pablo Martínez Muñiz



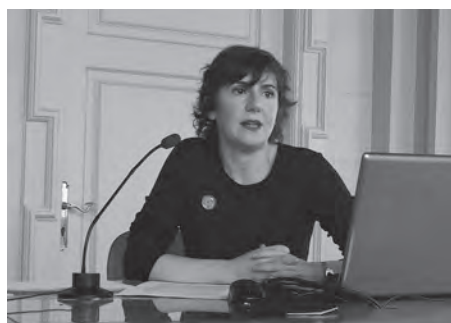
Guillermo Enríquez de Salamanca



Juan Antonio Fernández Rivero



María de los Santos García Felguera



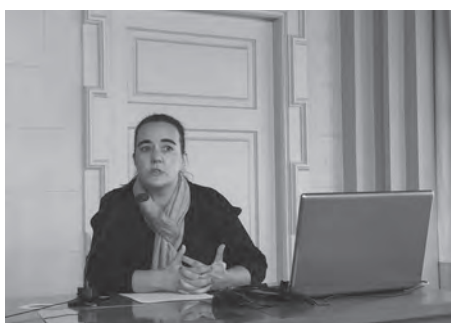
Araceli Rodríguez Mateos



Rachel Bullough Ainscough



Isabel Barrionuevo Almuzara



Ana Naseiro Ramudo



Francesc Quílez Corella



Carmen Dávila Buitrón



Pilar Morán García



Stella Ibáñez y Francisco Boisset



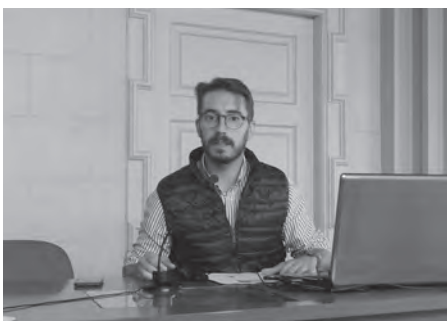
Laia Fox y Maite Lingg



Salvador Tió Sauleda



Félix Peláez y Francisco Perla



Alfonso Ojeda Barrera



Gonzalo Preciado Azanza



Albert Domènech Alberdi



Carlos Teixidor Cadenas



Fernando Arce y Raquel Ibáñez



Luis Blanco Domingo



Marta López Beriso



Carlos Vega Hidalgo



Lee Fontanella

Índice

Presentación

José Antonio Hernández Latas 9

Crónica de las Jornadas

Jep Martí Baiget 11

PONENCIA INAUGURAL

Clásicos e inéditos. Fotógrafos de la Guerra de África (1909-1927)

Juan Miguel Sánchez Vigil 16

COMUNICACIONES

Puesta al día del infante Sebastián Gabriel de Borbón y Braganza tras la revisión de su archivo

Reyes Utrera Gómez 33

Charles Clifford: un fotógrafo británico en la Sevilla de los duques de Montpensier

Pablo Fernández Díaz-Fierros 43

La *carte de visite* y los orígenes de la industria del retrato fotográfico en la Región de Murcia

Asensio Martínez Jódar 51

Mariano Fortuny y Marsal (1838-1874) y la fotografía

Emiliano Cano Díaz 63

PONENCIA

Los orígenes de la fotografía en Galicia Carlos Castelao	74
--	----

COMUNICACIONES

Fotógrafas y «señoras de» en los álbumes fotográficos de la colección Castellano Stéphany Onfray.....	91
Los estudios fotográficos en el Imperio Otomano (1845-1900) Pablo Martínez Muñiz	101
De lo visto y no visto. La necesidad del instante en la modernidad. (La fotografía de la Comuna de París. Estudio de una mirada 150 años después. Su incidencia en España) Guillermo Enríquez de Salamanca	111
Alfonso Roswag y el álbum de Navidad Juan Antonio Fernández Rivero y M ^ª Teresa García Ballesteros.....	121

