



**HAL**  
open science

# FOTOGRAFÍA Y MUSEO. De los orígenes a la conquista de un espacio de visibilidad en España y América Latina (siglos XIX -XXI)

Carolina Miguel Arroyo, Sonia Taravilla Gomez, Corinne Cristini, Marion  
Gautreau

► **To cite this version:**

Carolina Miguel Arroyo, Sonia Taravilla Gomez, Corinne Cristini, Marion Gautreau. FOTOGRAFÍA Y MUSEO. De los orígenes a la conquista de un espacio de visibilidad en España y América Latina (siglos XIX -XXI). Carolina Miguel Arroyo, Sonia Taravilla Gomez, Corinne Cristini, Marion Gautreau (ed.). Ed. Ministerio de Cultura, 438 p., 2024. hal-04684529

**HAL Id: hal-04684529**

**<https://hal.science/hal-04684529>**

Submitted on 4 Sep 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# FOTOGRAFÍA Y MUSEO

De los orígenes a la conquista de un  
espacio de visibilidad en España  
y América Latina (siglos XIX -XXI)



# Fotografía y Museo

De los orígenes a la conquista de un espacio de visibilidad en España y América Latina (siglos XIX-XXI)



Catálogo de publicaciones del Ministerio: [www.libreria.cultura.gob.es](http://www.libreria.cultura.gob.es)  
Catálogo general de publicaciones oficiales: <https://cpage.mpr.gob.es>

Edición 2023

Edición a cargo de:  
Carolina Miguel Arroyo  
Sonia Taravilla Gómez  
Corinne Cristini  
Marion Gautreau

Imagen de cubierta: Daguerrotipo de una dama que en sus manos muestra un daguerrotipo.  
Museo del Romanticismo. CE 8561. Fotografía Pablo Linés Vinuales



MINISTERIO DE CULTURA  
Y DEPORTE

Edita:  
© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA  
Subdirección General de Atención al Ciudadano,  
Documentación y Publicaciones

© De los textos: sus autores  
© De las imágenes: sus propietarios

NIPO: 822-23-128-3  
ISBN: 978-84-8181-876-5

La presente publicación nos invita a conocer el importante legado fotográfico que se ha conservado en los museos y colecciones museográficas de España y América Latina. Se trata de un trabajo de referencia impulsado desde el Museo Nacional del Romanticismo en colaboración con la Sorbonne Université y Université Toulouse - Jean Jaurès de Francia.

Los trabajos que quedan recogidos en esta publicación *De los orígenes a la conquista de un espacio de visibilidad en España y América Latina (siglos XIX – XXI)* ponen de relieve la importancia de las colecciones fotográficas dentro de los museos e instituciones culturales y muestran cómo en los últimos años la fotografía ha pasado de ser considerada como apoyo documental en las instituciones museísticas a fondos museográficos de primera índole.

El contexto que rodea la preparación de esta obra simboliza la clara vocación de difusión innata de las instituciones museísticas. Así, no cabe duda de que los museos son una vez más un marco excepcional para canalizar y trasladar esta investigación académica al público.

Los textos que pueblan estas páginas subrayan cómo la fotografía forma parte del día a día de nuestros museos a través de los trabajos de investigación que se impulsan desde los mismos y que se refuerzan con la colaboración con otros organismos como la Universidad. En este sentido, esta publicación acentúa la función investigadora que es inherente a estas instituciones y que, en concreto, la Dirección General de Patrimonio Cultural y Bellas Artes del Ministerio de Cultura trata de potenciar y estimular a través de proyectos como el congreso en el que pudieron presentarse muchos de estos trabajos, celebrado en noviembre de 2022.

El compromiso del Ministerio de Cultura y de esta Dirección General en concreto con el patrimonio fotográfico y documental es firme. No solo en los últimos años se ha apostado por la compra de patrimonio fotográfico para las colecciones públicas, sino que, en el mes de julio de 2023, mediante el Real Decreto 670/2023 se creaba el Centro Nacional de Fotografía. Este centro, cuya sede será el edificio del Banco de España en Soria, tiene por objetivo convertirse en el centro de referencia nacional en la materia y velar por la correcta conservación de los testimonios materiales representativos de la fotografía en nuestro país. De igual modo, el centro impulsará exposiciones temporales y pondrá a disposición de la ciudadanía e investigadores los fondos con el fin de crear y coordinar una red permanente de centros y museos de fotografía.

En definitiva, la investigación desde los museos no pasa solo por la investigación y el conocimiento de sus colecciones, sino también por servir de elemento de cohesión social y fortalecer relaciones con proyectos más amplios que conecten a varias instituciones, como el que ha motivado esta publicación. Estas sinergias, son sin duda un impulso sobre el que seguir trabajando desde la Dirección General de Patrimonio Cultural y Bellas Artes.

Isaac Sastre de Diego

**Director General de Patrimonio Cultural y Bellas Artes**

Desde su nacimiento en el Romanticismo, la fotografía ha ido ganando terreno hasta convertirse en la actualidad en una de las disciplinas artísticas más importantes y que más conecta con el espectador. Su lenguaje es un lenguaje absolutamente directo, que nos interpela y nos enseña nuevas formas de mirar. Inmersos en la cultura de la imagen, la fotografía, un instante detenido en el tiempo, tiene el poder de hacernos posar la mirada en cuestiones que podrían de otra manera pasar desapercibidas, o mostrarnos lugares y gentes que hace ya largo tiempo desaparecieron.

En los últimos años la fotografía ha adquirido un valor no solo testimonial o documental, sino también cultural. La consideración que hoy se tiene de ella viene de la mano de la profunda revisión que se ha llevado a cabo por parte de instituciones e investigadores de todas las nacionalidades, haciendo una relectura de los fondos conservados y sacando a la luz nuevas piezas que estaban hasta hace poco ocultas. Esto ha ayudado a configurar un panorama mucho más rico y fecundo de lo imaginado. Sin duda, el carácter cotidiano de la fotografía ha sido el lastre que le ha empujado a permanecer muchas veces en el ámbito doméstico, formando parte de los llamados álbumes invisibles o en instituciones donde se la consideraba mero material de apoyo.

El cambio operado en los últimos años se ha hecho evidente en la continua programación de exposiciones de fotografía que jalonan las ciudades; en la existencia de certámenes monográficos, como PHotoEspaña, en el que el Museo Nacional del Romanticismo lleva más de una década participando. También en el mercado, subastas y ventas en las que algunas piezas llegan a alcanzar elevadas cuantías. Y por supuesto, en la aparición de monografías destinadas no ya solo al investigador, sino al gran público, y que versan sobre diferentes aspectos de la fotografía y sus protagonistas, poniendo de relieve el gran interés social que esta disciplina despierta.

Con todo, son muchas las cuestiones que quedan por indagar y numerosos los estudios por acometer. En algunos casos la información que ha llegado a nosotros es escasa y parcial. La documentación conservada sobre los autores, las piezas, la industria, no es en absoluto abundante, especialmente de determinados periodos, y además se encuentra diseminada por un amplio número de archivos, bibliotecas y museos, así como de otras instituciones y colecciones privadas.

Por todo esto, somos conscientes de la importancia que tiene la puesta en común de estas investigaciones a través de congresos, como el que nos ocupa y que está en la base de esta publicación, organizado por el Museo Nacional del Romanticismo, la Universidad Sorbona de París y la Universidad Toulouse-Jean Jaurès, Fotografía y Museo: De los orígenes a la conquista de un espacio de visibilidad en España y América Latina (siglos XIX-XXI), celebrado en este centro en 2022, y que versó sobre colecciones fotográficas de las instituciones museísticas, analizando los procesos de creación de estas colecciones, las líneas de investigación, la conservación y también la difusión de estos bienes, a través de diversas vías, como exposiciones y publicaciones científicas.

No me cabe duda de que al compartir las investigaciones que están realizando los museos se va a contribuir a incrementar el corpus teórico, pero también a establecer nuevas líneas de trabajo que nos permitirán en un futuro seguir avanzando en el conocimiento de la fotografía.

En este sentido, quiero destacar la importancia de la colaboración tanto de las instituciones organizadoras como de las que han formado parte de este congreso que ahora tratamos de fijar en el tiempo a través de esta publicación, ya que atestigua el interés del ámbito académico en las colecciones de los museos. Es, además, un ejemplo de colaboración en el ámbito internacional, y muestra de la importancia de la participación y cooperación de diferentes agentes en la generación del conocimiento, y en la transferencia de este, cuestión que en los últimos años ha resultado primordial para el avance de la investigación.

Carolina Miguel Arroyo  
**Directora del Museo Nacional del Romanticismo**



## ÍNDICE

	<b>Pág.</b>
<b>Introducción</b> .....	11-15
 <b>LAS COLECCIONES FOTOGRÁFICAS EN LOS MUSEOS</b>	
<b>La colección de fotografía del Museo Nacional del Romanticismo: historia, gestión y retos de futuro</b> .....	16-37
Carolina Miguel Arroyo	
<b>El Museo del Prado: un objetivo para la fotografía y una institución que conserva colecciones fotográficas</b> .....	38-55
Beatriz Sánchez Torija	
<b>Fotógrafos, ministros y otros funcionarios públicos en el origen del Museo Nacional de Artes Decorativas</b> .....	56-68
Félix García Díez	
<b>La colección fotográfica del Museo Cerralbo. Historia, tratamiento técnico y retos de futuro de un fondo único</b> .....	69-84
Cecilia Casas Desantes e Irene Galvañ Martínez	
<b>La fotografía como testigo del cambio en el Museo Nacional de Cerámica: valor y conservación de la colección García Catalá</b> .....	85-101
M. <sup>a</sup> Isabel Justo Fernández y Ana Tomás Hernández	
<b>El fotoperiodismo en las colecciones del Museo de Historia de Madrid</b> .....	102-114
Sonia Fernández, César Díaz-Aguado, Jesusa Herrera, María Ángeles Ibáñez, María González Pachón	
<b>Placas de vidrio y memoria fotográfica: el museo provincial de Bellas Artes de Valladolid en el Archivo del conserje Ubaldo Torquemada (ca. 1900-1921)</b> .....	115-131
Rocío Coletes Laspra	
<b>Colecciones fotográficas del Museo Provincial de Lugo. De la documentación al objeto museográfico</b> .....	132-152
Aurelia Balseiro Garcia, M. <sup>a</sup> Begoña Fernández García, María Quiroga Figueroa y Paula Salinas Somoza	
<b>Treinta años de la fototeca del Muséu del Pueblo d'Asturies (Gijón, Asturias)</b> .....	153-163
Carolina Pelaez Soto	

<b>El proceso de recuperación del patrimonio fotográfico extremeño. La experiencia MEIAC. 1995-2022</b> .....	164-177
Rocío Nicolás Blanco	
<b>Capturando el patrimonio fotográfico en la universidad: colecciones y ejemplos</b> .....	178-191
Manuela García Lirio	
<b>La labor de registro fotográfico en el Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec</b> .....	192-202
Thalia Montes Recinas	
<b>El acervo del Consejo Mexicano de Fotografía (CMF) depositado en el Centro de la Imagen: propuesta, resolución o condena</b> .....	203-218
Rebeca Monroy Nasr	
<b>INVESTIGACIÓN, SISTEMATIZACIÓN DOCUMENTAL Y RESTAURACIÓN DE MATERIALES FOTOGRÁFICOS</b>	
<b>Fotografías del siglo XIX</b> .....	219-235
Carlos Teixidor Cadenas	
<b>Fotoescultura, nuevas aportaciones</b> .....	236-252
Leticia Azcue Brea y Mario Fernández Albarés	
<b>Antonio Prast (Madrid, 16-1-1882/14-4-1970), un fotógrafo pictorialista ante el traje tradicional. La exposición del Traje Regional, 1925</b> .....	253-270
Concha Herranz	
<b>Descripción de la colección de fotografía histórica del Archivo General de Palacio</b> .....	271-287
Juan José Alonso Martín y Nieves Velasco Gozalo	
<b>Análisis del sistema de adquisición de obra fotográfica en instituciones culturales en España. Propuesta de buenas prácticas</b> .....	288-304
Susana Oroño Barba	
<b>El uso de la imagen en los procesos judiciales. Siglos XIX y XX: el caso del estado de Michoacán, México</b> .....	305-313
Rita María Hernández Hernández	
<b>Cartografías movedizas: la entrada de la fotografía a los circuitos del arte en Venezuela (1970- 1990)</b> .....	314-328
Fabiola Velasco Garípoli	

## LA EXPOSICIÓN DE FOTOGRAFÍAS EN LAS INSTITUCIONES CULTURALES

**La fotografía en la exposición permanente del Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico** ..... 329-350  
Clara Berástegui Pedro-Viejo y Laura Jiménez Izquierdo

**Sobre las posibilidades expositivas de la fotografía** ..... 351-363  
Javier Ortiz-Echagüe

**Evolución de los sistemas de montaje y presentación para exhibir la fotografía** ..... 364-376  
Mireya Arenas Patiño y Jorge Rivas

**Creación del museo del fotógrafo Jean Laurent en el Colegio de Calasanz de MM. Escolapias de Alcalá de Henares** ..... 377-384  
Rosa Carmona Elizalde y Vicente Fernández Fernández

**El largo viaje de la Fundació Toni Catany** ..... 385-396  
Jacques Terrasa

## COLECCIONISMO FOTOGRÁFICO

**La colección fotográfica del potosino Crisólogo Michel en el Archivo Histórico de la Paz (ALP)** ..... 397-409  
Gervacia Santusa Marca Morales

**El coleccionismo fotográfico. Desde el espacio íntimo a la institucionalidad pública** ..... 410-422  
Carla Franceschini Fuenzalida

**Fotografías y reproducciones de arte como herramientas de coleccionistas y connoisseurs: *Études d'art* y patrimonio fotográfico de Calouste Sarkis Gulbenkian** ..... 423-438  
Alba Guerrero







# Fotografía y museo: De los orígenes a la conquista de un espacio de visibilidad en España y América Latina (siglos XIX-XXI)

Museo Nacional del Romanticismo, Universidad Sorbona y Universidad de Toulouse-Jean Jaurès

Desde su nacimiento en el Romanticismo, la fotografía ha ido ganando terreno hasta convertirse en una de las disciplinas artísticas con mayor presencia en las colecciones de los museos, archivos e instituciones culturales. Esta publicación es el resultado del congreso que tuvo lugar en el Museo Nacional del Romanticismo en el mes de noviembre de 2022 y que fue organizado por la Universidad Sorbona (París), la Universidad de Toulouse-Jean Jaurès y el propio museo. Los textos aquí reunidos se centran, desde diversas perspectivas, en la labor de relectura y puesta en valor de estas colecciones por parte de las instituciones y los investigadores, y esbozan una historia de la incorporación y divulgación de la fotografía en los centros culturales y museísticos de España y América latina, integrando también el área lusitana en sus reflexiones.

Con la voluntad de colaborar en la generación de conocimiento sobre aspectos relacionados con la historia, conservación y restauración de materiales fotográficos, los textos analizan el tema de la conquista de un espacio de visibilidad desde varios puntos de vista.

En primer lugar, se plantea un interrogante acerca de la legitimidad institucional de la fotografía a través de los siglos, para acercarse a la dialéctica entre su visibilidad e invisibilidad y una reflexión en torno a la noción de colección museográfica. Acusada de ser solo una reproducción mecánica de la realidad, la fotografía no podía en modo alguno reclamar un estatus artístico. El papel que se le atribuye en los primeros días de su aparición, y en gran parte hasta principios del siglo XX, es por tanto el que Baudelaire reconoce en su célebre diatriba contra la fotografía, *Salon de 1859: le public moderne et la photographie*, a saber: el de «humilde servidora», de auxiliar en el campo de las ciencias y las artes. Esto es también lo que encontramos en España de la pluma de José R. Garnelo, en 1866, en su artículo «La pintura y la fotografía»: «No podemos prometernos de la fotografía ni unidad ni belleza, ni perfección, y por consiguiente, su destino es de simple auxiliar». A partir de la segunda mitad del siglo XIX, con la evolución de las técnicas y emulsiones fotográficas, estas imágenes comienzan a formar parte de los fondos de archivo de distintas instituciones, muchas de ellas de carácter científico. En cuanto al espacio sagrado del museo, atrae muy rápidamente a los fotógrafos que desean acercarse a las obras de arte, como la conocida figura de Jean Laurent.

El primer bloque de la publicación, centrado en las colecciones fotográficas en los museos, nos lleva al planteamiento de diversas cuestiones: ¿cómo se han formado estas colecciones? ¿Cómo se han integrado estos variados acervos fotográficos dentro del espacio museístico, en estas instituciones dedicadas al arte, la historia y la memoria colectiva? ¿Qué criterios se utilizaron para decidir hacer «visibles» ciertas imágenes o ciertas colecciones? ¿Cómo se visibilizan? ¿Se siguen incrementando las colecciones? A través de estos artículos podremos estudiar la diversidad de enfoques —documentales, antropológicos, artísticos, visuales— que se han tenido en cuenta.

En este sentido, Carolina Miguel Arroyo repasa la formación de la colección fotográfica del Museo del Romanticismo y hace hincapié en la importancia de la misma dentro del Plan de Incremento de Colecciones del centro.

Por su parte, Beatriz Sánchez pone de relieve la atracción que tuvo el Museo del Prado para los fotógrafos desde mediados del siglo XIX, convirtiéndose la institución en objetivo de la fotografía ya en época muy temprana.

El Museo Nacional de Artes Decorativas, desde su fundación en 1912, aprovechó la capacidad documental de la fotografía para desarrollar las funciones didácticas del museo y su uso facilitó la creación de una importante colección fotográfica. Sobre esta primitiva colección, que fue incrementándose con las fotografías oficiales de algunos de los primeros ministros de Instrucción Pública y se amplió con el trabajo de varias generaciones de funcionarios públicos, versa el texto de Félix García Díez.

Cecilia Casas e Irene Galvañ presentan en su trabajo el estado de la cuestión de la colección fotográfica del Museo Cerralbo, exponiendo su origen, características, soportes y temáticas, dando a conocer los trabajos técnicos que se han llevado a cabo en los últimos treinta años y los retos de futuro.

De la mano de Isabel Justo y Ana Tomás, del Museo Nacional de Artes Suntuarias «González-Martí», conocemos la serie de fotografías de sus salas que a principios de los años setenta del siglo XX Felipe Vicente Garín Llombart, director del museo, encargó al fotógrafo valenciano Rafael García Catalá y a su hijo Rafael García Rodríguez. Estas imágenes constituyen una foto fija de cómo era el museo en la época de su fundador y primer director: Manuel González Martí.

La colección fotográfica del Museo de Historia de Madrid se origina, en su mayor parte, a partir de la prensa gráfica. De un modo breve, Sonia Fernández, César Díaz-Aguado, Jesusa Herrera, María Ángeles Ibáñez y María González Pachón repasan la colección, poniendo de relieve su interés para conocer la historia de la ciudad, los acontecimientos que en ella ocurren, la evolución de su paisaje urbano y la vida de sus gentes.

Por otro lado, en el año 2019 se adquirió una colección de placas fotográficas en vidrio realizadas por Ubaldo Torquemada, conserje del Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid durante las primeras décadas del siglo XX. Es Rocío Coletes Laspra quien examina este importante legado fotográfico.

Aurelia Balseiro, M.<sup>a</sup> Begoña Fernández, María Quiroga y Paula Salinas nos dan a conocer las colecciones fotográficas del Museo Provincial de Lugo, así como los proyectos pasados, presentes y futuros relacionados con su ordenación, revisión, sistematización y estudio. Se exponen también los objetivos del programa de trabajo que implica a los departamentos científicos de Bellas Artes, Etnografía y el Archivo de dicha institución.

Carolina Pelaez, desde el Muséu del Pueblu d'Asturies, examina su colección fotográfica desde que en 1992 recibiese la primera donación de la mano de Constantino Suárez. A partir de entonces, el centro ha apostado por una decidida política de adquisición de fondos de archivo, de gran valor artístico y documental, y por un trabajo coherente y sistemático de custodia, catalogación, digitalización y difusión del patrimonio fotográfico mediante exposiciones, publicaciones y, recientemente, un sistema de consulta digital.

El texto de Rocío Nicolás reflexiona sobre el proceso de creación de una memoria visual de Extremadura desde la contemporaneidad, iniciado en 1995 con la inauguración del Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo. En este proyecto, la fotografía cobra una gran importancia.

Por su parte, Manuela García Lirio destaca las colecciones fotográficas universitarias, centrándose en las colecciones particulares del Archivo Jalón Ángel de la Universidad San Jorge de Zaragoza, el de José Ortiz Echagüe de la Universidad de Navarra (que cuenta con un museo propio), el de la Universidad de Granada (que se debe fundamentalmente al fotógrafo y docente Francisco Fernández Sánchez) y el archivo fotográfico Toussaint en la Universidad Nacional Autónoma de México.

Siguiendo en el ámbito latinoamericano, el Museo Nacional de Historia, ubicado en el Castillo de Chapultepec en Ciudad de México, cuenta con un fondo fotográfico de su Archivo Histórico. Thalia Montes analiza la importancia de esta colección, en la que se relata la historia del país, desde la conquista de Tenochtitlán hasta la Revolución mexicana.

Muy vinculado con los orígenes de las colecciones en museos y otro tipo de instituciones como los archivos está el coleccionismo, que esta publicación aborda en su cuarto bloque. A esto dedican sus textos Gervacia Santusa, quien se centra en la colección del potosino Crisólogo Michel en el Archivo Histórico de La Paz, y Carla Franceschini, que da a conocer algunos ejemplos de coleccionismo en el Museo Histórico Nacional de Chile. Por su parte, Alba Guerrero presenta los archivos personales y *Etudes d'art* del coleccionista Calouste Sarkis Gulbenkian.

La segunda perspectiva de esta obra es la de la investigación de fondos fotográficos y del tratamiento de la fotografía como fondo museístico y las problemáticas de conservación y exposición que esto puede generar. Dada la delicada naturaleza de estos objetos, su conservación supone numerosos retos para los profesionales de los museos e instituciones que los albergan y la exposición pública de las fotografías conlleva también riesgos específicos. Estos riesgos, así como el papel que juegan este tipo de fondos en los programas y discursos expositivos, son aspectos que se analizan en el segundo y tercer bloque de esta publicación.

En este sentido, Carlos Teixidor aborda en su artículo los tres procedimientos fotográficos más representativos del siglo XIX, el daguerrotipo, la copia a la albúmina y el negativo de colodión, haciendo especial hincapié en las medidas de conservación preventiva de los fondos, y Susana Oñoro analiza el sistema de adquisición de obra fotográfica en instituciones culturales en España.

Por su parte, Leticia Azcue y Mario Fernández exteriorizan una investigación inédita en torno a la técnica de la fotoescultura y Concha Herranz nos presenta la figura del fotógrafo Antonio Prast y el trabajo fotográfico que llevó a cabo en la «Exposición del Traje Regional de 1925».

En el ámbito latinoamericano, destacan también los estudios de Rita María Hernández sobre el uso de la fotografía en los procesos judiciales en el estado de Michoacán, y Fabiola Velasco, que detalla la entrada de la fotografía a los circuitos del arte en Venezuela en las décadas de los años setenta y ochenta del siglo XX.

Javier Ortiz Echagüe nos ofrece su visión sobre las posibilidades expositivas de la fotografía y Jacques Terrasa presenta la obra de Tony Catany y la creación de una institución cultural a partir de su legado. Por su parte, Mireya Arenas y Jorge Rivas centran su texto en aspectos más técnicos, relacionados con los sistemas de montaje de la fotografía. En cuanto a un proyecto de futuro, como es el del museo dedicado a Jean Laurent en Alcalá de Henares, Rosa Carmona y Vicente Fernández exponen en qué estado se encuentra dicho proyecto.

Como nos recuerda Régis Durand, en *La part de l'ombre* (1990) y *Le temps de l'image* (1995), cualquier reflexión sobre la fotografía parece conducir inexorablemente a preguntarnos acerca del noema de la fotografía, en particular de su naturaleza artística, su consideración como arte y qué tipo de arte sería. Así, podemos indagar si estas cuestiones intrínsecamente ligadas a los discursos históricos y fundamentales sobre la fotografía han tenido un impacto en estas opciones de integración (total, parcial o incluso nula) en el espacio del museo.

En definitiva, el objetivo de la presente publicación es subrayar la importancia de la cooperación entre universidades y museos. De este modo, al compartir las investigaciones llevadas a cabo desde diversas instituciones, se contribuye a incrementar el corpus teórico, a aprender de las experiencias de otras entidades y profesionales, y un aspecto de capital importancia: a crear y fijar nuevas líneas de trabajo. Asimismo, se convierte en un foro de discusión y de puesta al día en conservación, restauración e incremento de colecciones fotográficas en instituciones públicas y privadas.



# LA COLECCIÓN DE FOTOGRAFÍA DEL MUSEO NACIONAL DEL ROMANTICISMO. HISTORIA, GESTIÓN Y RETOS DE FUTURO

Carolina Miguel Arroyo (carolina.miguel@cultura.gob.es)  
Museo Nacional del Romanticismo

**Resumen:** La colección de fotografía del Museo Nacional del Romanticismo está compuesta por más de 9000 fondos, que abarcan desde los inicios de esta técnica hasta mediados del siglo xx, y que nos permiten asomarnos a la sociedad que la vio nacer y a sus usos y costumbres. En los últimos años se han acometido labores de inventario, catalogación y digitalización que han posibilitado el estudio de esta colección, que se ha ido enriqueciendo, además, con importantes adquisiciones.

**Palabras clave:** Museo Nacional del Romanticismo, colección, fotografía, plan de incremento, archivo, digitalización.

## Romanticismo y fotografía. El nacimiento de la cultura visual

Las imágenes que habitan en la colección fotográfica del Museo Nacional del Romanticismo, los rostros que albergan, las calles, plazas y escenas que representan, son testigos de una época ya desaparecida.

La colección de fotografía del museo es una de las más importantes de la institución por varios motivos. En primer lugar por motivos cuantitativos, si bien es, quizá, el que menos nos interesa, puesto que no es sino una mera cuestión de volumen. No obstante, sí queremos hacer constar que de las más de 18 000 piezas que conforman los fondos museográficos del centro, 9000 pertenecen a la colección de fotografía. Es decir, suponen más del 50 % de los bienes museográficos. Pero como apuntábamos, no es la razón fundamental para considerarla una colección importante o de primer orden. La fotografía es hija del Romanticismo y coincide en ese espacio del tiempo con el movimiento romántico que la vio nacer y, por tanto, con una época de efervescencia en la que se sucedieron rápidamente invenciones, investigaciones y mejoras químicas que favorecieron el desarrollo de la industria fotográfica. Todo ello va a suponer el perfecto caldo de cultivo para que la fotografía se impregne en todas las esferas de la vida decimonónica, desde la científica, puesto que sus inicios estuvieron muy ligados a esta disciplina, hasta la histórica, la artística y, sobre todo, la social, cultural y antropológica. Y es precisamente en ese contexto en el que encontramos la razón para considerarla como una de las colecciones más importantes de esta institución. El primer paso para estudiar esta colección en el contexto del Romanticismo es, por tanto, entender cuál era la visión que de ella tenían sus contemporáneos.

Prácticamente desde que viera la luz la nueva invención, en el entorno artístico surgió el debate al compararla con la pintura, y si podía ser considerada como una disciplina al mismo nivel que las bellas artes tradicionales. La controversia partía del propio uso de las cámaras con las que

se obtenían las imágenes. Así, se discutió si el aparato fotográfico era un mero instrumento que posibilitaba reproducir las apariencias o era un medio con el que poder expresar una sensación artística individual (Freund, 2017: 72). Esta discusión no era en absoluto baladí, ya que apostar por la segunda premisa era reconocer el papel del fotógrafo como artista. Si ponemos esta cuestión en relación con el pensamiento positivista de autores como Hippolyte Taine (1828-1893), que argumentaba su deseo de reproducir las cosas tal como son, podemos comprender la importancia que adquirió la fotografía en este contexto. Debemos señalar, asimismo, que en 1855 ya se estaban apuntalando las bases de la pintura realista y que, aunque en España aún se transitaba por otros caminos artísticos, en lo relativo a la nueva invención los noveles profesionales seguían con fervor las novedades del país galo<sup>1</sup>. Ese año se realizaba la primera exposición de fotografía como tal, en la Exposición Universal de París. En ocasiones, los propios pintores la utilizaron como medio de apoyo para realizar sus composiciones, del mismo modo que antes se habían servido de cámara lúcida y otras invenciones. Eugène Delacroix (1798-1863) hizo uso de ella para complementar el estudio del dibujo y, aunque se opuso a su categorización como arte, se inscribió en la primera sociedad fotográfica. Otros artistas mostrarían una visión más reaccionaria al entender que se trataba de algo puramente técnico que no tenía cabida dentro del arte. Esta era la posición de Ingres (1780-1867) o de Charles Baudelaire (1821-1867), quien entendía que era un indicador de la decadencia del gusto de las masas. En el otro extremo se encontraban artistas como Paul Delaroche (1797-1859), uno de los primeros en declarar que la pintura había muerto tras haber visto los más tempranos ejemplares, o Alphonse de Lamartine (1790-1869), que, tras condenarla en 1858, la consideró arte al observar los retratos fotográficos que había ejecutado el escultor Adam Salomon (1818-1881) (Freund, 2017: 77 y ss.).

En España el debate no tuvo tanta fuerza como en el país vecino, aunque es evidente que desde el comienzo interesó a los artistas. Así, Federico de Madrazo (1815-1894) escribió desde París los increíbles avances y posibilidades del daguerrotipo. Su gran amigo y cofundador de la revista *El Artista*, Eugenio de Ochoa (1815-1872), también apostó por la fotografía, y en 1839 se publicó su traducción del texto de Daguerre, permitiendo la difusión de esta obra en nuestro país. Por otro lado, muchos de los fotógrafos españoles provenían del mundo de la pintura, y así lo anunciaban en prensa o en los cartones en los que se adherían los finos papeles albuminados<sup>2</sup>.

También hubo muchas reflexiones en los rotativos, al hilo de las exposiciones de retratos que los propios fotógrafos ponían en sus establecimientos y anunciaban en la prensa.

Aunque la fotografía sea una cosa muy sencilla de aprender, es, sin embargo, muy difícil el poder llegar a su perfección, y solo después de largas vigiliass se pueden superar todos los obstáculos. El fotógrafo debe ser artista, puesto que la belleza de un retrato depende de la posición. ¿Qué son la mayor parte de esas fotografías que se esponen [*sic*] al público en los sitios más céntricos de esta corte? La caricatura del modelo. [...]

Aconsejamos a nuestros numerosos suscritores [*sic*] no echen en olvido nuestras indicaciones, pues son dictadas solamente por el amor al arte<sup>3</sup>.

En estas líneas podemos observar, además, otro concepto que estaría en la base del debate: la sencillez del aprendizaje de la propia tecnología frente al de la pintura, a la que habría que dedicar largos años de preparación, previo paso por academias, etc. De hecho, los detractores de la fotografía la atacarían señalando precisamente la falta de formación de muchos fotógrafos.

<sup>1</sup> El primer número de la revista *Le Réalisme*, donde se publicó lo que podemos considerar como el manifiesto de las nuevas ideas de representación, se publicó en 1856.

<sup>2</sup> Para ampliar la cuestión sobre la recepción de la fotografía entre los artistas españoles, véase Miguel Arroyo, 2020b.

<sup>3</sup> *Boletín de Loterías y de Toros*, 10 de marzo de 1863, p. 4.

No obstante, el proceso sería ya imparable. Con una reina, Isabel II, que sería la primera monarca española en ser fotografiada, y con el desarrollo febril de la nueva industria, el nacimiento de la cultura visual era ya una realidad.

## La colección de fotografía del Museo Nacional del Romanticismo

### **Formación de la colección: de los antecedentes al Plan de incremento de colecciones como hoja de ruta**

Cuando Benigno de la Vega Inclán (Valladolid, 1858-Madrid, 1952), segundo marqués de la Vega Inclán, fundó en 1924 el Museo Romántico —hoy Museo Nacional del Romanticismo<sup>4</sup>—, lo concibió como una institución centrada en el tiempo de sus abuelos, el Romanticismo. Su intención era crear un lugar de estudio donde se compilaran diferentes recursos para el conocimiento de la época. Por ello, además de cuadros, estampas, mobiliario y objetos de artes decorativas, quiso, desde un primer momento, que la institución contase con un archivo y una biblioteca especializados.

Para formar la colección bibliográfica solicitó colaboración a sus amistades. El marqués, bien relacionado con los círculos aristocráticos e intelectuales de la época, no tuvo problema para encontrar esa cooperación. Ya en otras ocasiones había involucrado a amigos de la talla de sir Archer Milton Huntington (1870-1955), a la sazón fundador de la Hispanic Society, y que había formado parte de los otros dos proyectos museográficos del vallisoletano, la Casa del Greco (1911), y la Casa Cervantes de Valladolid (1916), sufragando la adquisición de varios inmuebles. Para esta nueva empresa contaría además con la participación del rey Alfonso XIII, también vinculado a otros proyectos del marqués, que cedió parte de los duplicados de la Biblioteca Real para que engrosaran la colección de la nueva institución.

Por su parte, el archivo se nutrió especialmente de los fondos del marqués, legados a su muerte en 1942. La colección constaba no solo de sus propios documentos, sino también de los de su familia. Así, estaba formada por información generada desde el tiempo de su abuelo, Benigno de la Vega-Inclán y Enríquez, su padre, Miguel de la Vega-Inclán y Palma, primer marqués de la Vega Inclán, y su hermano menor, Mariano de la Vega-Inclán y Flaquer, que falleció en 1930 cediéndole, presumiblemente, sus documentos a Benigno.

Gracias a la revisión e investigación de estos fondos, hemos podido determinar que algunas piezas provienen de la colección personal de José López Domínguez (1829-1911), militar y político que fuera presidente del Gobierno en 1906, y que aparece representado en algunas de las imágenes conservadas en la institución. También sus iniciales están grabadas en uno de los álbumes de *cartes de visite* que contiene, además, varios retratos suyos. López Domínguez se casó con Manuela de Liaño y Liaño, que aportaba al matrimonio una hija de su anterior marido. Pilar de Lora, como se llamaba la joven, fue la esposa de Mariano de la Vega Inclán. Como se ha señalado en líneas anteriores, tras el fallecimiento de Mariano en 1930, los fondos documentales y fotográficos de este pasaron a su hermano, quien los incorporó a la colección del museo. La cantidad y variedad de piezas relacionadas con el político hace que pensemos que fue, desde los inicios de la fotografía, un gran apasionado de la nueva invención. Se conserva, por ejemplo, una placa estereoscópica casera con su imagen (inv. CE36228).

<sup>4</sup> El cambio de denominación está recogido en el Real Decreto 1827/2009, de 27 de noviembre, por el que se otorga el carácter de museo nacional al Museo Romántico, se modifica su denominación por la de Museo Nacional del Romanticismo y se regulan sus fines y organización, publicado en el *BOE* del 14 de enero de 2010.

Además de esos fondos, que, como señalamos, estaban inicialmente ligados al archivo familiar del marqués, la colección contaba con un gran número de imágenes generadas por la Comisaría Regia de Turismo. Esta institución, activa entre 1911 y 1928, estaba encabezada por Benigno de la Vega Inclán, primer y único comisario regio de turismo al que Alfonso XIII encomendó personalmente esta misión. Los últimos años de existencia de la misma se estableció la sede en el palacio de Matallana, edificio que albergaría desde 1924 el Museo Romántico. Tras la disolución de la Comisaría, los fondos quedarían finalmente custodiados por esta nueva institución y ligados, igualmente, al archivo. Se trata de una amplia variedad de imágenes y vistas de España, concebidas para mostrar la belleza y singularidad del país. Una gran parte son fototipias de distintas ciudades de España, editadas por Hauser y Menet. También se conservan álbumes que se realizaron para diferentes exposiciones de turismo nacionales e internacionales, así como otros que atestiguan la actividad de la propia Comisaría.

Las fotografías de estas colecciones iniciales suponen más de 7500 ejemplares. No obstante, la colección ha seguido creciendo y enriqueciéndose, especialmente en los últimos años.

Para ese proceso de incremento de la colección ha sido fundamental el *Plan de incremento de colecciones*<sup>5</sup>, documento que ha permitido estudiar la colección para establecer prioridades de adquisición en base a artistas, técnicas u objetos infrarrepresentados o incluso inexistentes en la colección. Este escrito, revisado con carácter trianual, supone una verdadera hoja de ruta que permite, desde el análisis de situación inicial de la colección en cada momento de redacción, establecer cómo sería la colección ideal. Entre los criterios que destacan para la redacción de este *Plan* es fundamental analizar no solo las lagunas de la colección, sino también otros factores de importancia, como la conformación de una colección que explique desde el punto artístico, cultural e incluso antropológico el Romanticismo en nuestro país, sin desatender otros aspectos como las estrategias de comunicación que puede desarrollar el museo para difundirlas —exposiciones, actividades o publicaciones—, así como la capacidad de la propia institución para conservar adecuadamente estos fondos.

En los últimos años, y gracias a la reflexión contenida en este documento, se han incorporado importantes piezas como los sets de daguerrotipia [fig.1] y colodión húmedo de los que hablaremos más adelante, ferrotipos, cámaras y obras de Clifford, todos ellos fondos no representados anteriormente en la colección y que, por tanto, figuraban como prioritarios dentro del *Plan de incremento de colecciones*. En estos casos, la iniciativa de adquisición ha partido del propio museo, que ha propuesto a la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes Culturales la compra de estos fondos, bien como oferta de venta directa o en subasta.

Además de este trabajo institucional, es fundamental subrayar la importancia que ha tenido y tiene la participación de la sociedad civil para la conformación de esta colección. En este sentido queremos destacar, entre otras, la inestimable donación de Antonio Cortés Rubio, descendiente del que fuera secretario del Partido Progresista, José Cortés, y que atesoró una colección de más de 500 imágenes, la mayoría retratos en tarjeta de visita de personalidades de la época, muchas de ellas dedicadas al político. Es también destacable la labor de la Asociación de Amigos del Museo del Romanticismo, que en los últimos años ha donado varias piezas, entre ellas un broche con un retrato fotográfico que muestra la imbricación de la fotografía con la vida cotidiana al incorporarse a objetos de uso personal, así como tres daguerrotipos que han sido asignados a la colección del museo recientemente, en octubre de 2023.

Todas estas aportaciones, compras, donaciones y legados han permitido formar una colección compuesta, como señalábamos, por más de 9000 fondos.

<sup>5</sup> El *Plan de incremento de colecciones* vigente corresponde al periodo 2014-2017. Por varias cuestiones su renovación no ha sido posible hasta 2023, y está siendo objeto de revisión y actualización.



Figura 1. Jules Malacrida: Equipo profesional de daguerrotipia. Museo Nacional del Romanticismo, CE10541- CE10576.

## La ordenación y revisión de la colección: inventario, catalogación e investigación

Una de las labores más importantes que han realizado en los últimos tiempos las instituciones que conservan colecciones fotográficas ha sido la de sacar a la luz y dar a conocer estos fondos. La propia historia de estas colecciones es muchas veces, o mejor dicho, ha sido, la de su propia invisibilización. Este fenómeno tiene mucho que ver con la propia concepción que de ellas se ha tenido en el pasado. En ese sentido, podemos tomar como ejemplo el propio devenir de la colección fotográfica en el Museo del Romanticismo a lo largo de sus cien años de andadura, y que tiene mucho que ver con ese cambio de concepción y mentalidad. Hoy no nos cabe duda que la fotografía goza de buena salud, es una disciplina artística ampliamente aceptada, pero hasta llegar a esa consideración ha pasado por lugares más áridos, siendo considerada apenas como un documento o un mero testigo documental. En ocasiones incluso menos, porque muchas veces la fotografía no tenía la misma consideración que el papel o el documento manuscrito al que acompañaba. En 1924, cuando se abrió el Museo Romántico, se inventariaron los fondos museográficos. Esta numeración fue revisada pieza por pieza en 1959, cuando se cumplimentaron unas fichas manuales con los datos básicos de cada ejemplar, incluyendo una imagen e información relevante, como las exposiciones en las que habían participado. Con la aparición de las nuevas tecnologías, el seguimiento de las piezas se hizo a través de bases de datos como Access y, a partir de la implantación de la herramienta específica elaborada por el entonces Ministerio de Educación y Cultura, con el sistema DOMUS de gestión documental.

Hacemos este inciso para exponer las diferencias que, desde el nacimiento de la institución, hubo entre la gestión de los fondos museográficos y los de archivo, que, como hemos señalado, incluían los fondos fotográficos. Los documentos de archivo, siguiendo las normas de catalogación, no fueron registrados de forma unitaria, sino por colecciones. Aunque se habían realizado estudios parciales de la documentación, sobre todo la relacionada con la figura del marqués de la Vega Inclán y la relativa a la creación del museo, no fue hasta 2009 cuando se incorporó al centro, por primera vez, una persona perteneciente al cuerpo técnico de Bibliotecas, Archivos y Museos. Para entonces, se había perdido en muchos casos el orden original del archivo, pero las investigaciones

realizadas por la técnica resultaron fundamentales para reorganizar los fondos<sup>6</sup>. Dentro de los bienes afectados por la ruptura de la unidad documental se encontraba la fotografía, que se había disgregado de los archivos originales con anterioridad, en una fecha que no conocemos. Lamentablemente este hecho se ha repetido en instituciones culturales de todo tipo, ya que la fotografía se mantuvo muchas veces a caballo entre varias colecciones.

Sí tenemos constancia de que en el Museo Romántico se había tratado en varias ocasiones de acometer la ordenación e inventario de los fondos fotográficos. Existen al menos, que tengamos conocimiento, dos grandes intentos de reorganización, ambos muy cercanos en el tiempo, si bien cabe pensar que su disgregación anterior atendió también a otro proyecto de individualizar la colección. En una de las reorganizaciones se pensó en considerar estos fondos como museográficos<sup>7</sup>. A esto obedece el siglado a lápiz que aparece en algunas de las piezas con numeraciones a partir del número 10 000<sup>8</sup>. Este inventario se llevó cabo de forma manual, en fichas fotocopiadas, en los primeros años del nuevo milenio, introduciendo delante del número de inventario el acrónimo de colección estable (CE). Por motivos que desconocemos, esta documentación no se volcó en ninguna base de datos<sup>9</sup>. Como señalamos, cercano en el tiempo se hizo otro intento de catalogación, esta vez como fondos documentales, categoría en la que están incluidos el resto de documentos del Archivo del Marqués de la Vega-Inclán. Algunas de estas reestructuraciones fueron introducidas parcialmente en DOMUS. La escueta información de los registros y la ausencia de una imagen que permitiera relacionar el inventario con las piezas hicieron que fuera muy difícil el cotejo de esta numeración con los fondos conservados.

En 2011, tras varios meses de planificación, se acomete el inventario definitivo de la colección, produciendo en aquellos casos la baja como fondos documentales<sup>10</sup>. A cada pieza se le asignó un número como fondo museográfico, atendiendo en este caso a los nuevos criterios que con respecto a la fotografía se estaban tomando en muchas colecciones e instituciones museísticas, y dando así carta de naturaleza a la importancia que esta colección tenía para ilustrar la vida y el arte del Romanticismo. Debido al volumen de los fondos (unos 7500), se dotaron de una numeración que no interfiriera con la ya existente, *currens* y atendiendo a la fecha de asignación. Así, estos fondos se inventariaron a partir del número 30 000.

Hay que señalar que en determinados casos se realizó un estudio previo al inventario, para establecer un criterio que permitiera describir y catalogar las piezas de la forma más precisa posible. Es el caso de los álbumes. Teniendo en cuenta que hay ejemplares que contienen más de 150 fotografías, se decidió dotar de un número al propio objeto, y de otro número a cada una de las imágenes que contenían, agrupando luego toda la información en un conjunto. De esta forma se posibilitaba el estudio y catalogación individual de cada pieza consignando los autores, perso-

<sup>6</sup> Queremos destacar la labor de compilación, revisión y ordenación de los fondos fotográficos custodiados en el archivo realizada por Mercedes Cabanillas García, que sirvió como base para acometer todos los trabajos llevados a cabo posteriormente.

<sup>7</sup> La diferenciación entre fondos museográficos y fondos documentales responde a la concepción de los mismos que se publicó en la *Normalización Documental de Museos* (véase la Bibliografía), y que se integró posteriormente en el sistema DOMUS.

<sup>8</sup> En la Memoria Anual relativa al año 2009, se recoge que el número de fondos museográficos custodiados por la institución ascendía a 8284. Por ello no es descabellado pensar que esta reorganización, que tuvo que ser hecha bastantes años antes, estaba pensada para hacer un grupo de piezas a partir del número 10 000, y no incidir en el incremento natural de la colección. Esa numeración antigua se ha borrado para evitar equívocos.

<sup>9</sup> Es muy probable que estos trabajos coincidieran con la implantación del sistema DOMUS, que supuso el volcado al nuevo sistema de las bases de datos preexistentes, labor que duró varios años de revisión y cotejo, y que pudo condicionar la integración de los fondos fotográficos a la nueva base.

<sup>10</sup> Esta planificación y ordenación previa de estos fondos atendiendo a formatos, técnicas y temáticas fue llevada a cabo por Sara Rivera Dávila, fundamental para realizar las labores posteriores de siglado, inventario y almacenamiento, atendiendo a una sistematización de la colección.

najes representados, medidas o técnicas de cada una de ellas. Otro de los casos de análisis fue el de las placas de daguerrotipo que presentaban ya una imagen apenas legible, debido a su conservación sin protección. Se analizó si inventariarlas o no, ya que no estaban dadas de alta. Finalmente se optó por darles número e incluirlos en la colección, ya que si bien no podrían ser analizadas artísticamente, sí podían arrojar luz sobre la preparación de las placas, las medidas o las soluciones químicas aplicadas.

Para el siglado de las piezas se optó por diferentes recursos. Algunas de las imágenes fueron sigladas en el reverso, con lápiz. No obstante, se prefirió en la mayoría de los casos realizar el marcado en los sobres o cajas individuales de conservación, para respetar la legibilidad de las piezas.

Paralelamente a estos trabajos de inventario, se llevó a cabo la digitalización en alta resolución. Para esta labor se utilizaron tanto el escáner plano como la fotografía, atendiendo al tipo de fondos y estado de conservación. Se registraron tanto el verso como el recto, añadiendo en algunas ocasiones detalles de sellos secos, firmas, marcas o anotaciones. En el caso de los álbumes, y con el fin de poder estudiar en profundidad las piezas, la digitalización se llevó a cabo en dos fases. Primero se fotografiaron los ejemplares completos, dando testimonio de cómo estaban distribuidas las imágenes a lo largo de las páginas, las que faltaban, etc. Posteriormente, se extrajo cada ejemplar, fotografiándose individualmente el anverso y el reverso. Esto ha permitido obtener información a la que no tendríamos acceso de estar inserta la imagen en el álbum, ya que los reversos suelen dar bastante información, como la autoría. Se aprovechó, además, para la toma de medidas exactas de cada pieza.

A todas las imágenes resultantes de la digitalización se les incorporaron metadatos a través de un fichero XML adjunto, estructurado según el esquema Metadata Encoding & Transmission Standard (METS), añadiendo además los metadatos de preservación PREMIS.

Se realizó paralelamente una labor de volcado de la información a DOMUS. A través de una encomienda de gestión, una primera aproximación a parte de la colección, cumplimentando los datos básicos de las piezas, como autor, técnica, medidas o personajes representados, etc. En la actualidad, prosiguen los trabajos referentes a la colección, investigando los fondos que aún estaban sin estudiar, y ampliando el análisis del resto. Para las instituciones museísticas, la catalogación es, en este sentido, un trabajo inagotable.

## Dando a conocer la colección. De la exposición a la difusión

Sin duda, todos estos trabajos no tendrían sentido si la colección de fotografía no se diera a conocer, lo que supone, además, poner en valor el patrimonio público que conserva la institución.

El primer recurso con el que cuentan los museos para visibilizar y contextualizar sus fondos es su exposición permanente. El Museo Nacional del Romanticismo es una casa museo en la que se recrean ambientes y estancias, en las que no podía faltar la fotografía. Así, en el Salón de Baile, por ejemplo, se exhiben imágenes de la reina Isabel II y de su familia que permiten analizar la diferencia entre el lenguaje fotográfico y el pictórico, ya que conviven con sendos lienzos en los que la soberana aparece retratada. A lo largo del recorrido, son varias las salas en las que se pueden apreciar fotografías. No obstante, y dada la alta sensibilidad de estas piezas, se ha optado por mostrar facsímiles, ya que la exhibición de originales estaría condicionada por cortos periodos de exposición, así como niveles de iluminación muy concretos<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Diversos estudios técnicos, así como las principales recomendaciones de exposición de fondos fotográficos, sugieren periodos de exhibición no superiores a tres meses, y una iluminación por debajo de los 50 luxes.

Frente a esta limitación en la exhibición continuada de estos fondos, los museos cuentan con otros recursos. Es el caso de las exposiciones temporales en las que, por su breve extensión temporal, son una excelente oportunidad para mostrar los originales. La fotografía está presente en muchas de las exposiciones que programa el centro. Es el caso, por ejemplo, de una de las últimas realizadas, «Por una sonrisa un mundo. Caricatura, sátira y humor en el Romanticismo»<sup>12</sup>. Además, el museo ha programado muestras dedicadas únicamente a fondos fotográficos. Una de ellas fue «Visite España. La memoria rescatada», celebrada en 2014, y que contaba con dos sedes. Mientras que en la Biblioteca Nacional se trazaba un recorrido por los inicios de la institucionalización del turismo en España, en el Museo Nacional del Romanticismo se expusieron fondos fotográficos relacionados con la Comisaría Regia de Turismo. Otra exposición realizada íntegramente con fotografía fue «Se va mi sombra, pero yo me quedo. Ilusión y fotografía en el Romanticismo», en 2019, que sirvió para corregir la catalogación de algunas de las obras expuestas y en la que se pudieron ver imágenes tridimensionales de fotografías estereoscópicas y otros inventos ópticos. La última exposición dedicada a esta invención es más reciente, de 2023, «Fijar la luz. El nacimiento de la fotografía», donde pueden verse algunas de las últimas adquisiciones de esta colección.

Además de los catálogos relativos a estas muestras, entre 2009 y 2021 se publicaron las piezas del mes y piezas del trimestre, en las que se ponía en valor una pieza o conjunto. Varias de estas aproximaciones se dedicaron a la colección de fotografía (véase Bibliografía).

Otra de las formas de dar a conocer la colección de la fotografía es la visibilización de la base de datos. Esta es parcialmente accesible a través del repositorio *CER.ES, Colecciones en red*, del Ministerio de Cultura, donde la institución da acceso actualmente a más de 1300 piezas fotográficas<sup>13</sup>, algunas de las cuales participan a su vez en catálogos temáticos. Precisamente el Museo Nacional del Romanticismo dirigió el llamado Proyecto Laurent, un proyecto de inventario, catalogación y digitalización de los fondos de la firma J. Laurent conservados en museos españoles. La primera fase de este proyecto contó con financiación a cargo del Plan Nacional de Fotografía, gracias a la cual se catalogaron y digitalizaron 2672 fondos<sup>14</sup> que están incluidos en el catálogo en línea *J. Laurent*<sup>15</sup>. Actualmente participan en este portal que alberga casi 7000 fondos catorce instituciones de distintas titularidades. Además, este catálogo se acompañó de una publicación con las últimas investigaciones en la materia, *J. Laurent. Un pionero en las colecciones españolas* (véase Bibliografía).

## La fotografía del siglo XIX a través de la colección del Museo Nacional del Romanticismo

### Ejemplares únicos: daguerrotipos, ambrotipos y ferrotipos

El siglo XIX fue testigo del nacimiento de la fotografía. Tras muchos intentos, las miniaturas, siluetas y fisionotrazos quedaron desbancadas con la llegada del daguerrotipo. Joseph-Nicéphore Niépce (1756-1833), creador de la heliografía, y Louis-Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), que perfeccionó la cámara oscura, presentaron un procedimiento por el que se conseguía captar una imagen y, lo que es más importante, fijarla. Daguerre aprovechó la muerte de su socio para presentar el descubrimiento como propio, a pesar de que muchos de los avances técnicos los había conseguido Niépce, de perfil más científico.

<sup>12</sup> Celebrada entre 2022 y 2023, la muestra fue comisariada por Mónica Rodríguez Subirana.

<sup>13</sup> El acceso está disponible a través del siguiente enlace: <https://ceres.mcu.es/pages/SimpleSearch?Museo=MNR> [Fecha de consulta: 1 de septiembre de 2023].

<sup>14</sup> Puede ampliarse la información sobre las labores documentales sobre este catálogo en Miguel Arroyo, 2019b y 2020a.

<sup>15</sup> Disponible en: <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/museos/mc/ceres/catalogos/catalogos-tematicos/jean-laurent/presentacion.html> [Fecha de consulta: 1 de septiembre de 2023].

El daguerrotipo tenía como soporte una placa de cobre, previamente sensibilizada con una capa de plata pulida y expuesta a vapores de cristales de yodo. La placa se colocaba en la cámara y eran necesarios alrededor de treinta minutos de exposición. Por último, se trataba con vapor de mercurio. El resultado es una imagen única, que puede observarse tanto en negativo como en positivo. En ocasiones se coloreaban con acuarela. Después se montaba en diversos soportes, siendo el más característico el estuche de piel.

Una de las últimas adquisiciones del museo, y quizá una de las más importantes por su rareza, ya que apenas se conservan ejemplares similares, es un conjunto profesional de daguerrotipo (inv. CE10541-CE10576, véase la figura 1). Se trata de un equipo portátil que dispone de todos los útiles necesarios para la preparación, toma y revelado de las imágenes, con la cámara, herramientas y frascos con los productos químicos necesarios. La caja que alberga el conjunto posee una etiqueta del fotógrafo y óptico radicado en París Jules Malacrida, un pionero de la fotografía cuya trayectoria atestigua el proceso de incorporación de la invención a la vida decimonónica, ya que trabajó tomando imágenes para el Museo de Historia Natural de la ciudad de la luz, dedicándose posteriormente a trabajos más comerciales. Este impresionante conjunto ha sido uno de los protagonistas de la exposición «Fijar la luz. El nacimiento de la fotografía».

Conocemos por la prensa la que fue la primera imagen tomada en nuestro país con esta técnica el 10 de noviembre de 1839 en la plaza de la Constitución de la Ciudad Condal:

En París, en Londres, en Bruselas, en Berlín y hasta en San Petersburgo no se habla más que del Daguerrotipo y de sus interesantes aplicaciones. Barcelona va a sumarse pronto en igual caso, pues nuestro paisano el artista D. Ramón Alabern acaba de traer de París un aparato completo, después de haber recibido del mismo Mr. Daguerre las lecciones prácticas necesarias para operar con acierto.

[...] Tenemos entendido que dentro de breve, artistas y aficionados podrán satisfacer la justa curiosidad que les ha inspirado el Daguerrotipo en una sesión pública que al efecto se prepara<sup>16</sup>.

Días más tarde se tomaron otras vistas en diferentes ciudades, principalmente Madrid. Lamentablemente muchos de esos primeros daguerrotipos se han perdido. Uno de los ejemplares más antiguos de la colección es el conocido como *Vista de Madrid* (inv. CE8006), daguerrotipo escénico<sup>17</sup> realizado en cuarto de placa que, por su calidad, debió ser realizado como una prueba de estudio desde una azotea en el centro de Madrid. Se vislumbra la iglesia del Carmen, si bien el punto exacto desde donde se tomó la imagen sigue siendo hoy objeto de debate.

Siguiendo la moda del país vecino se fue extendiendo el género del retrato, y las grandes personalidades no dudaron en inmortalizarse con esta invención:

ADELANTOS DEL DAGUERROTIPO. Este arte va progresando de día en día; los retratos de los generales Espartero y Sancho, Infante de don Enrique y señor Güell y Renté, espuestos [*sic*] en la calle de Alcalá por el señor Albiñana, retratista de cámara de SS. MM. son una prueba visible de los rápidos adelantos que va haciendo la fotografía, útil invento del siglo actual<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> *El Constitucional*, 8 de noviembre de 1839, pp. 1 y 2.

<sup>17</sup> Esta nomenclatura utilizada en fotografía es una traducción directa del inglés, donde se conocieron estos ejemplares como *scenic daguerreotypes*. Hemos de entenderlo como imágenes de vistas o paisajes, y no tanto de escenas o escenografías. Mantenemos, no obstante, la expresión daguerrotipo escénico por ser la utilizada en la literatura especializada para referirse a estos objetos.

<sup>18</sup> *El Clamor Público*, 19 de mayo de 1855, p. 3.

El Museo Nacional del Romanticismo conserva una treintena de retratos al daguerrotipo. Generalmente se conservan en estuches de piel con interior de terciopelo, aunque hay varios enmarcados.

Destaca por inusual el retrato rubricado por Manuel Herrero (inv. CE8560) [fig. 2], en el que los protagonistas, quizá una familia, posan con ropas sencillas, algo poco habitual, pues era común presentarse a estas sesiones fotográficas con las mejores galas. El fotógrafo, que siempre se anunció como artista, fue uno de los pioneros de la nueva invención en España. Desde 1843 trabajó en Madrid, primero haciendo daguerrotipos y, a partir de 1850, también fotografía en papel. En 1844 anunciaba su estudio en la casa vieja de la Plaza Mayor, en el que contaba con «un fondo muy



**Figura 2.** Manuel Herrero Iniesta: *Retrato de tres personas*, 1847-1850. Daguerrotipo. Museo Nacional del Romanticismo, CE8560.

blanco»<sup>19</sup>. Usaba un sistema de doble reflexión adquirido que permitía corregir las aberraciones, por lo que dirigía su publicidad a militares condecorados y personas con fisonomía muy marcada<sup>20</sup>. Entre 1847 y 1850 tuvo su estudio en la calle del Príncipe, donde se tomó este daguerrotipo, y donde según sus anuncios habría llegado a realizar más de 10 000 retratos. Al gabinete, ubicado en la azotea, le instaló el llamado sistema americano de cristales, con vidrios azules en el lado más expuesto al sol para evitar deslumbrar a sus clientes<sup>21</sup>. En septiembre de 1850 cambió su estudio a la calle de la Montera 22.

Destaca por su belleza el daguerrotipo en el que se representa a *Los hijos del General Rafael Maroto e Issen* (inv. CE2640), militar carlista que, tras varias batallas, se retiró definitivamente al país de origen de su esposa, Antonia Cortés. Residiría en la ciudad chilena de Valparaíso hasta su muerte. Realizado por William George Helsby en 1857, muestra una bella composición triangular iluminada, lo que aporta mayor realismo a la imagen.

Como señalábamos anteriormente, la participación de la sociedad civil es fundamental para el incremento de la colección. Así, la Asociación de Amigos del Romanticismo ha donado recientemente, en 2023, tres retratos individuales al daguerrotipo (inv. CE10696-CE10698).

Otro ejemplar significativo de la colección, también adquirido en 2023, es un retrato estereoscópico de un caballero que incorpora un visor, aunque este ha perdido las lentes (inv. CE10663). Está realizado bajo una patente registrada en 1853 en Filadelfia por John Mascher. Por otra leyenda de la solapa del artilugio sabemos que se comercializó en La Habana, en el comercio de G. B. Hasse de la calle Obispo, donde muy probablemente se realizó este retrato.

No es el único daguerrotipo estereoscópico de la colección, ya que se conserva otro con una *vanitas* (inv. CE9084). Aunque no aparece firmado, el bodegón original es obra de Thomas Richard Williams y pertenece a su primera serie. Este daguerrotipo aparece en los anuncios de venta como *Mortality* (Mortalidad), aunque también se le conoce como *Memento Mori* (Recuerda que morirás) o *The Sands of Time* (Las arenas del tiempo), debido al tema de la muerte en forma de *vanitas*, iconografía que el autor conoce perfectamente, ya que ejecutó diferentes vistas con los mismos elementos. Puesto que los daguerrotipos son objetos únicos, para hacer las copias había que volver a fotografiar los bodegones, lo que explica las ligeras variantes de muchas de sus composiciones. Otra posibilidad era fotografiar directamente otro ejemplar.

Los inventos fueron sucediéndose y pronto aparecieron otras técnicas que sustituían la placa de cobre del daguerrotipo por vidrio, en el caso del ambrotipo, o hierro, en el del ferrotipo. El Museo Nacional del Romanticismo conserva diez ambrotipos, uno de ellos doble, albergando sendos retratos de un caballero y una dama en cada una de las caras interiores del rico estuche (inv. CE10666). En cuanto a los ferrotipos, era una de las lagunas detectadas en el *Plan de incremento de colecciones* puesto que, a pesar de su popularidad, la colección del museo no contaba con ningún ejemplar. En 2016 se adquirieron dos álbumes de pequeño tamaño, presumiblemente americanos, con retratos en ferrotipo en formato joya o gema (*gem*, según la literatura en inglés). Uno de ellos es un álbum modelo Cambridge, patentado en Massachusetts en 1867 por Remick & Rice (inv. CE9256).

Estas técnicas apenas tuvieron repercusión en nuestro país si atendemos al escaso protagonismo que tuvieron en la prensa española, ya que una de las primeras referida al ferrotipo data de 1873<sup>22</sup>, debido en gran parte a que muchas patentes no permitieron hacer versiones en España. Sin

<sup>19</sup> *Diario de Avisos de Madrid*, 16 de agosto de 1844, p. 2.

<sup>20</sup> *Diario de Avisos de Madrid*, 7 de diciembre de 1844, p. 2, o 6 de febrero de 1845, entre otros anuncios.

<sup>21</sup> *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 17 de agosto de 1850, p. 2.

<sup>22</sup> *El Práctico de Sevilla*, 1873, p. 263.

embargo, esta técnica fue ampliamente utilizada en Estados Unidos, donde se registró en 1862 el invento que nueve años antes había presentado Adolphe Alexandre Martin (1824-1896) ante la Academia de Ciencias de Francia. Considerado como el antecedente del fotomatón, fue su uso en caseta de ferias y la forma de actuar como reclamo de escaso valor económico lo que hizo que gozara de poco prestigio.

A pesar del enorme avance que se había conseguido, estas tres técnicas tenían el problema de que eran imágenes únicas, no podían ser duplicadas.

## La copia múltiple y el nacimiento de la cultura visual

La verdadera revolución de la fotografía llegó cuando se consiguió duplicar en papel las imágenes obtenidas a partir de una copia negativa. En 1840 William Henry Fox Talbot consiguió una imagen negativa sobre un papel previamente sensibilizado y colocado en la cámara oscura. Colocando una segunda hoja sensibilizada mediante cloruro y nitrato de plata, y expuesta a la luz en contacto con el negativo, se obtenía una imagen positiva. Esta técnica, conocida como calotipo, papel salado o talbotipo, en honor de su descubridor, cambió la forma de entender la fotografía y sería el punto de inicio de otras invenciones que tendrían más desarrollo.

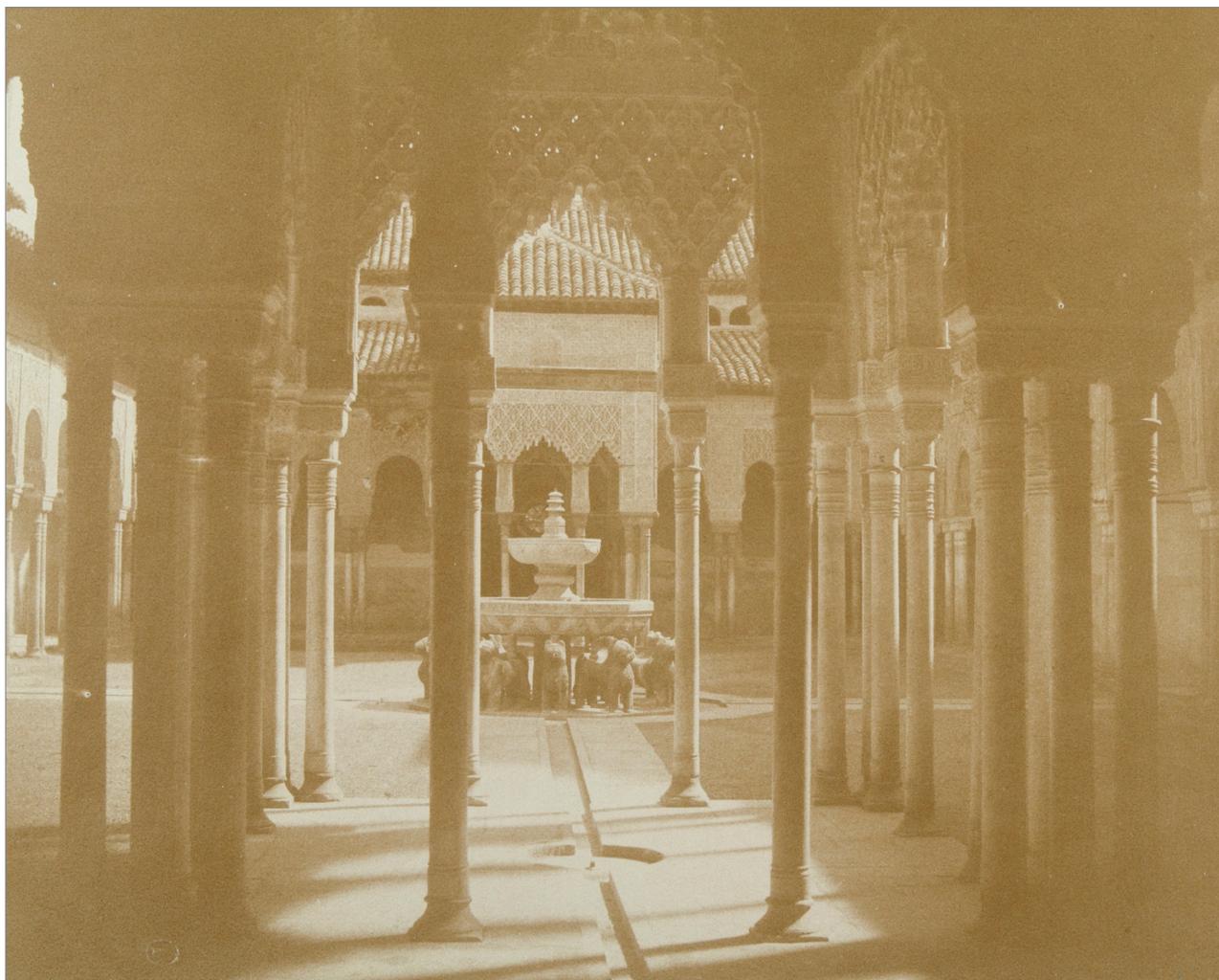
El Museo Nacional del Romanticismo solo conserva tres copias realizadas con esta técnica. Dos de ellas son muy curiosas, puesto que en un pequeño papel sensibilizado muestran un retrato circular de una dama (inv. CE35000 y CE35001). El otro ejemplar reviste mayor importancia. Se trata de una vista al Patio de los Leones de la Alhambra firmada por Felix Alexander Oppenheim (1819-1898) (inv. CE34982) [fig. 3], uno de los primeros fotógrafos viajeros que estuvo en España entre julio y diciembre de 1852. En este viaje tomó imágenes de los principales monumentos de ciudades como Salamanca, Toledo, Burgos, Sevilla y Granada, algunas de las cuales fueron publicadas en la revista *Lumière*, donde colaboraba con artículos de sus viajes.

Diez años después de que Talbot sentara las bases de la reproducción fotográfica, Louis-Désiré Blanquart Evrard (1802-1872) presentó en la Academia de Ciencias de Francia las primeras imágenes realizadas en papeles albuminados. En 1851 el fotógrafo Gustave Le Gray (1820-1884) anunció la técnica del colodión húmedo, que desarrollaría junto al escultor Frederick Scott Archer (1813-1857). Estos avances supondrían una mejora cualitativa con respecto a los procedimientos anteriores, ya que se obtenían imágenes de gran calidad con tiempos de exposición más cortos.

En este sentido, cabe destacar otro de los últimos e importantes ingresos en la colección de fotografía, un laboratorio portátil para tomar imágenes con esta técnica. Incluye una cámara de la prestigiosa empresa Negretti y Zambra, así como el resto de utensilios necesarios (inv. CE10342-CE10398). Este conjunto evidencia las limitaciones de esta nueva invención, la necesidad de trabajar con las placas al colodión mientras este estaba aún húmedo y, con ello, la de llevar consigo todo el material necesario. Como curiosidad, podemos señalar que este ejemplar conserva una caja con placas en las que aparece la fotografía de la imponente mansión Standen Hall (Lancashire, Inglaterra), donde se conservaba este magnífico set.

No obstante, la verdadera revolución de la imagen, por lo que supondría a nivel social, llegaría con la invención de una cámara con varios objetivos. André Adolphe Disdéri (1819-1889), buscando una forma de abaratar costes, comenzó a captar en un mismo negativo varias tomas: cuatro, seis, ocho o incluso doce. Después, ese negativo se positivaba y cada imagen se recortaba y pegaba sobre un cartón, que servía además para que los fotógrafos publicitaran su trabajo, lo que hoy supone una importante fuente de información. Aunque las imágenes se podían obtener en diferentes formatos, el que más difusión tuvo fue el denominado *carte de visite*. Un día, Napoleón III (1808-1873) entró en su establecimiento y se hizo retratar con la nueva invención. El imparable negocio de la fotografía, y con él, la cultura de imagen, acababa de ver la luz. Si la

llegada de la fotografía había abierto una puerta a la modernidad y a las nuevas posibilidades que esta técnica podía ofrecer, será la *carte de visite* el fenómeno que marcara el verdadero cambio en la consideración social que de ella se tenía.



**Figura 3.** Felix Alexander Oppenheim: *Alhambra, patio de los leones*, 1852. Papel a la sal sobre soporte secundario de cartón. Museo Nacional del Romanticismo, CE34982.

La fotografía fue, desde el principio, un arte burgués, ya que se imbricó de forma directa con los usos sociales de la época y las necesidades de representación de las nuevas clases medias. Este es precisamente el origen del coleccionismo de las *cartes de visite* para algunos autores, cuya traducción al español es «tarjeta de visita»<sup>23</sup>. En *Las Bellas Artes* del 14 de febrero de 1855 se publicó:

Invención original. Una novedad de París. Entre las tarjetas distribuidas a millones el último mes, se ha hecho un gran número de ellas, sobre las cuales han hecho fotografiar su retrato,

<sup>23</sup> En 1855 aparece en la prensa española la siguiente referencia: «Innovación. Parece que algunas personas de buen tono de Madrid, han adoptado la moda que sigue la aristocracia de Nueva-York usando tarjeta de visitas sobre las cuales aparece un retrato al daguerrotipo en vez del nombre de la persona». *La España*, 26 de abril de 1855, p. 4. Sin embargo, dado el carácter único del daguerrotipo, el elevado precio del mismo y, sobre todo, el bajo número de estos objetos que encontramos tanto en colecciones privadas como públicas, podemos inferir que se trató de una costumbre poco frecuente.

en vez de inscribir su nombre. La fotografía tiene de bueno que da la semejanza exacta, pudiendo una figura reemplazar perfectamente a un nombre. Además la expresión de la fisonomía puede, en todos los casos, suplir a una página entera de escritura.

La diferencia de precio entre una y otra, aunque significativo, era asumible para sus compradores potenciales. A mitad de siglo cien tarjetas de visita tradicional, es decir, sin imagen, costaban 12 reales:

A doce reales el ciento venden los litógrafos las tarjetas, y con esa suma se puede estrechar la amistad con cincuenta matrimonios, o conservar las relaciones con cien amigos solteros (Flores, 1968: 187).

Como señaló el cronista Antonio Flores, «ninguna persona medianamente relacionada con el mundo puede dispensarse de repartir dos mil quinientas o tres mil tarjetas al año; lo cual supone un gasto de ochocientos o mil reales, atendiendo al valor de las tarjetas y el de los sobres en que se envuelven y el de los sellos con que se envían» (Flores, 1968: 188).

Estos retratos se vendían por módicos precios y se exhibían en los escaparates para servir de reclamo a los posibles clientes, al tiempo que deleitaban la curiosidad de compradores y curiosos<sup>24</sup>:

El escaparate de Laurent, el de Martínez y los de la Puerta del Sol escitan [*sic*] todos los días la admiración de los transeúntes. En la Carrera de San Gerónimo, cerca del depósito de papeles hemos tenido ocasión de ver la copia, de medio cuerpo, de una persona amiga nuestra, que no puede asemejarse más al original<sup>25</sup>.

Tal era la importancia comercial de estas colecciones o galerías de retratos, que en 1862 la prensa recoge el robo de más de 700 retratos en tarjeta de actores, escritores y personas distinguidas del despacho de Eusebio Juliá (1826-1895)<sup>26</sup>.

Los bazares y librerías comienzan también a distribuir los retratos de personajes ilustres, retratados por fotógrafos foráneos, lo que indica el grado de expansión e incluso internacionalización de estas imágenes.

Prueba de la importancia que tuvieron las *cartes de visite* en esta época es el volumen de fondos realizados en este formato que se conservan en la colección del museo. Concretamente 1431 copias, la mayoría sobre papel albuminado, pero también en papel leptográfico, invención desarrollada por José Martínez Sánchez (1807-1874) y Jean Laurent (1816-1886). Encontramos en la colección retratos de las personalidades más importantes de la época, tanto a nivel nacional como internacional, monarcas, aristócratas, políticos, militares, artistas, etc. También hay *cartes de visite* en las que se reproducen obras artísticas o collages conmemorativos. La lista de autores representados en la colección es muy completa, destacando algunos fotógrafos de la talla de los citados Disdéri, Laurent o Juliá, u otros como los hermanos Alonso Martínez o Pedro Martínez de Hebert (1819-1891)<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> Sirvan de ejemplo las tarifas de Laurent, que ofrece la posibilidad de escoger 25 tarjetas entre sus retratos por 100 reales, que se entregan en una «elegante cajita». *La Iberia*, 23 de febrero de 1861, p. 4.

<sup>25</sup> *El Clamor Público*, 6 de octubre de 1861, p. 3.

<sup>26</sup> Esta noticia aparece recogida en varios periódicos, sirvan de ejemplo *El Clamor Público*, 25 de noviembre de 1862, p. 3; o *La Correspondencia de España*, 1608, 25 de noviembre de 1862, p. 2.

<sup>27</sup> Para conocer los fondos conservados en el museo de Eusebio Juliá y Pedro Martínez de Hebert, veáse Cruz Yabar, 2015 y 2017.



**Figura 4.** Ángel Alonso Martínez y Hermano: *Ama de cría con niño en brazos*, h. 1860. Copia positiva a la albúmina sobre soporte secundario de cartón. Museo Nacional del Romanticismo, CE35280.

Al álbum del comercio de *cartes de visite*, la distribución de todo tipo de complementos tuvo una gran importancia, y es de nuevo la prensa la que nos permite conocer precios, establecimientos de venta y objetos más comunes, como marcos y, especialmente, álbumes. En general, los anunciantes hacen referencia a los distintos tipos de álbumes, según el número

de tarjetas que caben en ellos, y que pueden variar desde los más pequeños, preparados para diez *cartes de visite* y que se pueden adquirir por 14 reales, hasta los de gran formato, con capacidad para 240 imágenes<sup>28</sup>. Muchos establecimientos anuncian además ejemplares de lujo<sup>29</sup>.

Todos tenemos un álbum, ó dos, ó tres, ó los que podemos llenar de retratos de los amigos, y cada uno de ellos tiene á su vez el nuestro; porque de este cambio recíproco prescinden pocas personas. Y el que no tiene amigos, como no puede prescindir de tener álbum de tratos, compra los que quiere ó los que puede, porque ya nos venden a todos en pública almoneda.

Solo así es posible tener el retrato de todos los reyes, de todos los sabios, de todos los criminales, de todos los artistas y de todos los fenómenos del universo.

Nadie se escapa de ser retratado y de ser vendido<sup>30</sup>.

Precisamente el museo conserva varios álbumes con imágenes en formato *carte de visite*, como el ya citado álbum de José López Domínguez (inv. CE35142-CE35317). Pero también otros más pequeños y que parecen estar relacionados con propietarias, como el álbum Carlota (inv. CE34785- CE34832). Entre el resto de ejemplares, destacan por su originalidad dos álbumes que contienen caricaturas de personajes de la época inmortalizados en este formato (inv. CE34833-CE34933 y CE35115-CE35141). Lamentablemente, y como ya hemos adelantado, en un momento del que no tenemos constancia se vaciaron algunos de los álbumes, lo que hace que hoy en día haya en la colección ejemplares vacíos, que debieron de contener algunas de las imágenes que hoy se conservan individualmente.

Aunque este formato era el más usual para estas imágenes, el de tarjeta, el museo conserva otros ejemplares en otros menos comunes, como el *cabinet* o tarjeta americana, así como otros no estandarizados.

También se conservan papeles albuminados que no están montados sobre cartón, entre los que podemos destacar los de la Casa Laurent, con vistas de ciudades, monumentos y reproducciones de obras de arte y que, como hemos señalado, pueden consultarse en el catálogo temático disponible en línea dedicado a esta empresa. Como curiosidad apuntaremos que algunas de las imágenes presentan en el reverso unos óvalos rojos, marcas que servían a los operarios para distinguir la cara no sensibilizada del papel al realizar los trabajos de revelado. También se conserva de este autor un curioso abanico con retratos de toreros de la época como El Lagartijo, Villaviciosa, Frascuelo o El Currito (inv. CE8445) [fig. 5]. Aparecen asimismo representadas distintas suertes taurinas, así como toros. El 12 de diciembre de 1864, Jean Laurent presentó un privilegio de invención para la «aplicación de la fotografía a los abanicos»<sup>31</sup>. Además, las copias positivas aparecen iluminadas, proceso que también registró el fotógrafo en sendas ocasiones<sup>32</sup>.

<sup>28</sup> *La Discusión*, 2031, 19 de agosto de 1862, p. 4.

<sup>29</sup> Por ejemplo, en un establecimiento de la calle Preciados, 18 (*La Iberia*, 18 de abril de 1863, p. 4) o en la calle Montera 45 y 47 (*La Discusión*, 2031, 19 de agosto de 1862, p. 4).

<sup>30</sup> FLORES, A.: «Retratos en tarjeta», *La América*, 12 de febrero de 1863, p. 14.

<sup>31</sup> Archivo de la Oficina Española de Patentes y Marcas, privilegio 3026, 12 de diciembre de 1864.

<sup>32</sup> Archivo de la Oficina Española de Patentes y Marcas, privilegios 1321 y 1474, de 1855 y 1856, respectivamente.



**Figura 5.** J. Laurent y Cía; José Luis Pellicer: *Abanico con motivos taurinos*, h. 1879. Copias positivas a la albúmina iluminadas y montadas sobre varillas de hueso. Museo Nacional del Romanticismo, CE8445.

## Objetos para el recuerdo

Aunque podemos hablar de la fotografía como una de las disciplinas más difundidas para trasladar los afectos en el siglo XIX, debemos sin duda hacer mención a determinados géneros y formatos que se convirtieron, por distintas cuestiones, en depositarios de la memoria.

Quizá uno de los casos más ejemplificadores sea el de la fotografía *post mortem*. Sin duda, debemos situar esta práctica dentro de la estrecha relación que con la muerte establecía la sociedad decimonónica. Así, los retratos de los fallecidos posibilitaban mantener perenne su recuerdo. Aunque se conservan otros ejemplos en la colección, quizá los más emotivos sean los de niños de corta edad a quienes se les representaba simulando que dormían. Muestra de lo temprano de la utilización de la fotografía con estos fines son los dos realizados con la técnica del daguerrotipo (inv. CE9085 y CE9086), y que ponen de relieve lo importante que fue la nueva invención para atesorar estos recuerdos [fig. 6].

La fotografía, desde sus inicios, supo conectar con la sensibilidad decimonónica de otros modos. La inclusión de imágenes fotográficas en objetos cotidianos nos da muestra de ello. Así, desbancó a la miniatura que durante siglos había permitido portar los retratos de los seres queridos en pequeño formato en joyas, como el broche recientemente donado por la Asociación de Amigos del Museo del Romanticismo (inv. CE10312), o brazaletes. El museo conserva un curioso ejemplar de oro, forrado por una estera de cabello trenzado, y que presenta sendos retratos en el medallón central. El del lado exterior es una copia fotográfica a la albúmina tomada de una estampa. Al interior, muestra el retrato fotográfico de un caballero (inv. CE8448) [fig. 7]. Desconocemos si alguno de los retratos guarda relación con el pelo de la pulsera, si bien esta relación entre fotografía y cabello no es la única de la colección. Así, el museo custodia una caja de cartón con una ranura para albergar imágenes en la que se conserva un retrato de mujer de mediana edad que señala una pulsera de pelo que porta en su muñeca. Precisamente esa caja contenía otra similar realizada en cabello trenzado (inv. CE1155).



Figura 6. Beckers & Piard: Retrato de niño *post-mortem*, 1849-1853. Daguerrotipo. Museo Nacional del Romanticismo, CE9085.



Figura 7. Pulsera con fotografías. Oro, cabello trenzado, cristal y copias positivas a la albúmina. Museo Nacional del Romanticismo, CE8448.

## La imagen como divertimento

Pero más allá de ese carácter íntimo y personal, la fotografía fue uno de los grandes divertimentos de una sociedad que encontró en esta invención una nueva forma de ocio. Así, podemos rastrear en la literatura de la época la costumbre de contemplar álbumes fotográficos en las reuniones burguesas. A este interés por la imagen se sumarían los adelantos ópticos, que darían paso a otras formas de entretenimiento, y que habían tenido sus inicios en espectáculos como los de linterna mágica. La invención de la fotografía estereoscópica revolucionaría la forma de ver el mundo, ahora en tres dimensiones gracias a los visores que convertían sendas imágenes apenas desplazadas unos milímetros, en verdaderos viajes por lugares remotos. Los ejemplares con vistas de ciudades, monumentos y escenas teatralizadas tuvieron gran predicamento y, junto con la venta de visores estereoscópicos caseros, pronto surgió el coleccionismo. Se conserva en el museo un baúl que sabemos por las iniciales de la tapa y por las libretas que contenía perteneció a Hermenegildo Montero, y que alberga sendos visores, así como una rica colección de estereoscopía en formato en papel albuminado sobre cartón o sobre vidrio. También contiene los

llamados *tissues*, copias positivas a la albúmina que pueden presentar pequeñas perforaciones, y a las que se les ha colocado por detrás un fino papel —lo que da nombre a estos objetos—, iluminando con acuarela puntos estratégicos. Observadas en el visor con luz directa, estas imágenes muestran diferentes escenas tridimensionales en blanco y negro. Al someterlas a la luz transmitida se pueden observar colores, sombras y efectos de luz [fig. 8].



**Figura 8.** Anónimo: *Comercio de telas*, 1859-1866. Copias positivas a la albúmina, papel iluminado y cartón. Museo Nacional del Romanticismo, CE8768. Vista del anverso y reverso con luz directa y vista del anverso con luz transmitida.

El mismo principio tiene otro de los juegos ópticos conservados en la colección, las más de cuarenta placas para megaletopiscopio privilegiado, copias positivas a la albúmina montadas sobre un marco de madera curvo (inv. CE0430, CE6179-CE6223). Estas se colocaban en un visor patentado en 1864 por Carlo Ponti (1823-1893), óptico de origen suizo pero afincado en Venecia, que ya había creado con anterioridad otro artilugio, el aletoscopio.

Para cerrar este capítulo, y aunque ya superan el arco cronológico del siglo XIX podemos señalar otras piezas similares conservadas en la colección del museo, como son imágenes estereoscópicas sobre vidrio, realizadas ya con cámaras *amateur*, y que podemos poner en relación nuevamente con José López Domínguez. Asimismo se conservan dos autocromos estereoscópicos (inv. CE36226 y CE36227), procedimiento que ya posibilitaba la reproducción cromática.

## Conclusión

Como hemos señalado, la colección del Museo Nacional del Romanticismo se completa, además, con los fondos generados por la actividad de la Comisaría Regia de Turismo y del propio Benigno de la Vega Inclán. Así, se conservan otras técnicas como el cianotipo, las gelatinas de revelado químico, la fototipia, que permiten un acercamiento a la historia de la fotografía hasta mediados del siglo XX. Con todo, son los fondos relacionados directamente con la época a la que se consagra el museo los que nos sirven para comprender mejor la sociabilidad de la sociedad burguesa, así como a poner rostro a quienes formaron parte de ella.

## Bibliografía

- Carretero, A., Chinchilla, M. *et al.* (1998). *Normalización Documental de Museos*. Ministerio de Educación y Cultura.
- Cruz Yabar, A. (2013). Eusebio Juliá (1826-1895), fotógrafo en Madrid. Sus «cartes de visite» en el Museo del Romanticismo. *Pieza del mes de enero 2013*. <https://www.cultura.gob.es/mromanticismo/publicaciones/pieza-trimestre/2013.html> [Fecha de consulta: 1 de septiembre de 2023].
- Cruz Yabar, A. (2017). Pedro Martínez de Hebert (1821-1891), fotógrafo en Madrid. Sus «carte de visite» en el Museo del Romanticismo. *Pieza del trimestre, julio-septiembre 2017*. <https://www.cultura.gob.es/mromanticismo/publicaciones/pieza-trimestre/2017.html> [Fecha de consulta: 1 de septiembre de 2023].
- Flores, A. (1968). Cien visitas por doce reales. En *La sociedad de 1850*. Alianza.
- Freund, G. (1946). *La fotografía y las clases medias en Francia durante el siglo XIX*. Losada.
- (2017). *La fotografía como documento social*. Gustavo Gili.
- Herrera Navarro, J. (1976). Fotografía y Pintura en el siglo XIX. *Goya: Revista de Arte*, 31, 292-299.
- Lavédrine, B. (2010). *(re)Conocer y conservar las fotografías antiguas*. Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques.
- Miguel Arroyo, C. y Ríos Reviejo, T. (Coords.) (2014). *Visite España. La memoria rescatada*. [Catálogo exposición]. Biblioteca Nacional, Museo Nacional del Romanticismo.
- Miguel Arroyo, C. (2016). Gobierno provisional, de J. Laurent, 1868. Museo del Romanticismo. *Pieza del trimestre, junio-septiembre 2016*. <https://www.cultura.gob.es/mromanticismo/publicaciones/pieza-trimestre/2016.html> [Fecha de consulta: 1 de septiembre de 2023].
- Miguel Arroyo, C. (2019a). *Se va mi sombra, pero me quedo. Ilusión y fotografía en el Romanticismo* [Catálogo exposición]. Museo Nacional del Romanticismo.

- (2019b). Proyecto Laurent. La fotografía de un pionero en los museos españoles. En P. Jiménez Díaz, O. Muñoz Sánchez y C. Teixidor (Eds.), *La España de Laurent (1856-1886): un paseo fotográfico por la historia* [Catálogo exposición] (pp. 226-235). Instituto de Patrimonio Cultural de España.
  - (2020a). J. Laurent. Desafíos y retos documentales en la elaboración de un catálogo en línea. *Museos.es*, 13-14 (2019-2020),196-210.
  - (2020b). La memoria del arte. Laurent y la técnica al servicio de la fotografía de bienes culturales. En C. Miguel Arroyo (Ed.), *Laurent. Un pionero en las colecciones españolas* (pp. 128-151). Museo Nacional del Romanticismo.
- Miguel Arroyo, C. (Ed.). (2020). *Laurent. Un pionero en las colecciones españolas*. Museo Nacional del Romanticismo.
- Rivera Dávila, S. (2011). Retratos fotográficos del Museo del Romanticismo. *Pieza del trimestre 2011*, junio. <https://www.cultura.gob.es/mromanticismo/publicaciones/pieza-trimestre/2011.html> [Consulta: 1 de septiembre de 2023].
- Sontag, S. (2009). *Sobre la fotografía*. De Bolsillo.

# EL MUSEO DEL PRADO: UN OBJETIVO PARA LA FOTOGRAFÍA Y UNA INSTITUCIÓN QUE CONSERVA COLECCIONES FOTOGRÁFICAS

Beatriz Sánchez Torija (beatriz.sanchez@museodelprado.es)  
Museo Nacional del Prado

**Resumen:** El edificio del Museo Nacional del Prado y sus colecciones llamaron la atención de los fotógrafos desde mediados del siglo XIX y, por lo tanto, fueron objetivo de la fotografía ya en época muy temprana. La institución no era ajena a este fenómeno y, durante décadas, gestionó las peticiones de los profesionales que buscaban reproducir las obras de la colección, estableciendo normativas dirigidas a los propios fotógrafos.

Con la llegada del siglo XXI se recopilaron todas las imágenes que había en el museo, catalogándose como parte de la nueva colección de fotografía histórica, que dependería del Área de Conservación de Dibujos y Estampas. Desde ese momento, el fondo ha aumentado considerablemente y la idea es seguir creciendo según los criterios establecidos: fotografía relacionada con el museo, la historia del arte y los archivos de los artistas.

**Palabras clave:** Museo del Prado, fotografía, colección, archivo, artista, reproducción.

El Museo Nacional del Prado se presenta como uno de los principales iconos de la nación española, que la fotografía supo captar desde una época muy temprana. El edificio fue reproducido mediante la técnica del daguerrotipo en 1851 (Ruiz, 1999: 36) y su imagen —plasmada en soporte de papel— se incorporó a las recopilaciones de «bellezas» fotográficas desde esa década de 1850.

La construcción neoclásica de Juan de Villanueva era uno de principales atractivos del Madrid decimonónico, y el hecho de que custodiase en su interior las principales pinturas y esculturas procedentes de las colecciones reales contribuyó a que un buen número de los fotógrafos extranjeros que visitaron nuestro país quisieran captar la imagen de este templo del arte. Los estereoscopistas franceses<sup>1</sup>, Francis Frith o el conde de Dax (Pérez, 2010: 28-29 y 2012: 70), entre otros, incluyeron imágenes del museo en sus repertorios, y a ellos se sumaron otros profesionales españoles o con una residencia permanente en nuestro país, como Charles Clifford [fig. 1].