PONENCIA

Fotógrafos británicos del siglo XIX en España y Portugal Rachel Bullough Ainscough	132
--	-----

COMUNICACIONES

Ocio, cultura y sociedad en los salones del Madrid decimonónico: Franzen y la imagen de la aristocracia Araceli Rodríguez Mateos.....	147
Casimiro Alonso Ibáñez. El primer fotógrafo de León, arqueólogo, coleccionista y académico Isabel Barrionuevo Almuzara.....	157
Líneas de investigación de la fotografía a través de la propiedad industrial Ana Naseiro Ramudo.....	169
El taller del artista. Aspectos sociales e históricos Francesc Quílez Corella.....	179
Fotografía y conservación. El caso del Museo Arqueológico Nacional Carmen Dávila Buitrón.....	189
«España Ilustrada»: Hauser y Menet y la imagen arquitectónica de España (1890-1900) M ^ª Pilar Morán García	201

PONENCIA

Cámaras de espía: un paseo por la tecnología discreta Francisco Boisset y Stella Ibáñez.....	210
--	-----

COMUNICACIONES

- La Fototipia Thomas. La empresa y los fotógrafos**
Albert Bada, Alexis Belmonte, Laia Fox, Mayte Lingg y Pep Parer 231
- Las industrias fotográficas en España: Pablo Broquier y Gautier (1859-1931)**
Salvador Tió Sauleda 247
- Alejandro Otegui Vicandi, primer fotógrafo profesional de la Confederación Hidrográfica del Ebro**
Félix Peláez y Francisco Perla 259
- La conservación del fondo de placas de 30 x 40 cm del SGI Fototeca Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla**
Alfonso Ojeda Barrera 273
- Recuperar el ballet *Jota Aragonesa* (1930) de Mijaíl Fokin a través de la colección fotográfica del Rakstniecības un Mūzikas Muzejs en Riga**
Gonzalo Preciado-Azanza 285
- El Arte en el desnudo de Josep Masana, la fotografía erótica de autor y su difusión comercial**
Albert Domènech Alberdi 297

PONENCIA

- Postales de América, 1895-1915. La tarjeta postal en Iberoamérica**
Carlos Teixidor Cadenas 312

COMUNICACIONES

- Ricardo Orueta (1868-1939): vida y arte en el objetivo**
Fernando Arce, Raquel Ibáñez y Rosa Villalón 329
- La construcción de la iglesia del Sagrado Corazón de Zaragoza en las fotografías inéditas del Archivo Borobio (1930-1931)**
Pilar Lop Ofín 339
- Cámaras en las trincheras: la cobertura de los fotógrafos de la Guerra Civil española en Wikipedia**
Carmen Agustín, Luis M. Blanco y Jesús Tramullas 349
- Intención, visión y realidad: Claude Kinnoull «ClaudeK» y sus fotografías de la guerra civil española**
Marta López Beriso 359
- El fondo Eduard Foertsch. La guerra como documento fotográfico (1936-1939)**
Carlos Vega Hidalgo 373

PONENCIA DE CLAUSURA

- Medio siglo del libro de viaje fotográfico**
Lee Fontanella 382

PRESENTACIONES

Presentación de libro

Cabañas de cristal. Galerías de retrato y estudios de fotografía en España
María de los Santos García Felguera399

Presentación de libro

Álbum: Recuerdo de la expedición a Canfranc y al pantano de La Peña (1908). Fotografías de Leopoldo Alonso
Manuel García Guatas y José Antonio Hernández Latas401

GALERÍA FOTOGRÁFICA

José Coarasa Barbey.....403

Este libro,
que contiene
las actas de las
IV Jornadas sobre Investigación
en Historia de la Fotografía



celebradas en Zaragoza
del 27 al 29 de octubre de 2021,
se acabó de imprimir
el 7 de julio de 2023
en la ciudad
de Madrid.