Si bien el edificio del museo podía ser un objetivo fácil para las cámaras, no sucedía lo mismo con sus galerías o con las obras que se exponían en las salas, ya que quienes querían reproducir las piezas de la colección debían solicitar un permiso especial para poder realizar las fotografías (Ruiz,

---

<sup>1</sup> Para el tema de los estereoscopistas franceses que visitaron nuestro país e incluyeron en sus repertorios imágenes del Museo véase «Una imagen de España. Fotógrafos estereoscopistas franceses (1856-1867)», así como las imágenes que la colección Fernández Rivero reproduce en sus artículos dedicados al Museo del Prado.

2000: 132-136 y Écija, 2019: 101-102)<sup>2</sup>. Las imágenes interiores que se conservan de esta época, por tanto, son mucho menores en cuanto a número que las vistas exteriores y, en su mayoría, son obra de profesionales que habían fotografiado las obras de la colección y con los que la institución mantenía una estrecha relación, como Jean Laurent<sup>3</sup>.



**Figura 1.** Charles Clifford: Museo del Prado, vista de la fachada oeste o Velázquez. 1857. Papel a la albúmina sobre un segundo soporte de cartulina. Museo Nacional del Prado, HF-00837.

En el siglo xx el Museo Nacional del Prado conserva el carácter icónico de la centuria anterior y, además, añade a su acervo una connotación simbólica que se hace muy presente en momentos claves de nuestra historia como la Guerra Civil, determinados momentos de la dictadura o los años de la Transición democrática: la fotografía es un excelente aliado para acompañar —y documentar— cada uno de esos instantes.

La imagen del edificio y de las colecciones que alberga alcanzan una gran difusión gracias a las grandes casas editoriales como Hauser y Menet, Lacoste o Thomas y los nuevos medios de reproducción técnica. La relación de profesionales que retratan el museo se amplía de manera significativa y, además, se regula la toma de fotografías dentro del mismo<sup>4</sup>, permitiendo esta práctica

<sup>2</sup> Se conservan peticiones —y las correspondientes respuestas— desde 1857, que aportan interesante información sobre los profesionales nacionales y extranjeros interesados en reproducir fotográficamente las piezas del Museo Nacional del Prado.

<sup>3</sup> Los catálogos comerciales de Laurent publicados en las décadas de 1860 y 1870 son fundamentales para entender la estrecha vinculación existente entre el fotógrafo y el museo.

<sup>4</sup> AMP, caja 359, leg. 11101, exp. 12. Reglamento del Museo Nacional de Pintura y Escultura de 1901, en el que hay un apartado dedicado a los fotógrafos (pp. 33-34).

a los fotógrafos aficionados que, desde ese momento, también pueden captar los interiores de la pinacoteca. Así, las imágenes del Prado comienzan a formar parte de los álbumes familiares de buena parte de los españoles.

En el siglo XXI, el Museo Nacional del Prado se consolida como una gran colección que es fuente de inspiración para fotógrafos contemporáneos como Cristina García Rodero, Joan Fontcuberta, Ouka Leele, Chema Madoz o Cristina de Middel (Zugaza, 2021: 60-69)<sup>5</sup>, Thomas Struth y Francesco Jodice<sup>6</sup>. Además, se configura —y reafirma— como una institución que es consciente de la calidad de los fondos fotográficos que conserva, así como del alcance patrimonial que la fotografía tiene en la sociedad.

## Formación y características de la colección fotográfica del Museo del Prado

El 19 de noviembre de 1819 abrió sus puertas el Real Museo de Pinturas y dos décadas después, el 19 de agosto de 1839, se presentaban en la Academia de Ciencias de París los primeros procedimientos fotográficos. La invención de la fotografía, en cierta manera, es coetánea a la creación del museo y ambas se sitúan en las primeras décadas del siglo XIX, en las que los avances técnicos se suceden a un ritmo vertiginoso y el interés por la historia del arte aumenta considerablemente.

En la segunda mitad del siglo XIX la fotografía llega al museo y, desde entonces, siempre ha estado presente —en mayor o menor medida— entre sus fondos, aunque con una función meramente instrumental, ya que se utilizaba para ilustrar su historia y documentar las colecciones.

De estas primeras décadas se conservan sobre todo imágenes de los profesionales de la Casa Laurent<sup>7</sup>, que fueron los encargados de fotografiar la colección. También hay copias de otros autores que, muy probablemente, fueron depositadas en el museo por los propios fotógrafos, ya que este era un compromiso que se adquiría con la institución como condición previa para poder realizar la toma. Y, por último, otras fotos (Matilla y Portús, 2004: 87-89)<sup>8</sup> —de muy diversa procedencia— que llegaron al museo como parte de consultas, ofertas de venta, etc.

La demanda cada vez mayor de reproducciones fotográficas y la necesidad de documentar la colección desde dentro lleva a la creación —hacia 1950— del Gabinete Fotográfico (Écija, 2019: 110-111). A partir de ese momento, el número de copias conservadas es considerablemente mayor.

En la década de 1990, la institución comienza a ser consciente del importante valor documental que tiene la fotografía. Fue entonces cuando se organizaron los positivos ya existentes en el museo y se adquirieron algunos ejemplares fotográficos —y materiales con reproducciones foto-mecánicas— que mostraban gráficamente los cambios arquitectónicos producidos en el edificio a lo largo del tiempo.

<sup>5</sup> En 2007, la Fundación de Amigos del Museo del Prado promovió el proyecto *Doce artistas en el Museo del Prado*, en el que la fotografía estuvo representada por Naia del Castillo, Cristina García Rodero, Ouka Leele y Eva Lootz; y en 2018, apostó directamente por la fotografía, desarrollando «Doce fotógrafos en el Museo del Prado».

<sup>6</sup> En 2007 tuvo lugar en el Museo del Prado una instalación especial de la obra de Thomas Struth en la que por primera vez se presentó su trabajo en torno a Velázquez y a *Las Meninas* (2005), y que llevó por título: *Thomas Struth: making time* (6 de febrero-25 de marzo de 2007). En 2012 se desarrolló *Prado: spectaculum spectatoris* (5 de octubre de 2011-8 de enero de 2012), un proyecto realizado por Francesco Jodice, que busca homenajear al espectador.

<sup>7</sup> AMP, caja 930, leg. 11215, exp. 16, doc. 1. En 1901 José Lacoste recibió el encargo de fotografiar la colección y elaborar el correspondiente inventario gráfico.

<sup>8</sup> En este sentido, es destacable la adquisición de un conjunto de reproducciones fotográficas de 31 cuadros de Velázquez de la Casa Braun, pertenecientes a otros museos y colecciones, destinadas a mostrarse en la inauguración de la sala Velázquez (1899), junto a las piezas originales del pintor.

En el año 2000 tiene lugar en el museo la exposición «Velázquez en blanco y negro»<sup>9</sup>, en la que la imagen fotográfica adquiere un cierto protagonismo, y en 2003 se desarrolla «Arte Protegido»<sup>10</sup>, una muestra sobre la Guerra Civil en la que la mayor parte de las piezas son fotografías que ilustran la memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la contienda.

La fotografía, por tanto, ya había encontrado un tímido lugar en las exposiciones del Museo, pero será a partir de la realización de «El Grafoscopio»<sup>11</sup>, en el año 2004, cuando pase de tener una consideración documental y pertenecer al ámbito del archivo a ser catalogada como una pieza artística y depender del Área de Conservación de Dibujos y Estampas.

En realidad, esta exposición fue el germen de la actual colección de fotografía histórica del Museo Nacional del Prado, entendida como un conjunto artístico y patrimonial.

Con motivo de la investigación que precedió a esta última exposición, se reunieron las fotografías que se encontraban repartidas en diferentes departamentos del museo y se intensificó la campaña de adquisición de nuevos ejemplares, consolidándose así los dos grandes grupos de imágenes que, inicialmente, formaban la colección fotográfica del museo, esto es, el edificio y la colección de obras de arte que conserva en su interior. Poco después, la adquisición del archivo y colección Madrazo inauguró un especial interés por los archivos fotográficos que habían pertenecido a los artistas, que pasaron a configurar el tercer grupo de imágenes de la colección.

En el archivo Madrazo (Barón, Docampo y Matilla, 2006: 52-61; Docampo y Matilla, 2012: 32-33)<sup>12</sup> se agrupan varios conjuntos de fotografías procedentes de los distintos miembros de la familia<sup>13</sup>, que cuentan con múltiples formatos, técnicas y autorías, así como temáticas muy variadas y diversos contextos geográficos y temporales. Se trata de un conjunto extraordinario —tanto por su procedencia como por las piezas que lo forman— que contribuyó, en gran medida, a enriquecer la colección del Prado.

Con la incorporación de este archivo, quedan definidos los tres grupos que forman la colección de fotografía:

- Imágenes del edificio —interior y exterior— y de su entorno,
- reproducción de obras de arte,
- fotografías procedentes de archivos de artistas o de cualquier otra persona directamente relacionada con el mundo del arte.

<sup>9</sup> «Velázquez en blanco y negro. La pintura de Velázquez en el grabado de sus contemporáneos» (1 de junio-23 de julio de 2000) fue comisariada por José Manuel Matilla.

<sup>10</sup> «Arte protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil» (27 de junio-14 de septiembre de 2003) fue comisariada por Judith Ara e Isabel Argerich.

<sup>11</sup> «El grafoscopio. Un siglo de miradas al Museo del Prado, 1819-1920» (22 de junio-26 de septiembre de 2004) fue comisariada por José Manuel Matilla y Javier Portús.

<sup>12</sup> En 2006 el Museo del Prado adquirió a la familia Daza Campos —descendientes de los Madrazo— la colección y biblioteca de los Madrazo, formada por miles de obras muy variadas (dibujos, estampas, fotografías, libros manuscritos y documentos) que constituyen el depósito artístico fundamental de una de las familias de artistas más estrechamente vinculadas al museo. En 2012, se adquirió a Elena de Madrazo otra parte importante del archivo de la familia, formado por documentación, dibujos, estampas y fotografías.

<sup>13</sup> Los Madrazo son una familia de gran importancia en el panorama artístico del siglo XIX en España. Varios de sus miembros fueron artistas de renombre durante tres generaciones. Además, José de Madrazo fue director del Museo del Prado entre 1838 y 1857, y su hijo, Federico de Madrazo, dirigió el museo en dos ocasiones, de 1860 a 1868 y de 1881 a 1894.

Las fotografías conservadas en el Prado buscan tener una relación directa con el resto de las colecciones y por esa razón su temática es eminentemente artística. Esta característica destaca como su principal seña de identidad y la diferencia del resto de repertorios fotográficos españoles, que generalmente contienen asuntos más variados.

Coincidiendo con la ampliación del museo, que tuvo lugar en 2007, se inauguró el depósito de fotografía en el nuevo edificio de Jerónimos —en el Gabinete de dibujos, estampas y fotografías—, donde se conservan las piezas en condiciones idóneas de temperatura y humedad<sup>14</sup>. Las obras comenzaron a ser catalogadas con sus números correspondientes, precedidos de las siglas HF —histórico fotográfico— y a incluirse en el Sistema de Acceso a Colecciones (SAC)<sup>15</sup>, además de almacenarse con sus correspondientes materiales de conservación<sup>16</sup>, en los muebles habilitados para ello.

Paulatinamente la colección ha ido enriqueciéndose mediante compras y donaciones, y alguna de las nuevas adquisiciones más reseñables pudieron verse en la muestra «No solo Goya»<sup>17</sup>, que tuvo lugar en 2011. Pero si hay una obra verdaderamente especial por lo temprano de su fecha (1847) y por el reducido número de ejemplares que se editaron (50) es *Annals of the Artists of Spain*, de William Stirling Maxwell, la primera publicación de historia del arte con pruebas fotográficas en su interior, de la que el museo conserva un ejemplar desde la segunda mitad del siglo XIX. Este libro fue objeto de un magnífico trabajo de investigación internacional, que dio lugar a una posterior exposición que llevó por título «Copiado por el sol»<sup>18</sup>, celebrada en 2016.

En la actualidad, más de 9000 fotografías —fundamentalmente obras en papel, pero también algunas piezas en soporte de vidrio— configuran la colección de fotografía histórica del Museo Nacional del Prado, que es una unidad viva y que sigue enriqueciéndose mediante compras y donaciones.

La difusión de los ejemplares fotográficos se realiza a través de exposiciones y otros proyectos digitales en marcha, que buscan dar visibilidad a una parte de la colección que, por motivos de conservación, no puede estar expuesta de manera continuada.

Desde el museo se incentiva la investigación en fotografía y, a medida que las obras son catalogadas, se publican en la web, buscando generar así nuevos acercamientos al medio fotográfico mediante estudios de tipo histórico, técnico, artístico o de cualquier otra naturaleza.

Además de la fotografía histórica, custodiada en el Área de Conservación de dibujos, estampas y fotografías y objeto fundamental de esta comunicación, es importante mencionar que también se conservan fotografías en el Archivo del Museo, que forman parte de un expediente o están directamente ligadas a alguna documentación, y en el Archivo Fotográfico, donde se guardan las imágenes —posteriores a 1940<sup>19</sup>— y que, en su mayoría, fueron realizadas por profesionales que trabajaron en el Laboratorio Fotográfico del propio museo.

<sup>14</sup> Las condiciones medioambientales del depósito de fotografía son: temperatura (18-20 °C) y humedad relativa (38-40 %).

<sup>15</sup> SAC (Sistema de Acceso a Colecciones) es el nombre de la base de datos de obras de arte que se utiliza en el Museo del Prado.

<sup>16</sup> Las fotografías, guardadas en sus correspondientes sobres, fundas o camisas, se almacenan en cajas de cartón especialmente fabricadas para tal fin. Los materiales son estables, están libres de ácido y tienen el P.A.T. (Photographic Activity Test) o ANSI IT9.2, a lo que suman otras especificidades.

<sup>17</sup> «No solo Goya: adquisiciones para el Gabinete de Dibujos y Estampas del Museo del Prado: 1997-2010» (5 de mayo-31 de julio de 2011) fue comisariada por José Manuel Matilla.

<sup>18</sup> «Copiado por el sol. Los talbotipos de los *Annals of the Artists of Spain* de William Stirling Maxwell» (18 de mayo-4 de septiembre de 2016) fue comisariada por Hilary Macartney y José Manuel Matilla.

<sup>19</sup> Cuando la fotografía pasó a depender del Área de Conservación de dibujos y estampas, se decidió que la fecha límite de lo que se consideraría fotografía histórica sería 1939, por ser el año en el que acabó la Guerra Civil.

## Algunas de las piezas más destacables de la colección del Museo del Prado

La obra más singular de la colección de fotografía es, por muchos motivos, el grafoscopio<sup>20</sup>, un aparato que contiene un panorama de la galería central del Museo del Prado, datado entre 1882 y 1883 (Matilla y Portus, 2004: 76-77): «*GRAPHOSCOPE À ROTATION / SYSTÈME BREVETÉ / S.G.D.G./ PANORAMA DE LA GRANDE SALLE DU MUSÉE DU PRADO / À MADRID / J. LAURENT ET CIE., PHOTOGRAPHES, À MADRID. / DEPÔT: RUE DROUOT, 7, À PARIS*».

Alfonso Roswag —socio y yerno de J. Laurent— presentó la patente de invención de «El Grafoscopio o cuadro de rotación, aplicable a toda clase de vistas y de carteles-anuncios» en el Registro el 24 de febrero de 1882 (Matilla y Portus, 2004: 308-309)<sup>21</sup>, pero desconocemos cuántos aparatos de estas características llegaron a fabricarse. Hasta el momento, solo conocemos el ejemplar que se conserva en el museo, lo que le convierte en un objeto único y, además, excepcional, por la vista continua de toda la galería que guarda en su interior [fig. 2].



**Figura 2.** J. Laurent y Cía: Grafoscopio a rotación con el Panorama de la Galería Central del Museo del Prado, 1882-1883. Copias a la albúmina sobre un segundo soporte de algodón. Museo Nacional del Prado, HF-00001.

El panorama mide unos diez metros y está realizado a partir de copias a la albúmina (72 tomas) que fueron colocadas sobre un segundo soporte de tela de algodón, con una meticulosidad absoluta para que ninguna de las obras —ni tampoco los elementos arquitectónicos de la galería— se vieran desvirtuados. El citado panorama se insertaba en el grafoscopio y, mediante un sistema de rodillos y engranajes y la acción de una manivela, el espectador tenía ante sus ojos una vista de la galería central del Museo del Prado con un novedoso efecto de movimiento continuo.

Con motivo de la muestra que tuvo lugar en 2004 se restauraron todos los materiales que formaban el grafoscopio. A partir de ese momento, el panorama se conserva en un contenedor

<sup>20</sup> Con esta pieza comienza la investigación sobre fotografía en el museo y la catalogación de sus obras: el grafoscopio es el HF-00001.

<sup>21</sup> En el anexo II del catálogo se reproduce el expediente de concesión de la patente del grafoscopio.

especial que fue elaborado *ad hoc* para esta función<sup>22</sup>, donde el elemento fotográfico está protegido y con las condiciones medioambientales adecuadas para garantizar su mejor conservación, mientras que el aparato original se custodia como una pieza histórica.

El análisis detallado del contenido de las fotografías permitió conocer algunos aspectos hasta ese momento desconocidos sobre cómo era la distribución y colocación de las obras en la sala. Se trata también de un documento gráfico extraordinario para el conocimiento de las colecciones del Prado.

En relación a la obra de William Stirling Maxwell, *Annals of the Artists of Spain*, su interés para la historia de la fotografía —y para la historia del arte español— es capital. Las fotografías que incluye en el volumen titulado *Talbotype. Illustrations to the Annals of the artist of Spain* fueron realizadas con la técnica del calotipo —o talbotipo— y no reproducen las obras originales, sino copias de pinturas, estampas o dibujos. Nicolaas Henneman fue el encargado de realizar las fotografías y las copias que conformaron la edición del libro de Stirling. Entre las piezas seleccionadas por Stirling hay varias reproducciones de obras de Velázquez, Murillo y Goya, además de otros autores (Macartney, Matilla, y Naranjo, 2016: 125-293) que enlazan directamente con las colecciones del museo. [fig. 3].

Una vez señaladas estas dos piezas tan particulares, comentaremos que el conjunto más extenso de imágenes que conserva el museo está formado por vistas exteriores e interiores del edificio y reproducciones de obras de arte.

Las fotografías del edificio narran los cambios arquitectónicos y las transformaciones del entorno, así como las diferentes tendencias de la museografía y la ordenación de las colecciones (Matilla, 2011: 300)<sup>23</sup>. Entre las piezas más notorias destacan las imágenes de Charles Clifford y Louis de Clercq (Matilla, 2011: 301-306), Jean Jules Andrieu (Hervás, 2011: 318-325; Fernández y García, 2019; Sánchez, 2022: 29-30), Jean Laurent (y Laurent y Cía) (Matilla y Portus, 2004: 293-294)<sup>24</sup>, Mariano Moreno (Fernández, 2011: 312-317) o José Lacoste (Matilla y Portús, 2004: 303)<sup>25</sup>.

Las reproducciones fotográficas de obras de arte en su momento fueron un preciado objeto de colección para artistas, estudiosos y eruditos. Hoy, convertidas en piezas de museo, esas fotografías pueden ser excelentes documentos para conocer el estado de las piezas antes de una restauración, aportan información sobre marcos, cartelas o antiguos propietarios y, a veces, son el único testimonio gráfico que queda de las obras, ya que han sido destruidas o se encuentran en paradero desconocido. Muchas de las imágenes que reproducen obras de arte están reunidas en álbumes que, además de mostrar —y preservar— las fotografías, ofrecen información sobre el gusto de la época, los criterios de selección del coleccionista o el uso que se dio a ese tipo de recopilaciones.

El repertorio procedente de la Casa Laurent sería la parte más significativa de la colección en este sentido. En primer lugar, es destacable el conjunto de 1.620 imágenes de pinturas, esculturas y objetos de artes decorativas conservados en colecciones públicas y privadas, repartidas en once

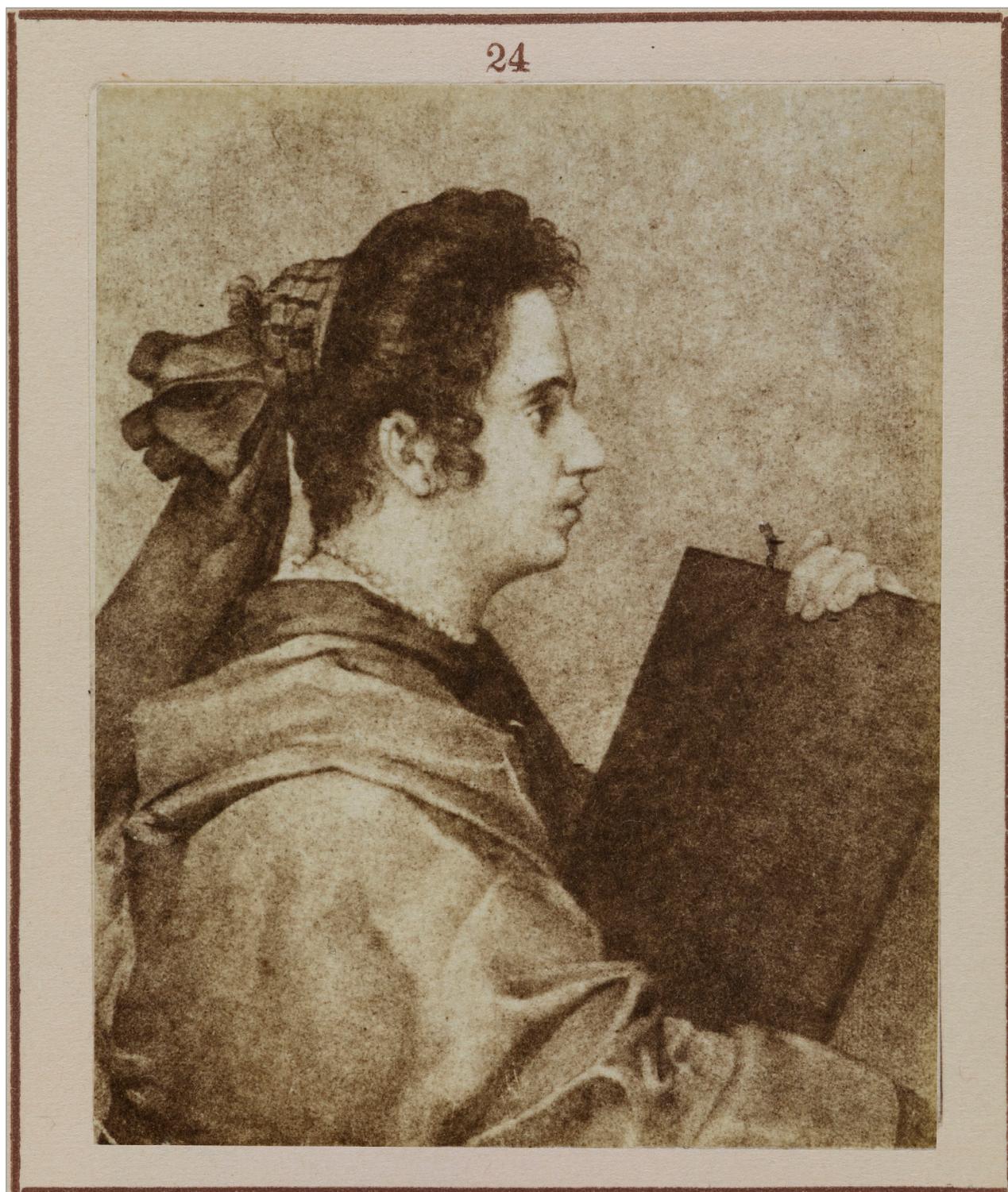
<sup>22</sup> La restauración ha sido realizada por un equipo coordinado por Ángel Fuentes y formado por Celia Martínez, Lourdes Rico y Victoria de las Heras, mientras que la nueva caja contenedora del panorama fue diseñada por el ingeniero Jesús Cía.

<sup>23</sup> Para ampliar la información sobre este tema véase el apartado «El Museo del Prado en la fotografía» en *No solo Goya: adquisiciones para el Gabinete de Dibujos y Estampas del Museo del Prado: 1997-2010*, pp. 300-337.

<sup>24</sup> En el museo se conservan, desde fecha indeterminada, vistas exteriores de las tres fachadas del edificio, así como imágenes de interiores de las salas, realizadas en diferentes momentos de las décadas finales del siglo XIX por la firma Laurent y Cía. Algunas de estas imágenes pudieron verse en la exposición «El Grafoscopio».

<sup>25</sup> En el museo también hay, desde fecha indeterminada, un conjunto de fotografías de los interiores de las salas, realizadas entre 1901 y 1913 por José Lacoste. Algunas de estas imágenes pudieron verse en la exposición «El Grafoscopio».

álbumes (Fernández, 2020: 153), que debieron de estar en alguno de los negocios del propio Laurent —o los comercios depositarios de sus fotografías— y que servían como muestrario de imágenes para que el cliente seleccionara las que fueran de su interés (Solache, 2011: 289-293). También se conserva un álbum facticio con tiras identificativas en inglés que, probablemente, fuese elaborado por algún coleccionista británico y, por último, dos álbumes confeccionados por la propia firma fotográfica —uno de ellos dedicado al Tesoro del Delfín— con los pies de foto de las imágenes en francés.



**Figura 3.** Nicolaas Henneman: *Juana Pacheco* de Diego Velázquez, a aportar de una estampa de Enrique Blanco (Talbotype no.24). 1847. Papel a la sal. Museo Nacional del Prado. N.º Biblioteca 519.

Si bien la mayor parte de las obras reproducidas en fotografía pertenecen a la colección del Prado, el fondo fotográfico del museo pretende convertirse en un referente en España en lo que a temática artística se refiere, por lo que está abierto a enriquecerse con la reproducción de cualquier otro tipo de obra de arte, aunque nada tenga que ver con los fondos de la institución. Así, ya contamos con un buen número de ejemplares de otras firmas especializadas en fotografía de arte como Moreno, Alinari, Anderson, Brogi, Braun, Goupil o Hanfstaengl<sup>26</sup>.

Un conjunto de álbumes muy interesante —especialmente para la historia de la propia institución— es el que alberga el «Inventario general de la colección del Museo del Prado» [fig. 4], con el que se inició una catalogación moderna que incluía un apartado para la documentación gráfica (recuadro de 160 x 210 mm) (Matilla y Portús, 2004: 297-298). Las imágenes fueron encargadas a José Lacoste, quien fotografió de manera sistemática 2500 obras de la colección (Écija, 2019: 106-107)<sup>27</sup> —incluidas aquellas enviadas en depósito a otras instituciones— entre 1901 y 1913. Se conservan 25 álbumes (cada uno con 100 fichas), además de otro álbum con las fichas correspondientes a los legados Errazu y Bosch (Matilla y Portús, 2004: 297-298)<sup>28</sup>.

Las fotografías de la Guerra Civil ilustran las vicisitudes por las que pasó el museo y, muy especialmente, sus colecciones, a lo largo de las diferentes fases del conflicto<sup>29</sup>. Hauser y Menet, Virgilio Muro (Ara, 2011: 331-337), profesionales designados por la Junta Delegada de Protección, Incautación y Salvamento del Tesoro Artístico de Madrid o por el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional son los artífices de esas imágenes que documentan gráficamente todo lo acaecido en esos años, incluido el periplo de las obras de Madrid a Valencia y la muestra celebrada en Ginebra (Ara y Argerich, 2003; Sánchez, 2022: 129-136).

Entre junio y agosto de 1939 tuvo lugar la exposición «Les Chefs-d'oeuvre du Musée du Prado» en el Musée d'art et d'histoire de Ginebra, y fue entonces cuando se elaboró el álbum de Tomás Harris, una delicada pieza de coleccionista que reproduce en fotografía las pinturas del Prado mientras estas se hallaban fuera de las fronteras españolas (Matilla, 2011: 294-298). Tomás Harris —galerista, marchante de arte y *connoisseur*— encargó a Bunny Wilson —fotógrafa que trabajaba para la National Gallery de Londres— captar con su cámara algunos detalles de los cuadros del Prado que, posteriormente, seleccionó cuidadosamente y reunió en este álbum, estableciendo diálogos muy sugerentes entre las diferentes imágenes<sup>30</sup>. Se trata de una pieza verdaderamente excepcional en la que se conjuga la maestría técnica de la fotógrafa, habituada a reproducir detalles de las pinturas, con el gran conocimiento de la historia del arte y de las colecciones españolas que tenía Harris.

El otro gran grupo de fotografías del Museo procede de los archivos de los artistas y, entre ellas, se encuentran algunas de las piezas más relevantes de la colección (Matilla y Solache, 2011: 338-340)<sup>31</sup>. Dada su importancia desde el punto de vista cuantitativo y, sobre todo, cualitativo, las fotografías que pertenecieron al archivo Madrazo merecen una especial mención. Se trata de retratos familiares e imágenes de los estudios, reproducciones de pinturas de diferentes miembros de la familia y de otros artistas —amigos y colegas de profesión—, vistas arquitectónicas y fotografías de obras de arte —especialmente detalles de las estancias vaticanas y pinturas de coetáneos franceses o de Eduardo Rosales—.

<sup>26</sup> Estas fotografías tienen una procedencia muy diversa, pero, de manera genérica, podríamos decir que han llegado como parte de donaciones —de Enriqueta Harris, Santiago Saavedra o Mario Fernández Albarés, entre otros—, formaban parte de algún archivo de artista o estaban en el Museo desde fecha indeterminada.

<sup>27</sup> De la mayor parte de las obras J. Lacoste realizó nuevas tomas, pero también aprovechó algunas de las fotografías ya existentes en el fondo Laurent, que él había comprado en 1900.

<sup>28</sup> En el caso del legado Bosch, las fotografías ya fueron realizadas por Juana Roig.

<sup>29</sup> Las fotografías sobre la Guerra Civil que se conservan en el Museo del Prado complementan a las de la Fototeca del IPCE. En ocasiones, ambas instituciones custodian copias diferentes de la misma imagen.

<sup>30</sup> Sánchez, en prensa.

<sup>31</sup> Para ampliar la información sobre este tema véase el apartado «La fotografía y los artistas» en *No solo Goya: adquisiciones para el Gabinete de Dibujos y Estampas del Museo del Prado: 1997-2010*, pp. 338-381.



**Figura 4.** José Lacoste: Inventario general de la colección del Museo del Prado. Volumen I. N. de orden. 39. *El hijo pródigo*, de Bassano, 1901-1913. Copia a la albúmina sobre un segundo soporte de cartulina. Museo Nacional del Prado.

Dentro de este archivo se encontraba un conjunto de fotografías que fueron adquiridas por Luis de Madrazo durante sus años de pensionado en Roma, entre 1848 y 1852. Es una colección extraordinaria formada por diferentes vistas (Fernández, 2011:341-354) y retratos (*ibid.*: 355-358) [fig. 5] —en su mayoría papeles a la sal— de autores pertenecientes a la Scuola Romana di Fotografia como Giacomo Caneva, Frédéric Flachéron, Adriano de Bonis o el español Pedro Téllez-Girón, príncipe de Anglona, que frecuentaban el entorno del Caffé Greco. La fotografía era una fiel aliada para documentar el recuerdo de la Antigüedad a través de los monumentos y los detalles arqueológicos que rememoraban ese pasado glorioso y que eran tan del gusto de los artistas decimonónicos, al igual que los tipos populares —*piferari* y *ciociare*— que recorrían las calles romanas y transmitían una imagen pintoresca.

Bernardino Montañés fue amigo y compañero de pensión de Luis de Madrazo en Roma y, al igual que él, también reunió una importante colección fotográfica, que tenía unas características muy similares. El museo adquirió algunos ejemplares<sup>32</sup>, que complementan la relación de las vistas arquitectónicas, así como la representación de tipos, mediante la estupenda imagen titulada *Monje durmiendo* (Fernández, 2011: 367-370) [fig. 6]. Estas fotografías son interesantes por muchos motivos, pero especialmente porque revelan la relación existente entre la colonia de artistas españoles en Roma y aquellos fotógrafos pioneros que captaron las primeras imágenes de la ciudad.

El museo también conserva un álbum con fotografías de pinturas de Vicente Palmaroli<sup>33</sup> y algunos retratos familiares. Recientemente, han ingresado también nuevas imágenes del archivo de este artista que, además, le relacionan directamente con Carlota, la hija del difunto Eduardo Rosales, a quien protegió y educó como si fuera su propia hija. Ella fue la primera mujer pensionada en la Academia de España en Roma, donde es retratada con sus compañeros, el director Palmaroli y su madre, Maximina Martínez Pedrosa, que la acompañó durante su estancia en Italia<sup>34</sup>.

<sup>32</sup> La colección de fotografías de Bernardino Montañés había permanecido reunida en un álbum desde su constitución, en los años centrales del siglo XIX, hasta su dispersión en una subasta organizada en 2009. En ese momento, el Museo del Prado adquirió 5 fotografías.

<sup>33</sup> Vicente Palmaroli fue director del Museo del Prado entre 1894 y 1896.

<sup>34</sup> HF-07235.



**Figura 5.** Atribuida a Giacomo Caneva: *Retrato de un grupo de artistas en Roma*, 1848-1852. Papel a la sal. Museo Nacional del Prado, HF-00588.

Y otro archivo fotográfico adquirido por el Prado fue el de Eduardo Chicharro Agüera, compuesto por positivos que reproducen obras de arte que, en buena medida, debieron ser adquiridas en Italia, ya que corresponden a firmas de ese país.

En los últimos cinco años el Museo Nacional del Prado ha recibido tres generosas donaciones consistentes en los archivos documentales y fotográficos de los pintores Cecilio Pla y Martín Rico y del escultor Miguel Blay, que aportan valiosa información sobre algunos aspectos desconocidos de sus vidas y el desarrollo de sus trayectorias artísticas.

En el caso del archivo de Cecilio Pla (Sánchez, 2019), la fotografía tiene un marcado carácter familiar, con imágenes de la intimidad del hogar, escenas de su trayectoria creativa y de su práctica docente —faceta que tanta importancia tuvo en la carrera del pintor—. Distintos instantes de la vida y la obra del artista son mostrados mediante una variedad de formatos y técnicas fotográficas característicos del último cuarto del siglo XIX y las primeras décadas del XX, así como por algunos de los estudios fotográficos españoles más relevantes de esa época. La circunstancia de que varias alumnas se formasen en el estudio de Cecilio Pla y que el maestro tuviese dos hijas que también se iniciaran en el arte de la pintura hace que el fondo de este artista sea especialmente indicado para investigar cuestiones como la educación artística de la mujer entre 1910 y 1930.



**Figura 6.** Giacomo Caneva: *Monje durmiendo*, 1848-1852. Papel a la sal iluminado a la acuarela sobre un segundo soporte de cartulina (soporte secundario). Museo Nacional del Prado, HF-00691.

La colección de Miguel Blay es bastante heterogénea y constituye un extraordinario ejemplo de archivo de un escultor, que muestra su parte más personal —retratos, escenas de la vida familiar, de sus viajes y de su estudio— y su perfil más profesional, con imágenes de su formación, su producción [fig. 7] o la vida social relacionada con su trayectoria artística (Sánchez, 2019: 66-69). Además de por su contenido, este archivo es también interesante porque contiene fotografías de naturaleza muy diferente desde el punto de vista de los materiales. Quizá la parte fundamental para el estudio de la obra de Blay sean las fotografías de las obras en su estado original: algunas de ellas únicamente se hicieron en escayola —nunca llegaron a pasarse a un material definitivo— y, hoy en día, están perdidas, otras obras han sufrido pérdidas por los avatares del tiempo, y también hay piezas que han soportado restauraciones poco afortunadas. Por tanto, estas imágenes se convierten en un excelente testimonio gráfico y constituyen un ineludible instrumento documental para el estudio de su producción.

Las fotografías de los años que Blay vivió en Francia o correspondientes a los proyectos escultóricos presentados en Argentina y Uruguay dan a este fondo un carácter internacional muy sugerente.

Por último, el archivo fotográfico de Martín Rico: un conjunto de imágenes que responde al interés de un artista por determinados temas —y detalles— en los que inspirarse directamente a la hora de realizar sus obras. En este sentido, es muy curiosa la estrecha relación de algunas de las fotos con determinadas pinturas o dibujos del pintor. Esta bella colección está formada por vistas de España, Francia, pero, sobre todo, de Italia —y muy especialmente Venecia—, donde Rico vivió largas temporadas a partir de la década de 1870 [fig. 8].



**Figura 7.** F. Torres: *El grupo «Eclósión»* en el estudio de Miguel Blay, ca. 1904. Copia a la gelatina sobre un segundo soporte de cartón (soporte secundario). Museo Nacional del Prado, HF-06654.

Mientras que en los archivos de Cecilio Pla y Miguel Blay hay bastantes imágenes de carácter doméstico, que debieron ser realizadas por los propios artistas o por personas de su entorno más cercano y pertenecen al ámbito de la fotografía de aficionado —muchas son imágenes estereoscópicas—, en el caso de Martín Rico, la práctica totalidad de las fotografías habrían sido realizadas por profesionales.

Los Madrazo, Montañés, Palmaroli, Chicharro, Pla, Blay o Rico son personalidades artísticas tan diferentes como las fotografías que atesoraron; todas y cada una de estas imágenes proporcionan información valiosísima sobre sus intereses, pero también aportan a la colección nuevos matices en materia fotográfica.



**Figura 8.** Paolo Salviati: *Campo de santa Ternita en Venecia*, h. 1890. Papel a la albumina sobre sobre un segundo soporte de cartón (soporte secundario). Museo Nacional del Prado, HF-007053.

Y antes de finalizar, quisiera incluir un breve apunte. La historiografía del siglo XXI pretende recuperar la figura de muchas pintoras, escultoras, dibujantes, miniaturistas, grabadoras y litógrafas de los siglos precedentes, cuya labor no se ha visto lo suficientemente valorada. Es el momento también para reivindicar la labor de aquellas fotógrafas y editoras que cuentan con obra dentro de las colecciones del museo y de las que, poco a poco, vamos conociendo un poco más. Por la representatividad de sus fotografías dentro de la colección, mencionaremos a Jane Clifford (Fernández, 2019: 20-21) y a Juana Roig. [fig. 9]

Jane fotografió las piezas del Tesoro del Delfín en una época tan temprana como 1863 (Bullough, 2019: 333-334), siguiendo un encargo del South Kensington Museum —actual Victoria & Albert Museum—. El resultado fue un conjunto de 55 copias a la albúmina realizadas de manera muy cuidada y con un magnífico juego de contrastes tonales.



**Figura 9.** Jane Clifford: *Vaso de cristal con piqueta y asa trebolada*, h. 1860. Papel a albúmina sobre un segundo soporte de cartulina. Museo Nacional del Prado, HF-0120.

Bajo la denominación «J. ROIG, antigua Casa Lacoste», Juana estuvo al frente del negocio desde 1915 hasta mediados de la década de los años veinte. Esta fotógrafa y empresaria siguió comercializando los fondos fotográficos de J. Laurent y J. Lacoste, además de continuar con la edición de tarjetas postales. Entre su nómina de clientes se encontraba el Museo Nacional del Prado, que en la actualidad conserva casi doscientas piezas —en su mayoría reproducciones de obras de arte y vistas de salas del museo— atribuidas a Juana Roig.

Jane y Juana, dos fotógrafas de las que todavía conocemos pocos datos sobre su vida, pero cuya obra —y relación con el museo— es verdaderamente notable.

## Conclusiones

A lo largo de sus más de doscientos años, el Museo Nacional del Prado ha sido un lugar de referencia en la ciudad de Madrid y, con el paso del tiempo, se convirtió también en un símbolo patrimonial de transcendencia internacional. Por su parte, la fotografía pronto se erigió como la mejor aliada de la historia y también como una leal compañera del resto de manifestaciones artísticas. Así, en los años centrales del siglo XIX, surgió el feliz encuentro entre ambos, que se perpetúa en nuestros días.

La fotografía ha sido, es y será parte del Museo Nacional del Prado. Es el medio idóneo para documentar su arquitectura y el entorno en el que se sitúa, así como las transformaciones que en ellos se suceden; permite la divulgación del conocimiento de las colecciones y los grandes maestros a través de la reproducción de obras de arte, para su estudio histórico, artístico, técnico o de cualquier otra naturaleza; y, por último, sirve como herramienta creativa, compositiva, de experimentación o de archivo para los artistas.

A día de hoy, las imágenes realizadas en el siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX son las obras que configuran la colección de fotografía histórica del Museo del Prado. Sin embargo, se trata de una colección viva que sigue creciendo y, en un futuro, podría incluso ampliar sus límites cronológicos. Nuestra labor es estar receptivos a toda la información sobre fotografía que pueda relacionarse con las colecciones del Museo Nacional del Prado y complementar su fondo fotográfico, para convertirlo en un referente en lo que a fotografía de temática artística se refiere.

## Bibliografía

- Ara, J. (2011). Virgilio Muro. Vista de la galería central del Museo del Prado. Vista de la entrada a la sala de Velázquez. 1939. En *No solo Goya: adquisiciones para el Gabinete de Dibujos y Estampas del Museo del Prado: 1997-2010* (pp. 331-337). Museo Nacional del Prado.
- Archivo del Museo del Prado: caja 930, leg. 11215, exp. 16, doc. 1. Real Orden comunicada por la que se concede a la Casa Laurent el derecho de venta de fotografías de obras del Museo del Prado en el local habilitado para ello en el Establecimiento. 26 de junio de 1901.
- Archivo del Museo del Prado: caja 359, leg. 11101, exp. 12. Reglamento del Museo Nacional de Pintura y Escultura de 1901.
- Argerich, I. y Ara, J. (2003). *Arte protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*. Instituto de Patrimonio Histórico Español y Museo Nacional del Prado.
- Barón, J., Docampo, J. y MATILLA, J. M. (2007). *Museo Nacional del Prado. Memoria de Actividades del 2006* (pp. 52-61). Museo Nacional del Prado. [https://content3.cdnprado.net/imagenes/proyectos/personalizacion/7317a29a-d846-4c54-9034-6a114c3658fe/cms/pdf/memoria\\_2006.pdf](https://content3.cdnprado.net/imagenes/proyectos/personalizacion/7317a29a-d846-4c54-9034-6a114c3658fe/cms/pdf/memoria_2006.pdf)

- Bullough, R. E. (2019). *Charles Clifford y su imagen de España*. [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid (Facultad de Geografía e Historia). <https://eprints.ucm.es/id/eprint/55801/1/T41200.pdf>
- Docampo, J. y Matilla, J. M. (2013). Archivo y colección de obra sobre papel de Elena Madrazo (siglo XIX). *Museo Nacional del Prado. Memoria de Actividades del 2012* (pp. 32-33). Madrid: Museo del Prado. [https://content3.cdnprado.net/imagenes/proyectos/personalizacion/7317a29a-d846-4c54-9034-6a114c3658fe/cms/pdf/memoria\\_2012.pdf](https://content3.cdnprado.net/imagenes/proyectos/personalizacion/7317a29a-d846-4c54-9034-6a114c3658fe/cms/pdf/memoria_2012.pdf)
- Écija Moreno, A. M. (2019). De Laboratorio a Archivo Fotográfico. *Boletín Anabad*, LXIX, 4, 100-119.
- Fernández Albarés, M. (2011). Fotografía de modelos. En *No solo Goya: adquisiciones para el Gabinete de Dibujos y Estampas del Museo del Prado: 1997-2010* (pp. 367-370). Museo Nacional del Prado.
- (2011). Retrato de un grupo de artistas. En *No solo Goya: adquisiciones para el Gabinete de Dibujos y Estampas del Museo del Prado: 1997-2010* (pp. 355-358). Museo Nacional del Prado.
- (2011). Vistas de Roma. En *No solo Goya: adquisiciones para el Gabinete de Dibujos y Estampas del Museo del Prado: 1997-2010* (pp. 341-354). Museo Nacional del Prado.
- (2011). MARIANO MORENO. Vista de la sala de escultura romana. Vista de la sala de escultura del Renacimiento. 1893-1901. En *No solo Goya: adquisiciones para el Gabinete de Dibujos y Estampas del Museo del Prado: 1997-2010* (pp. 312-317). Museo Nacional del Prado.
- (2019). *Jane Clifford. Las fotografías del Tesoro del Delfín*. Museo Universidad de Navarra.
- (2020). Laurent en el Gabinete de dibujos, estampas y fotografías del Museo del Prado. En *J. Laurent. Un pionero de las colecciones españolas* (pp.152-171). Subdirección General de Museos Estatales.
- Fernández Rivero, J. A. y García Ballesteros, T. (27 de noviembre de 2018). El Museo del Prado en sus fotografías del siglo XIX. <https://cfrivero.blog/2018/11/27/el-museo-del-prado-en-sus-fotografias-del-xix/>
- Fernández Rivero, J. A. y García Ballesteros, T. (27 de enero de 2019). Los interiores de El Prado. <https://cfrivero.blog/2019/01/27/los-interiores-de-el-prado/>
- González Cristóbal, M. y Ruiz Gómez, L. (1999). *La fotografía en las colecciones reales*. Madrid: Patrimonio Nacional y Fundación La Caixa.
- Hervás León, M. (2011). Estereoscopias del Museo del Prado. En *No solo Goya: adquisiciones para el Gabinete de Dibujos y Estampas del Museo del Prado: 1997-2010* (pp. 318-325). Museo Nacional del Prado
- Macartney, H. y Matilla, J. M. (2016). *Copied by the sun. The talbotypes from the 'Annals of the artists of Spain' by William Stirling Maxwell (1847)*. Museo Nacional del Prado y Centro de Estudios de Europa Hispánica.
- Macartney, H., Matilla, J. M. y Naranjo, B. (2016). Catalogue raisonné. En *Copied by the sun. The talbotypes from the 'Annals of the artists of Spain' by William Stirling Maxwell (1847)* (pp. 125-294). Museo Nacional del Prado y Centro de Estudios de Europa Hispánica.
- Matilla, J. M. (2000). La ilimitada multiplicación de la imagen: de la fotografía a la reproducción fotomecánica. En *Velázquez en blanco y negro* (pp. 145-157). Museo del Prado.
- (2004). *El grafoscopio. Un siglo de miradas al Museo del Prado (1819-1920)*. Museo del Prado.
- (2011). Charles Clifford. Fachada principal del Museo; Louis de Clercq. Fachada principal del Museo del Prado. En *No solo Goya: adquisiciones para el Gabinete de Dibujos y Estampas del Museo del Prado: 1997-2010*. Museo Nacional del Prado.
- (2011). *No solo Goya: adquisiciones para el Gabinete de Dibujos y Estampas del Museo del Prado: 1997-2010* (pp. 301-306). Museo Nacional del Prado. <https://www.cultura.gob.es/mromanticismo/publicaciones/pieza-trimestre/2011.html>

- (2011). Álbum de fotografías con detalles de cuadros del Museo del Prado, 1939. En *No solo Goya: adquisiciones para el Gabinete de Dibujos y Estampas del Museo del Prado: 1997-2010* (pp. 294-298). Museo Nacional del Prado.
- Pérez Gallardo, H. (2002). La fotografía comercial y el Museo del Prado. *Boletín del Museo del Prado*, t. 20, 129-147. <https://www.museodelprado.es/aprende/boletin/la-fotografia-comercial-y-el-museo-del-prado/aa681d3e-a0f7-4210-806c-031a3babec8b>
- (2004). La democracia del arte: El Museo del Prado, objetivo de la fotografía. En *El grafoscopio. Un siglo de miradas al Museo del Prado (1819-1920)* (pp. 258- 276). Museo Nacional del Prado.
- (2010). La arquitectura española a partir de los fotógrafos extranjeros del siglo XIX. *Reales Sitios*, 186 (cuarto trimestre), 22-37.
- (2012). Fotografías del Vizconde de Dax en Patrimonio Nacional. *Reales Sitios*, 191 (primer trimestre), 68-76.
- Ruiz Gómez, L. (2000). Velázquez fotografiado: primeros «enfoques». En *Velázquez en blanco y negro* (pp. 123-144). Museo Nacional del Prado.
- Sánchez Torija, B. (2019-2021). Cecilio Pla y su relación con la fotografía. *Boletín del Museo del Prado*, t. 37, 167-179. Museo Nacional del Prado. <https://www.museodelprado.es/aprende/boletin/cecilio-pla-y-su-relacion-con-la-fotografia/241e44f8-73db-dda8-3fd3-8e4818c698fa>
- Sánchez Torija, B. (2021). La imagen fotográfica y el Museo Nacional del Prado. *Fotografía y turismo. VIII Encuentro en Castilla-La Mancha (Toledo, 8 noviembre 2018)* (pp. 406-425). Edición de Esther Almarcha Núñez-Herrador y Rafael Villena Espinosa. Ediciones Universidad Castilla-La Mancha.
- (2021). Fotografías y estampas que formaron parte del archivo personal de Miguel Blay (segunda mitad del siglo XIX y primera mitad del siglo XX). *Museo Nacional del Prado. Memoria de Actividades del 2020* (pp. 66-69). Museo Nacional del Prado. <https://content3.cdnprado.net/doclinks/pdf/museo/memorias/memoria-2020.pdf?v=3>
- (2022). Patrimonio fotográfico de un país en guerra. La colección del Museo del Prado. En A. Colorado Castellary, *Museo, guerra y posguerra. Protección del patrimonio en los conflictos bélicos* (pp. 129-136). Museo Nacional del Prado.
- (2022). Una mirada estereoscópica al Museo del Prado. *III Jornadas en Investigación sobre Historia de la Fotografía. La fotografía estereoscópica o en 3D, siglos XIX y XX* (pp. 25-35). Edición de José A. Hernández Latas. Institución Fernando el Católico. <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/39/36/03sanchez.pdf>
- Sánchez Torija, B. (s.f.). Tomás Harris, mercante e appassionato di fotografia: l'album fotografico per la mostra Les Chefs d'ouvre du Musée du Prado. *Studi di Memofonte*. Fondazione Memofonte. En prensa.
- Solache, G. (2011). J. LAURENT y Cía. Catálogo de fotografías. Velázquez, pintores del siglo XVII y Goya; Catálogo de fotografías. Exposición Nacional de 1878. En *No solo Goya: adquisiciones para el Gabinete de Dibujos y Estampas del Museo del Prado: 1997-2010* (pp. 289-293). Museo Nacional del Prado.
- VV. AA. (2000). *Velázquez en blanco y negro* [Catálogo exposición]. Museo Nacional del Prado.
- VV. AA. (2007). *Thomas Struth: Making time* [Texto de Estrella de Diego]. Museo Nacional del Prado y Turner.
- VV. AA. (2011). *Una imagen de España. Fotógrafos estereoscopistas franceses (1856-1867)* [Catálogo exposición]. Fundación Mapfre.
- VV. AA. (2012). *The Prado [by Francesco Jodice]*. Museo Nacional del Prado.
- Zugaza, M. (2021). La baraja contemporánea del Prado. *Cuarenta años de amistad. Donaciones de la Fundación de Amigos del Museo del Prado*. Museo Nacional del Prado y Fundación de Amigos del Museo del Prado.

# FOTÓGRAFOS, MINISTROS Y OTROS FUNCIONARIOS PÚBLICOS EN EL ORIGEN DEL MUSEO NACIONAL DE ARTES DECORATIVAS

Félix García Díez (felix.garcia@cultura.gob.es)  
Museo Nacional de Artes Decorativas

**Resumen:** La fotografía ha tenido un papel fundamental en el Museo Nacional de Artes Decorativas desde su creación en 1912 como Museo Nacional de Artes Industriales. La capacidad documental que permitía la fotografía fue aprovechada por los primeros trabajadores de la institución para desarrollar las funciones didácticas del museo y su uso facilitó la creación de una importante colección fotográfica que recientemente ha sido puesta en valor por el personal que en el presente trabajamos en él. Desde los primeros negativos en placa de vidrio a los soportes digitales actuales, la fotografía conforma hoy una de las principales colecciones del museo, que tuvo su inicio con las fotografías oficiales de algunos de los primeros ministros de Instrucción Pública y se amplió con el trabajo de varias generaciones de funcionarios públicos.

**Palabras clave:** Fotografía histórica, documentación fotográfica, archivos fotográficos, Museo Nacional de Artes Decorativas.

## La formación de una colección fotográfica

Si bien el Museo Nacional de Artes Decorativas, en adelante MNAD, es ya un museo centenario, no fue hasta hace relativamente poco que la colección de fotografía histórica se constituyó como una más de las colecciones del museo y se comenzó a inventariar y catalogar. Hoy es la más numerosa de las colecciones del museo y está compuesta por positivos y negativos en diferentes formatos y soportes, así como de algunos aparatos fotográficos. Le adjudicamos este apelativo de «histórica» para diferenciarla de otro conjunto de fotografías que sigue conformando el actual archivo fotográfico de las colecciones. El criterio para su constitución y la separación de ambos conjuntos atiende a aspectos como su antigüedad o su materialidad y los problemas que esta plantea para su conservación.

No deja de ser esta división una discriminación un poco arbitraria, pues dentro de ese conjunto de fotografías consideradas como históricas, y a las que se ha dado un número de inventario como parte de la colección museográfica, figuran ejemplares que en su momento cumplían la misma función de documentar los objetos que entonces componían la colección y que ahora cumple ese archivo «actual» formado tanto por fotografía digital como por fotografía en soportes físicos. Esta separación es el resultado de la aplicación de criterios uniformes a situaciones y planteamientos no equiparables que además varían en el tiempo y son el resultado de las decisiones administrativas que se van adoptando. Así, hasta hace poco, parte de la colección de fotografía histórica se documentaba en la base de datos del museo como parte de los fondos documentales y hoy ha pasado a incluirse dentro del módulo de fondos museográficos. Ahora podemos encontrar la colección

fotográfica repartida en ambos grupos según se consideren como parte de un archivo o como otro de los objetos con consideración museográfica<sup>1</sup>. Esta dicotomía no deja de ser una trasposición del debate entre la distinción entre la fotografía como elemento documental o como obra de arte. Lo cierto es que al integrarse como un bien más del museo, independientemente de su carácter artístico, histórico, científico o técnico, la fotografía adquiere esa legitimidad que la equipara con otras colecciones (Sánchez, 2012: 26). ¿Cómo se llegó a la formación de esa colección? Buena parte de la misma formó parte de las labores cotidianas del museo desde su creación. Otras eran colecciones de particulares de las que aún desconocemos la razón para su ingreso en el museo. Para analizar la formación de la colección de fotografía histórica del museo me he tomado la libertad de escoger el factor humano como guía, poniendo a algunos personajes como protagonistas que sirvan como urdimbre que sustente y explique la constitución de la colección.

## Políticos y fotógrafos

El 30 de diciembre de 1912 se creaba por Real Decreto el Museo Nacional de Artes Industriales, en adelante MNAI. Se fundaba el museo con el objetivo de impulsar las manufacturas y la industria locales siguiendo la corriente cultural imperante en aquellos momentos que había dado lugar a la creación de museos como el South Kensington en Inglaterra. En el preámbulo del texto se cita expresamente a ese museo, entre otros ejemplos europeos, como modelo a seguir haciendo una referencia expresa a su voluminosa colección fotográfica: «[...] y de 200 000 fotografías, todas referentes al arte aplicado». En el artículo quinto se apuntaba de nuevo a la fotografía como parte de los materiales, junto a libros, revistas y estampas, que conformarían la biblioteca del museo para atender sus fines didácticos<sup>2</sup>. En el reglamento del museo, publicado en la *Gaceta de Madrid* en enero de 1914, en su artículo decimoséptimo se vuelve a repetir esa mención al definir la organización del museo y de su biblioteca. Vemos por lo tanto que la importancia de la fotografía para el museo fue tenida en consideración incluso antes de que este tomara forma<sup>3</sup>.

No deja de ser anecdótico que las primeras fotografías que llegaron al museo que hemos podido documentar sean las de los responsables políticos de su creación. Se trata de un pequeño conjunto de fotografías con los retratos oficiales de varios ministros y directores generales del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes vestidos con sus trajes de gala<sup>4</sup>. Su identificación y datación ha sido sencilla pues todos ellos portaban una dedicatoria de los retratados al museo con sus firmas autógrafas y la fecha de la misma. Estuvieron colgados con seguridad en los despachos de la primera sede del museo en la calle del Sacramento de Madrid, lo que se puede apreciar por la decoloración debida a la exposición a la luz que presentan los soportes secundarios en los que se enmarcan las fotografías. Son cuatro los retratos de los ministros y todos ellos estuvieron en sus cargos en los años 1912 y 1913. Curiosamente falta en el conjunto el retrato del ministro que firmó el real decreto de creación del museo, Santiago Alba Bonifaz, cuyo último día en el ministerio coincide con el de la publicación del decreto. El primer retrato es el de su antecesor en el cargo, Amalio Gimeno y Cabañas, que ostentó el cargo de ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes

<sup>1</sup> En la base de datos DOMUS que gestiona el museo, los números de inventario de la colección llevan al inicio el acrónimo FD en referencia a su asignación como fondos documentales del museo y CE si se trata de obras de la colección estable o DE si se trata de depósitos de la colección de fondos museográficos. Las fotografías pueden presentar cualquiera de ellos. Para la consulta en línea desde el exterior se puede acceder desde la plataforma CERES de colecciones en red: <http://ceres.mcu.es/pages/SimpleSearch?index=true>

<sup>2</sup> El artículo 5 del Real Decreto de creación del MNAI señalaba que «el Museo, para atender a sus fines didácticos, tendrá una biblioteca formada con libros, revistas, estampas y fotografías referentes a las artes industriales, cuya adquisición se hará con cargo al presupuesto de material».

<sup>3</sup> Los textos completos del real decreto y del reglamento se pueden consultar en los anexos del trabajo de Ana Cabrera (2015).

<sup>4</sup> Para una visión completa de la creación del Ministerio de Instrucción Pública y de la Dirección General de Bellas Artes consúltese los trabajos de Paz Cabello Carro de 2013 y 2014.

desde el 3 de abril de 1911 al 12 de marzo de 1912. A él se debe la creación de la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, precedente del actual Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Su fotografía carece de firma del fotógrafo. No ocurre lo mismo con el siguiente, Antonio López Muñoz, que ocuparía el cargo ministerial desde el 31 de diciembre de 1912 hasta el 13 de junio de 1913, pues el soporte secundario presenta el sello en seco con la tipografía dorada de Photo Art Novella, estudio del fotógrafo Vicente Gómez Novella. Desde el 13 de junio de 1913 hasta el 27 de octubre de ese mismo año el ministerio lo encabezó Joaquín Ruiz Jiménez. Su retrato lleva el sello de la casa Biedma, estudio del fotógrafo José Santos Biedma, y la dedicatoria lleva la fecha del 1 de agosto de 1913.

El último de los ministros es Francisco Bergamín García [fig. 1] ocupante del ministerio desde el 27 de octubre de 1913 hasta el 11 de diciembre de 1914,

fechas en las que se redacta y publica el Reglamento del MNAI. La dedicatoria lleva fecha posterior de junio del año 1916. El autor de la fotografía es otro reputado fotógrafo, Antonio Cánovas del Castillo, más conocido por su seudónimo, Kaulak. Del primer director general de Bellas Artes, Pedro Poggio y Álvarez, no se ha conservado su fotografía, aunque sí el soporte secundario en el que quedó su dedicatoria, fechada el 22 de octubre de 1915, el mismo año de la creación de la Dirección General y de su nombramiento: «Al Museo de Artes Industriales, no para honrarle sino para honrarme». Fue Poggio, además de diputado a Cortes y senador electo, académico de Bellas Artes y miembro del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos<sup>5</sup>. También fue miembro del mismo cuerpo José Joaquín Herrero Sánchez. En su fotografía, realizada en el estudio de José Padró en la calle de las Huertas de Madrid, firma su dedicatoria dirigida ya al Museo Nacional de Artes Decorativas [fig. 2].



**Figura 1.** Kaulak: Retrato del ministro de Instrucción Pública Francisco Bergamín, hacia 1913. Positivo fotográfico en papel sobre soporte secundario. Museo Nacional de Artes Decorativas. Madrid.

<sup>5</sup> Sobre su discurso de entrada en la Academia ver el artículo de Paz Cabello (2013): «Pedro Poggio y Álvarez: Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [...] 9 de junio de 1918», Sección «Libros que han hecho historia», *Patrimonio Cultural y Derecho*, 17, 445-451.



**Figura 2.** Padró (estudio fotográfico): Retrato del director general de Bellas Artes José Joaquín Herrero Sánchez, hacia 1931. Positivo fotográfico en papel sobre soporte secundario. Museo Nacional de Artes Decorativas. Madrid. CE13711.

A pesar de no estar fechada podemos datarla en 1931, año en el que fue designado como director general de Bellas Artes y en el que el museo ya había cambiado su nombre de Artes Industriales a Artes Decorativas. En su carrera se pueden apuntar numerosos cargos dentro y fuera del ministerio. Fue el responsable de la Ley de Protección de Antigüedades y de la Ley de Excavaciones de 1911, y probablemente a él se debe también la redacción del real decreto de creación del museo, pues en 1912 desempeñaba el cargo de inspector general de Bellas Artes con Amalio Gimeno y Santiago Alba de ministros. Diputado y senador, fue también traductor y poeta y tuvo un importante papel en la Junta de Iconografía Nacional, encargada de recoger las imágenes de españoles ilustres en cualquier formato, y de la que fue presidente desde 1924 hasta 1944. En relación con esta última institución publicó en 1930 los retratos de la Real Academia de San Fernando, de la que era bibliotecario<sup>6</sup>. En esa publicación

<sup>6</sup> La biografía de José Joaquín Herrero y su trayectoria profesional han sido analizadas pormenorizadamente por Paz Cabello (2021).

escribía algo desengañado que «no es el actual momento propicio para el retrato» en referencia a los cambios que en la creación artística se desarrollaban en el primer tercio del siglo xx (Herrero, 1930: 26). Lo cierto es que su retrato sí que ha pervivido.

Estas primeras fotografías<sup>7</sup> son obra de fotógrafos que ya en su momento tuvieron un reconocido prestigio profesional y hoy se les considera como artistas. Como retratos no se puede obviar su naturaleza artística. Las dedicatorias autógrafas las acreditan también como documentos que nos proporcionan una panorámica de la relación entre los retratados y el personal del entonces MNAI y a su vez con los fotógrafos. Un ejemplo lo tenemos con una de las primeras adquisiciones del museo, varias fotografías con la bailarina Carmen Tórtola Valencia posando como Magdalena Penitente y como Dama Ibérica que habían sido premiadas en la «Exposición de Artes industriales» de ese año, obras firmadas por Vicente Gómez Novella, el retratista del anteriormente mencionado Antonio López Muñoz. En la compra intervinieron el primer director del museo, Rafael Domenech, y el entonces Inspector de Bellas Artes, José Joaquín Herrero<sup>8</sup>. De Kaulak nos consta no solo su trabajo como retratista, sino también su relación con la fotografía del patrimonio cultural y artístico. Un ejemplo lo tenemos en la publicación del catálogo de la exposición sobre cerámica y porcelana españolas editada por Hauser y Menet en 1910 del que fue autor de las fotografías (Cánovas del Castillo, 1910)<sup>9</sup>. Biedma y Padró también fueron profesionales destacados en su tiempo. El primero tenía entre su clientela al mundo de la tauromaquia y el segundo es más conocido por su retrato de Santiago Ramón y Cajal. No son, sin embargo, estas obras de autor la norma en la colección de fotografía del MNAD, formada en su mayoría por fotografía documental anónima.

## Pioneros de la fotografía en el Museo Nacional de Artes Industriales (MNAI)

En el real decreto se apuntaba que el coste de las fotografías se cargaría contra el presupuesto del museo, pero no se especificaba la necesidad de contar con un fotógrafo en la plantilla, exigua ya de por sí, problema que de hecho no se solucionaría hasta muchas décadas después. De este modo fueron el personal del museo y sus colaboradores los que se convirtieron en los fotógrafos de cabecera de la institución. Sabemos que el primer director del museo, Rafael Domenech i Gallisa, fue uno de ellos. También el primer conservador, Luis Pérez Bueno, o el colaborador habitual Francisco Pérez Dolz. De este último nos consta incluso algún autorretrato en el que aparece con la cámara sobre un trípode<sup>10</sup>. Domenech aparece como autor de las fotografías en la publicación sobre mobiliario español que compartió como autor con Pérez Bueno. El museo conserva varias de las placas retocadas que se utilizaron para su envío a la imprenta (Domenech y Pérez, 1920)<sup>11</sup>. La documentación de la colección fue una de sus prioridades, junto a la función didáctica y a la de difusión. Para ello recurrieron a intervenir sobre los negativos que obtenían para adecuarlos a sus necesidades [fig. 3].

<sup>7</sup> Las fotografías tienen los siguientes números de inventario en la colección: CE13707, CE13708, CE13709, CE13710 y 13711.

<sup>8</sup> Número de inventario FD10805. En el archivo del museo se conserva el expediente de adquisición con el siguiente número de expediente: C.0131, D.01. Se adquirieron junto a diseños de Gregorio Muñoz Dueñas y cerámicas de Juan Zuloaga. Otros documentos del archivo muestran la cercanía y cordialidad entre Domenech, Herrero o Antonio López Muñoz, a quien Novella también había retratado, como sabemos por una fotografía conservada en la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos. En el mismo círculo de amistades se encontraban artistas como Benlliure o Sorolla, quien retrató a Herrero y a Amalio Gimeno. Para más información sobre Novella puede consultarse la monografía de Concha Baeza y Jacobo Muñoz de 2008.

<sup>9</sup> Varias de las piezas procedentes de colecciones privadas y que aparecen en el álbum han ingresado en la colección recientemente.

<sup>10</sup> Número de inventario FD12017.

<sup>11</sup> Por ejemplo, el negativo en cristal retocado con nº de inventario FD11446 se corresponde con la imagen publicada en la lámina 3, figura 9, del catálogo de muebles antiguos españoles que Rafael Domenech y Luis Pérez Bueno publicaron en 1920. Otras publicaciones del personal y los colaboradores del museo teorizaron sobre otros temas, usando también imágenes fotográficas para su investigación: Domenech, Muñoz Dueñas y Pérez Dolz (1920).

Contamos además con un importante conjunto de fotografías que son el único testimonio de las primeras museografías con las que se presentó la colección en la primera sede del museo en la calle del Sacramento, con vistas de sus salas con un montaje fundamentado en la función didáctica que propugnaba la institución. Varias de estas se publicaron en el primer y único anuario del museo de 1916. Junto a las fotografías documentales de la colección nos encontramos con otras más personales, como retratos del personal [fig. 4] y de sus familias. Las dificultades para realizar estos trabajos fotográficos se refleja en algunas de las fotografías que fueron tomadas en una terraza del tejado del edificio al que se subían las obras para contar con mejor iluminación natural. Hay que apuntar que, además de su trabajo en el museo, tanto el personal de plantilla como los colaboradores tuvieron empleos en el ámbito académico. Probablemente para cumplir con esas funciones didácticas emplearon la fotografía, y de ello también nos han quedado ejemplos en la preparación de placas de vidrio para su proyección y del fotografiado de imágenes de numerosas publicaciones artísticas.

No se limitaron en el museo a ejercer de fotógrafos, recurriendo ocasionalmente al intercambio con otras instituciones culturales. De Luis Pérez Bueno, ya como director, se conserva en el archivo su correspondencia con diversos museos europeos a los que solicita fotografías de las obras europeas y españolas que se custodiaran en sus instituciones y que estuviesen en relación con las colecciones del museo.

Tampoco fue la producción propia el único origen de la colección fotográfica. La investigación del material inventariado nos ha ido descubriendo la filiación de algunos conjuntos ajenos al museo, obra de otros aficionados a la fotografía. Uno de estos archivos, que ingresaron en esos primeros años de historia del museo, es el relacionado con la Orden Franciscana de Madrid y el prior de la orden, el padre Rodríguez de Legísima. Lo componen numerosas placas estereoscópicas en vidrio en dos formatos, de 4 × 11 y 6 × 13 cm, en las que se recogen imágenes del Congreso Eucarístico de 1911 en Madrid y del celebrado en Chicago en 1926, peregrinaciones a Tierra Santa en 1924 y 1925 y un viaje al norte de África fechado en 1934, así como fotografías familiares. Otro conjunto es el que hemos denominado como Fondo Santillana, pues perteneció al marqués de Santillana y duque del Infantado, Joaquín Arteaga Echagüe, también con placas estereoscópicas de vidrio en el formato estándar de 4 × 11 cm con imágenes tomadas en las dos primeras décadas del siglo en diversos lugares de España y Alemania, con vistas de monumentos y también con retratos familiares. Quedan todavía por identificar la procedencia de algunos archivos de otros fotógrafos aficionados<sup>12</sup>. El conjunto fotográfico acumulado en los primeros años del museo abarca una variedad temática que incluye además de la documental de las colecciones del museo, fotografía



**Figura 3.** Fotografía de modelo portando una camisa bordada de la colección del MNAI, hacia 1915. Negativo sobre cristal enmascarado. Museo Nacional de Artes Decorativas. Madrid. FD11064. La camisa es la nº de inventario CE12375.

<sup>12</sup> El trabajo de dotación de los medios necesarios, documentación, digitalización e investigación de estas colecciones fue dirigido desde el Departamento de Documentación y desarrollado por el entonces archivero del museo, Luis Megino Collado.

del patrimonio, didáctica o viajes. Las hay realizadas por fotógrafos aficionados y ocasionales y también de las comerciales producidas para su venta. Un conjunto importante de estas últimas es la colección del fotógrafo Jean Laurent. Respecto a los soportes nos encontramos igualmente con una gran variedad con negativos y positivos en vidrio emulsionado o en papel con albúminas y gelatinas de plata.



**Figura 4.** Personal del MNAI, hacia 1920. Negativo sobre cristal. De izquierda a derecha, sentados el director Rafael Domenech y Gregorio Muñoz Dueñas y de pie Francisco Pérez Dolz, Matilde Calvo Rodero, Lluís Montané, Luis Fernández, Victorina Durán y Rigoberto Soler. Museo Nacional de Artes Decorativas. Madrid. FD11130.

## Fotografía para la documentación y documentación de la fotografía

Seguramente ninguno de aquellos primeros fotógrafos del museo que hemos mencionado pudo llegar a pensar que algún día esas fotografías que tomaban llegarían a formar parte de la colección del museo. Su función era puramente utilitaria, un instrumento documental con un destino meramente didáctico. Ni siquiera las obras de autor, como las de Novella, llegaron a ser incluidas en el catálogo junto al resto de objetos que componían la colección del museo en el momento de su adquisición. Tardarían casi un siglo en ser inventariadas como parte de la colección permanente. [fig. 5]. Había otras dificultades a las que enfrentarse en el museo antes de poder pensar en si la fotografía podía considerarse como un bien equiparable a la pintura, los tapices o la porcelana. Y la principal era la falta de espacio. La solución inicial de abrir el museo en la calle del Sacramento había sido una apuesta para conseguir arrancar el proyecto, pero muy pronto el piso en el que se alojaba el museo se quedó pequeño.

La solución fue trasladarlo a una nueva sede, lo que le llevó hasta su localización actual en la calle Montalbán. No fue la única sede que se planteó, pues en 1931 se llegó a pensar en insta-

larlo en el Palacio Real e incluso fusionarlo con el proyectado Museo del Traje, sin que ninguna de estas ideas llegara a buen fin, instalándose finalmente en el local que hasta 1932 ocupó la Escuela Superior de Magisterio en un palacete de la duquesa de Santoña. No fue ese el único cambio en esos años, pues también se modificaría el nombre del museo, denominándose a partir de ese momento Museo Nacional de Artes Decorativas, nombre con el que sus primeros directores buscaban ampliar su ámbito de actuación. El rápido crecimiento de las colecciones forzó ese traslado y, considerando que en la actualidad nos enfrentamos al mismo problema, es fácil comprender los inconvenientes a los que se enfrentaban los primeros trabajadores del museo.

Las tareas de rehabilitación del palacete de la calle Montalbán y la instalación museográfica iniciadas en 1934 se vieron interrumpidas por el estallido de la Guerra Civil. No nos han quedado imágenes de ese periodo, seguramente por la imposibilidad de obtener material fotográfico y a que

parte del personal acabó en la zona del bando sublevado. El museo se mantuvo cerrado durante todo el conflicto, encargándose el personal principalmente de mantener a salvo e intacta la colección<sup>13</sup>. En los años siguientes al final de la guerra tuvieron lugar la inauguración, las sucesivas ampliaciones y reinauguraciones bajo la dirección de Pilar Fernández Vega y de María Dolores Enríquez. La fotografía pudo documentar todas las ampliaciones, así como los cambios en el discurso museográfico, volcado ahora en una visión tradicional de la decoración de acuerdo con la ideología del momento, con una instalación que seguía criterios cronológicos<sup>14</sup>. Con la llegada de la democracia también llegaron nuevas fórmulas y discursos que modificaron de nuevo la



**Figura 5.** Vicente Gómez Novella: La bailarina Tórtola Valencia como dama ibérica, 1912. Positivo fotográfico. Museo Nacional de Artes Decorativas. Madrid. FD10805

<sup>13</sup> Luis Pérez Bueno, entonces director, y el conservador del museo José Ferrandis Torres se encontraban de viaje en Alemania ese verano y a su regreso trabajaron en el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional en Valladolid. El museo contó durante la guerra con varios supervisores como, Ángel Vegué y José Ramón Martínez de la Riva.

<sup>14</sup> Las fotografías de las salas de esta época muestran ese cambio ideológico. Para una visión completa de este periodo véase el artículo de Alicia Herrero e Isabel Rodríguez de 2020.

aparición del museo y que también sería recogida por la imagen fotográfica. Con las sucesivas ampliaciones también llegó la instalación en el museo de un estudio fotográfico, al que se dotó incluso de sala de revelado, y la inclusión en la plantilla de un puesto de fotógrafo<sup>15</sup>.

En cuanto a la documentación de la colección, la fotografía siguió cumpliendo un papel fundamental. Las primitivas placas de vidrio usadas en un principio para fotografiar la colección fueron sustituidas por negativos en película flexible. En las primeras fichas de catalogación del museo, realizadas en cartulina y redactadas a mano, se dejaba siempre un espacio en el lado izquierdo para disponer en ellas una fotografía. En los sucesivos modelos de ficha se continuó con la misma fórmula hasta llegar a la bien conocida de Joaquín María de Navascués, en la que se recurre a pequeñas fotos recortadas a partir de hojas de contacto de los negativos. Después llegaría la informatización. Los primeros ordenadores no permitían gestionar adecuadamente el tratamiento de las imágenes, pero muy pronto el incremento en la capacidad de almacenamiento y en las velocidades de los procesadores permitió un cambio radical en la documentación en los museos. Y junto al *hardware*, el *software*. La utilización, en primer lugar, de diferentes bases de datos comerciales y la instauración finalmente de DOMUS, la base de datos creada específicamente para museos que incluso incluye un módulo para la gestión de la documentación gráfica, permitió el despegue de la imagen como parte imprescindible de la documentación en el museo [fig. 6].

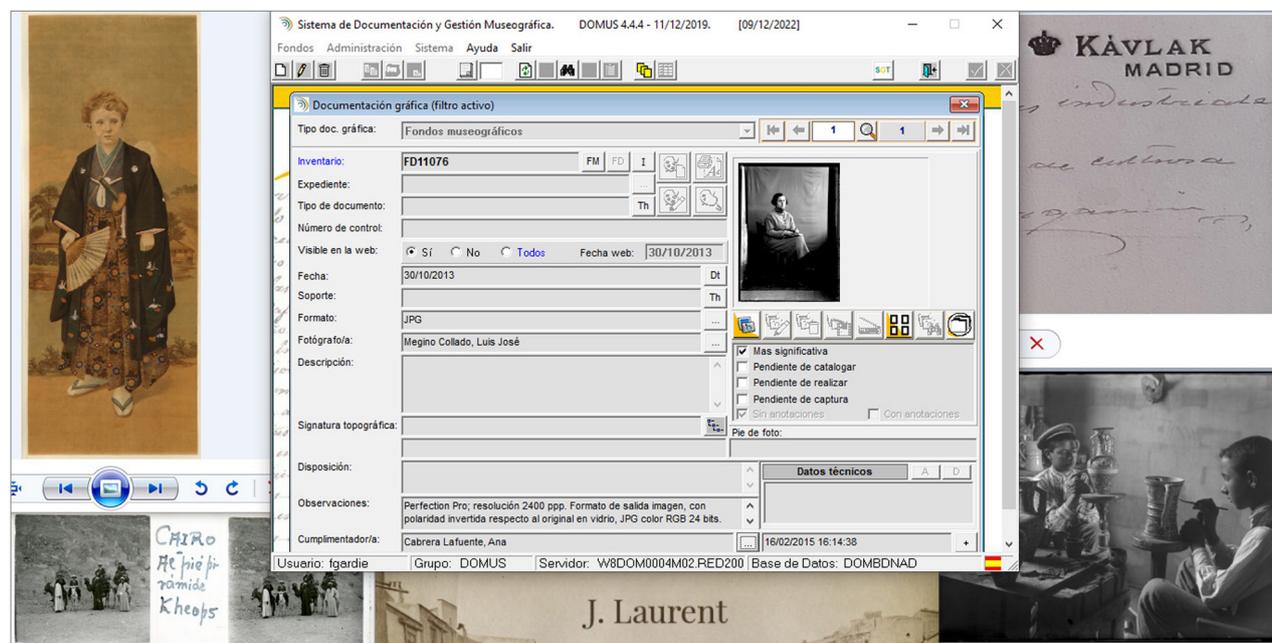


Figura 6. DOMUS. Ejemplo del módulo de documentación gráfica.

Una única obra puede contar ahora con numerosas imágenes, incluidas las de detalle. Paralelamente a la normalización documental, en los museos la visión que se tenía de la fotografía en los mismos también se modificó. En 1997 tuvo lugar la exposición «La fotografía y el Museo». María Dolores Adellac y Gerardo F. Kurtz, junto a Feliciano Novoa, que entonces formaba parte del personal del museo, se encargaron del comisariado de la exposición, que contó con préstamos de varios museos dependientes de la Subdirección de Museos Estatales, entre los que se encontraba

<sup>15</sup> Con las modificaciones administrativas respecto al personal laboral, ese puesto ha sido suprimido recientemente tras la jubilación de nuestra última fotógrafa de plantilla, María Jesús del Amo. En la actualidad se cuenta para cubrir el trabajo con fotógrafos itinerantes adjuntos al ministerio que se desplazan por los distintos Museos Estatales dependientes de la Subdirección General de Museos y con la intervención del resto del personal, devenido de nuevo, como en los orígenes, en fotógrafos de ocasión.

el MNAD. Fue una apuesta importante en la que había fotografías de Jean Laurent o Charles Clifford. Como dato de interés habría que apuntar que las fotos que aportó el museo, entre las que se encontraban reportajes de moda del modisto Pedro Rodríguez [fig. 7], fotos de las salas del MNAI en la calle del Sacramento o albúminas de Laurent, aún no formaban parte de la colección del museo, pues no estaban incluidas en su inventario. A partir de ese momento la fotografía pasará de ser simplemente un elemento para la documentación de la colección a ser documentada para formar parte de ella. Obviamente nos referimos a lo que hemos venido en denominar como fotografía histórica.

El proceso para la creación de esta colección ha pasado por varias fases: En primer lugar hubo que atender a su conservación, ya que durante casi cien años la colección había sido almacenada sin ninguna precaución y sin ningún tipo de protección, por lo que fue necesario implementar un proceso de limpieza y almacenamiento con materiales adecuados, utilizando sobres y cajas de pH neutro para su resguardo. Al mismo tiempo se acondicionó un espacio adecuado para su archivo, controlando humedad y temperatura. En paralelo se procedió al inventario y la digitalización de la colección. Este proceso iniciado hace más de diez años aún no ha terminado. El trabajo se gestiona y desarrolla desde el Departamento de Documentación al que se adscribe el archivo del museo. Y han sido nuestros archiveros, apoyados en ocasiones con estudiantes en prácticas y en colaboración con otros departamentos del museo, los que han ido inventariando y catalogando la colección<sup>16</sup>. Este trabajo ha permitido dar visibilidad a la colección. Las copias digitales permiten evitar la manipulación de los materiales al tiempo que facilita su acceso a cualquier interesado, sea investigador o simple curioso, a las imágenes a través de plataformas como CERES. También han permitido pasar a formar parte de las actividades didácticas del museo y algunas han sido elegidas como pieza del mes. La digitalización de pares estereoscópicos es un ejemplo de esta disponibilidad. Algunos pudieron ser presentados al público con motivo del



**Figura 7.** Modelo posando en el museo con una creación del modisto Pedro Rodríguez. 1952. Positivo fotográfico. Museo Nacional de Artes Decorativas. Madrid. FD41725.

<sup>16</sup> La asignación de miembros del Cuerpo Facultativo de Archiveros y del de Ayudantes y auxiliares ha permitido impulsar el trabajo en los archivos fotográficos en los museos. Tenemos que agradecer especialmente el trabajo que realizaron en nuestra colección de fotografía a dos de ellos, Luis Megino Collado y Adriana Martínez. Deberíamos incluir en este agradecimiento a todos los que han colaborado con ellos en esa labor, ya sea como personal contratado o como estudiantes en prácticas. Para no olvidar a ninguno y alargar este texto se lo agradecemos desde aquí en forma genérica. Todos los interesados se pueden ver aquí reconocidos.

Día Internacional de los Museos en 2011 mediante la creación de anaglifos que, proyectados en una pantalla y mediante el uso de las gafas adecuadas, permitían al espectador una experiencia en tres dimensiones de las imágenes similar a la que proporciona un visor estereoscópico<sup>17</sup>.

## Presente y futuro de la fotografía en el MNAD

Del compromiso del museo en la puesta en valor de la fotografía, tanto de su propia colección histórica como de las creaciones que se desarrollan en la actualidad, son ejemplo la participación en los últimos años en actividades organizadas por PhotoEspaña, cediendo sus salas para exposiciones temporales<sup>18</sup>, o la contribución a la difusión de este patrimonio en el proyecto y publicación del catálogo de J. Laurent con la colección de albúminas de dicho fotógrafo, cuya iniciativa, surgida del Museo del Romanticismo, coordinada desde el Instituto de Patrimonio Cultural de España y financiada a través del Plan Nacional de Fotografía, ha permitido mostrar el legado fotográfico de este artista, artesano y comerciante de la fotografía decimonónica<sup>19</sup>.

En el aspecto documental el trabajo del museo continúa con un ojo enfocando el pasado y otro disparando al presente. Hoy nos encontramos con la paradoja de que al mismo tiempo que en un proceso lento y metódico inventariamos, catalogamos, digitalizamos y subimos a Internet la colección de fotografía histórica del museo y a la vez supervisamos los archivos fotográficos procedentes de antiguas empresas relacionadas con el mundo de las artes decorativas o el diseño gráfico que ingresan en el museo, de acuerdo con los actuales criterios de incremento de las colecciones, una montaña de imágenes se producen con el trabajo diario y otras muchas se suben de forma instantánea a las redes sociales en relación con el museo, producidas por nuestra propia mano o por individuos ajenos a la institución sin que parezca existir un límite y control a esa producción masiva.

Si analizamos estos nuevos ingresos en lo que respecta a la colección de fotografía que convenimos en llamar histórica, podemos afirmar que la mayoría de las nuevas incorporaciones la componen las fotografías pertenecientes a los archivos de algunos diseñadores españoles y de industrias y comercios hoy desaparecidos. En los actuales criterios de incremento de las colecciones se prima la búsqueda de colecciones relacionadas con las producciones industriales españolas del siglo xx, así como el mundo del diseño a ellas asociado. Y en estos casos el papel de la fotografía ha resultado ser un elemento indispensable para preservar su memoria. Se han ido incorporando bien por adquisición o por donación, tratándose en algunos casos como auténticos rescates de urgencia, numerosos archivos compuestos en buena parte por material fotográfico. Es el caso de los archivos de la Fundación de Gremios, Rolaco, Loscertales, Terán y Aguilar o Herráiz, empresas dedicadas a la fabricación y comercialización de mobiliario [fig. 8].

La conservación de estos archivos gráficos y su documentación y visibilidad a través de la base de datos del museo permite su acceso para cualquier interesado para su estudio. Junto a estas entradas de archivos industriales también han ingresado algunos ejemplos testimoniales de obras de autor, como los retratos a la japonesa de Alfonso XIII y su madre, la reina María Cristina, y de

<sup>17</sup> Para este fin se utilizó el software libre, Freemake. Todo el trabajo se presentó en un póster en el III Seminario Iberoamericano de Investigación en Museología (SIAM) que tuvo lugar en octubre de 2011 y ha sido publicado en el boletín del museo (Estrado, 11, 71-76): <https://www.culturaydeporte.gob.es/mnartesdecorativas/colecciones/publicaciones/publicaciones-digitales/boletin-museo-estrado.html>. Hay que puntualizar que al realizar la digitalización de negativos y positivos históricos lo que se obtiene es una nueva fotografía en un soporte diferente.

<sup>18</sup> En el año 2014 se colaboró con PhotoEspaña con motivo de la exposición temporal del fotógrafo Mindaugas Gabrenas.

<sup>19</sup> El trabajo corrió a cargo de Adriana Martínez y Nuria Moreu, del Departamento de Documentación. El catálogo puede consultarse en el siguiente enlace: <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/museos/mc/ceres/catalogos/catalogos-tematicos/jean-laurent/presentacion.html>

los duques de Parma, Enrique Carlos Luis de Borbón Parma y Adelgonda de Braganza<sup>20</sup>. Otras excepciones son las fotografías que acompañaban a la colección de diseño europeo del siglo XX del coleccionista Torsnten Bröhan<sup>21</sup>.



**Figura 8.** Archivo Rolaco: Vista de la tienda en la calle Serrano de Madrid, hacia 1958. Positivo fotográfico en papel. Museo Nacional de Artes Decorativas. Madrid. FD41560/215

En paralelo a estos nuevos ingresos, el museo, en el cumplimiento de sus tareas de documentación, difusión e investigación, va acumulando nuevas fotografías que incrementan el archivo fotográfico. La documentación de los montajes, inauguraciones y actividades varias que conllevan las exposiciones y los catálogos que las acompañan, los congresos o conciertos de música nos proporcionan un corpus de imágenes incontable que documenta la museografía, la vida del museo y a los visitantes. Por el museo han pasado y se han fotografiado en los últimos años, con motivo de algunas exposiciones temporales, desde personajes famosos, como el entonces heredero y hoy emperador de Japón, Naruhito, o el diseñador Manolo Blahnik hasta jóvenes anónimos participantes en una fiesta de disfraces o *cosplay*. Lo mismo ocurre con las tareas de conservación de las obras, cuyos trabajos conllevan un incalculable número de imágenes que documentan todos los procesos de intervención sobre las obras para su restauración o su préstamo, o las producidas para los trabajos de investigación que acaban publicándose. Habrá que ir aceptando que los problemas y dudas que se nos han ido planteando al asumir la importancia de las colecciones fotográficas,

<sup>20</sup> Los números de inventario son los siguientes: CE27339/1, CE27339/2, CE28863, CE28864 y CE28865. Se trata de rollos pintados japoneses, los dos primeros basados en fotografías del madrileño Fernando Debas y los de los duques obra del fotógrafo italiano Adolfo Farsari y de su estudio en la ciudad japonesa de Yokohama.

<sup>21</sup> Por ejemplo, los retratos de la Bauhaus de Verner Rohde con los números de inventario CE25052 y 25053 o de Lucía Moholy número CE25051.

incluyéndolas como parte del patrimonio histórico, pueden multiplicarse en el futuro cuando la fotografía documental de hoy se convierta en la histórica de mañana. En la actualidad, con la fotografía digital nos situamos frente a otros dilemas, como el de su volumen con un crecimiento exponencial, su almacenamiento, su conservación y su uso en redes sociales, así como la gestión de los derechos de propiedad. A pesar de los problemas que todo ello plantea, lo cierto es que la fotografía contribuye a la mayor visibilidad del museo en la sociedad. La preocupación de la proliferación de imágenes, su supervivencia al paso del tiempo y su ordenación y uso ya ha sido planteado anteriormente (Lozano, 2012: 17). El trabajo que se haga hoy para implantar un modelo de ordenación y registro de todo ese material evitará que en el futuro las generaciones que nos sigan tengan que analizar con metodología arqueológica ese patrimonio fotográfico.

## Bibliografía

- Baeza, C., Rodríguez, J. V. y Muñoz Duato, J. (2008). *Vicente Gómez Novella. Retratos 1902-1925*. [Catálogo]. Caja Mediterráneo obras sociales.
- Cabello Carro, P. (2013). Inicio de las políticas de conservación del Patrimonio Histórico en 1900 y creación de la Dirección General de Bellas Artes en 1915. *Patrimonio Cultural y Derecho*, (17), 35-70. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4528728>
- (2013-214). La protección del patrimonio entre 1910 y 1930. Los primeros directores generales de Bellas Artes. *Museo.es*, (9-10), 156-159. <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/museos/mc/mes/revista-n-9-10-2013-2014/varia.html> [Consulta: 9 de diciembre de 2022].
- (2021). José Joaquín Herrero (1858-1945). Inicio de la legislación de Patrimonio y la política de museos. *150 años de una profesión: de anticuarios a conservadores*. Ministerio de Cultura y Deporte. [https://www.libreria.cultura.gob.es/libro/150-anos-de-una-profesion-de-anticuarios-a-conservadores\\_4140/](https://www.libreria.cultura.gob.es/libro/150-anos-de-una-profesion-de-anticuarios-a-conservadores_4140/) [Consulta: 9 de diciembre de 2022].
- Cabrera Lafuente, A. (2015). El Museo Nacional de Artes Decorativas en sus primeros años (1912-1930). *Además de, Revista on line de artes decorativas y diseño*, (1), 89-101. <https://doi.org/10.46255/add.2015.1.22>. [Consulta: 9 de diciembre de 2022].
- Cánovas del Castillo, A. (Kaulak) (1910). Álbum de la Exposición de *Antigua Cerámica Española*. [Catálogo]. Fototipia de Hauser y Menet.
- Domenech, R. (1916). *Anuario del Museo Nacional de Artes Industriales*. Imprenta Clásica Española.
- Domenech, R. y Pérez Bueno, L. (1920). *Muebles antiguos españoles*. Barcelona: M. Bayés.
- Domenech, R., Muñoz Dueñas, G. y Pérez Dolz, F. (1920). *Tratado de técnica ornamental*. Barcelona: M. Bayés.
- Herrero Delavenay, A. y Rodríguez Marco, I. M. (2020). El Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid en el periodo 1927-1940. Transformación histórica, cambio de sede y nueva propuesta museográfica. *Además de, Revista online de artes decorativas y diseño*, (6), 117-150. <https://doi.org/10.46255/add.2020.6.78>. [Consulta: 9 de diciembre de 2022].
- Herrero Sánchez, J. J. (1930). *Retratos del Museo de la Real Academia de San Fernando*. Madrid. Junta de Iconografía Nacional. Imp. de Aldecoa.
- Kurtz, G. F. (1997). *La fotografía y el museo*. [Catálogo]. Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales.
- Lozano López, J. C. (2012). ¿Qué hacemos con tantas fotos? *Artigrama*, (27), 17-23. <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/artigrama/article/view/7945/6646>
- Sánchez Vigil, J. M. (2012). La fotografía: patrimonio e investigación. *Artigrama*, (27), 25-35.

# LA COLECCIÓN FOTOGRÁFICA DEL MUSEO CERRALBO. HISTORIA, TRATAMIENTO TÉCNICO Y RETOS DE FUTURO DE UN FONDO ÚNICO

Cecilia Casas Desantes (cecilia.casas@cultura.gob.es)  
Museo Cerralbo

Irene Galvañ Martínez (irene.galvan@cultura.gob.es)  
Museo Cerralbo

**Resumen:** La presente comunicación constituye un estado de la cuestión en cuanto a la colección fotográfica del Museo Cerralbo, exponiendo el origen de la misma, sus características, los soportes y temáticas que integra y fundamentalmente mostrando los trabajos técnicos que se han llevado a cabo en los últimos treinta años (registro, siglado, catalogación, instalación, conservación, digitalización y puesta a disposición del usuario), mostrando las labores realizadas y las que van a afrontarse en el futuro inmediato, así como las particularidades y retos que igualmente se abordarán.

**Palabras clave:** Fotografía, Museo Cerralbo, Archivo, tratamiento técnico, catalogación, digitalización.

## Introducción: una colección con un gran valor patrimonial

El Museo Cerralbo de Madrid, casa-museo dependiente del Ministerio de Cultura, es conocido tanto por sus ambientes originales de finales del siglo XIX como por la increíble variedad de colecciones que atesoró en vida su fundador, el XVI marqués de Cerralbo. Entre estas, destaca por su extraordinario potencial el fondo fotográfico, con aproximadamente 900 negativos sobre vidrio, unos 4500 positivos y unas 2500 tarjetas postales, además de álbumes, diapositivas y pares estereoscópicos.

Pese a que durante los cien años de historia del museo se añadieron a este fondo las fotografías derivadas del trabajo de la institución, apoyo inestimable para recuperar la disposición original de las piezas, y que recientemente se han agregado algunas fotografías incluidas en nuevas adquisiciones del archivo del museo, la colección inicial del fondo tiene su origen en la vida privada de una familia, sus actividades sociales, profesionales y políticas. Una familia cuyo legado ha quedado fosilizado en lo que hoy es el Museo Cerralbo.

En el caso de esa colección fundacional, estos valiosos artefactos fotográficos no siempre han tenido consideración patrimonial, y su pervivencia como objetos íntimos y cotidianos pudo deberse a la veneración por la figura del marqués y su familia. En los años noventa del siglo XX estas colecciones, apiladas en las estanterías de un almacén, comienzan a registrarse e inventariarse como las piezas de museo que son. El fondo es bastante diverso en temática, pues incluye retratos familiares, retratos de personajes célebres y miembros del partido carlista, fotografía relativa a la práctica arqueológica de Cerralbo, reproducciones de salas de museos y obras de arte e incluso etnografía.

Pese a sus azarosas primeras décadas, algunas fotografías sí recibieron la consideración de piezas y fueron numeradas por Juan Cabré ya en 1924 y 1927: se trata de aquellas que originalmente se encontraban en las habitaciones del palacio. La recuperación de ambientes originales llevada a cabo por la institución desde el año 2000 ha puesto de relieve la importancia de la imagen fotográfica en los aspectos cotidiano y social de la familia. A través de facsímiles, la fotografía vuelve a vestir las salas del museo.

No podemos dejar de hacer mención al papel utilitario que muchas imágenes históricas de las salas y piezas han tenido en la recuperación de ambientes originales al mostrar la disposición que el mobiliario tenía en las habitaciones en vida de la familia, tal como el marqués la concibió, y en los primeros años del museo. Algunas, como las realizadas por Wunderlich en los años cuarenta, nos permiten ir incluso más allá, al mostrar las cocinas, la distribución interna de las escaleras de servicio o el piso intermedio superior al principal que, por diversas reformas, fueron eliminados. Estas fotografías proporcionan una parte vital del histórico del museo, al mostrar cómo eran algunas estancias que ya no existen a día de hoy.

Este uso utilitario de la fotografía como herramienta de representación se siguió utilizando para capturar estancias y piezas, conformando una parte cuantiosa del archivo administrativo del museo. Desde principios de los años noventa tenemos constancia a través de las Memorias de la institución de cómo la colección fotográfica de las propias piezas se incrementaba: 53 diapositivas en 1993, que aumenta en 1994 con 188 diapositivas de pinturas, mobiliario, salas, etc., 45 copias fotográficas en papel color para facilitar el estudio de algunas piezas, así como internegativos, positivos y diapositivas que reproducían el fondo fotográfico de los siglos XIX y XX<sup>1</sup>. Esta fotografía testimonio nos deja asimismo una buena colección de imágenes de distintas obras que se han llevado a cabo en el edificio.

## La colección en cifras

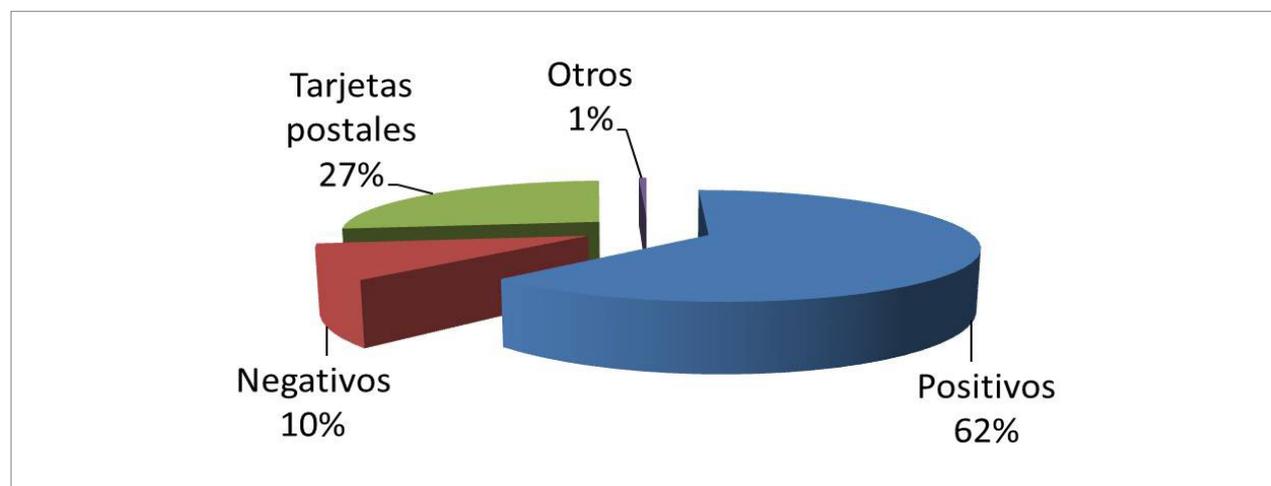
El fondo se divide en Fondos Museográficos, con número de inventario de colección estable, y Fondos Documentales (Archivo), que son los más abundantes y que tienen un número de inventario precedido de las siglas «FF», en referencia al fondo fotográfico.

El primer conjunto de fotografías se refiere a aquellas que fueron inventariadas por Cabré como piezas del museo, por su presencia en salas de los pisos principal y entresuelo, e incluso en la planta bajocubierta que también queda registrada en los inventarios de Cabré. Estas fotografías, hoy sustituidas por facsímiles, estaban ubicadas en ciertas salas, como Salón Chaflán, Pasillo de Entresuelo, Salón Rojo, Cuarto del Mirador o Salón de Confianza. Son algo más de 219 fotografías, de las cuales hay visibles web en CER.ES 54, lo que hace un 25 % de las mismas accesibles al ciudadano con todos sus datos. Además, los visitantes pueden apreciar sus reproducciones durante su visita habitual al museo, montadas en marcos y expositores de época que les confieren una lectura contextual más rica.

Sin embargo, como avanzábamos, el grueso de la colección se encuentra registrado como Fondo Fotográfico perteneciente al Archivo Museo Cerralbo. En esta sección de la colección contamos con 8200 fotografías, de las cuales 2440 son tarjetas postales con su especial combinación de documento gráfico y epistolar, y unos 900 son negativos en soportes diversos que fueron digitalizados hace casi una década, siguiendo un protocolo adecuado para conservar en buen estado los soportes y evitar su manipulación: contamos con 828 negativos en blanco y negro sobre placa de vidrio a la gelatina y 22 negativos en blanco y negro sobre soporte de nitrato de celulosa.

<sup>1</sup> Memorias anuales del Museo Cerralbo 1993-1996.

También conservamos 73 transparencias en blanco y negro sobre soporte de vidrio a la gelatina, 19 transparencias estereoscópicas sobre placa de vidrio a la gelatina, 2 transparencias color sobre vidrio, 54 álbumes, 109 cajas originales de placas de vidrio y 3 estuches de madera portatransparencias (Recio, 2015: 223-224). Atendiendo a la distribución por porcentajes, un 62 % de la colección son copias positivas; un 27 %, tarjetas postales; un 10 %, negativos, y apenas un 1 % en que se encuentran formatos más específicos e infrecuentes. De esta sección archivística de la colección, 945 están visibles en la web, lo que supone tan solo un 12 % del total [fig. 1].



**Figura 1.** Gráfico que representa los porcentajes por tipo de soporte en la colección fotográfica del Museo Cerralbo. Fuente: producción propia.

Si tenemos en cuenta la procedencia de los fondos fotográficos, resaltamos como colección fundacional las fotografías originadas por la familia en sus actividades y las recibidas anejas a cartas y tarjetas postales, a las que después se sumarán aquellas que han ingresado como donación o compra junto a fondos documentales y las generadas como trabajo interno de la institución, entre las que destacan por su antigüedad las de Juan Cabré durante la Guerra Civil y el reportaje de Otto Wunderlich de los años cuarenta.

Los ingresos más recientes provienen del fondo de Archivo Pablo Vázquez, que donó 25 fotografías del pueblo salmantino de Cerralbo en los años sesenta; el fondo de Archivo Juan Cabré, que incluye 74 fotografías que datan de los años treinta, cuando aún era director del museo y representan en su mayoría piezas y salas del mismo, así como fotografías de temática arqueológica; y del fondo María Francisca Martín Bellefroid, con 34 imágenes de principios del siglo xx, fundamentalmente de temática familiar, que dicha descendiente se ocupó de reunir y conservar.

## Características técnicas de los fondos

El almacenamiento de la colección se realiza en muebles de metal lacado con planeros y cajones, en cuyo interior las piezas se guardan a su vez en protecciones o camisetas a medida de papel libre de ácido o Mylar. Las piezas están sigladas a lápiz en el reverso, y aparte, las protecciones portan siglados a lápiz en el caso de ser de papel y a rotulador indeleble en el caso de ser de Mylar. En ocasiones, a estas protecciones individuales se añade también el almacenamiento en cajas libres de ácido, con o sin sistema archivador, que a su vez se guardan en cajones o bien en armario Compactus. Todos los cajones en los que no hay cajas internas tienen un topográfico de interior de cajón, que nos permite ubicar las piezas rápidamente y sin exceso de manipulación. La colección se almacena, por un lado, en el Almacén de Obra Gráfica, pero hay parte de la misma que está ubicada en el Archivo: tarjetas postales y álbumes «de vistas».

La climatización en ambos almacenes se mantiene controlada y las medidas tomadas con Sensodatos arrojan valores con una media anual óptima, tanto en Obra Gráfica, donde se almacena el grueso de la colección (21,06 °C y 49.01 de HR) como en el mueble Compactus de Archivo, donde están instaladas las tarjetas postales y los álbumes «de vistas» (21,36 °C y 50.09 de HR).

Las temáticas son muy diversas: contamos con retratos de estudio, ya sea individual o en grupo; vistas (urbanas, rurales); etnografía; reproducción de obras de arte; arqueología; imágenes de temática carlista; funeraria, etc. Si tomamos como ejemplo los positivos, la temática más representada es la reproducción de obras de arte, que abarca casi un 25 %, seguida por las vistas arquitectónicas, con algo más de un 20 %, y el retrato, un 15 %. La fotografía científica (en la que encontramos principalmente arqueología y etnografía) queda en cuarta posición de representatividad, con un 6 %. Estos porcentajes se modificarán lógicamente al incluir en esta cuantificación tarjetas postales y negativos, que están en proceso de sistematización de la clasificación genérica [fig. 2].



**Figura 2.** Hortet: *Carte de visite* de temática etnográfica o antropológica, iluminada y fechable seguramente en los años 70 del siglo XIX, que representa una mujer vestida con traje popular, con una cesta con cuatro gallinas. Inv. N° FF01407. Museo Cerralbo.

La cronología de la colección fundacional abarca desde aproximadamente los años cuarenta del siglo XIX hasta los años veinte del siglo XX. Además, contamos con un fondo de fotografía documental del museo y sus colecciones desde los años veinte en adelante, pero aún no se considera colección estable.

En cuanto a autores representados, estos son muy diversos, dada la capacidad adquisitiva y los viajes de la familia. En el panorama español podemos citar a autores de la talla de Laurent, Company, Franzen, Hauser y Menet, Casiano Alguacil, Kaulak o Martínez de Hebert. Europeos y del Próximo Oriente podemos citar a autores y estudios como Atelier Adele, Nadar, Fratelli Vianelli o Abdullah Frères, por mencionar solo unos pocos. Respecto al fondo documental moderno, contamos con una importante representación de autores del siglo XX: Juan Cabré y Otto Wunderlich podrían ser los más significativos.

El perfil técnico de las piezas es bastante amplio: en cuanto al soporte o tipo de documento, contamos con fotografías, álbumes fotográficos con y sin sus fotos originales, álbumes «de vistas» de tipo acordeón o libro... La materia principal es papel y vidrio.

Las copias positivas son mayoritariamente en papel. Hay que decir que carecemos de daguerrotipos, pero en los inventarios sí se menciona alguno. Tampoco hay en la colección ambrotipos ni ferrotipos, pero pensamos que sí pudieron existir, pues eran muy habituales en la época y la familia podía permitírselos. En soporte papel contamos especialmente con la técnica de la albúmina, la gelatina/colodión de ennegrecimiento directo, el colodión mate y la gelatina de revelado químico. Muchas de ellas tienen tratamiento de posproducción, como retoques (tanto desde el negativo como realizado en el propio positivo), iluminado, reformateos derivados del enmarcado, dedicatorias y apuntes identificativos en trasera, etc. También hay positivos directos de cámara sobre vidrio: un conjunto de diapositivas de tipo científico. Además, un pequeño conjunto de pares estereoscópicos sobre vidrio.

Con respecto a los negativos, son sobre placa de vidrio al gelatino-bromuro de plata, atribuidos a Juan Cabré Aguiló, algunos de ellos también con posproducciones de tipo máscaras. Hay que decir que curiosamente no contamos con visores estereoscópicos ni con cámaras fotográficas que pudieran pertenecer a la familia como parte de su ocio artístico.

## El tratamiento técnico de la colección: antecedentes

La colección que hoy es Fondo Fotográfico estaba originalmente almacenada en un pequeño espacio anexo al Comedor de Gala, de manera muy compacta, en unas estanterías. No tenía número de inventario ni contaba con materiales de protección o barrera. Es en los años noventa cuando se acomete esta importante labor de registro, inventario y siglado, y las fotografías se almacenan por primera vez de manera correcta, pasando al Almacén XII de Obra Gráfica, donde conviven con estampas y dibujos. La restauradora Elena Moro supervisará las labores de almacenamiento y conservación preventiva.

A partir de finales de los años noventa la colección comienza a estudiarse, con publicaciones como las de Cristina Conde de Beroldingen y Helena Pérez Gallardo. También se inicia la labor de difusión para lucir las labores realizadas, como indica la Memoria de 1996, en la que se indica que el 17 de diciembre del año citado, Pilar de Navascués, junto a Cristina Conde de Beroldingen, impartieron una conferencia titulada «El Archivo fotográfico del Museo Cerralbo» en el Museo Nacional de Etnología, dentro del curso de fondos fotográficos de museos organizado por la Subdirección General de Museos Estatales.

Todos estos esfuerzos se materializan en la exposición temporal «Álbum», con catálogo de 2002 a cargo de Lourdes Vaquero, Carmen Jiménez y Ángeles Lázaro. Hasta la fecha es la única publicación monográfica que ofrece una vista general de la colección fotográfica del Museo Cerralbo.

Hacia 2006 la conservadora Rebeca Recio Martín y la entonces ayudante Cecilia Casas Desantes están a cargo de la colección, invirtiendo esfuerzo en mejorar su formación en la materia de la mano de especialistas como Ángel Fuentes de Cía, y empezando a trazar los primeros planes de actuación y delimitando los primeros términos técnicos a usar en nuestros tesauros. Sin embargo, compatibilizaban la gestión de esta colección con otras tareas, situación recurrente en los museos, que, sumada a la escasez de recursos técnicos y humanos, provocaron que muchas de las ideas y planes se hayan ido aplicando muy extendidos en el tiempo, como veremos a continuación.

En 2019 se incorpora al equipo del Museo Cerralbo la archivera Irene Galvañ Martínez, que pasa también a gestionar la colección (no en vano el Fondo Fotográfico depende del Archivo del Museo y se cataloga como fondos documentales) y en 2021 Rebeca Recio Martín deja el equipo del museo para incorporarse a la Subdirección General de Museos Estatales.

## A – Las copias positivas

Ya en los años noventa Cristina Conde de Beroldingen comenzó a ordenar y estudiar la colección, si bien DOMUS aún no existía. Durante años fueron las piezas que más miradas atraieron de la colección fotográfica, gracias a su amplia difusión a través de la exposición temporal «Álbum». Es por esto que fue la primera sección en comenzar a digitalizarse, con reproducciones realizadas por Masú del Amo. Alrededor de 2009 y 2010 la colección se benefició de un gran empujón en digitalización gracias a la presencia temporal en el museo del fotógrafo del Museo Arqueológico Nacional Ángel Martínez Levas, quien inició la digitalización técnica, en la que el museo designó unas pautas concretas que se han mantenido: uso de carta de color Kodak, resolución, parámetros de ppp, etc. Desde 2019 la digitalización ha proseguido gracias a la labor de Fabián Álvarez Martín y Josefina Pascual de la Calle, de la Subdirección General de Museos Estatales y la Unidad de Apoyo del Ministerio de Cultura, respectivamente.

Una labor de gran repercusión técnica fue la llevada a cabo en 2017 por Patricia Viñambres Sánchez durante sus prácticas extracurriculares del Máster Arqueología-Patrimonio de la Universidad Autónoma de Madrid, dirigida por Rebeca Recio. Durante tres meses se llevó a cabo una reordenación topográfica de la colección, que se encontraba algo constreñida en una manera que afectaba incluso a su estabilidad dimensional. Se realizó una distribución por temáticas, ampliando el número de cajones ocupados por la colección, y un topográfico ya no solo a nivel de cajón, sino de ubicación en el interior de los mismos. Se actualizó toda la información en DOMUS.

Durante la primavera de 2019 la alumna de prácticas Melisa Piñeiro Plaza, del Grado de Historia del Arte de la UNED, realizó tres meses de prácticas extracurriculares dirigida por Rebeca Recio Martín. Durante sus prácticas se centró tanto en digitalizar y vincular como en iniciar un barrido temático de la colección, añadiendo la información en el campo «Temática»/«Clasificación Genérica».

Mientras tanto, los técnicos encargados de la colección realizaron algunos avances en el estudio y catalogación de la colección, de las cuales algunas iban llegando al público a través de CER.ES<sup>2</sup> y otras vías. Así, por ejemplo, en 2010 se realizó una pequeña labor de selección y catalogación de un conjunto de fotografías que serían las protagonistas de la Galería de Imágenes de la nueva web del museo en su reapertura.

Los técnicos se repartieron temas de interés y comenzaron a trabajar, teniendo en cuenta que compatibilizaban la gestión del fondo con otras tareas muy diversas. Rebeca Recio estudió y catalogó

<sup>2</sup> CER.ES es la Red Digital de Colecciones de Museos de España. Nació en el año 2010 como espacio de difusión del conocimiento sobre los bienes culturales de los museos. <http://ceres.mcu.es/pages/SimpleSearch?index=true>



**Figura 3.** Casiano Alguacil Blázquez: *Patio de la Casa de las Conchas de Salamanca*, 1860-1862. Copia a la albumina Inv. N.º FF01650. Museo Cerralbo.

las fotografías correspondientes a Abdullah Frères, así como diversas piezas relacionadas con las excavaciones arqueológicas de Cerralbo. Por su parte, Cecilia Casas se dedicó a inventariar y catalogar parte de los positivos que aún estaban sin número, concretamente un conjunto de reproducción de obras de arte, y a catalogar los retratos de familia, cuyos facsímiles iban a ir montados en la exposición permanente. Y es que fue entonces cuando se decidió, antes de la reapertura de 2010, cuando se decide sustituir los originales fotográficos por facsímiles en las salas del Museo Cerralbo. Los fondos fotográficos presentes en CER.ES van aumentando progresivamente, caracterizados por una ficha técnica muy exhaustiva.

Durante estos años, la colección de copias positivas se ha beneficiado de avances de diferente calado, de los que el más destacado sería su participación en el provechoso proyecto Laurent dirigido por el Museo Nacional del Romanticismo y la Subdirección General de Museos Estatales, con más de 70 fondos catalogados y puestos a disposición del público gracias a esta iniciativa.

La colección fotográfica también ha sido protagonista de pequeñas publicaciones en la revista *Estuco, estudios y comunicaciones del Museo Cerralbo*, por ejemplo a cargo de Virginia de la Cruz Lichet para las fotos *post mortem* del marqués de Cerralbo (*Estuco*, 1, 2016) o para la fotografía relacionada con la provincia de Salamanca, por Cecilia Casas (*Estuco*, 3, 2018), que afectó a unas 50 copias positivas [fig. 3].

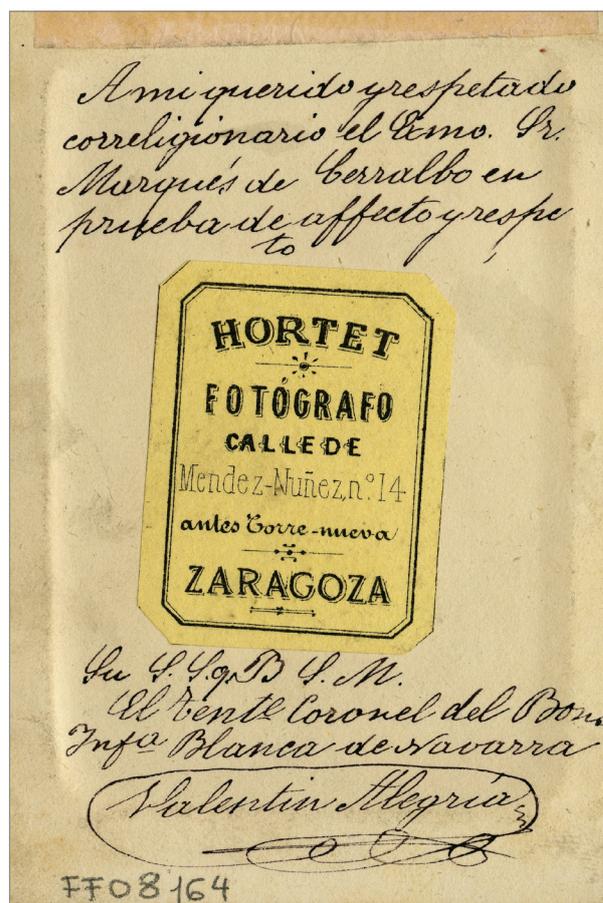
Queremos hacer mención, dentro de la categoría de positivos, a dos casos especiales por sus especificidades técnicas.

En primer lugar, es muy significativo el caso de las copias positivas identificadas de manera muy reciente en el seno del archivo, y por tanto los últimos «añadidos» a la colección fotográfica. En 2020, durante el proceso técnico de los fondos documentales, se encontró una carpeta con 32 retratos carlistas, muchos de ellos dedicados al marqués de Cerralbo, que por haber sido enviadas en cartas se siglaron en los años ochenta con firmas correspondientes a fondo documental. Todas eran copias positivas sobre soporte secundario de cartulina, pero dadas las diferentes procedencias encontramos firmas/marcas de estudios de Bilbao, Tolosa, Valencia, Barcelona, Madrid o incluso algunos internacionales, como Walery (París), Suscipj (Roma) o Sicre (Matanzas) [fig.4a y 4b].

La mayoría son albúminas, si bien encontramos algunos medios tonos, una gelatina al colodión de ennegrecimiento directo y dos gelatinas de revelado químico; en cuanto a formatos, también son muy dispares, predominando el *cabinet* y con algunos ejemplos de imperial, *boudoir*, *carte de visite*, panel o tarjeta postal.

Con el objetivo de unificar la colección fotográfica y mejorar la conservación de estos fondos se enviaron a Restauración, donde Elena Moro realizó una limpieza de los mismos y modificó las firmas en las piezas para sustituir la firma documental por la fotográfica, se catalogaron, se colocaron en fundas de Mylar y fueron instaladas con el resto de la colección, ya que las condiciones ambientales son más adecuadas para la fotografía. Posteriormente fueron digitalizadas por Fabián Álvarez Martín y a día de hoy están en proceso de vinculación a DOMUS, por lo que en breve estarán publicadas en CER.ES.

En estos ejemplares ineludiblemente relacionados con fondo documental por constituir materiales anejos, además de la cuidada ficha catalográfica museística, es necesario incluir algunos campos de descripción puramente archivísticos que den cuenta del origen de los mismos y de su relación con el resto del fondo fundacional; por tanto no solo se recogen los datos como firmas/marcas o autor, sino que necesitamos aludir al productor (el propio marqués por reunir estos documentos que constituyen su fondo personal), nivel de descripción, unidades de descripción relacionadas o historia archivística del fondo.



**Figuras 4a y 4b.** Hortet: Retrato de Valentín Alegría en uniforme militar dedicado al marqués de Cerralbo en formato *carte de visite* en el último tercio del siglo XIX. Inv. N.º FF08164. Museo Cerralbo.

Otro caso interesante es el de los álbumes «de vistas», denominación de los álbumes que no se compraban vacíos, para rellenar con retratos de familia, con *carte de visite* coleccionables al más puro estilo cartomanía, o tarjetas postales con o sin franqueo; sino que se adquirían como ediciones especiales, a modo de *souvenir*, para que el viajero o curioso disfrutase de una selección de vistas de monumentos, personajes relevantes o trajes populares. Encontramos encuadernaciones en formato horizontal y en acordeón de diferentes ciudades de Portugal, Francia, Alemania, Inglaterra, Egipto o Italia, entre otros. La colección posee 54 de estos álbumes, y muy recientemente, en 2021, la alumna de la Escuela de Conservación Restauración de Bienes Culturales de la Comunidad de Madrid, Noelia Fayos, bajo la tutoría de Rebeca Recio, Elena Moro y Cecilia Casas, pudo abordar una primera intervención en la que recibieron número, se siglaron, limpiaron y se ubicaron en embalajes de protección realizados a medida, y se cumplimentaron unas primeras fichas DOMUS. A pesar del impulso realizado con estas piezas, esta colección quedó pendiente de finalizar, por lo que su catalogación completa será uno de los retos que nos quedan por afrontar.

## B – Los negativos

Si bien a finales de los años noventa los negativos se beneficiaron de una cierta atención, que incluyó la ordenación y revisión, así como el almacenamiento correcto supervisado por restauradores, no fue hasta años después que se efectuó un proceso más definitivo a nivel documental.

En 2014 se realiza, dirigida por Rebeca Recio Martín con el apoyo de Cecilia Casas, una campaña exhaustiva de registro, inventario y siglado de la colección de negativos sobre placa de

vidrio al gelatino-bromuro, con alta oficial en la colección estable del museo. Lógicamente se generaron las correspondientes fichas DOMUS, teniendo en cuenta una serie de datos básicos que todas compartían y realizándose duplicados que cuando llegase el momento podrían cumplimentarse con los datos específicos de cada pieza.

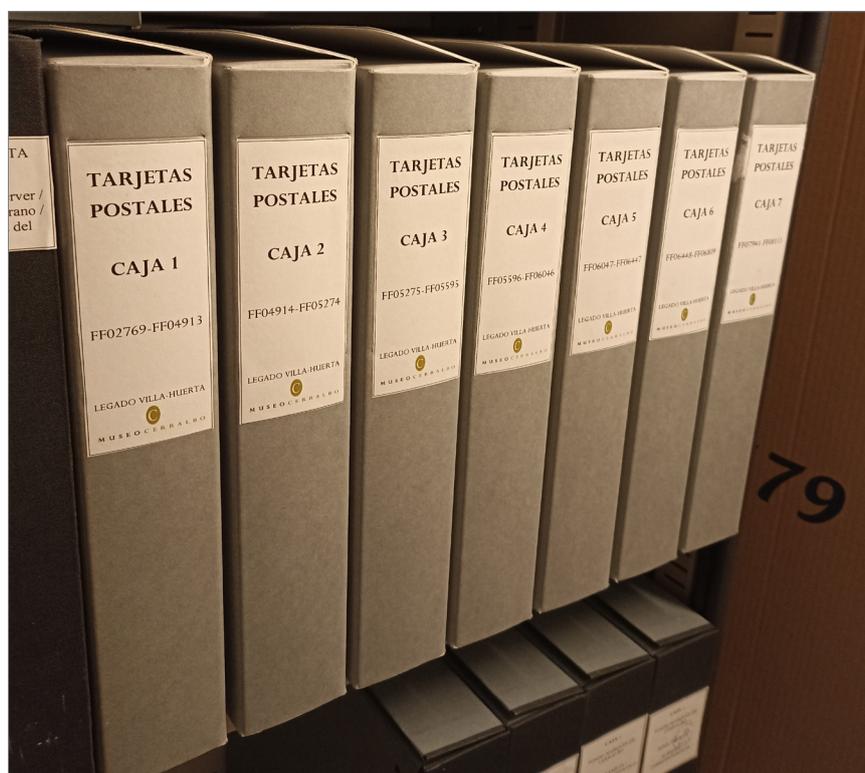
Durante estas labores documentales fue de especial importancia la generación de conjuntos para preservar la relación entre el contenido de cada caja y los negativos que había en su interior, teniendo en cuenta futuras investigaciones. Se realizó también una campaña de limpieza y elaboración a medida de materiales de almacenamiento y protección a cargo de Elena Moro y Cecilia Casas.

Ese mismo año se lleva a cabo la campaña de digitalización en 2014 dirigida por Rebeca Recio. Se toma la decisión de realizar las digitalizaciones de cada negativo con luz reflejada y transferida, por anverso y reverso, y posterior positivado digital mediante Photoshop. La empresa adjudicataria fue SeproSer Servicios Profesionales. El procedimiento estandarizado de digitalización fue publicado en la Revista Estuco en el año 2015 (Recio Martín, 2015).

Los negativos están en este momento pendientes catalogación y estudio. El fondo se divide claramente en temática arqueológica, relativa a la publicación *Páginas de la Historia Patria*, que quedaba a cargo de Rebeca Recio; y otras temáticas (retratos, vistas rurales, Santa María de Huerta, reproducciones de obras de arte, e incluso *post mortem*), que iban a ser acometidas por Cecilia Casas.

### C – Las tarjetas postales

Las tarjetas postales se encontraban almacenadas juntas, sin inventariar, en ficheros de cartón anti-iguos de tipo biblioteca. Se había realizado una cierta ordenación de las mismas que parecía tener bastante antigüedad, quizá incluso en vida de Amelia del Valle teniendo en cuenta el amarilleamiento de los papeles, manuscritos a mano, que constituían las separaciones.



**Figura 5.** Museo Cerralbo. Cajas de almacenamiento de las tarjetas postales del Museo Cerralbo, en el Archivo de la institución.

En 2011, bajo la dirección de Rebeca Recio y Cecilia Casas, se registraron e inventariaron como Fondo Fotográfico, es decir, con numeración *currens* precedida de las siglas FF. Se llevó a cabo el siglado manual a lápiz y su almacenamiento en un sistema de archivadores y fundas de bolsillos de Mylar, resultando 7 archivadores en cuyo lomo se dejó constancia de las piezas contenidas. Estos archivadores se encuentran almacenados en el mueble Compactus del Archivo [fig. 5].

Además se generaron las correspondientes fichas DOMUS, teniendo en cuenta una serie de datos básicos que todas compartían y realizándose duplicados que después podrían cumplimentarse con los datos específicos de cada pieza. Al tratarse de piezas que aúnan su carácter de fotografía con su papel como correspondencia, y por tanto documento escrito con un productor, se ideó un protocolo documental de descripción. Este sistema de catalogación se reveló, con la práctica, demasiado exhaustivo, y se tomó la decisión de aligerar el nivel de profundidad de la ficha para poder avanzar más en la catalogación de la colección. Así, en lugar de transcribirse de manera completa la misiva en el campo inscripciones, pasó a ofrecerse un resumen de la misma en el campo contenido, con un estilo más archivístico.



**Figura 6.** Museo Cerralbo. Labores de digitalización en escáner plano durante el año 2022.

Esta primera campaña se acometió gracias a unos contratos INEM del Ministerio de Cultura que tuvieron lugar en ese mismo año de 2011. La digitalización en escáner plano y con el testigo de una carta de color se inició con Javier Albuissech Martín en 2011, digitalizándose y vinculándose en aquel momento un total de 1476 tarjetas postales. Posteriormente, el fotógrafo del Ministerio de Cultura, Fabián Álvarez Martín, terminaría con la digitalización del fondo en los años 2019 y 2020 (se digitalizan en escáner plano 818 tarjetas postales).

El mismo año 2011, María Sainz Romero, también con contrato INEM, catalogó 149 tarjetas postales con la guía de Cecilia Casas. En años sucesivos fue Rebeca Recio la supervisora de las catalogadoras, sendas becas IBEREX: Romina Spinsanti cataloga 34 tarjetas postales en 2013, y María Marines de María Campos cataloga 54 tarjetas postales en 2016. Posteriormente, en el seno del Proyecto Laurent<sup>3</sup>, se integrarían 135 tarjetas postales en el catálogo temático, algunas de ellas ya previamente catalogadas, pero que ahora reciben el filtro específico del catálogo temático y una catalogación uniforme según el proyecto.

En este momento (2022) están digitalizadas y vinculadas a DOMUS todas las tarjetas postales, pero la colección dista de estar totalmente estudiada, quedando mucho trabajo por hacer, desde el listado de autorías y productores, pasando por los términos geográficos y onomásticos y por la iconografía de la parte ilustrada de la tarjeta postal, elementos esenciales para poder hacer búsquedas en la colección. En suma, también falta afrontar la descripción archivística del contenido como documento epistolar. Ahora mismo hay 237 catalogadas de un total de 2440, lo que supone apenas un 10 % de los fondos y plantea todo un reto de gestión para el futuro.

## La colección en la actualidad

En la actualidad la colección se encuentra modernamente tratada, conservada y almacenada, y se ha avanzado en la catalogación con un modelo de ficha muy cuidado en CER.ES.

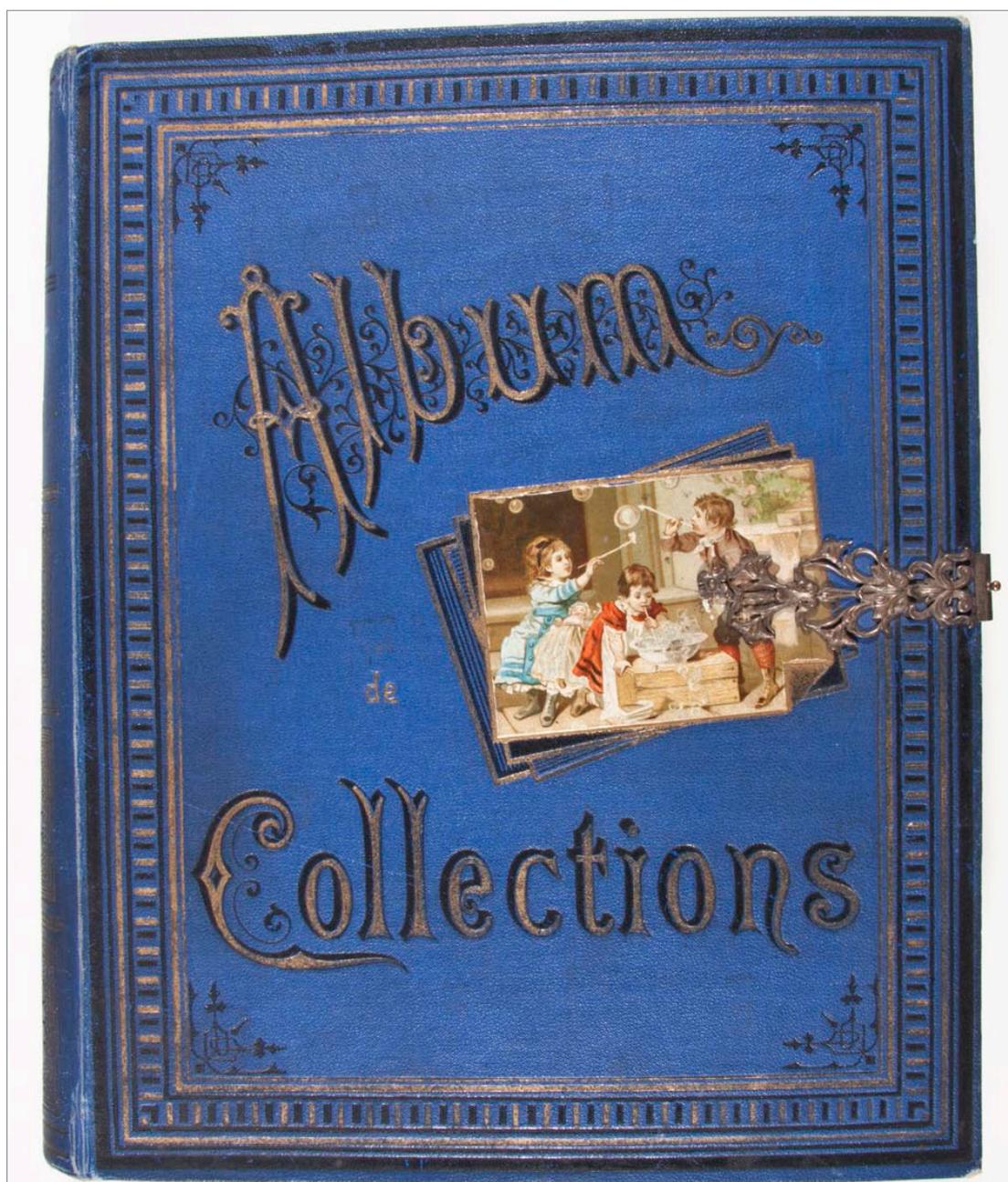
En este momento el 100 % de los positivos de la colección tienen incluida en su ficha de FF o FM varios términos de clasificación genérica, además del genérico «fotografía» que engloba toda la colección fotográfica: «retrato», «reproducción de obras de arte», «arqueología», etc., además de subcategorías como «retrato *post mortem*» o «reproducción de obras de arte – museos». Esto ha sido gracias a las prácticas curriculares de Carmen Noguera Alonso, alumna en prácticas curriculares del Grado de Historia de la Universidad Complutense, que ha retomado la labor iniciada por Melisa Piñeiro. También se ha acometido la revisión topográfica de los planeros 640 y 641 y de los cajones A, B, C, H, I, M, N y Ñ, incluyendo los topográficos de interior de cajón. Se ha considerado necesario, tras detectarse incorrecciones y piezas ilocalizables durante la tarea de movimiento de fondos de cara a su digitalización. Es probable que mediante unas inminentes prácticas extracurriculares Carmen Alonso finalice sendas tareas.

A día de hoy continúan los trabajos de digitalización de las mismas, labor llevada a cabo por Fabián Álvarez Martín en su mayoría y que implica la correcta descripción y metadateo de las mismas, y la vinculación de dichas imágenes a las fichas DOMUS correspondientes, paso previo a marcarlas como «visible web» y que sean consultables en CER.ES. Este trabajo de vinculación ha sido recientemente retomado con un alumno de prácticas, Daniel Eduardo Vázquez, alumno en prácticas curriculares del Grado de Información y Documentación de la Universidad Complutense (su trabajo fue ingente, ya que vinculó todo lo digitalizado en escáner plano durante 2020, 2021 y la mitad de 2022), y de la ya citada Carmen Noguera Alonso.

<sup>3</sup> El denominado Proyecto Laurent fue impulsado por el Museo Nacional del Romanticismo y la Subdirección General de Museos Estatales, dando a luz un catálogo colectivo digital e impreso con las colecciones del fotógrafo Jean Laurent presentes en los Museos Estatales.

En este momento, está pendiente de digitalización un porcentaje muy pequeño de la colección, inferior al 10 %, y no aportamos cifras porque es una labor en curso que se finalizará próximamente. Las piezas pendientes de digitalizar son un pequeño número de fotografías que deben digitalizarse en escáner plano, pero especialmente fotografías de gran formato y álbumes que por sus características tridimensionales deben digitalizarse mediante la fotografía con cámara digital. La vinculación de estos archivos digitales en DOMUS ahora mismo se realiza prácticamente en tiempo real. Esperamos finalizar estas labores durante 2023.

También durante 2023 nos beneficiaremos de la estancia de alumnos en prácticas del Máster en Documentación Fotográfica de la Universidad Complutense de Madrid, gracias a cuya especialización podremos disponer de catalogadores extra para seguir avanzando en el tratamiento técnico de la colección.



**Figura 7.** Museo Cerralbo. La digitalización de álbumes fotográficos supone un reto técnico. Imagen de la portada de uno de los álbumes de la colección fotográfica del Museo Cerralbo.

## Retos de futuro

Considerada imprescindible como base documental para la celebración del Centenario de la muerte del marqués de Cerralbo (1922), y la creación del Museo Cerralbo (1924), nuestro objetivo es finalizar la digitalización y catalogación del fondo y publicar un catálogo monográfico, todo un reto de gestión para el que será fundamental el apoyo logístico de la Subdirección General de Museos Estatales.

Conseguir el tratamiento técnico completo de la colección, y la publicación del catálogo temático, implicará una serie de labores técnicas que tendrán que programarse y coordinarse en el tiempo. Como tareas a finalizar a lo largo del año 2023 contemplamos la revisión topográfica de toda la colección, la digitalización de toda ella y completar la clasificación genérica de tarjetas postales y negativos.

En los siguientes cinco años esperamos poder abordar el fondo en su totalidad, con la revisión de descripción, firmas, marcas, autorías, contenido, materia y técnica, dimensiones; la creación de un listado de autorías y fichas de autoridades como trabajo paralelo; y, finalmente, la catalogación de cada pieza en profundidad. Para este trabajo nos centraremos en diferentes unidades temáticas, de manera que las piezas a ellas adscritas puedan estudiarse como conjuntos unitarios. Lógicamente, cada unidad temática presenta una dificultad diferente a la hora de realizar la catalogación. Por ejemplo, respecto al conjunto de fotografías que fueron tomadas durante los trabajos arqueológicos del marqués, encontramos un obstáculo adicional: identificar qué yacimiento representan, pues no hay indicaciones al respecto salvo para aquellas que aparecen en la obra *Páginas de la Historia Patria* o aquellas cuya caja estaba titulada con el nombre del yacimiento, si bien la conservadora Rebeca Recio pudo identificar ciertos errores en cuanto a la identificación por reutilización o aprovechamiento del espacio de dichas cajas. En un pequeño porcentaje se ha podido identificar la excavación gracias a la identificación de alguna de las personas y a un exhaustivo cotejo del nombre con la correspondencia arqueológica del archivo, pero el grueso de las mismas carece de los descriptores geográficos requeridos. Algo similar ocurre con la reproducción de obras de arte: será un arduo trabajo completar los trabajos ya iniciados en años anteriores, identificando piezas representadas, museos y edificios de otros países, en ocasiones en fotografías sin ninguna inscripción de época.

Aunque la colección del Museo Cerralbo es una colección cerrada, y el museo no mantiene una política activa de adquisiciones, siempre es probable que sea beneficiario de alguna donación, oferta de venta directa o adquisición en subasta por parte del Estado, como ha ocurrido en años recientes. Y esto puede incrementar la colección fotográfica y, por ende, modificar nuestras estimaciones de trabajos a realizar.

Además, somos conscientes de que el fondo podrá crecer «desde dentro», debido a dos circunstancias documentales muy concretas, que tendremos que abordar en paralelo al tratamiento técnico del fondo. Existe en el museo un archivo fotográfico analógico generado desde los inicios de este. Lógicamente, el archivo digital del museo tiene apenas veinte años de antigüedad, y no significa que transparencias o diapositivas a color de los años ochenta tengan que pasar al fondo fotográfico; pero este archivo fotográfico analógico cuenta también con fondos de ochenta, noventa y cien años de antigüedad. Consta de placas de vidrio al gelatino-bromuro, planchas de fotograbado correspondientes a las primeras publicaciones del museo, positivos de cierta antigüedad... Será necesario evaluar, en cada caso, qué hacer con estos fondos que consisten en fotos de piezas, de sus restauraciones, o de salas del museo en diferentes décadas, y que permanecen sin inventariar o a lo sumo portan el número de inventario de la pieza representada o intervenida.

Una labor de suma importancia será continuar con la comunicación entre archivo documental y fondo fotográfico. Según se vaya avanzando en la descripción del archivo histórico del museo,

es posible que sigan apareciendo fondos fotográficos que requieran un siglado y almacenamiento diferenciado, si bien manteniendo la conexión con sus unidades documentales de origen. Es nuestra responsabilidad mantener los protocolos establecidos y procurar a los fondos fotográficos de nueva incorporación un correcto siglado y almacenamiento, así como digitalización y catalogación en consonancia con el resto de la colección.

## Conclusiones

El fondo fotográfico del Museo Cerralbo es excepcional dentro de las colecciones de los museos estatales españoles, un ejemplo de archivo visual de una familia nobiliaria a caballo entre dos siglos, y por ello un caso de estudio de primer orden para la museología y la historia de la fotografía española. Tras los trabajos realizados en la colección fotográfica durante estos treinta años, esta colección cobrará especial relevancia con el Centenario del Museo en 2024, con el apoyo de la dirección del Museo, Carmen Jiménez Sanz.

Conscientes de esta relevancia, en 2022 hemos realizado un análisis exhaustivo del trabajo realizado hasta el momento, lo que nos sirve de óptimo punto de partida para, teniendo en cuenta nuestros objetivos, organizar los trabajos relativos a los siguientes proyectos que se abordarán, estudios y publicaciones sobre el valor histórico, documental y contextual de los fondos.

En la gestión del fondo están implicados profesionales multidisciplinares, lo que redundará en el beneficio de su tratamiento técnico y su futura puesta a disposición de los ciudadanos. No podemos olvidar la importancia de la colaboración con universidades e instituciones con fondos afines, y de la colaboración con investigadores.

Esperamos poder completar los ambiciosos trabajos técnicos con esta colección en un periodo de tres a seis años, publicando algunos conjuntos específicos sobre la marcha, y culminando con la publicación de un catálogo temático en CER.ES.

## Bibliografía

- Acosta Martín, J. (2015). «El cuarto del Mirador. Punto de inflexión en la intervención de la recreación de ambientes de la planta entresuelo». *Estuco. Revista de Estudios y Comunicaciones del Museo Cerralbo*, 0, 33-61. <https://www.culturaydeporte.gob.es/mcerralbo/dam/jcr:1f000e73-f4d5-42d0-ac09-4b2caea00afd/acosta--julio.pdf>
- Casas Desantes, C. (2018). «Salamanca y la fotografía en las colecciones del Museo Cerralbo». *Estuco. Revista de Estudios y Comunicaciones del Museo Cerralbo*, 3, 141-201. <https://www.culturaydeporte.gob.es/mcerralbo/dam/jcr:29321b67-f1bb-4b76-8e33-532191cfaa1a/ceciliacasas-estuco-portada-25-02-2019.pdf>
- Conde de Beroldingen, C. (1997). «El Archivo Fotográfico Documental del Museo Cerralbo». *IV Coloquio Galego de Museos. Investigación e museos* (pp. 109-120). La Coruña: Consello Galego de Museos.
- Cruz Lichet, V. (2016). «Le lit de Mort. La dernière image. La représentation de marquis de Cerralbo dans son lit de mort». *Estuco. Revista de Estudios y Comunicaciones del Museo Cerralbo*, 1, 52-74. <https://www.culturaydeporte.gob.es/mcerralbo/dam/jcr:a263e315-dc68-48a7-9b2f-1f16ec7289a6/cruz-lichet--virginia-de-la.pdf>
- Díaz Pena, R. (2008). «Retrato fotográfico iluminado de Pedro Martínez de Hebert». *Pieza del mes de abril 2008*. Museo Cerralbo. <https://www.culturaydeporte.gob.es/mcerralbo/dam/jcr:32b064da-6281-46b5-90ee-75008998f07b/2008-04-retrato-iluminado-martinez-hebert.pdf>
- Miguel Arroyo, C. (2020). *J. Laurent. Un pionero en las colecciones españolas*. Ministerio de Cultura y Deporte, Subdirección General de Atención al Ciudadano, Documentación y Publicaciones.

- Morata Ruiz, B. (2010). «Fotografía documental de Cabré en las excavaciones de Cerralbo». *Pieza del mes de abril* 2010. Museo Cerralbo. <https://www.culturaydeporte.gob.es/mcerralbo/dam/jcr:d0b738a2-76b0-4111-bbc8-e3a07c2bb353/2010-04-fotografia-cabre-excavaciones-cerralbo.pdf>
- Pérez Gallardo, H. (1999). «Los fondos fotográficos del Museo Cerralbo: una propuesta de conservación». *Pátina*, II, (9), 74-77.
- Recio Martín, R. (2015). «Pautas para la digitalización de negativos y transparencias sobre placas de vidrio y soportes flexibles». *Estuco. Revista de Estudios y Comunicaciones del Museo Cerralbo*, 0, 222-227. <https://www.culturaydeporte.gob.es/mcerralbo/dam/jcr:e6529832-a7ae-442a-9c23-3cfd82999cac/recio--rebeca.pdf>
- Vaquero Argüelles, L. (2021). «Hasta aquí hemos llegado. Epílogo de la intervención en los interiores del Museo Cerralbo». *Estuco. Revista de Estudios y Comunicaciones del Museo Cerralbo*, 6, 227-244.
- Vaquero Argüelles, L, Jiménez Sanz, C. y Lázaro Martínez, A. (2022). «Álbum. La colección de fotografía del Marqués de Cerralbo». Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

# LA FOTOGRAFÍA COMO TESTIGO DEL CAMBIO EN EL MUSEO NACIONAL DE CERÁMICA: VALOR Y CONSERVACIÓN DE LA COLECCIÓN GARCÍA CATALÁ

M.<sup>a</sup> Isabel Justo Fernández (isabel.justo@cultura.gob.es)  
Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias «González Martí»

Ana Tomás Hernández (ana.tomas@cultura.gob.es)  
Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias «González Martí»

**Resumen:** A principios de los años setenta del siglo xx, Felipe Vicente Garín Llombart, segundo director del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias «González Martí» (en adelante MNCV), encargó al fotógrafo valenciano Rafael García Catalá y a su hijo, Rafael García Rodríguez, que fotografiasen las salas del museo y la colección de cerámica de la institución. Gracias a esta campaña fotográfica, que se extendió hasta los años ochenta, hoy disponemos de una foto fija de cómo era el museo en la época de su fundador y primer director: Manuel González Martí.

Contrariamente a lo que ha ocurrido a lo largo de los años con otros proyectos de fotografía en el MNCV, esta colección, de cerca de 4000 fotografías, ha permanecido unida coherentemente. Quizá su orden natural —por números de inventario y por salas de exposición— y su utilidad para la investigación hayan propiciado el interés por la misma, su uso y conservación. Sobre los matices que rodean a este último aspecto, la conservación y visibilidad de la colección de fotografía García Catalá, versa esta comunicación.

**Palabras clave:** fotografía, conservación preventiva, planificación, almacenamiento, Rafael García Catalá, Rafael García Rodríguez.

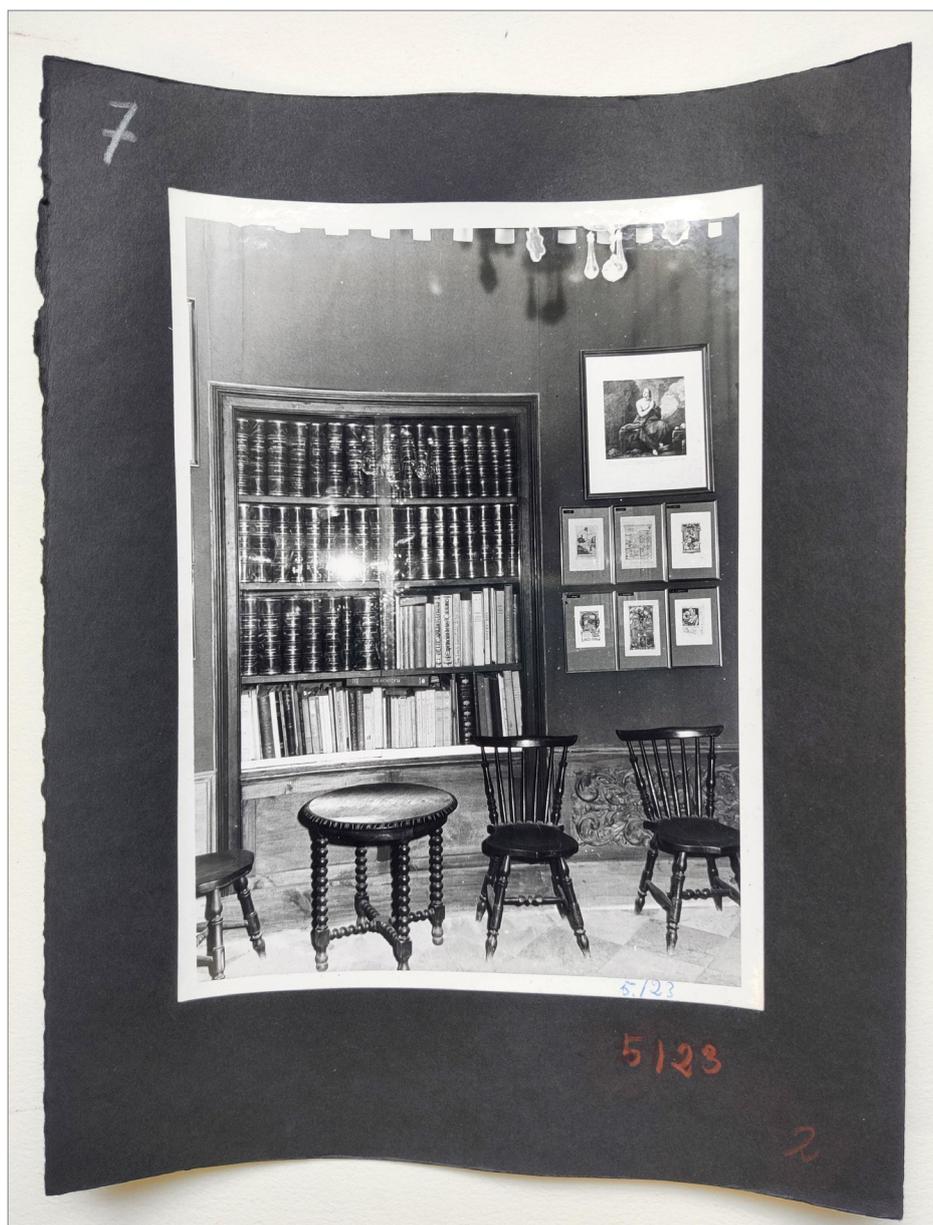
## La fotografía en la colección de Manuel González Martí

### Los tiempos del fundador

La colección y catalogación de fotografías es un asunto que subyace en la creación misma del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias «González Martí». Su fundador, Manuel González Martí (1877-1972), fue un incansable investigador de las manifestaciones culturales valencianas, siempre desde una perspectiva regionalista y con afán proteccionista hacia el patrimonio material. Al respecto cabe citar su actividad en instituciones como Lo Rat Penat, la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos o su cargo como delegado regio provincial de Bellas Artes de Valencia. Para las investigaciones y numerosísimas publicaciones que emprendió el erudito valenciano, el uso de la fotografía se convirtió en una herramienta ineludible, a la que se acercó desde

diferentes puntos de vista: como productor de imágenes —bien fuera con su propia cámara<sup>1</sup> o mediante encargos—, como coleccionista de fotografías de artistas y profesionales reconocidos o —digno hijo de su tiempo— como consumidor de postales y revistas ilustradas.

Muestra de este punto son los repertorios en los que González Martí ordenaba imágenes y documentos relacionados con los temas de su interés: fundamentalmente artistas y obras de arte valencianos, monumentos o paisajes valencianos: las colecciones denominadas *Cuerpo Gráfico* y *Álbum alfabético de temas* se conservan en el Archivo del Museo [fig. 1].



**Figura 1.** Ubicación original del repertorio denominado *Cuerpo Gráfico*. Sala Arrojo Muñoz. Exposición permanente en tiempos de Manuel González Martí. MNCV, s/n. Atribuido al estudio de Rafael García Catalá.

<sup>1</sup> En el museo se conservan cuatro cámaras fotográficas contemporáneas a González Martí. No están acompañadas de documentación que confirme que alguna hubiera sido «la cámara de González Martí»; no obstante, según la tradición oral, una de ellas ha estado en el museo «toda la vida» en el patio de carrozas, la n.º inv. CE3/01146. Tampoco consta ninguna donación de máquinas de fotografiar en los libros de registro del museo, o en el libro de donaciones manuscrito por el fundador; por ello parece plausible que alguno o todos estos aparatos hubieran sido utilizados por el fundador.

El erudito fue haciendo crecer estos repertorios con los materiales que iba consiguiendo; hoy son imprescindibles para la investigación y catalogación de los bienes que se conservan en el MNCV. También son buen ejemplo las fotografías con las que se han ilustrado publicaciones señeras de su autoría, como *Los grandes maestros del renacimiento* (1928), *Joanes: l'enigma de la seua vida* (1928), *Pinazo: su vida y su obra* (1920) o *Cerámica del Levante español* (1ª ed.: 1944-1952), entre muchas otras. Finalmente, entre las colecciones museográficas del MNCV también hay testimonio de ese afán por atesorar fotografías para documentar la historia y la cultura valencianas. Ejemplo carismático serían algunas de las fotografías de Jean Laurent: la cimera para el casco de Jaume I de la Armería Nacional (CE4/01155) o los tipos con traje típico de Castellón (CE4/01163), la efigie del pintor valenciano Ferrándiz (CE4/02984) y reproducciones de las obras de este y otros artistas, como la *Lapidación de San Esteban* de Juan de Juanes (CE4/3088), que se conserva en el Museo Nacional del Prado.

Con el tiempo otras fotografías realizadas para documentar la historia del museo, como las tomadas durante las inauguraciones de nuevas salas o cuando tenían lugar visitas insignes —como la de los príncipes de Mónaco [fig. 2], Francisco Franco o Carmen Polo— pasaron a formar parte del citado *Cuerpo Gráfico* y hoy son testimonio de la museografía de una época: los últimos años como director de Manuel González Martí, durante la década de los años sesenta y primeros años setenta del siglo xx.



**Figura 2.** Los príncipes de Mónaco en la cocina valenciana durante su visita oficial al Museo Nacional de Cerámica en 1956. La imagen forma parte del denominado *Cuerpo Gráfico* recopilado por Manuel González Martí. MNCV, FD/00318. Autoría desconocida.

### La fotografía-registro de la colección

A la muerte de González Martí en 1972 se cierran consecuentemente las colecciones de fotografía y documentación que el fundador del museo había creado como herramienta en su actividad investigadora. En su lugar surgirán otras nuevas, entre las que destaca la que presentamos en esta comunicación y que denominaremos colección García Catalá. Estos son los apellidos del fotógrafo que realizó, si no todas, la mayoría de las imágenes del conjunto, al lado de su hijo, Rafael García Rodríguez.

A pesar de que no hemos encontrado datos sustanciales sobre este fotógrafo en repertorios especializados<sup>2</sup>, sí hemos contado con el testimonio de algunas personas que lo conocieron. Tanto Felipe Garín Llombart como la directora que lo sustituyó, M.<sup>a</sup> Paz Soler, nos han relatado verbalmente cómo Rafael García Catalá (o Catalán) y su hijo fueron los artífices de las fotografías de la colección que presentamos en esta comunicación. Además, se conservan en el MNCV numerosos negativos y cajas con el nombre completo de este fotógrafo que, según ambos directores, gozaba de fama y reconocimiento profesional. En 1963 Rafael García Catalán (con n al final) aparece como autor de las fotografías de la inauguración que conmemoraba en Valencia el nacimiento del pintor Joaquín Sorolla (cfr. la base de datos CER.ES). Si damos por bueno que se trata del mismo personaje, solo que con el segundo apellido castellanizado, este tuvo su estudio en el número 6 de la calle Tres Forques de València, y posteriormente, en la calle Ángel del Alcázar (actual carrer dels Jurats) números 9 o 10 (según la fecha). Compañeros que han sobrevivido a García Catalá, como Julio Desfilis o Luis Vidal Vidal, lo recuerdan como un habitual del fotorreportaje para ferias, turismo, visitas institucionales y, también, museos<sup>3</sup>.

Por otro lado, en la colección García Catalá hemos encontrado una serie de fotografías que pese a su similitud con el resto, no se encuentran adheridas a una cartulina negra. Son las fotografías de una colección que ingresó en el museo por donación en 1980. A los testimonios del personal de la época, que recuerda tanto a Rafael García padre como a su hijo trabajando en el Museo de Bellas Artes de Valencia y en el MNCV en los años ochenta, hemos de unir este hallazgo. Todas las fotografías de estas piezas donadas en 1980 por Emilia Cabral de Sousa tienen adherida una pegatina en la que se puede leer: «FOTOREPORTAJES / R. GARCÍA RODRÍGUEZ / AVD. DEL CID, 70 – TEL 3795332 / VALENCIA / FECHA: .... / N° CLICHE: ...». La dirección es muy cercana a la del último estudio conocido de Rafael García Catalá, cruzando la avenida del Cid, de Valencia, antigua avenida de Castilla.

No obstante, hay que advertir que la colección no tiene nombre ni está registrada en ninguno de los sistemas documentales del MNCV hasta la fecha. Si ha sido ordenada y conservada se ha debido a su valor como herramienta de investigación, tanto para las labores de las áreas de documentación como para los de conservación-restauración y catalogación. También destacaremos en el siguiente apartado otros aspectos intrínsecos a la colección, como su valor científico o artístico.

Su creación se debe al segundo director del museo, Felipe Vicente Garín Llombart, a la sazón director al mismo tiempo del Museo Provincial de Bellas Artes de Valencia, donde también recuerdan el paso del fotógrafo García Catalá y de su hijo. Garín quiso establecer un primer registro documental de las colecciones del MNCV con esta campaña fotográfica. Llevó a cabo esta labor en los años setenta y primeros ochenta, al tiempo que ponía en marcha en el Museo de Bellas Artes de Valencia —mejor dotado de personal que el MNCV— uno de los primeros departamentos de registro de España junto con el del Institut Valencià d'Art Modern (IVAM).

Al afán documental de Felipe Garín se sumó la labor de Enrique Domínguez González [fig. 3]. El único técnico del MNCV a la muerte del fundador quiso recopilar en unas fichas descriptivas toda la información que estaba a su alcance sobre las piezas, incluyendo una referencia al número de cliché de la fotografía, si la tenía, y la bibliografía de la misma en las publicaciones de González Martí. Todavía hoy muchas de estas fichas están grapadas a

<sup>2</sup> Rafael García Catalá aparece en la base de datos Pares, en el Centro Documental de la Memoria Histórica, como joven de 14 años afiliado al Socorro Rojo Internacional de Valencia hacia 1939.

<sup>3</sup> Agradecemos esta información a Julio Desfilis y Luis Vidal y también a Marcos Soria por ponernos en contacto con ellos. Según nos ha comunicado Luis Vidal: Rafael García Catalán [sic.] trabajó entre los años cuarenta y los cincuenta como ayudante del fotógrafo del diario valenciano *Las Provincias* José Cabrelles Sigüenza. Luego se independizó, orientando su trabajo hacia la fotografía de pintura y escultura. Tuvo dos hijos, uno de ellos fotógrafo. Vidal sitúa su antiguo estudio en la calle Tres Forques.

las fotografías que tomó García Catalá [fig. 4]. Componen un primer intento de sistematización de la información catalográfica de las piezas de cerámica de la colección (breve descripción, dimensiones, ubicación, fuente de ingreso) y un precedente a las fichas Navascués que comenzó a elaborar la tercera directora del Museo Nacional de Cerámica: M.<sup>a</sup> Paz Soler Ferrer.



**Figura 3.** Felipe Garín y Enrique Domínguez (derecha), director y conservador del museo en los años en que se formó la colección García Catalá, durante la inauguración de una exposición temporal. Años 70. MNCV, s/n. Autoría desconocida.

Las 4000 fotografías que componen la colección García Catalá son copias en blanco y negro de gelatina de plata y revelado químico de gran calidad. La mayoría están adheridas a una cartulina negra y tienen un tamaño irregular, entre 22,5 y 22,8 cm y entre 16,5 y 16,8 cm, rodeadas de un margen también irregular de unos 3 o 5 mm. En su mayoría son de formato vertical. Junto a estas, como excepción, aparecen otros positivos a color y también otras fotografías rotuladas con el nombre de otro fotógrafo (Goyenechea y Valentín Pla, concretamente). A pesar de estar pegado con cola a la cartulina negra no inerte, el papel fotográfico presenta buen estado de conservación, ya que este tipo de soportes son bastante estables. En las cartulinas negras hay distintas series de numeraciones en dos colores: blanco y rojo. Los números hacen referencia, básicamente, a la sala en la que se encontraba la pieza fotografiada, los correspondientes a los clichés (que luego cita en sus fichas Domínguez) o los propios números de inventario. En muchas ocasiones un texto breve hace referencia a la pieza o a la sala de exposición. Según M.<sup>a</sup> Paz Soler, hace años las fotografías se conservaban en carpetas en las que se indicaba la sala en la que se ubicaban las piezas. Después se debieron cambiar por deterioro y se ordenaron siguiendo un número de inventario —a excepción de las fotografías de salas, en carpetas separadas— a instancias del cuarto y actual director del museo: Jaume Coll Conesa.

En cuanto a los negativos, hay 378 rollos que obedecen a otra numeración diferente y tres paquetes planos que contienen un número variable de clichés. Algunos corresponden a actos realizados en el museo —conferencias, inauguraciones de exposiciones— y están fechados en los años setenta. Otros están sin fechar y son fotografías de las piezas en blanco y negro. Todos los números que hemos podido cotejar se corresponden con los de los positivos.



**Figura 4.** Elementos adjuntos a las fotografías de la colección García Catalá: fichas de catalogación, negativos y notas autoadhesivas, que se unen a la cartulina mediante grapas o cinta adhesiva. Fotografía: M.<sup>a</sup> Isabel Justo Fernández y Ana Tomás Hernández.

## Usos y valores de la colección García Catalá

Para cerrar esta primera parte dedicada al contexto en el que surge la colección García Catalá, haremos una mínima reflexión acerca de los usos que se le ha dado a la misma, algo que nos permite comprender cómo ha conseguido superar las cuatro décadas de vida cohesionada, sin que tengamos que lamentar grandes lagunas. No obstante hay que indicar que sí hemos echado en falta algunas fotografías, quizás utilizadas con urgencia para ilustrar alguna publicación y extraviadas después.

Resulta evidente que para que la colección siga perdurando en el tiempo hay que dedicar un trabajo mínimo a su documentación —además de a su conservación física—. También hay que investigar los negativos que la acompañan y detectar si se corresponden con los positivos, revelándolos sistemáticamente.

Una vez estén identificadas y se les haya otorgado un número de inventario, las personas que nos dedicamos a la investigación en el museo, o aquellos que en algún momento han acudido a esta colección en busca de información, ya no nos veremos obligados a repetir el mito de Sísifo. Hasta ahora las fotografías García Catalá se han publicado o citado vagamente, sin poder hacer referencia a un número de inventario, a una fecha, autor o signatura topográfica. Cada vez que una investigación hallaba algo interesante en una fotografía de esta colección tenía la sensación de estar transitando por caminos muy trillados. Ahora, una vez esté catalogada y digitalizada cada imagen, podremos citarlas convenientemente. También hacer conjuntos en nuestras bases de datos, uniendo virtualmente la imagen con el objeto, u objetos, que aparecen en la misma, por ejemplo. Todo esto repercutirá muy positivamente en un mejor y mayor conocimiento de nuestras colecciones y de su historia.

Aun sin estas herramientas básicas, las fotografías de la época de González Martí, como las de la colección García Catalá, han servido para identificar piezas del museo hasta el momento desconocidas, así como objetos todavía sin inventariar o con números de registro erróneos. Las fotografías permiten, a su vez, relacionar los fondos museográficos con antiguas salas y elementos del topográfico del museo en tiempos de González Martí, lo que hace posible en ocasiones crear un vínculo entre los objetos y donaciones, legados o adquisiciones pendientes de completarse

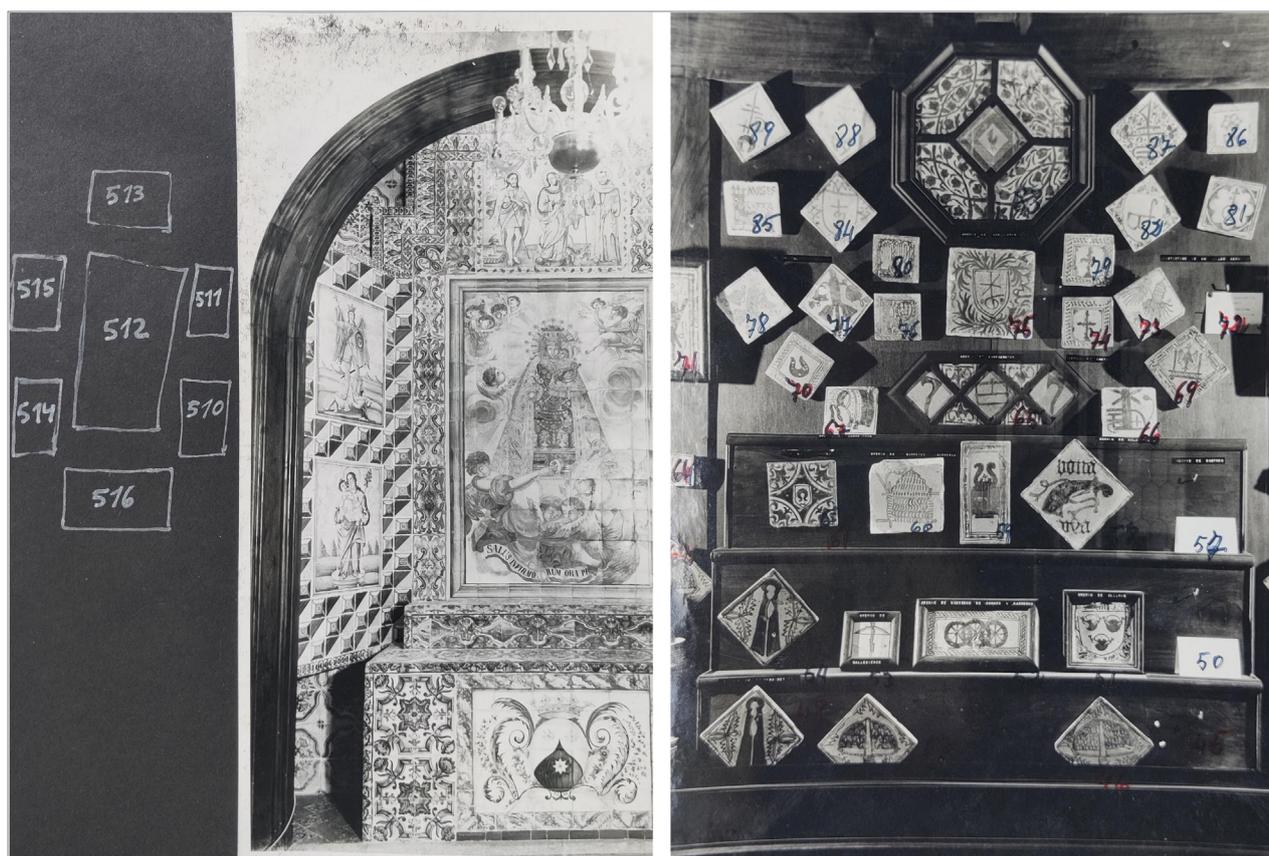
documentalmente. Esto nos ha ocurrido, por ejemplo, con un busto en escayola del pintor Luis García Oliver (n.º inv. CE3/01929), hijo del grabador, Luis García Falgás. El busto se hallaba sin número de inventario en los almacenes y se desconocía la identidad del retratado; al localizarlo en una fotografía que muestra las salas del museo tal y como estaban en tiempos de González Martí, concretamente la dedicada a los García Oliver, y cotejando con el libro de donaciones, se pudo hacer una catalogación completa con toda esta información. Algo semejante ha ocurrido con una importante parte del legado de Agustín Arrojo Muñoz, hallado enmarcado y sin inventariar en los almacenes. García Catalá había fotografiado la sala dedicada a Arrojo Muñoz y gracias a esas instantáneas pudimos reconocer rápidamente que se trataba de parte de su legado.

Las fotografías de García Catalá son también un testimonio irremplazable del estado de las piezas cuando se incorporaron a las colecciones del museo. Esta información sirve a la investigación previa a la restauración, muy especialmente si hay que actuar sobre alguna rotura dramática, o hay que realizar alguna reintegración que devuelva a las piezas su estado original.

La colección García Catalá no constituye únicamente un material gráfico de apoyo al trabajo con las colecciones propias, sino que destaca por su valor científico: es una potente herramienta para la generación de conocimiento más allá de los límites del propio museo, por parte de investigadores internos y externos. Es fundamental, por ejemplo, para la historia de la museografía y del coleccionismo. La labor de González Martí, reflejada en su modo de exhibir y componer las salas de exposición, es comparable a la de otros próceres y coleccionistas de la época. Nos parece interesante compararla con la de Isabella Stewart Gardner (1840-1924), fundadora del museo que lleva su nombre en Boston (EE. UU.). Esta intelectual neoyorquina legó su museo con la condición de que se conservara tal y como ella lo había concebido, dejando recogido en su testamento y en diversos álbumes de fotografía la colección tal y como ella la dispuso originalmente (Edwards y Morton, 2015: 47-64).

Además del uso como fuente de investigación, y de reconocer el valor científico de la colección García Catalá, hay que destacar otro tipo de valores que la definen, como el artístico y el histórico. En primer lugar, el hecho de que la dirección del museo optara por encargar la campaña fotográfica de las salas a un fotógrafo profesional, de reconocido prestigio en el ámbito de los museos valencianos y amplia experiencia, en lugar de realizar el registro de forma interna, con el personal y los escasos medios disponibles, ha permitido que tengamos ante nosotros una colección que se caracteriza por la buena calidad material de las copias de revelado y, sobre todo, por unas imágenes con cualidades estéticas *per se*, como puede apreciarse en las imágenes que acompañan este texto. Por otro lado, los positivos, meticulosamente montados sobre la cartulina negra, así como las inscripciones y elementos externos que los acompañan (fichas de catalogación, negativos, etiquetas...) constituyen un conjunto indisoluble de gran importancia. Por una parte, el formato de las láminas, el tipo de encuadres y tomas, así como la disposición de las imágenes, sigue los modos de hacer de González Martí en su *Cuerpo Gráfico* y en sus recortes de prensa. Felipe Garín y el equipo que dirigió optaron, por tanto, por el continuismo en el sistema elegido para el registro del estado de las salas, creando así un vínculo entre los soportes gráficos históricos y los nuevos.

Las láminas de cartulina negra, en tanto que soporte de escritura, son una estimable estratigrafía de información codificada. Como ya hemos explicado, en ella tienen lugar sucesivas anotaciones referidas a distintos códigos. Se usaron incluso puntualmente a modo de libro de registro, para la asignación de números de inventario a piezas que no disponían de él y como herramienta para recoger cambios o modificaciones ante la ausencia de otras tecnologías, o como complemento a las denominadas fichas Navascués [fig. 5]. Algunas de estas láminas son verdaderos palimpsestos: en ocasiones, descubrimos que sobre una fotografía se ha adherido otra, no sabemos si distinta, más actualizada o con mejor encuadre o enfoque; en otras ocasiones, algunas piezas aparecen tachadas en la fotografía —quizá porque han sido eliminadas de la vitrina y la lámina sirve como sistema de registro del cambio topográfico—.



**Figura 5.** Ejemplos de fotografías de la colección García Catalá utilizadas para la asignación de números de inventario a piezas situadas en las salas de exposición permanente.

La más clara aportación de la colección García Catalá en este apartado es, no obstante, la de recoger el aspecto de las salas tal y como se encontraban en el momento del fallecimiento del fundador. Las imágenes nos muestran la museografía de la época de González Martí, con mobiliario fabricado para la ocasión pero de estilo historicista; una ordenación de objetos donde se combinan lo temático (salas de donantes, fundadores, humor gráfico) con lo cronológico (cerámica de Paterna, de reflejo dorado); una distribución de piezas acumulativa, que aprovecha al máximo el espacio disponible; y un palacio que queda como mero contenedor, dejando el carácter histórico y doméstico de los espacios antaño habitados en un segundo plano.

## La colección de fotografía documental: una colección en riesgo

La situación actual de la colección García Catalá es fruto de su invisibilización sistemática, del lugar que este conjunto viene ocupando en la jerarquía de las colecciones del museo. Desde el momento de su creación, a esta colección se le atribuye un valor documental que la aleja de la consideración artística de otras fotografías conservadas en el museo, por supuesto, pero también de los demás valores analizados en el punto anterior.

La colección García Catalá ha sido considerada tradicionalmente una simple herramienta, una fuente de información, pero no un objeto de investigación en sí mismo. Este bajo estatus ha privado al conjunto de acciones básicas de catalogación, sistematización o estudio. Así pues, la falta de un enfoque científico o crítico ha influido en el tratamiento que este conjunto de fotografías ha recibido y, en última instancia, ha condicionado su lugar físico en el museo, la forma de uso y acceso a las imágenes e, inevitablemente, su conservación.

Desde las áreas de conservación, documentación y archivo del MNCV se ha desarrollado una propuesta de intervención que mitigue la situación en que se encuentra la colección García Catalá, fruto de un análisis pormenorizado del conjunto. El objetivo de todas las acciones que describimos a continuación es reivindicar la importancia de la colección y su necesidad de conservación para el futuro.

### **Evaluación inicial**

Hasta la fecha, se ha llevado a cabo un análisis detallado de la colección y de sus condiciones de conservación actuales, para lo que se ha tenido en cuenta el valor patrimonial del fondo. En total, la colección está compuesta por cerca de 4000 elementos para los que se han recogido de manera sistemática tipos y número de inscripciones en el soporte secundario, así como el contenido de las mismas, y elementos adjuntos (negativos, fichas, etiquetas).

Esta acción inicial confirma la necesidad de que el conjunto de fotografías forme parte de la colección estable del museo, de acuerdo con la misión de la institución, en tanto que colección relacionada con el museo creado por González Martí y su colección fundacional. Asimismo, un análisis de riesgos pormenorizado del conjunto en el contexto de la elaboración del Plan de Salvaguarda del MNCV, nos ha permitido hacer un diagnóstico de las necesidades de almacenamiento y preservación de la colección.

### **Análisis de riesgos y estado de conservación**

Como sucede en la mayor parte de las instituciones de memoria, las necesidades de espacio para colecciones en reservas son también acuciantes en el MNCV (Lambert, 2011). En el caso del material de archivo y de las colecciones fotográficas, el museo no cuenta con un espacio destinado específicamente para el almacenamiento de estos fondos. Archivo administrativo, histórico y fondos fotográficos, salvo la excepción de la colección de negativos en placas de vidrio, comparten espacio físico con las dependencias de oficinas. Dentro de este espacio, los fondos se hallan dispersos en distintas unidades de mobiliario y con tratamientos desiguales en cuanto a su conservación preventiva. Esta situación, además de no tener en cuenta los requisitos particulares de los fondos, tales como la sectorización o el acceso por parte de investigadores, tampoco contempla necesidades futuras ni el crecimiento continuado de la colección.

La ubicación de la colección García Catalá es especialmente poco afortunada, siempre como resultado de su consideración como un recurso documental menor dentro del MNCV. Se conserva dentro de un armario de oficina, con puertas correderas, sin ningún tipo de cierre de seguridad, por lo que el acceso al conjunto es libre, sin restricción o control de usuarios.

Desde el punto de vista de acceso exclusivamente físico, los materiales de oficina de uso diario se sitúan delante del armario y dificultan el manejo de originales. La colección se encuentra, además, junto a una fotocopiadora de uso frecuente dentro de la oficina. Los óxidos de nitrógeno (óxido y dióxido) y el ozono son dos gases que pueden ser agente de deterioro para las imágenes fotográficas (Pavao, 2001). De carácter oxidante, pueden provocar que las imágenes se desvanezcan cuando entran en contacto con la capa de la imagen final.

El conjunto de imágenes se conserva dentro de contenedores de cartón, con cierre mediante gomas elásticas. Esta disposición es fruto de una reordenación realizada en torno a los años ochenta por el personal en plantilla del MNCV en ese período. Además, las carpetas elegidas en ese momento no eran de material inerte, por lo que actualmente se encuentran altamente acidificadas y las gomas han perdido su elasticidad y, por tanto, su funcionalidad. Dentro de cada carpeta se acumulan en torno a 70-75 montajes de cartulina + positivo, que en ocasiones incorporan

también la ficha catalográfica o el negativo, como ya hemos visto. La falta de espacio dentro de los contenedores supone un alto riesgo físico para la colección, por la dificultad de manejo de los originales. El inadecuado almacenamiento y la deficiente manipulación de las láminas han provocado deformaciones, desgarros y dobleces en esquinas y márgenes, con pérdidas matéricas e incluso de información en algunos casos.

Por lo que se refiere al soporte secundario de los positivos, hemos visto que se trata de una cartulina negra no inerte. El montaje de las imágenes sobre un material ácido e inestable es tradicionalmente habitual en las colecciones fotográficas y, en este caso concreto, sigue, como se ha visto, con la práctica instaurada por González Martí en el tratamiento dado a sus recopilaciones gráficas, álbumes y libros de recuerdos. Esta práctica, además de negarnos el acceso a la información contenida por los reversos de las fotografías, tiene riesgos para la preservación del positivo. Normalmente, en el momento de realizar estos montajes se utilizaban los adhesivos disponibles en el contexto inmediato, por lo que suele tratarse de productos inadecuados, de reversibilidad comprometida, que con el tiempo pueden decolorar las fotografías, hacerlas quebradizas o dañar el soporte base o la emulsión, si bien no es el caso de esta colección. Las fotografías tienen buena adhesión al soporte secundario y no hay muestras de deterioro provocado por la cola.

La falta de control climático en la zona de oficina, supeditado al confort térmico de los trabajadores y no a las necesidades de conservación de los fondos, ha supuesto un factor de deterioro determinante para la colección. Las láminas presentan un acusado abarquillamiento debido a las continuas variaciones de humedad relativa y temperatura, que han generado tensiones entre las distintas capas que componen cada lámina. Esta deformación reduce todavía más el espacio disponible dentro de las carpetas y dificulta la manipulación de las fotografías. Las condiciones de humedad y temperatura fluctuante pueden, asimismo, provocar deterioros en los positivos fotográficos, desencadenando procesos oxidativos en las copias de revelado. En el caso de los negativos, estos permanecen todavía almacenados en sus contenedores originales y en cajas de madera [fig. 5]; todos son materiales con alta emisión de compuestos orgánicos volátiles; esta combinación de factores puede llegar a afectar negativamente a un material por lo general estable, como el poliéster.

Las continuas oscilaciones de humedad y temperatura, así como la incorrecta manipulación de las carpetas, han provocado la pérdida de algunas etiquetas identificativas debido a la cristalización del adhesivo y la menor capacidad de adhesión. Esto, unido a las pérdidas de información en las láminas, introduce también el riesgo de disociación en la colección García Catalá.

Por último, cabe mencionar que durante los tiempos COVID y pospandémicos, el espacio de oficinas quedó sujeto a un estricto protocolo de apertura de ventanas y ventilación que, indirectamente, afectó a la colección. Además de la entrada de polvo, con lo que este supone para las emulsiones en cuanto a suciedad superficial y potenciales abrasiones, esta práctica aumentó el riesgo de aparición de infestaciones y posible biodeterioro para las colecciones fotográficas, en un ambiente proclive, sin control climático.

### **Propuesta de intervención**

La propuesta de trabajo sobre las colecciones fotográficas del MNCV, y en concreto sobre la colección García Catalá, tiene en cuenta los limitados recursos disponibles y la necesidad de priorizar acciones a partir del análisis preliminar de los fondos. La intervención requerida e individualizada para la preservación de todas las fotografías que componen este fondo sería muy costosa y, por ello, inasumible actualmente. En términos de sostenibilidad y efectividad, se considera que tendrá un impacto más beneficioso y duradero sobre la colección García Catalá intervenir en las cuestiones de conservación preventiva y documentación que son susceptibles de mejorarse: por un lado, las condiciones de almacenamiento y el control de las condiciones ambientales; por otro, la estandarización y unificación de los protocolos documentales y de digitalización.

A fin de llevar a cabo la propuesta de intervención, el MNCV pone en marcha un *Plan de manejo de colecciones fotográficas*, que se inserta en sendos planes más amplios de la institución: el Plan de Conservación Preventiva y el Plan de Documentación. Asimismo, el museo sigue como guía de trabajo la metodología RE-ORG promovida desde ICCROM (Lambert, 2011), que ya se está aplicando positivamente en los distintos almacenes del MNCV, y los documentos producidos por el IPCE a través de su Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico.

### **Acciones previstas desde el área de conservación**

La principal prioridad para el museo debe ser la búsqueda de un espacio adecuado donde se puedan conservar conjuntamente el archivo histórico y el archivo fotográfico; debe tratarse de un espacio alejado de la zona de trabajo diario de oficina e, idealmente, con condiciones climáticas controladas<sup>4</sup> (sin superar los 21 °C y con valores estables de humedad relativa).

Ante la actual imposibilidad de control climático, los materiales de embalaje y envoltorio en contacto directo sirven, al menos, como sistema de amortiguación ante variaciones de humedad y temperatura. Hasta que pueda llevarse a cabo una sustitución de los actuales materiales contenedores, se propone un interfoliado de las láminas con un papel 100 % algodón y libre de ácido, que cumpla con el Photographic Activity Test. La inserción de estas hojas interpuestas evita el contacto del positivo con materiales no neutros (cartulina, carpeta) y minimiza las abrasiones superficiales de la emulsión. Esta acción hace necesaria una cierta redistribución de los contenidos de las carpetas, que aumentarán de volumen. Se crearán nuevas carpetas para reducir el número de láminas originales por contenedor, de manera que sea posible una correcta manipulación y se mitiguen los deterioros en el soporte.

La redistribución permite asimismo llevar a cabo una limpieza superficial de todas las láminas y la eliminación de materiales externos no inertes, tales como subcarpetas, gomas, grapas y notas adhesivas. Por último, también permite revisar la correcta adhesión de las etiquetas identificativas existentes; las etiquetas de nueva creación necesarias se realizarán según las normas de marcado de colecciones del MNCV, actualizadas en 2018.

Para los negativos se propone una reinstalación en mangas de poliéster y, a su vez, en cajas de conservación para cada carrete, que permitan su correcta identificación.

En alguna ocasión anterior para otras colecciones, de formato similar al de la García Catalá, se ha valorado la necesidad de separar los soportes secundarios de los positivos. No obstante, ya se ha comentado en este texto que, junto con las copias de revelado, las cartulinas negras constituyen una unidad que no debe romperse. Su eliminación podría poner en riesgo las fotografías y, además, supondría la pérdida de las distintas inscripciones que estos soportes contienen, que solo quedarían digitalizadas. Las cartulinas, aunque son sin duda un material no inerte, no están afectando negativamente a la conservación de las fotografías, que se encuentran estables. Por todos estos motivos, desde el Departamento de Conservación se propone que, cuando existan recursos suficientes para el tratamiento de cada lámina de manera individualizada, se lleve a cabo un alisado que devuelva la planitud al conjunto soporte + fotografía.

En ese momento será necesaria una sustitución de los contenedores actuales por nuevas cajas de cartón de conservación, en las que, preferentemente, cambiaríamos el almacenamiento vertical actual por el horizontal. Esta reinstalación supondrá una mayor necesidad de metros lineales de balda en el armario, lo que conllevará repensar las unidades de almacenamiento.

<sup>4</sup> El MNCV, a través de la Gerencia de Infraestructuras y Equipamientos del Ministerio de Cultura, tiene en marcha un proyecto de modernización y sustitución de sus ya obsoletos sistemas de climatización.



Figura 6. Aspecto de la cocina valenciana en tiempos del fundador en una fotografía atribuida al estudio Rafael García Catalá y en el año 2009. Fotografía de Tato Baeza.

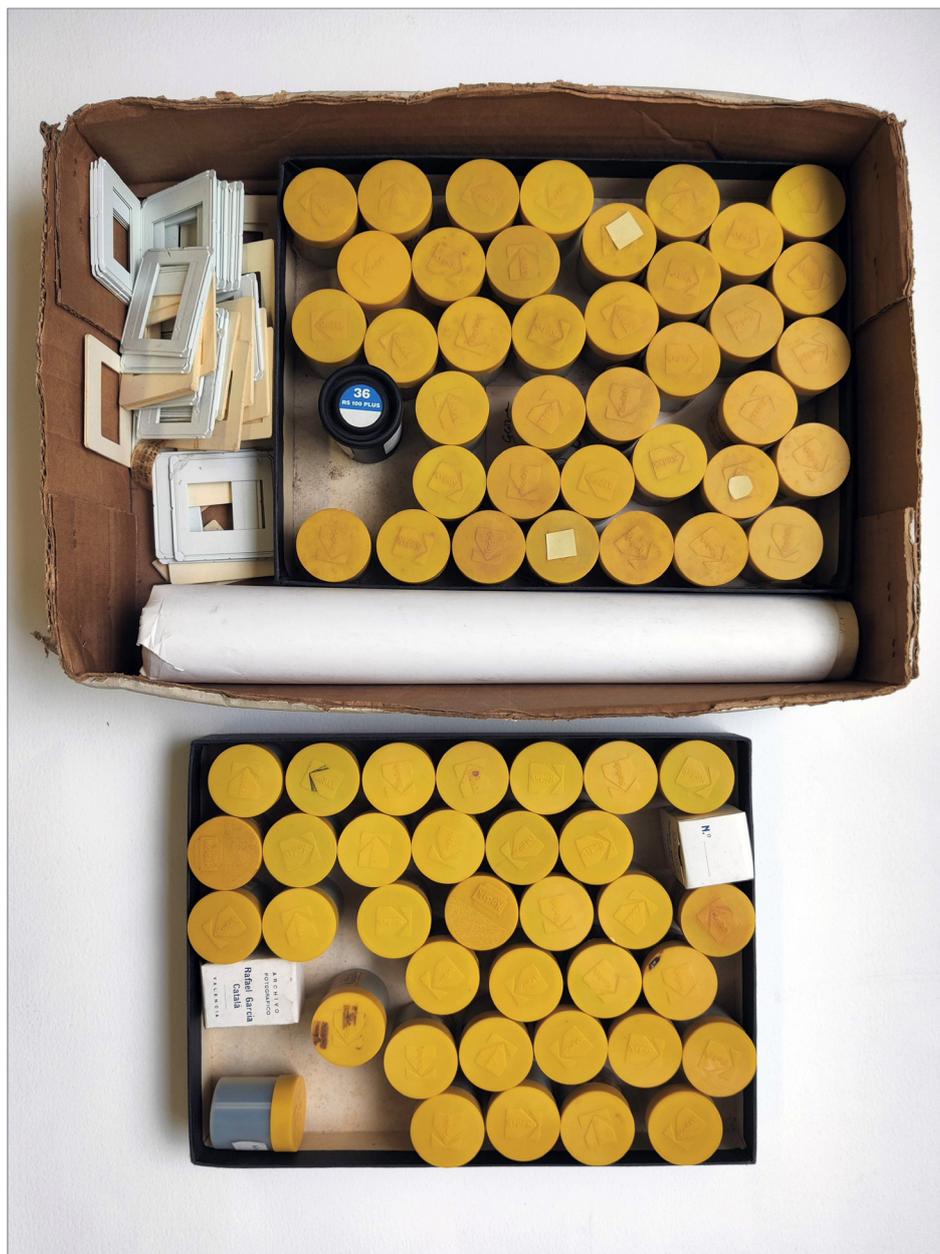


**Figura 7.** Etiquetas antiguas que relacionan el Inventario General con el número de negativo, grapadas al soporte secundario. Fotografía: M.ª Isabel Justo Fernández y Ana Tomás Hernández.

### Acciones previstas desde las áreas de documentación y archivo

El principal objetivo del área de documentación del museo es unificar los criterios de tratamiento de los fondos fotográficos durante el proceso de inventario y catalogación. Hasta el momento, las fotografías han sido procesadas tanto desde Documentación como desde el Archivo, con acercamientos diversos. Esto es debido a la frontera difusa entre lo que se considera fondo museográfico o archivístico, así como a la heterogeneidad de las colecciones fotográficas.

El tratamiento desde Documentación tampoco ha sido consistente con el paso de los años, en parte debido a la inestabilidad en la plantilla y a la falta de una hoja de ruta que perviva a los cambios de personal.



**Figura 8.** Negativos de la colección García Catalá aún conservados en sus contenedores originales y en cajas de material no inerte. Fotografía: Mª Isabel Justo Fernández y Ana Tomás Hernández.

El MNCV, como todos los Museos Estatales, utiliza como herramienta de catalogación el Sistema Integrado de Documentación Museográfica DOMUS, desarrollado por el Ministerio de Cultura. La herramienta presenta dos categorías posibles para la catalogación de fotografía: los fondos museográficos (FM), reservados para el inventario de las colecciones estables y depósitos del museo, y los llamados fondos documentales (FD), colecciones de materiales inéditos, de carácter histórico o científico, a menudo relacionados directamente con los fondos museográficos (AA. VV., 2006).

A la hora de asignar FD o FM a los fondos fotográficos, desde el museo se ha optado tradicionalmente por valorar el carácter artístico de cada imagen siguiendo el criterio curatorial del responsable de la catalogación en cada momento. En algunos casos la ausencia de una dimensión artística parece obvia, pero no es una decisión fácil en otros ejemplos, cuando deben ponderarse



**Figura 9.** Emplazamiento y sistema de almacenamiento actual de la colección García Catalá, pendiente de reinstalación. Fotografía: M.ª Isabel Justo Fernández y Ana Tomás Hernández.

otros valores más allá de los meramente estéticos. En el caso de la colección García Catalá, la relación directa con los fondos museográficos es evidente y se considera el FD como la solución apropiada en términos de catalogación.

En cualquier caso, como se especifica en el Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico, «la consideración de la fotografía como Fondo Documental no supone una merma en el control y detalle de su catalogación, ya que ambas bases de datos comparten la mayoría de los campos de información» (AA. VV., 2015) y garantiza la conservación y protección de las fotografías como Bien de Interés Cultural en virtud de la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español.

La identificación de todas las láminas que componen la colección García Catalá, su registro e inventario, así como su posterior descripción y catalogación, permitirá revalorizar el conjunto y devolverle la visibilidad perdida.

El siguiente paso será la digitalización de toda la colección. Si bien no debemos confundir las tareas de digitalización con el conjunto de acciones de preservación, no cabe duda que la incorporación del conjunto al archivo digital permitirá reducir la manipulación de las láminas y, de este modo, se podrá poner el documento a disposición de los usuarios sin que sufra su integridad física.

El plan de manejo de fotografías incluye también una propuesta de organización y gestión del archivo digital que sigue las recomendaciones y estándares marcados a nivel internacional. Tras los correos electrónicos, las imágenes constituyen en cuanto a volumen el fondo principal de los archivos digitales<sup>5</sup>, lo que da una idea de la importancia de optimizar los procesos de preservación digital a largo plazo. Las líneas de trabajo implicarán la introducción de un protocolo de control de calidad para los procesos de digitalización y, por otro lado, el análisis exhaustivo de las condiciones actuales de almacenamiento y gestión de los archivos digitales, de cara a la mejora de la infraestructura del museo.

Una vez realizadas estas tareas, es imprescindible llevar a cabo un trabajo de difusión a través de los canales de los que el MNCV dispone. Como ya hemos señalado, la catalogación en DOMUS permite la consulta desde los repositorios de CER.ES, Hispana y, finalmente, Europeana. El acceso a la información que proporciona este fondo garantizará su pervivencia y facilitará su uso por parte de investigadores, lo que resulta asimismo fundamental para el mejor conocimiento y conservación del resto de colecciones del museo.

## Conclusiones

La colección Rafael García Catalá ha tenido y tiene gran valor para el MNCV, pero, como se ha visto a lo largo de este texto, es necesario devolverle la visibilidad. Se han descrito una serie de acciones de preservación, desde el punto de vista de la conservación preventiva y de la documentación, necesarias para que la colección siga siendo útil para la investigación dentro y fuera del museo.

Todas las actuaciones previstas en el *Plan de manejo de fotografía* del MNCV parten de una premisa de sostenibilidad y responsabilidad en el uso de los recursos disponibles, por lo que se plantea una priorización de tareas en función del riesgo detectado para la permanencia del fondo.

Dos aspectos son clave dentro de este plan: por una parte, identificar cada uno de los originales, para lo que es indispensable inventariar como Fondo Documental (FD) y catalogar cada una de las imágenes; por otra parte, se debe estabilizar el conjunto y evitar más deterioro y pérdidas de información.

El objetivo final de los trabajos realizados desde las áreas de conservación y documentación del museo busca asegurar el acceso y uso de esta colección. De esta forma, el museo quiere dar a conocer la colección García Catalá en tanto que foto fija del museo tras el fallecimiento de Manuel González Martí en 1972. Un museo que fue concebido por el fundador y cuyas colecciones continuaron enriqueciéndose durante toda la vida de este, en forma de donaciones y adquisiciones fruto de su esfuerzo personal. Los cambios en la exposición permanente fueron frecuentes para dar cabida a los nuevos ingresos, por lo que la colección García Catalá es un inestimable testimonio del resultado final de este periplo vital como coleccionista de Manuel González Martí.

<sup>5</sup> De acuerdo con los datos referidos en el *Plan Estratégico de Preservación Digital, 2022-2026*, de NARA (US National Archives and Records Administration).

## Bibliografía

- Coll Conesa, J. (1997). Desde la fotografía como memoria histórica a los bancos de datos gráficos para la investigación. *Museo*, 2, 121-129. Asociación Profesional de Museólogos de España.
- Edwards, E. y Morton, C. (Eds.). (2015). *Photographs, Museums, Collections: Between Art and Information*. Bloomsbury.
- Lambert, S. (2011). *RE-ORG : A Methodology for Reorganizing Museum Storage Developed by ICCROM and UNESCO*. <http://ceroart.revues.org/2112>
- Pavao, L. (2001). *Conservación de Colecciones de Fotografía, Cuadernos Técnicos*. Junta de Andalucía, Instituto Andaluz Patrimonio Histórico-Centro Andaluz de la Fotografía.
- VV. AA. (1998). *Normalización Documental de Museos*. Ministerio de Educación y Cultura.
- VV. AA. (2015). *Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico*. Instituto del Patrimonio Cultural de España.

# EL FOTOPERIODISMO EN LAS COLECCIONES DEL MUSEO DE HISTORIA DE MADRID

Sonia Fernández (fernandezes@madrid.es)

Museo de Historia de Madrid. Sección de Colecciones

César Díaz-Aguado

Museo de Historia de Madrid. Sección de Colecciones

Jesusa Herrera

Museo de Historia de Madrid. Sección de Colecciones

María Ángeles Ibáñez

Museo de Historia de Madrid. Sección de Colecciones

María González Pachón

Museo de Historia de Madrid. Sección de Colecciones

**Resumen:** El presente texto pretende mostrar brevemente las colecciones del Museo de Historia de Madrid que de una u otra manera están vinculadas a la prensa gráfica, como testimonio material de la historia de la ciudad, de los acontecimientos que en ella ocurren, de la evolución de su paisaje urbano y de la vida de sus gentes, así como invitar a la reflexión sobre la dualidad de la fotografía como documento y expresión artística.

**Palabras clave:** Historia de Madrid, prensa gráfica, fotoperiodismo, Museo de Historia de Madrid.

La colección fotográfica del Museo de Historia, con un fondo estimado de más de 50 000 ejemplares, es la colección que más ha crecido en los últimos años y ha sido objeto de diversas publicaciones. Son bien conocidos sus fondos del siglo XIX, con fotógrafos como Clifford, Disderi, Martínez Sánchez y fundamentalmente Laurent, cuyos álbumes comerciales en formato *carte de visite* con retratos permiten poner rostro a más de mil personajes de todo tipo y condición de la España decimonónica<sup>1</sup>. Sin embargo, han sido mucho menos estudiadas sus colecciones de cronología posterior, cuyo valor documental para testimoniar la historia de Madrid en el siglo XX es incuestionable.

Desde que la disciplina del Arte puso su mirada en la Fotografía como una materia artística más, el afán sistematizador que conlleva cualquier estudio teórico hizo que se distinguiera entre aquellas fotografías cuya única pretensión era documentar un asunto de aquellas otras en las que

---

<sup>1</sup> Las imágenes de estos álbumes fueron organizadas en atención a las distintas profesiones de los retratados y publicadas en cinco tomos entre los años 2005 y 2011 por Purificación Nájera, conservadora del Museo de Historia. Museo Municipal de Madrid, 2005; 2006 y Museo de Historia de Madrid, 2011.

predominaba la expresión subjetiva del autor; solo estas últimas se consideraban objetos de Arte y por tanto dignas de formar parte de las colecciones de los museos (Sánchez, 2013: 189). Así pues, las únicas fotografías documentales que se integraban en los museos eran aquellas que reproducían objetos artísticos, en muchos casos sus propias colecciones y, por tanto, formaban parte de las herramientas auxiliares destinadas al estudio y gestión de la colección.

Sin embargo, los límites entre el documento objetivo y la expresión subjetiva son muy difusos. Toda toma fotográfica supone una elección: el momento, el encuadre o incluso el tratamiento de la luz son producto de una decisión del fotógrafo y dotan a la fotografía de una mirada concreta, subjetiva, de modo que ambos valores, objetividad documental y subjetividad de autor, son inherentes a la fotografía, pues se trata de una mirada individual a la realidad objetiva que se pretende documentar. En palabras de Susan Sontag: «La fotografía es, por su misma naturaleza, una manera promiscua de ver, y en manos talentosas un medio de creación infalible» (2005: 184).

Si en los museos dedicados al Arte este límite, aunque difuso, es un criterio de peso a la hora de conformar la colección fotográfica, en el caso de museos como el de Historia de Madrid ese asunto teórico no tiene una relevancia muy acusada. Desde su fundación, la política de colecciones del Museo de Historia de Madrid ha contemplado la incorporación de fondos fotográficos que documentan de una u otra manera la ciudad, los acontecimientos que en ella ocurren, su evolución urbanística e incluso su paisaje humano, prestando más atención a su valor documental que a criterios estéticos, aunque sin negar estos últimos. Es el caso de las fotografías tomadas por Clifford durante la reforma de la Puerta del Sol en los años cincuenta del siglo XIX, los escasos ejemplares de la construcción del Canal de Isabel II o los álbumes fotográficos realizados por encargo municipal para documentar reformas urbanísticas. Todas ellas revelan la preocupación municipal por crear una imagen corporativa abierta a las innovaciones.

Estas imágenes resultan bastante estáticas, fijan la mirada en el detalle del objeto retratado; en ellas el fotógrafo se ha tomado su tiempo en acertar con el momento de luz óptima, en elegir el encuadre más adecuado para la documentación precisa de lo retratado y en evitar la presencia de cualquier elemento extraño al asunto. Es decir, se trata de tomas que, en la medida de las posibilidades que ofrece el objeto a fotografiar, han sido previamente preparadas y, por tanto, carecen de la instantaneidad de las imágenes producto del fotoperiodismo. No fue hasta la década de los años ochenta del siglo XX cuando empezaron a incorporarse a la colección del museo otro tipo de fotografías más espontáneas, muchas de ellas vinculadas al mundo de la prensa.

A través de la colección del museo se puede rastrear la historia de la prensa gráfica, desde las primeras revistas ilustradas del siglo XIX hasta llegar al fotoperiodismo de las últimas décadas del siglo XX. Con la incorporación de la ilustración a la prensa, primero en revistas de carácter especializado como *El Artista* y poco más tarde en otras más generalistas, como *El Semanario Pintoresco Español*, comienza el desarrollo de las artes gráficas para incorporar de forma eficaz imágenes de calidad que acompañaran a los textos escritos. Un elenco de dibujantes, litógrafos, grabadores y otros artistas, entre ellos Carderera, Villaamil o incluso Alenza, comenzaron a producir obras destinadas a su reproducción en la prensa.

En este grupo de reporteros gráficos presentes en las colecciones del Museo de Historia podría incluirse al vizconde de Dax, ilustrador y también fotógrafo aficionado, que viajó a España en 1852. Durante su estancia realizó numerosas fotografías que formaban parte del álbum *L'Espagne, les Bords du Rhin, Le Midi de la France, Raphael, Velazquez, Murillo*, hoy desaparecido. Aunque se especializó en la fotografía de obras de arte, también realizó tomas de edificios como la del Palacio Real de Madrid o el Museo del Prado, conservadas ambas en la Real Biblioteca dependiente de Patrimonio Nacional (Pérez, 2012). El Museo de Historia conserva un curioso cuaderno de dibujos de escenas madrileñas, que, realizado a modo de apuntes de viaje, debió de servir como bocetos de ilustraciones que enviaba a la prensa francesa durante su estancia española.

En 1869 nace la revista *La Ilustración Española y Americana*, paradigma de la prensa ilustrada del siglo XIX y primeras décadas del XX; las imágenes que acompañaban a sus artículos se producían en xilografía a partir de los dibujos realizados en ocasiones por artistas reconocidos y en otros casos por dibujantes de oficio en nómina en la revista. Entre ellos podríamos citar a Juan Comba, reportero gráfico que también acompañaba al rey Alfonso XII para documentar con su rápido lápiz los hechos noticiables que protagonizaba la Corona (Márquez, 2006: 373), algunos de los cuales se conservan en el Museo de Historia. En su afán de documentación gráfica, Juan Comba hizo también algunos reportajes fotográficos para la prensa; son conocidas sus imágenes del incendio del Alcázar de Toledo, conservadas en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y de la visita a España de la reina Victoria de Inglaterra (Pantoja, 2007: 6), lamentablemente el Museo de Historia no posee ninguno de estos ejemplares fotográficos.

En el último cuarto del siglo XIX la fotografía entra en la prensa, inicialmente como documento primario del que se servían dibujantes y xilógrafos para elaborar las ilustraciones que habrían de publicarse, evitando así la toma de apuntes del natural, y después como reproducción directa en fotograbado, y poco a poco la fotografía va relegando el papel del grabado.

En esos años también surgen los primeros estudios que comercializan las imágenes realizadas por diversos fotógrafos, algunas de ellas se utilizan en prensa. El ejemplo más claro es la Casa Laurent y Cía., que comercializaba imágenes de todo tipo tomadas por fotógrafos repartidos por el territorio español, con sucursales de venta en las principales ciudades españolas, además de en París. Un caso un poco distinto es el del fotógrafo Amador (López, 1999: 86, 119, 141). Este fotógrafo madrileño, afincado en un estudio en la Puerta del Sol, llevó a cabo un reportaje de la momia de San Isidro que registró para poder distribuirlo en exclusividad, además realizaba reportajes fotográficos para la prensa, que firmaba como «ambulancia» (en alusión al carácter ambulante que necesariamente ha de tener el fotorreportero).

La incorporación de la fotografía a la prensa diaria se produjo algo más tarde que a las revistas (Sánchez, 2006: 97). Sin embargo, existen algunos ejemplos tempranos, como es el caso del periódico *ABC*, que, aunque inicialmente apenas tenía fotógrafos en nómina, paliaba esta carencia con encargos puntuales y llamamientos públicos, en ocasiones a través de concursos, para que fotógrafos, la mayor parte de las veces aficionados, enviaran sus fotografías al periódico. Uno de estos llamamientos se produjo con motivo de la boda de Alfonso XIII y Victoria Eugenia de Battenberg en 1906. Aunque el periódico contaba para el evento con un equipo de fotógrafos profesionales, las únicas fotografías que existen del atentado que sufrió la comitiva real fueron tomadas por aficionados, una por Catarina Lefevre y otra por Eugenio Mesonero Romanos. Las imágenes tomadas por estos dos aficionados, una señora desconocida y un joven estudiante de 17 años, dieron la vuelta al mundo y fueron reproducidas infinidad de veces, convirtiéndose ambos en inopinados fotorreporteros. Ambas imágenes forman parte de las colecciones del Museo de Historia, la primera en tarjeta postal y la segunda en positivo de papel [fig. 1].

Las innovaciones tecnológicas, tanto en la disciplina fotográfica como en las técnicas de impresión, favorecieron que a partir de los primeros años del siglo XX la fotografía se incorporara de forma generalizada a la prensa; estas imágenes ya no servían únicamente para ilustrar las noticias, sino que también aportaban veracidad a la noticia escrita, hasta convertirse en una fuente primordial de reconstrucción histórica del siglo XX.

Será en estas décadas cuando se vaya configurando el oficio del reportero gráfico; los periódicos incorporan a su organización equipos encargados de la información gráfica, aunque todavía gran parte de los trabajos son realizados por fotógrafos independientes.

De forma paralela a la incorporación de los reporteros gráficos a la prensa a partir de la segunda década del siglo XX, las instituciones públicas y algunas empresas también se fueron



**Figura 1.** Eugenio Mesonero Romanos: *Atentado contra el rey Alfonso XIII en la calle Mayor, 1906.* Museo de Historia de Madrid. IN 6.834.

ocupando del registro fotográfico de sus actividades y, aunque su labor excede de la intención de este texto dedicado al fotoperiodismo, no nos resistimos a la mera mención del Servicio Fotográfico Municipal del Ayuntamiento de Madrid y a su fotógrafo, José Corral. La presentación de muchas de estas imágenes en publicaciones municipales puede justificar su presencia en este artículo. Desde la creación del Servicio en 1914 y hasta el inicio de la Guerra Civil, la cámara de fotógrafos como José Corral y Díaz Casariego registraron actuaciones urbanísticas, instalaciones y equipamientos municipales, recepciones, inauguraciones y un sinfín de actividades del Ayuntamiento de Madrid. La mayor parte del fondo se conserva en la Hemeroteca Municipal; sin embargo, el Museo de Historia de Madrid posee 1193 fotografías de esta colección, fiel testimonio de la actividad municipal, fundamentalmente en materia de urbanismo y de equipamientos de sanidad e higiene (Tuda, Zaragoza y Sanz, 2014).

Aunque el mayor volumen de fotografías de prensa estaba destinado a cubrir acontecimientos políticos y sociales, existían otros casos en los que se registraban escenas cotidianas y formas de vida en la ciudad. A este caso pertenece gran parte de la colección de fotografías del Museo de Historia tomadas por Gerardo Contreras, prolífico y autodidacta reportero gráfico, muy activo a partir los años veinte, cuyo carácter le permitió trabajar tanto durante la Segunda República como en la larga etapa de la dictadura, hasta prácticamente su fallecimiento en 1971.

Gerardo Contreras Saldaña se inició en el fotoperiodismo en torno a 1920, pocos años después de su ingreso como aprendiz en el periódico *Tribuna*. Trabajó como fotógrafo independiente para diversos medios y a finales de los años veinte fundó, junto a Alejandro Vilaseca González, la agencia Contreras y Villaseca, una de las primeras del país encargadas de proporcionar reportajes gráficos a los medios más destacados. A lo largo de su vida formó parte de la

nómina de periódicos de distinta ideología, como *Abora*, creado poco tiempo antes de la proclamación de la Segunda República, del que llegó a ser jefe del servicio gráfico (Olivera, 2016), o *Arriba*, donde trabajó como reportero gráfico desde el final de la Guerra Civil hasta su jubilación (Linés, 2018: 17-24).

Considerado por la bibliografía como uno de los fotógrafos del régimen franquista por sus conocidas imágenes de las recepciones del jefe del Estado o sus retratos de los personajes más célebres de la dictadura, el objetivo de Contreras se posaba también en otro tipo de escenas que reflejaban la realidad de la gente de la calle. Su gusto por lo popular, por la vida cotidiana en escenarios urbanos, le confería una mirada, en palabras de Sánchez Vigil, «limpia, precisa y plagada de detalles» (Sánchez, 2018: 39).

Buena muestra de ello es la colección de fotografías de Contreras conservada en el Museo de Historia de Madrid. Se trata de 217 negativos de vidrio fechados entre 1927 y 1934 que reflejan muchos aspectos de la vida en la ciudad: a las lavanderas, taxistas, vendedores callejeros, mendigos, pillos, guardias de circulación y otros tipos urbanos, se suman acontecimientos deportivos como carreras en el hipódromo o un curioso reportaje sobre un partido de baloncesto femenino. No faltan tampoco las fiestas de carnaval, los grupos de señoras engalanadas con mantillas en Semana Santa, las procesiones o la fiesta de coches celebrada en el Retiro en 1929, además de las celebraciones del Día de la Raza durante la Dictadura de Primo de Rivera.

Contreras también cubrió actos y recepciones relacionados con la actividad municipal, así como acontecimientos políticos, entre ellos la proclamación de la Segunda República [fig. 2], la toma de posesión de Niceto Alcalá Zamora, las manifestaciones durante el entierro del falangista Matías Montero y la protagonizada por los alcaldes de España para celebrar el quinto aniversario del gobierno del general Primo de Rivera.



Figura 2. Gerardo Contreras: *Proclamación de la Segunda República*, 1931. Museo de Historia de Madrid. IN 23.166.

Aunque en menor medida, también están presentes algunas dedicadas al urbanismo, como la construcción de la Gran Vía, el mercado de los Mostenses o la catedral de La Almudena, así como la inauguración de las obras de la Ciudad Universitaria, además de algunas vistas de la ciudad. Y en el capítulo de sucesos, registró el incendio en el Teatro Novedades acaecido en 1928.

Durante los años veinte, y sobre todo en los años treinta del siglo xx, aumenta el número de cabeceras de prensa con buenos contenidos gráficos. El oficio del reportero gráfico ya está consolidado y van naciendo asociaciones de profesionales destinadas a defender los derechos de los trabajadores de este nuevo sector. En 1934 se crea la Unión de Informadores Gráficos de Prensa, con sede en el Palacio de la Prensa, de la que Gerardo Contreras será vicepresidente (Linés, 2018: 19). Es el tiempo también en el que los profesionales independientes se asocian en pequeñas empresas, son las primeras agencias de prensa gráfica, formadas por dos o tres fotógrafos asociados para producir y distribuir sus materiales.

Una de las primeras fue la ya mencionada de Contreras y Vilaseca, y junto a ella nacieron otras como la llamada *Albero y Segovia, Información Gráfica*, fundada en 1930 por los fotógrafos Félix Albero Trullén y Francisco Segovia García. Mientras que el segundo se había formado en el estudio de Kaulak, el primero era autodidacta y a pesar de su diferente origen, o quizá por eso mismo, produjeron unas fotografías de notable calidad y gran potencia visual que se publicaron en diversos medios.

Aunque durante sus primeros años destacaron en los medios deportivos, durante la Guerra Civil se convirtieron en unos de los reporteros más valorados de la resistencia de Madrid (Olivera, 2016: 97). Las imágenes de este estudio fotográfico que se conservan en el Museo de Historia corresponden a sendos reportajes fotográficos de actividades municipales durante el mandato del alcalde Pedro Rico. El primero de ellos trata sobre la cesión de la Casa de Campo a la ciudad de Madrid, acontecida el 6 de mayo de 1931. Las imágenes recogen la firma del documento de cesión por parte de Indalecio Prieto y Pedro Rico y, pese a la solemnidad del acto, tienen la frescura que es marca de identidad de la casa Albero y Segovia. El segundo lote documenta la inauguración de los jardines de las Vistillas, en los que el alcalde y la corporación municipal aparecen rodeados de los niños, al parecer reunidos de forma espontánea en torno al acto.

Al calor de estas iniciales empresas se introducen las primeras mujeres en el mundo de la producción y/o comercialización de fotografías. En el caso de la comercialización podría citarse a la firma Loty, fundada en 1927 por Concepción López y Charles Alberty Jeanneret, dedicada a la explotación comercial de las imágenes tomadas por el fotógrafo Antonio Passaporte; aunque su objetivo estaba más encaminado a crear un banco de fotografías con vistas de España, algunas imágenes fueron utilizadas por la prensa. El Museo de Historia conserva un lote de tarjetas postales de vistas y monumentos de la ciudad de Madrid.

En el caso de la producción es imprescindible mencionar la firma Robert Capa. Aunque en ocasiones se ha atribuido el nombre al seudónimo de Endre Ernő Friedmann, lo cierto es que bajo esta firma se comercializaron los reportajes que tanto él como Gerda Taro hicieron de la Guerra Civil española, de las que el Museo de Historia posee una pequeña muestra con imágenes tomadas en las inmediaciones de Madrid en 1937 [fig. 3].

Durante los periodos de posguerra y primeras etapas de la dictadura, la fotografía de prensa, sometida al férreo control del régimen, estaba encaminada a ilustrar noticias asépticas y, fundamentalmente, a apoyar la idea de exaltación patriótica que dirigía a toda la prensa (Pantoja, 2007: 14). Poco a poco la prensa gráfica va despojándose de estas ataduras ligadas a la mera representación de la España oficial y lentamente van incorporándose otro tipo de imágenes con escenas más cercanas a la realidad social del país. De este modo, en el albor de los años sesenta se produce una renovación documental en la que la imagen de prensa vuelve su mirada a las escenas de la calle, aunque sin por ello dejar de cubrir gráficamente los acontecimientos políticos y noticias de carácter oficial (Pantoja, 2007: 15).



**Figura 3.** Robert Capa: *House to house fighting by Spanish troops near Madrid, 1937*. Museo de Historia de Madrid. IN 2009/4/5.

A estos momentos corresponde la colección del fotógrafo Antonio Alcoba que recientemente se ha incorporado al Museo de Historia<sup>2</sup>.

Antonio Alcoba Pérez (1935) se inició en el mundo del fotoperiodismo en los años cincuenta del siglo xx. Desde entonces y hasta su jubilación en 1995 ha trabajado en medios tan distintos como el periódico *Arriba* y la revista *Triunfo*, por citar dos cabeceras de carácter dispar.

Su interés por la fotografía de prensa y, en general, por el mundo de la información comenzó en torno a 1950 con su ingreso como botones en el diario *Arriba*. Poco tiempo más tarde ya había abierto su propio estudio y colaboraba como fotógrafo independiente en diversos medios, entre los que podría citarse *ABC*, *Ya*, *Informaciones* o *Diario Madrid*, entre otros. Pronto se convirtió en un reconocido fotoperiodista, no solo en el mundo deportivo, aunque fue este el que le concedió mayor notoriedad, y comenzó a recibir sus primeros premios<sup>3</sup>.

Participó como periodista en la Feria Mundial de Nueva York de 1964 y durante su estancia americana cubrió diversas sesiones de Naciones Unidas, además de realizar numerosos reportajes gráficos sobre la ciudad de Nueva York. A su regreso a España presentó estos trabajos en una

<sup>2</sup> En el momento de redacción de estas líneas el Museo de Historia está preparando una exposición temporal sobre esta colección.

<sup>3</sup> Fue medalla y diploma olímpicos en la Mostra Fotográfica de los Juegos Olímpicos de Roma de 1960, Premio de Honor del Círculo de Bellas Artes de la exposición celebrada en 1961 para conmemorar el iv aniversario de la capitalidad de Madrid.

exposición que sirvió para revalidar su reconocimiento como reportero gráfico de artículos de fondo y que le abrió las puertas de la revista *Triunfo*.

Formó parte del equipo fundacional del *Diario Gráfico Deportivo As*, creado en 1967, y cinco años más tarde fundó su propia publicación periódica, *Pista y Campo*, dedicada al atletismo. En esa misma década se introdujo en el mundo académico, cursó estudios en la Facultad de Periodismo y tras la lectura de su tesis, titulada *Deporte y Comunicación*, compaginó la labor docente en la universidad con su trabajo como reportero.

Autor de 30 publicaciones —la mayor parte sobre el mundo deportivo, aunque ha escrito otras sobre fotoperiodismo y no faltan algunas dedicadas a la infancia y juventud en la España de posguerra—, a lo largo de su carrera ha reunido un nutrida colección de premios, entre los que podrían citarse: Medalla de la Universidad Complutense de Madrid, Premio de Honor de la Agrupación Española de Periodistas Deportivos, Premio Larra de la Unión de Periodistas, cinco diplomas en la World Press Photo de Holanda, Primer Premio del Concurso Internacional de artículos de prensa sobre el Campeonato del Mundo de Fútbol de España en 1982, Primer Premio del Concurso Nacional de Fotografía, Primer Premio del certamen madrileño de Fotografía deportiva (Hatje, 2015).

El fondo adquirido por el Museo de Historia está compuesto por 1703 imágenes de Madrid en positivo de 20 × 25 cm, la mayoría en blanco y negro, fechadas entre finales de 1950 y las dos décadas posteriores, con algunas también de 1990. Estas fotografías, ordenadas por el autor en una serie de colecciones inéditas bajo el título genérico «El Madrid de la mitad del siglo xx»<sup>4</sup>, muestran la ciudad desde diversas perspectivas, desde las vistas aéreas de la ciudad, monumentos y edificios emblemáticos, hasta detalles y rincones poco conocidos o, al menos, poco representados en fotografía.

El conjunto de vistas aéreas muestra, además de zonas emblemáticas como el Palacio Real, el Retiro, la Casa de Campo, las plazas de Colón y Cibeles o la Ciudad Universitaria, otros espacios de la periferia como La Elipa o Carabanchel.

Otro grupo bastante numeroso lo componen las imágenes relacionadas con las transformaciones urbanísticas que sufre la ciudad de Madrid en esos años: la construcción del paso elevado de Atocha, el inicio de las obras de la M-30, la adecuación de la plaza de San Juan de la Cruz o de la plaza de Castilla con la construcción del monumento a Calvo Sotelo, la tala de árboles y eliminación de los bulevares de Alberto Aguilera y Carranza o la instalación de la escultura del Oso y el Madroño en la Puerta del Sol se unen a obras en edificios concretos como la catedral de la Almudena, la construcción del Palacio de los Deportes y del estadio Vicente Calderón, la sustitución de cubiertas en la Plaza Mayor, la restauración del claustro de los Jerónimos y de la Puerta de Alcalá, entre otros edificios, y la demolición del primitivo mercado de la plaza de la Cebada, por citar casos muy emblemáticos.

El Madrid más oficial está presente con reportajes sobre desfiles militares como el de la Victoria, o los del Frente de Juventudes, la celebración de reuniones y otros actos de exaltación del régimen, además de visitas de personalidades extranjeras entre las que podría citarse las de Eisenhower, el presidente argentino Arturo Frondizi, Jacky Kennedy [fig. 4] o los astronautas Armstrong, Aldrin y Collins. A este grupo se suma la celebración del IV centenario de la capitalidad de Madrid.

<sup>4</sup> Títulos de la colección *El Madrid de la mitad del siglo xx*: 1. *Del cielo al infierno* (único publicado); 2. *Edificios y lugares*; 3. *Escenas matritenses*; 4. *De la plaza a la Puerta*; 5. *Instalaciones deportivas*; 6. *Calles, avenidas y mercados*; 7. *Del ajetreo al descanso*; 8. *Ciudad Universitaria, Casa de Campo y el Retiro*; 9. *Todo el año es fiesta*; 10. *Desfiles, recibimientos y homenajes*; 11. *Trabajo: el tránsito*; 12. *Deportes y toros y homenajes*; 13. *El sentimiento religioso*; 14. *La ciudad inacabada*; 15. *Juego, diversiones y cultura*; 16. *Actividades a la vera del río Manzanares*; 17. *Tráfico y transportes*; 18. *Los alrededores*.



**Figura 4.** Antonio Alcoba: *Visita de Jacqueline Kennedy a Madrid, 1966.* Museo de Historia de Madrid. IN 2021/28/508.

Existen otro conjunto compuesto por fotografías que recogen sucesos y noticias que causaron gran impacto en la ciudad, como el hundimiento de un edificio en la plaza de los Mostenses o el incendio de la calle Mejía Lequerica.

Es interesante también un pequeño grupo de fotografías que documentan la vida en los centros penitenciarios, como la antigua cárcel de mujeres de Ventas, desaparecida a finales de la década de 1960, o la de Carabanchel, cerrada desde 1998 y demolida en 2008. El fotógrafo muestra a las internas de Ventas trabajando en los talleres, realizando labores de imprenta y reparto de material, bajo la vigilancia de las funcionarias de prisiones y también en actitudes distendidas durante sus momentos de descanso. También existen imágenes de un partido de fútbol entre internos celebrado en el patio de la prisión de Carabanchel, así como algunas tomas aéreas de este complejo penitenciario.

Como no podía ser de otra manera tratándose de Antonio Alcoba, el mundo deportivo también está muy presente en su visión de la ciudad: competiciones de atletismo, partidos de baloncesto, de fútbol, de hockey, de rugby, carreras de motos, automovilísticas, maratones, incluso exhibiciones de sumo, se unen a otras imágenes de instalaciones deportivas hoy desaparecidas, como las que se encontraban en el interior del Cuartel de la Montaña, o el estadio de Vallehermoso, el frontón de Fiesta Alegre o la Ciudad Deportiva del Real Madrid.

Pero son las imágenes cotidianas de Madrid las que, quizá, suscitan mayor interés; la atenta mirada de Antonio Alcoba se fija en el detalle con una extraordinaria capacidad de síntesis para reflejar la vida en la ciudad. Con ellas muestra un Madrid bullicioso y vibrante, lleno de contradicciones, que, saliendo de oscuros periodos de autarquía, se está abriendo a una modernidad con sus luces y sus sombras, sin haber perdido aún muchos modos de una vida anterior.

Tranvías, camionetas, burros, carretas y automóviles se mezclan en la calzada. Junto a traperos, organilleros, piperas, botijeros, las últimas aguadoras y otra suerte de vendedores callejeros, desfilan por sus calles oficinistas, monjas, amas de casa o señoritas de paseo. También los albañiles, obreros, asfaltadores, electricistas y todo tipo de trabajadores componen el paisaje humano de esas fotografías.

El trajín de los mercados, las procesiones de Semana Santa, las cabalgatas de Reyes —alguna en la que los Reyes llegaban en lustrosos automóviles descapotables—, las verbenas, los veranos en el multitudinario Parque Sindical o en el río, los días de ocio en el Retiro y en la Casa de Campo, la Feria del Campo y un sinfín de escenas forman parte también de su visión de la ciudad.

No faltan tampoco imágenes que reflejan el Madrid que se abre al mundo: su reportaje sobre el aeropuerto de Barajas transmite una idea de ciudad moderna acorde a otras capitales europeas. De igual modo podría citarse un curioso conjunto de imágenes del complejo «Corea», situado en el Paseo de la Castellana, hoy demolido, donde vivían en una especie de poblado dentro de la ciudad los ciudadanos norteamericanos, muchos de ellos militares de la base de Torrejón. Y en contraposición a ellas el extrarradio de la ciudad, con sus chabolas y algunos campos donde todavía se cultivaba y se trillaba el cereal.

La espontaneidad de las imágenes aleja a Antonio Alcoba del pintoresquismo alambicado en el que presumiblemente podría haber caído la representación de sus escenas callejeras; por el contrario, le confieren una sensación de retrato veraz de la ciudad.

Una vez superada la dictadura, los fotógrafos de prensa, liberados de la censura, retoman el espíritu reivindicativo anterior a la Guerra Civil. Ya no es necesario dar la impresión de complacencia con el régimen y sus cámaras recogerán las manifestaciones, las huelgas, los movimientos de protesta, las reuniones políticas y la multitud de actos de todo tipo que marcaron esta época de transición democrática. El nacimiento de nuevos periódicos y revistas y el gran volumen de información gráfica que demandaban los medios de comunicación dieron lugar a una época de intensa actividad para los reporteros gráficos. Los fotógrafos se asociaron en agencias que les permitían cubrir noticias y servir sus fotografías con mayor eficacia, a la vez que acogían a muchos

reporteros en ciernes (Pantoja, 2017:19-23). Es la época de eclosión de una miríada de pequeñas agencias gráficas; algunas perduraron en el tiempo, pero la mayoría tuvieron una vida breve.

El fondo fotográfico del Museo de Historia relacionado con la prensa de los años setenta-ochoenta del siglo xx está compuesto por un lote de 1050 positivos en papel, así como 29 carpetas de diapositivas y una colección de negativos. Muchas de estas imágenes tuvieron su origen en pequeñas agencias gráficas hoy desaparecidas, mientras que otras están relacionadas directamente con fondos de periódicos<sup>5</sup>.

Un grupo muy numeroso lo forman las fotografías que recogen manifestaciones, la mayor parte celebradas en el año 1978, de diverso carácter, desde una organizada por periodistas, hasta otra de mujeres republicanas, pasando por objetores de conciencia, comerciantes o estudiantes. Algunas reivindican asuntos nacionales, como la mejora de la sanidad o en contra del terrorismo, mientras que otras se refieren a temas de carácter local, como las protestas vecinales del barrio del Pilar contra el plan parcial que dio origen al centro comercial La Vaguada o las reclamaciones para la ampliación de la red de metro a algunos barrios.

Otras registran los actos que los partidos políticos celebraran en Madrid, con imágenes de los congresos de la Liga Comunista, las manifestaciones anuales de falangistas el 20 de noviembre o los congresos del PSOE.

El lote cuenta también con un nutrido conjunto de retratos de personajes públicos, en muchos casos políticos, entre los que se podría citar a Tierno Galván, Santiago Carrillo, Gregorio Peces Barba, Adolfo Suárez o Manuel Fraga. Gentes de la cultura como Rafael Alberti, Gunter Grass, Paul Preston, Camilo J. Cela, Carlos Saura o Francisco Rabal, y otros personajes populares como Ramoncín o «El Lute» forman parte también de esta espontánea galería de personajes de los años ochenta.

Algunas imágenes recogen acontecimientos deportivos como el premio de Fórmula 1 de 1978, competiciones de halterofilia y motociclismo o partidos de fútbol. Otras cubren sucesos ocurridos en Madrid, como un accidente de metro o el atraco a un banco.

No faltan tampoco las imágenes relativas al paisaje urbano: atascos, escaparates, bocas de metro, las calles y sus gentes, y sus rótulos urbanos —entre ellos algunos con referencia al Mundial 82—, o incluso la lacra de la droga, dan una imagen de lo que fue el Madrid de los primeros años ochenta.

La incorporación a las colecciones de fotografías cuyo origen está vinculado al fotoperiodismo resulta de incuestionable interés para un museo como el nuestro, dedicado a narrar la historia de Madrid desde el siglo xvi hasta nuestros días. Se ha dicho que la historia del siglo xx se escribe en imágenes fotográficas, y aunque, a nuestro juicio, esta máxima puede resultar excesiva, lo cierto es que a partir de la segunda mitad del siglo xix, y sobre todo durante el siglo xx, las fotografías desempeñan el papel testimonial por excelencia y más aún aquellas procedentes del fotoperiodismo, cuyo carácter espontáneo no solo permite reflejar los acontecimientos destacados ocurridos en Madrid, sino también, gracias a la atenta mirada del fotógrafo, recogen detalles que pulsan la vida en la ciudad.

La potencia visual de muchas de estas fotografías permite establecer con el espectador también otro tipo de diálogo que apela a la emoción, trascendiendo así al mero documento para dotar a estas imágenes de otros valores propios de la expresión artística. En palabras de Jorge Ribalta: «Esta episteme documental será constitutiva del singular y contradictorio estatus de la fotografía en el arte moderno» (2022: 92).

<sup>5</sup> En el momento de redacción de estas líneas este lote se encuentra en proceso de identificación y comunicación con los autores de las imágenes. El contacto con ellos permitirá contextualizar las fotografías, así como fijar en cada caso las condiciones de uso. Agradecemos sinceramente la eficaz colaboración de Felipe Hernández Cava y de Miguel Ángel Aguilar en esta búsqueda.



**Figura 5.** Antonio Alcoba: *Trilla en el Cerro de Garabitas de la Casa de Campo*, ca. 1960. Museo de Historia de Madrid. IN 2021/28/508.

## Bibliografía

- Costa, L. (1981). El lenguaje fotográfico. Un análisis prospectivo de la imagen fotográfica. En VV. AA., *Imagen y lenguajes* (pp. 107-135). Gustavo Gili.
- Hathe, M. (2015). Tendências do Jornalismo Esportivo no visão de Antonio Alcoba Lopez. *Intercom-Revista de Ciências da Comunicação*, 38, 319-336. [Consulta: 26 de noviembre de 2022]. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=69842551017>
- Linés Viñuales, P. (2018). Gerardo Contreras. Su obra y su tiempo. En P. Linés Viñuales *et al.* *Gerardo Contreras. La mirada amable* (pp. 17-34). Dirección General de Patrimonio Cultural. Comunidad de Madrid.
- Linés Viñuales, P. *et al.* (2018). *Gerardo Contreras. La mirada amable*. Dirección General de Patrimonio Cultural. Comunidad de Madrid.
- López Mondéjar, P. (1999). *Historia de la fotografía en España* (4ª ed.). Lunwerg editores.
- Márquez, M. B. (2006). Juan Comba y García, cronista gráfico de La Restauración. *Ámbitos*, 15, 365-404.
- Olivera, M. (2016). La ilustración de guerra en el diario *Abora*. *Fotocinema*, 13, 87-106.
- Pantoja Chaves, A. (2007). Prensa y fotografía. Historia del fotoperiodismo en España. *El Argonauta español*, 4. [Consulta: 29 de octubre de 2022]. <https://journals.openedition.org/argonauta/1346>

- Pérez Gallardo, H. (2012). Fotografías del Vizconde de Dax en Patrimonio Nacional. *Reales Sitios*, 191, 68-76.
- Sánchez Vigil, J. M. (2006). *El documento fotográfico. Historia, usos, aplicaciones*. Trea.
- (2013). *La fotografía en España. Otra vuelta de tuerca*. Trea.
- (2018). La fotografía de prensa en la posguerra. En VV. AA., *Gerardo Contreras. La Mirada amable* (pp. 35-40). Dirección General de Patrimonio Cultural.
- Sontag, S. (2005). *Sobre la fotografía*. Alfaguara.
- Sougez, M. L. (2006). *Historia general de la fotografía*. Cátedra.
- Ribata, J. (2022). El otro estético: apuntes para una protohistoria de la idea documental. En VV. AA., *Genealogías documentales. Fotografía 1848-1917*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Tuda Rodríguez, I. (2005-2011). *Jean Laurent en el Museo Municipal de Madrid*. Tomos II, III, IV. Museo de Historia de Madrid. Ayuntamiento de Madrid.
- Tuda, I., Zaragoza, I. y Sanz, J. R. (2015). *Madrid 1910-1935. Una ciudad en transformación. Fragmentos visuales, secuencias y contrastes*. Ayuntamiento de Madrid.

# PLACAS DE VIDRIO Y MEMORIA FOTOGRAFÍA: EL MUSEO PROVINCIAL DE BELLAS ARTES DE VALLADOLID EN EL ARCHIVO DEL CONSERJE UBALDO TORQUEMADA (ca. 1900-1921)

Rocío Coletes Laspra (rocio.coletes@patrimonionacional.es)  
Patrimonio Nacional

**Resumen:** El presente trabajo examina el archivo fotográfico de Ubaldo Torquemada, conserje del Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid durante las primeras décadas del siglo xx. Se trata de un fondo inédito compuesto por más de 600 placas negativas sobre soporte de vidrio emulsionadas con gelatina al bromuro de plata, que representan obras de la colección expuesta en el Colegio de Santa Cruz, sede del mencionado museo. Se examina la labor acometida tras el ingreso del fondo en el Museo Nacional de Escultura a fin de plantear, a continuación, su utilidad como herramienta de investigación de colecciones. Con ello, se pretende reconstruir tanto la historia de la etapa inicial de esta institución como los elementos asociados a su identidad, reafirmada tras el cambio de denominación y el traslado de los fondos a su sede actual en el Colegio de San Gregorio en 1933.

**Palabras clave:** Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid, Museo Nacional de Escultura, documentación de colecciones, fotografía, placas de vidrio, gelatino-bromuro.

En 2018 el Estado español asignó a la colección estable del Museo Nacional de Escultura un fondo inédito y poco frecuente en las líneas de incremento de la institución. Se trataba del archivo fotográfico de Ubaldo Torquemada Nieto, que incluía más de 600 placas negativas sobre soporte de vidrio y emulsión de gelatino-bromuro de plata, las correspondientes cajas de almacenamiento, y otros materiales relacionados. Su ingreso se efectuó a través de la oferta de venta directa planteada por los descendientes, quienes actuaron de modo encomiable conservando este material durante casi un siglo.

El vínculo de Torquemada con la institución —que explica la existencia y posterior adquisición de este archivo— se deriva de su trabajo como conserje del Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid a principios del siglo xx. Esta información aparece documentada en el primer número del *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid*, fechado en 1925 y publicado a instancias del entonces director de la institución, Juan Agapito y Revilla. Según esta fuente, Torquemada «venía desempeñando el cargo desde 1905», y, tras su fallecimiento el 26 de diciembre de 1921, fue reemplazado por Felipe Galván y Galván (Agapito y Revilla, 1925). El texto también señala que su viuda, Felisa Roldán, estuvo a cargo de la limpieza desde el 28 de diciembre de ese mismo año, una práctica habitual de los museos de entonces, donde los lazos familiares y las amistades facilitaban la asignación de funciones. Los datos sobre el fallecimiento del conserje y el

traspaso de sus obligaciones se ratifican en un acta de la reunión de la Comisión Provincial de Monumentos celebrada el 9 de marzo de 1922<sup>1</sup>. A ello se añade una referencia a la colaboración del conserje en la elaboración del inventario de 1915, señalada en el catálogo de la colección publicado en 1930 (Agapito y Revilla, 1930).

Esta información permite conocer datos sobre Torquemada y su polifacética labor en el museo, documentada a partir de 1905 y, por tanto, acotar la cronología del fondo objeto de estudio a partir de los primeros años del siglo xx hasta el fallecimiento del conserje en 1921. Teniendo en cuenta estas fechas, el fondo se relaciona con el extinto Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid creado en 1842, precedente directo del Museo Nacional de Escultura. En aquella época, la colección se conservaba en el Colegio —y más adelante Palacio— de Santa Cruz de Valladolid, y se contextualiza en la práctica de crear instituciones museísticas a partir de los procesos desamortizadores de la primera mitad del siglo xix. En el caso de Valladolid, ingresaron en esta sede los bienes procedentes de numerosas instituciones religiosas de la provincia, que constituyeron el germen del actual Museo Nacional de Escultura. En la actualidad, y a partir del cambio de denominación en 1933, acompañado del traslado de los fondos al Colegio de San Gregorio, se trata de un museo de titularidad estatal adscrito al Ministerio de Cultura. Anteriormente dependía de la Academia Provincial de Bellas Artes y, tal como ocurría con el resto de museos provinciales regulados según Real Decreto de 1913, la administración estaba a cargo de una Junta de Patronato<sup>2</sup>. En el caso del Museo Provincial de Valladolid, esta se constituyó en 1914, y contó con figuras determinantes para la institución y sus colecciones, como Ángel María Álvarez Taladriz, director del museo hasta 1919. Le sucedió Francisco de Cossío hasta 1923, cuando fue sustituido por Agapito y Revilla —miembro de la Comisión Provincial de Monumentos— hasta 1930, año en que Cossío retomaría el cargo. Destaca también la labor del predecesor de Álvarez Taladriz, José Martí y Monsó —conservador y director entre 1874 y 1912—, así como la de Francisco Antón Casaseca —miembro de la Comisión de Monumentos, presidente de la Junta del Patronato, y autor del catálogo monumental de la provincia de 1916—.

## Registro del archivo Torquemada

### Inventario y documentación

Tras la asignación del fondo a la colección estable del Museo Nacional de Escultura, entre octubre de 2020 y febrero de 2021<sup>3</sup> se efectuó el inventario de los componentes del archivo. Esta labor implicó manipular los contenedores originales y aplicar sistemas de embalaje y almacenamiento temporales, además de una rigurosa labor de documentación. En cuanto al primer punto, la custodia del fondo por parte de la familia favoreció la supervivencia de los contenedores y embalajes originales, cuyos materiales, sin embargo, resultaban incompatibles con la conservación de los negativos. La manipulación de los mismos constituyó un reto para el personal implicado en el proyecto debido a la inexistencia de colecciones similares en el museo. Tras consensuar los procedimientos adecuados, se procedió a la apertura de cada caja y cada sobre, y a la aplicación de sistemas de embalaje temporales —mientras se tramitaba el inicio de su restauración— fabricados con materiales compatibles adaptados a los componentes del fondo.

<sup>1</sup> Archivo Histórico Provincial de Valladolid, Libro de Actas de la Comisión Provincial de Monumentos, 9 de marzo de 1922, AHPVa, SH 274/5-404. La autora agradece a Felipe Mateu su ayuda en la tramitación de esta consulta.

<sup>2</sup> *Gaceta de Madrid*, 27 de julio de 1913, 208, p. 224. Los museos contaban con un reglamento, regulado por Real Decreto de 1913, *Gaceta de Madrid*, 24 de octubre de 1913, 297, p. 199.

<sup>3</sup> Consensuada con la conservadora-restauradora del Museo Nacional de Escultura, Carolina Garvía, y ejecutada junto con Mónica Cerrejón, del Departamento de Registro y Documentación. La autora manifiesta su reconocimiento a esta labor junto con su agradecimiento al Departamento de Colecciones de la institución, del cual formaba parte entonces.

Debido a estos cambios respecto a la ordenación original, se desarrolló en paralelo una labor rigurosa de documentación. Ya que no parecía que existiera un orden concreto, ni en la disposición ni en la numeración del material, los negativos se fueron tratando aleatoriamente. Por un lado, se documentó el fondo gráficamente mediante la toma de fotografías de cada sobre con su respectiva placa de vidrio, colocada sobre una mesa de luz portátil para facilitar la identificación de la imagen y durante el menor tiempo posible para evitar su degradación. Por otro lado, se recogió toda la información de las cajas y los sobres en la base de datos de las colecciones del museo (DOMUS) que también incluía una identificación inicial de las obras representadas a partir del análisis del negativo. Con el fin de singularizar este fondo, se asignó «CED» como sistema de inventario, similar al «CER» empleado para la colección de reproducciones artísticas, seguido de numeración *currens*. En concreto, respecto a los negativos, se añadieron aproximadamente 630 nuevos registros a la colección estable del museo.

## Restauración, digitalización y embalaje

Tras acometer estas tareas, y debido a que se trataba de un material ajeno a los fondos habitualmente tratados en el museo, se contrató a personal especializado en los procedimientos y soportes para acometer su restauración. Tal como indica el consiguiente informe<sup>4</sup>, el estado de conservación de los negativos era regular y delicado, contaban con suciedad generalizada, pérdidas de adhesión, huellas dactilares, oxidación central, manchas amarillas debidas a la sulfuración, marcos perimetrales desprendidos y contornos escamados. Respecto a la emulsión, destacaban los ataques de microorganismos, la presencia de velo blanco y espejo de plata generalizado derivado de condiciones ambientales inadecuadas, así como de la conservación prolongada en cajas y sobres de carácter ácido [fig. 1]. Esto provocó su adhesión a los sobres de papel que, en ocasiones, favoreció el traspaso de la emulsión de unas placas a otras. También se observaban fisuras y exfoliación en los soportes de vidrio.

Un proceso adecuado de limpieza facilitó la recuperación de la integridad de la mayoría de los vidrios y las emulsiones mediante la eliminación de suciedad y del espejo de plata<sup>5</sup>. Además, la restauración de los soportes permitió incrementar el número de negativos inventariados debido a que, a su llegada al museo, algunas placas estaban adheridas entre sí —como las correspondientes al registro CED0119—. A pesar de las alteraciones, el alto nivel de detalle proporcionado por la técnica fotográfica del gelatino-bromuro ha facilitado el estudio de las imágenes representadas, cuya nitidez aumentó una vez digitalizadas.

Esta labor estuvo a cargo de personal del museo<sup>6</sup>, e implicó, de nuevo, la manipulación de cada negativo dentro del estudio fotográfico, en condiciones climáticas estables y con aislamiento de la luz natural. Se colocaron en soportes compatibles durante el menor tiempo posible para evitar su degradación. Una vez fotografiados con cámaras analógicas, para asegurar una adecuada captura de todos los matices, se procedió al tratamiento digital de las imágenes en alta resolución, además de invertir la imagen de negativo a positivo. También se crearon copias digitales en menor resolución, 300 ppp, con el fin de facilitar su estudio mientras se actualizaban las fichas catalográficas en DOMUS.

Finalmente, se procedió al embalaje definitivo de las placas de vidrio, adaptando los formatos a las necesidades de las obras. Para las cajas contenedoras se emplearon cartones de pH neutro y

<sup>4</sup> Archivo del Museo Nacional de Escultura, María José Félix e Ignacio Barceló, Informe de restauración colección Torquemada, placas fotográficas.

<sup>5</sup> Solamente en las placas CED0359 y CED0522 resultan totalmente ilegibles.

<sup>6</sup> Los fotógrafos Javier Muñoz y Paz Pastor.

papeles barrera de alta densidad, y las placas negativas se insertaron en sobres de cuatro solapas con la cara de la emulsión boca abajo para asegurar su protección, identificados con su respectiva signatura en grafito. También se embolsó el resto de elementos del fondo con materiales compatibles, en concreto papel tisú y etiquetas neutras, de nuevo identificadas con grafito.



**Figura 1.** Ubaldo Torquemada: *Cabeza de san Pablo* de Juan Alonso Villabrille, frente a la sillería de San Benito, ca. 1900-1921. Copia digital del negativo al gelatino-bromuro sobre vidrio [10 x 15 cm]. © Museo Nacional de Escultura, Valladolid. Fotografía: Javier Muñoz y Paz Pastor. CED0211.

## El archivo Torquemada como herramienta de investigación de colecciones

### Descripción del fondo

La exhaustiva labor de clasificación y el estudio detallado de las placas de vidrio, protagonistas del presente estudio, han permitido corregir el inventario inicial y añadir datos relevantes para la interpretación de las imágenes, facilitado todo ello por los detalles que afloraron tras la restauración. El archivo consta de:

- 631 placas negativas sobre soporte de vidrio emulsionadas con gelatina al bromuro de plata (Lavédrine, 1990). Se observan varias dimensiones, en concreto: 9 × 12 cm (280 placas), 10 × 15 cm (280 placas), 13 × 18 cm (36 placas), 12 × 16 cm (15 placas), 5 × 15 cm (7 placas), 6,5 × 9 cm, 18 × 24 cm, 7 × 9 cm, 9,5 × 13,5 cm (entre 1 y 3 placas). Las imágenes se presentan en formatos verticales y horizontales, predominando los primeros<sup>7</sup>.
- 427 sobres contenedores de soporte celulósico, en papel y cartón, la mayoría numerados con sellos de tinta azul y roja, y otros a lápiz. Varios se encontraban vacíos.
- 53 cajas contenedoras de cartón, con rotulación original de las casas Lumière & ses Fils, Jougla, Blitz, Les Multicolores, Guilleminot, Cramer's, The Gem, The Imperail Dry Plate, Wratten & Wainwright, Wellington, e Ilford, acompañadas de sellos con el número de serie e inscripciones relativas a las características técnicas de las placas de vidrio que contenían.
- Otros objetos relacionados: 16 positivos sobre papel a la albúmina, 3 filtros rojos, 1 obturador y 2 marcos de madera.

Las primeras conclusiones que se obtienen de estos datos se relacionan con la correspondencia de las placas negativas sobre soporte de vidrio y emulsión de gelatino-bromuro de plata con los medios y las técnicas fotográficas habituales en Europa entre 1878 y 1930 —fechas consensuadas por la historiografía para el datar el inicio y el declive de este procedimiento—. Asimismo, destaca el corte industrial de los vidrios, con dimensiones comunes al uso y disponibilidad en el mercado de entonces. El empleo de cajas contenedoras fabricadas en el extranjero indica el recurso a elementos importados y de alta calidad, así como la búsqueda en el mercado internacional de productos óptimos. De este modo, se observa la correspondencia del fondo con el contexto europeo, señalando así su carácter moderno.

En cuanto a las colecciones del Museo Provincial representadas con más frecuencia, se trata de las esculturas de temática religiosa en madera policromada fechadas entre los siglos XVI y XVII<sup>8</sup>. Los autores asociados a estas obras predilectas son Juan de Juni, Alonso Berruguete y Gregorio Fernández. Al contrastar esta información con los catálogos e inventarios coetáneos a los negativos, se observa que, en términos cuantitativos, los fondos de escultura —en torno a cuatrocientas sesenta obras— no constituían la sección más numerosa en aquellos años, siendo ampliamente superada por los fondos pictóricos —más de mil cien obras—<sup>9</sup>. Sin embargo, se trataba de la sección más emblemática y la que también resultó más atractiva para los viajeros de la época, como Emilia Pardo Bazán. Durante su visita al Colegio de Santa Cruz en 1892, la autora plasmó un interesante testimonio sobre la colección, valorando su potencial y planteando modificaciones en la exposición, como almacenar los lienzos, considerados de peor calidad, para mejorar la presentación de la «innumerable legión de esculturas» (Pardo Bazán, 1894: 116).

<sup>7</sup> Se han contabilizado aproximadamente 155 formatos horizontales, siendo el resto verticales.

<sup>8</sup> Además de obras de la colección, se han identificado 42 retratos individuales y colectivos —de los cuales 26 se tomaron en el patio del colegio—, 10 reproducciones de monumentos y bienes muebles, y 5 piezas de arqueología.

<sup>9</sup> Archivo del Museo Nacional de Escultura, Inventario del Museo de Bellas Artes, 1915, p. 74.

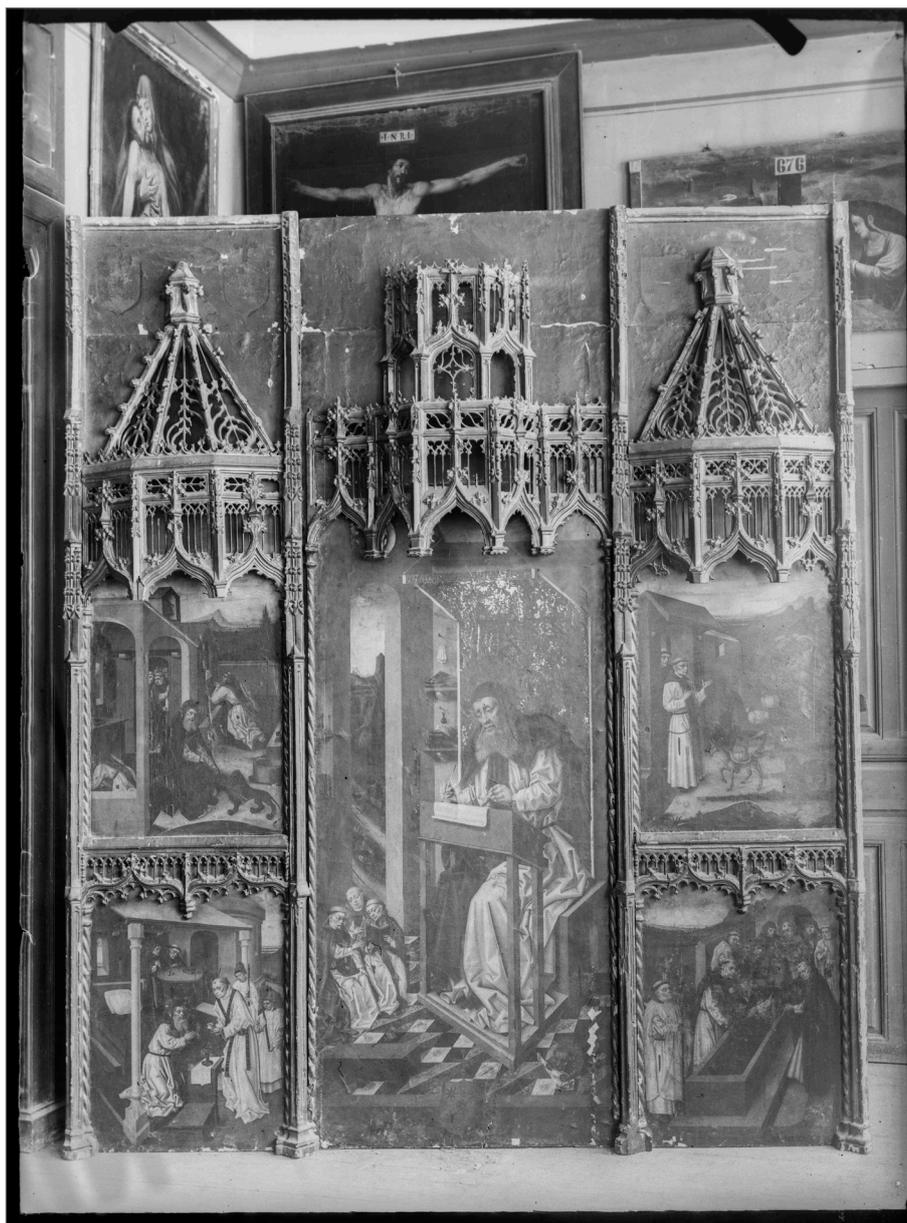
## Captura fotográfica y retoque sobre negativos

El análisis del archivo Torquemada permite examinar el método de captura fotográfica y los procedimientos aplicados a los negativos, fundamentales para contextualizar su ejecución y evaluar los resultados de estas técnicas. En cuanto al primer aspecto, se observa el empleo de bastidores y chasis para colocar los vidrios, y que aparecen capturados en el marco perimetral de algunas placas (CED0326 y CED0322 [fig. 2]). Generalmente, las obras se situaron frente a un fondo neutro creado mediante telas y cartones oscuros —tal como se observa en los sayones de las placas CED0309 y CED0336—, que singularizaban las figuras y permitían establecer contrastes de luz y sombra. En muchas ocasiones las fotografías se realizaron en las propias salas del museo, cuya representación aporta datos fundamentales que permiten reconstruir la historia de la colección. Por ejemplo, en la placa CED0037 [fig. 3] se observa una sala de pintura, donde aparecen en segundo plano un cúmulo de obras —como *Llanto sobre Cristo muerto* etiquetado con el número 676, y frente a las que se sitúa el *Retablo de san Jerónimo* de Jorge Inglés<sup>10</sup>—. Este estuvo depositado en el Museo Arqueológico de Valladolid, ubicado desde su creación en la década de 1870 en el propio Colegio de Santa Cruz (Wattenberg, 2017), pero, según el *Catálogo de escultura* de 1930, en esta última fecha había vuelto al Museo Provincial. Teniendo en cuenta que los negativos se tomaron antes de 1921, ahora resulta posible acotar el cambio de adscripción de la obra y situarlo entre 1915 y 1921. Así, destaca la información aportada por la numeración antigua, junto con la interpretación de los criterios expositivos de la época, cuando se presentaban en un mismo espacio pinturas y esculturas de diferente datación y tipología. Así ocurre en la placa CED0510, con el cuadro *Tentaciones de san Antonio Abad* de Jan Brueghel en primer plano y apoyado sobre dos taburetes, situado frente a la *Sillería* de Felipe de Espinabete, y otras pinturas y esculturas, como *La Anunciación* de Gregorio Martínez y el *Bautismo de Cristo* de Gregorio Fernández. También se observa el recurso a las propias obras de la colección, por ejemplo, la *Sillería de san Benito*, como elemento de apoyo para la captura fotográfica en casos como el de la placa CED0277, donde los brazos de un sitial sostienen una sección del *Retablo de la Pasión* de Fray Diego de Holanda, procedente del Monasterio de Nuestra Señora de la Mejorada de Olmedo y perteneciente al grupo de los *Retablos del Claustro de la Mejorada*, cuya estructura original se desconoce.



**Figura 2.** Ubaldo Torquemada: *Gestas, el mal ladrón* (Paso de la Sexta Angustia) de Gregorio Fernández, ca. 1900-1921. Copia digital positivada del negativo al gelatino-bromuro sobre vidrio [9 x 12 cm]. © Museo Nacional de Escultura, Valladolid. Fotografía: Javier Muñoz y Paz Pastor. CED0322.

<sup>10</sup> Archivo del Museo Nacional de Escultura, Inventario del Museo de Bellas Artes, 1915, n.º 280 y n.º 413, respectivamente.



**Figura 3.** Ubaldo Torquemada: Sala de pintura en el Colegio de Santa Cruz, ca. 1900-1921. Copia digital positivada del negativo al gelatino-bromuro sobre vidrio [9 x 12 cm]. © Museo Nacional de Escultura, Valladolid. Fotografía: Javier Muñoz y Paz Pastor. CED0037.

En las placas CED0349 y CED0485 aparecen dos secciones asociadas a estos últimos retablos, que muestran el relieve *Niños con atributos de la Pasión* junto con un fragmento del *Retablo de la vida de la Virgen*, ambos de formato horizontal, y cuya unión en esta imagen sugiere una versión diferente a su posible reconstrucción. En este sentido, también resulta interesante la propuesta plasmada en los registros CED0158 [fig. 4] y CED0159, donde aparecen las sibilas del *Retablo Mayor de san Benito* de Alonso Berruguete (Arias, 2005). En el montaje de estas esculturas, empleado para la captura fotográfica, aparecen agrupadas por parejas, pero diferentes a cómo se exponen habitualmente<sup>11</sup>. Además, se yuxtaponen entre sí, estando prácticamente sobrepuestas y creando un binomio coherente de todos los elementos de unión conservados, también visibles individualmente en las placas CED0152 y CED0160-CED0162.

<sup>11</sup> La placa CED0159 representa la correspondiente al n.º de inventario CE0271/042 con la CED0271/045, y la CED0158, los n.os CE0271/043 y CE0271/044.



**Figura 4.** Ubaldo Torquemada: *Sibilas* (retablo mayor de san Benito el Real) de Alonso Berruguete, ca. 1900-1921. Copia digital positivada del negativo al gelatino-bromuro sobre vidrio [10 x 15 cm]. © Museo Nacional de Escultura, Valladolid. Fotografía: Javier Muñoz y Paz Pastor. CED0158.

En cuanto a otros aspectos relacionados con la toma de fotografías, se observa el recurso a fondos de tonos claros con el fin de incrementar la luminosidad (CED0571), y, también, que se desplazaron las obras acercándolas a puertas y ventanas del edificio (CED0322 [fig. 2]), capturando la imagen desde el exterior. En otras ocasiones, tal como se observa en la placa CED0038 con un lienzo de Felipe Gil de Mena, de 273 x 390 cm, se deduce por el pavimento blanquecino de piedra y la luminosidad de la imagen que la obra se trasladó al antiguo claustro del colegio, cuyos arcos acristalados (Redondo, 2011) se aprecian en el último plano. El desplazamiento de estas obras de gran formato, que implicaría un importante reto para el personal del museo, también se explica debido a la imposibilidad de fotografiarlas en el interior, donde las dimensiones de las salas y la acumulación de piezas dificultaban la captura. En algunos casos, como ocurre con uno de los conjuntos más representados en las placas, el *Entierro de Cristo* de Juan de Juni, sus componentes aparecen tanto en interiores (CED0052) como en exteriores (CED0495), lo cual implicó manipulaciones frecuentes que sin duda repercutieron en su estado de conservación. También resulta interesante *El Paso de la Sexta Angustia* de Gregorio Fernández [fig. 5] capturado en el propio patio, y que indica el recurso tanto a telas oscuras —posiblemente en terciopelo— como a parapetos,

para aislar el montaje y obtener el efecto estético deseado. Estas prácticas se relacionan con las técnicas empleadas por autores de gran renombre como Jean Laurent, que entre 1870 y 1871 recurrió a un método similar para plasmar esta y otras obras en el exterior del Colegio de Santa Cruz, identificado gracias a los ventanales que se vislumbran en el último plano de las fotografías<sup>12</sup>. El efecto desenfocado de la imagen de Laurent se percibe en varias placas negativas del archivo Torquemada, como ocurre en el registro CED0108 [fig. 6], que representa a *Cristo con la Cruz a cuestas*, perteneciente al Paso del Camino del Calvario de Juan Antonio de la Peña, conservado en la iglesia de San Quirce de Valladolid. En este caso, se observa en el segundo plano del lateral derecho una figura subida a un taburete y que sujeta una tela, cuyo movimiento durante la toma fotográfica permitiría desenfocar el segundo plano. Este procedimiento, además de indicar una asistencia al fotógrafo, refleja una intención estética lograda mediante el contraste del fondo en movimiento con el estatismo de la escultura del primer plano. Como curiosidad, resulta oportuno señalar que en una de las placas se observa la reproducción de una custodia frente a un establo (CED0032), retando las reglas del decoro a favor de los efectos lumínicos.



**Figura 5.** Ubaldo Torquemada: *Paso de la Sexta Angustia* de Gregorio Fernández en el patio del Colegio de Santa Cruz, ca. 1900-1921. Copia digital positivada del negativo al gelatino-bromuro sobre vidrio [9 x 12 cm]. © Museo Nacional de Escultura, Valladolid. Fotografía: Javier Muñoz y Paz Pastor. CED0495.

<sup>12</sup> Véanse los fondos de la fototeca del Instituto de Patrimonio Cultural de España (IPCE). *La Piedad* pertenece al Archivo Ruiz Vernacci, VN-04970. Agradezco a Carlos Teixidor, conservador de la fototeca del IPCE, sus aclaraciones sobre esta fotografía realizada con la técnica del colodión.



**Figura 6.** Ubaldo Torquemada: *Cristo con la cruz auestas*, de Juan Antonio de la Peña, c. 1900-1921. Copia digital positivada del negativo al gelatino-bromuro sobre vidrio [9 x 12 cm]. © Museo Nacional de Escultura, Valladolid. Fotografía: Javier Muñoz y Paz Pastor. CED0108.

Además de estos recursos, tras el análisis realizado se observa con frecuencia la aplicación de retoques sobre el negativo con técnicas de acabado que permiten alterar la tonalidad y la estética del resultado final (Herrero, 2011). Consisten en añadir barnices, tintes, pigmentos, y también en eliminar material del propio negativo. Muchas veces se aprecia el uso de lacas «de contraste», semitransparentes, cuyo efecto desenfocado tiene como resultado singularizar las figuras en primer plano. Tal es el caso de las imágenes tomadas en la iglesia de la Vera Cruz de Valladolid (CED0004 y CED0006) donde se aprecia cómo el fondo difuminado añade presencia a la *Virgen Dolorosa* de Juan de Juni. En el caso del grupo escultórico *Sacrificio de Isaac* (CED0115 y CED0559), perteneciente al *Retablo de san Benito* de Alonso Berruguete, también se observa en el negativo la aplicación de estas lacas semitransparentes, con efecto difuminado, que tienen como resultado copias contrastadas. En otros casos (CED0595) se observan máscaras de contorno realizadas con tinta y pigmento blanco, que también resaltan la obra respecto al fondo, creando un efecto de silueta rodeada de un intenso color negro en la imagen positiva. Se observa lo contrario en los negativos con remates ornamentales de la *Sillería de san Benito* (CED0256) así como en la placa con *Cabeza de san Pablo* (CED0560) del escultor Juan Alonso Villabrille y Ron. En este último caso,

se trata de una obra de gran fuerza visual, incrementada gracias a su presentación frente a un fondo oscuro en el negativo, que en el positivo pasa a ser de color blanco. Resulta interesante señalar que esta obra también fue capturada por Jean Laurent en la década de 1870 con el procedimiento del colodión húmedo<sup>13</sup>, lo cual permite establecer equivalencias entre las obras fotografiadas por ambos autores.

## Espacios y distribución en el museo

La distribución de la colección del Museo Provincial de Valladolid en el Colegio de Santa Cruz se conoce parcialmente gracias a las descripciones contenidas en la literatura de viajes, como el *Handbook* de Richard Ford, o la *Guía del viajero en Valladolid* de 1863, y a los estudios realizados por el personal del museo, como Agapito y Revilla (Ford, 1845). A esto se añaden las publicaciones periódicas, como el *Seminario Pintoresco español*, editado a partir de 1853, y el citado *Boletín*, que contiene imágenes de la colección, pero escasas vistas generales de las salas. La información contenida en catálogos e inventarios, elaborados a partir de 1843, resulta de gran utilidad. Según el inventario de 1874, la colección se distribuía entre la entrada del museo, la galería de la planta baja, el salón principal y espacios adyacentes —pasillo, entrada y escaleras— y en el piso principal en las salas y galerías de pintura y escultura, y la sala de juntas de la Academia y la Comisión de Monumentos.

En la actualidad, gracias al auge del estudio de la fotografía artística y documental, en la que se integra el archivo Torquemada, resulta posible ilustrar algunos de estos espacios. Las fuentes visuales contenidas en fototecas digitales permiten contrastar las imágenes entre sí, compararlas con las descripciones arriba señaladas, afinar dataciones relativas a la colección y examinar la disposición de las obras y sus cambios de ubicación a lo largo de los años. Entre estas fototecas destaca la colección del Instituto del Patrimonio Cultural de España y de la Fundación Joaquín Díaz, donde se aprecian similitudes en la selección de las ubicaciones ilustradas, y, por tanto, intereses coincidentes de los fotógrafos de la época<sup>14</sup>.

Entre los espacios representados en las placas negativas del archivo Torquemada aparecen dos salas donde constan sendos retratos del cardenal Pedro González de Mendoza, fundador del Colegio de Santa Cruz, realizados por Manuel Peti Vander. Una de ellas es la biblioteca histórica, situada en la primera planta, y cuyos ejemplares se vislumbran en la sección inferior de la placa CED0186, con el *Retrato ecuestre del cardenal Mendoza*. Capturar esta pintura frontalmente tendría la dificultad añadida de que se exponía a una altura considerable del suelo, tal como ocurre en la actualidad<sup>15</sup>. El otro, donde aparece representado el colegio al fondo, se aprecia en las placas CED0313 y CED0540, que representan la sala de juntas, donde también se observan los sitiales altos de la *Sillería* de Pedro y Jacinto de Sierra, procedente del convento de san Francisco de Valladolid. Esta ingresó en el Museo Provincial en 1842 y permaneció desmontada durante décadas. Su captura en las placas permite ahora datar la fecha del montaje de esta sección entre principios del siglo xx y 1921.

Otra zona del colegio representada con frecuencia es el salón principal o «salón grande», un espacio longitudinal, amplio y diáfano, de planta rectangular, reformado para acoger las colecciones fundacionales del Museo Provincial (Redondo, 2011). Las placas más significativas presentan vistas generales del salón, donde adquiere gran protagonismo la *Sillería de san Benito* (CED0564, CED0585 y al fondo en CED0211 [fig. 1]), cuyos sitiales altos y bajos aparecen expuestos a continuación unos de otros, en lugar de según su ordenación original, reproducida actualmente en el Museo Nacional

<sup>13</sup> Jean Laurent, *Cabeza de san Pablo*, 1870, IPCE, Archivo Ruiz Vernacci, VN-06530.

<sup>14</sup> En el IPCE, además de los negativos de Laurent, destaca el archivo donación conde de Polentinos, y el Archivo de Arte Español de la Casa Moreno. En la Fundación Joaquín Díaz, la colección de fotografías de Castilla y León.

<sup>15</sup> La biblioteca también fue capturada por Laurent hacia 1870, tal como muestra la fotografía conservada en el Archivo Ruiz Vernacci, VN-02429.

de Escultura. Sobre los sitiales, cuelgan de la pared numerosas pinturas de gran formato dispuestas según un criterio acumulativo y ornamental, sin apenas espacio entre ellas, y que reproducen los montajes de los salones y exposiciones de bellas artes de la época. Tal como se observa en la placa CED0577, destaca el gran protagonismo de la obra presentada en la cabecera de la sala, *La Inmaculada Concepción*, de Thomas Willeboirts Bosschaert. A pesar de las dificultades asociadas a su presentación elevada respecto al pavimento y sus extraordinarias dimensiones (655 x 464 cm), el lienzo de Bosschaert también fue fotografiado individualmente en varias ocasiones (CED0303). Frente a esta pintura, aparecen con frecuencia los *Duques de Lerma* de Pompeo Leoni, presentados en paralelo, y entre ellos *San Pedro en Cátedra*, de Gregorio Fernández (CED0440). Este mismo montaje se observa en una vista de la misma sala capturada por el conde de Polentinos entre 1892 y 1930, lo cual permite comparar las imágenes y reafirmar el valor otorgado a estas pinturas y esculturas dentro de la colección del museo<sup>16</sup>. A ello se añade la representación en los registros CED0295 y CED0079 de la *Cabeza de san Pablo* de Villabrille y Ron, ubicada en esta misma sala, donde aparece sobre un tablero circular de piedras duras, también conservado en el Museo Nacional de Escultura (Marcos, 2015). En otros casos (CED0498) se aprecia el lado opuesto del mismo salón, protagonizado por el grupo del *Paso de la Sexta Angustia* de Gregorio Fernández, situado frente a una tela oscura en un montaje posiblemente relacionado con la Semana Santa, y acompañada en los laterales por la *Sillería* de Espinabete y numerosas pinturas y esculturas. Entre ellas, sobresale la presencia de *La Virgen entregando el escapulario a san Simón Stock*, del taller de Fernández, y *El Bautismo de Cristo*, cuyas grandes dimensiones no impidieron su exhibición a una altura considerablemente elevada respecto al pavimento.

Esta misma obra aparece en la crujía del patio del colegio, otro de los espacios representados en las placas (CED0484). En este caso, se trata de una zona dedicada a la escultura, donde se observa de nuevo la acumulación de obras y el recurso a secciones de otras piezas como elementos de apoyo de figuras como *San Sebastián* de Fernández y *San Antonio de Padua* de Juni. Así ocurre en la vista del museo [fig. 7] donde se aprecia, al fondo, el *Entierro de Cristo* de Juni, en una vista similar a la plasmada en la CED0480, donde asoma por la puerta de acceso a esta galería un personaje vestido de negro<sup>17</sup>. También se observa el uso de sistemas de anclaje sobresalientes (CED0488) para alzar esculturas y relieves, frecuentemente numerados. Estas imágenes se completan con otra vista de esta zona del colegio, plasmada por Jean Laurent hacia 1870<sup>18</sup>, que permite reconstruir los espacios de la planta baja del museo.



**Figura 7.** Ubaldo Torquemada: *Galería del Museo Provincial en el Colegio de Santa Cruz*, ca. 1900-1921. Copia digital positivada del negativo al gelatino-bromuro sobre vidrio [10 x 15 cm]. © Museo Nacional de Escultura, Valladolid. Fotografía: Javier Muñoz y Paz Pastor. CED0227.

<sup>16</sup> IPCE, Archivo donación conde de Polentinos, DCP-A-2982.

<sup>17</sup> Este personaje aparece sentado en la Sillería de Espinabete en la placa CED0569. Podría tratarse del propio Ubaldo Torquemada, y también aparece en algunos registros con grupos de personas en el exterior del colegio, como CED0538 y CED0619.

<sup>18</sup> Jean Laurent, *Valladolid. Vista interior del Museo*, MNAC, 213 261-R.

## Estado de conservación y disposición museográfica

Un aspecto importante que se observa en las placas, referenciado anteriormente, es el estado de conservación de las obras representadas. Desde su traslado al Colegio de San Gregorio en 1933, la mayoría de las mismas han sido sometidas a intervenciones donde ha prevalecido la aplicación de estándares oficiales y reglamentarios, como la legibilidad y la mínima intervención, gracias a la profesionalización de los conservadores-restauradores del museo y de los equipos contratados para intervenciones puntuales y especializadas. Una de ellas fue acometida en 2021 en las esculturas funerarias de los duques de Lerma, para lo cual se recurrió a fotografías antiguas conservadas en el Instituto del Patrimonio Cultural de España, donde aparecen ambas obras<sup>19</sup>. Gracias al archivo Torquemada, se añaden a estas fuentes otras imágenes que reproducen las esculturas en detalle (CED0216, CED0220, CED0403, CED0408) y que también fueron consultadas por el personal del museo para proponer la reconstrucción de secciones no conservadas. Otra obra que aparece en siete placas del archivo Torquemada es el *Retablo de san Jerónimo* de Jorge Inglés [fig. 3], montado al completo en el registro CED0296, cuyo estado de conservación actual indica una sustancial mejora según lo que se percibe en las imágenes.



**Figura 8.** Ubaldo Torquemada: *Simón Cirineo* (Paso del Camino del Calvario) de Gregorio Fernández, ca. 1915-1921. Copia digital positivada del negativo al gelatino-bromuro sobre vidrio [10 x 15 cm]. © Museo Nacional de Escultura, Valladolid. Fotografía: Javier Muñoz y Paz Pastor. CED0225.

A ello se añade la utilidad del fondo para analizar antiguos soportes y peanas, como los que acompañan a las figuras de los pasos procesionales de Francisco del Rincón (CED0208, CED0309), Juan de Ávila (CED0206, CED0207) y Gregorio Fernández (CED0205, CED0225 [fig. 8]). Las imágenes también aportan información sobre marcos antiguos que se aprecian en las pinturas fotografiadas en segundo plano y de manera individual, como ocurre con la *Virgen de la leche* de un seguidor de Van der Weyden (CED0075), actualmente expuesta con un marco diferente al representado en la placa. Este material visual podría reconstruirse si se confirma documentalmente que se trata de marcos y soportes originales de las figuras de las obras de la colección.

## Métodos de documentación

El estudio de los métodos documentales que aparecen en muchas de las obras representadas permite identificar la numeración antigua, presente en cartelas identificativas y en etiquetas

<sup>19</sup> Véase en la plataforma de contratación del Estado el informe de María Isabel Herráez y Noelia Yangüas (2021), *Proyecto de conservación-restauración de las esculturas funerarias de los duques de Lerma*. Museo Nacional de Escultura (Valladolid), Madrid: Instituto del Patrimonio Cultural de España.

entonces adheridas a las piezas. Tal es el caso del registro CED0005 con *La Virgen entregando el escapulario a san Simón Stock* y las columnas que la enmarcaban, o la numeración pintada sobre obras como *San Bruno en meditación* de Carlo Bononi (CED0410). Tras consultar los catálogos e inventarios del museo, se observa que las marcas se corresponden con los números empleados en estas fuentes, en concreto con el *Catálogo* de José Martí y Monsó publicado en 1874 (Martí y Monsó, 1874). Así ocurre con la pintura *Martirio de santa Úrsula y Once Mil Vírgenes* representado en la placa CED0428, donde consta un «69» en la esquina superior izquierda, y en la *Inmaculada Concepción* de Bosschaert, donde se aprecia una etiqueta adherida en la franja inferior con un «111». En cuanto al *Catálogo de la sección de escultura* de 1916, su correspondencia numérica se observa, por ejemplo, en el *Cristo Yacente* (CED0052) cuyo número «61» situado sobre una chapa metálica se ajusta al utilizado en la publicación (Agapito y Revilla, 1916).

Además del valor documental de los sistemas de numeración, que permite afinar la datación de las placas en relación con las fechas de los catálogos, en el de 1916 se observa el recurso a las fotografías para la ilustración de varias esculturas. La correspondencia resulta inequívoca debido a la disposición de las obras de manera idéntica en ambas fuentes —como en las esculturas de Berruguete del registro CED0498, reproducidas en la lámina XXV del catálogo, y presentadas en ambos casos sobre un fondo neutro claro—. Esta tesis se afianza al observar el empleo de los mismos recursos en el último plano, como ocurre con la tela que cuenta con un remate decorativo idéntico, presente en la imagen CED0225 [fig. 8] de *Simón Cirineo* de Fernández y en la ilustración del catálogo<sup>20</sup>. Resulta muy interesante el caso del registro CED0164, donde, además de plasmar el primer plano de *Gestas, el mal ladrón del Paso de la Sexta Angustia*, con suma nitidez, se aprecia cómo las manchas de deterioro del negativo en la esquina inferior derecha se trasladaron a la versión impresa.

## Valor testimonial

Esta última sección difiere de las anteriores al relacionarse con colecciones y patrimonio ajeno al Museo Nacional de Escultura o que no se conserva actualmente en la institución. En primer lugar, se observa la representación en algunas imágenes —como CED0411—, de la arquería románica procedente de la iglesia de Santa María de Ceinos de Campos, localidad donde se encuentra depositada en la actualidad. Está formada por tres arcos de piedra decorados con punta de diamante y sostenidos sobre capiteles, que sirvieron de telón de fondo en numerosas ocasiones para las fotografías de grupo tomadas en el patio del colegio. También aparecen inventariados en el *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid* de 1916, coordinado por Francisco Antón y Casaseca (Casaseca, 1916). En esta misma publicación aparecen los tres pisos interiores del patio del Colegio de Santa Cruz y cuyos arcos están con los antiguos cerramientos de cristal<sup>21</sup> (Casaseca, 1916), una vista que también se observa en el registro CED0566. En esta imagen se aprecian varios elementos arquitectónicos dispuestos sobre el pavimento, de difícil identificación debido al deterioro de gran parte del contorno de la placa, pero posibles de contrastar con otras fotografías de la época, como la del Archivo Moreno<sup>22</sup>. A ello se añaden las placas CED0404 y CED0405, que representan la puerta de madera de la planta baja del patio que da acceso a la capilla del colegio, y varias vistas de la fachada (CED0469, CED0471, CED0473), plasmada con frecuencia en fotografías tomadas en el segundo tercio del siglo xx<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> *Ibidem*, láminas XXV y LVIII, respectivamente.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. IX.

<sup>22</sup> Casa Moreno, Archivo de Arte Español (1893-1953), IPCE, Archivo Moreno, 08831\_B.

<sup>23</sup> Véase la fototeca digital de la Fundación Joaquín Díaz, en concreto *Las bellezas de Castilla, cuarto álbum de la colección España Turística y Monumental, región leonesa*, Oviedo: [s.n.], [19--?].

En segundo lugar, se distingue un conjunto de imágenes que representan el patrimonio de la ciudad de Valladolid. Continuando con la arquitectura, en los registros CED0113 y CED0140 aparece la Torre del Observatorio Meteorológico de la Universidad, de 30 m de altura y diseñada en 1910 por Teodosio Torres, para reemplazar la anterior. Se ubicaba en la calle Librería, situada frente a la plaza de Santa Cruz, y fue demolida en 1968. En cuanto a la sede actual del Museo Nacional de Escultura, rehabilitada a finales del siglo XIX por el mismo arquitecto, aparece en dos imágenes (CED0376 y CED0489) que se añaden a la memoria visual de la institución.

La placa CED0557 refleja cambios relacionados con el patrimonio mueble, tal como ocurre con *Cristo crucificado* de Juan de Juni, antes situado en una hornacina de la iglesia del convento de Santa Catalina de Siena, donde parece que se encuentra enterrado el escultor (Martín y González, 1945-1946). Desde el año 2009, esta obra preside la cabecera de la iglesia de San Pablo. A ello se añaden las fotografías tomadas en interiores de las iglesias de la Vera Cruz (CED0004, CED0006, CED0265, CED0582), las Angustias (CED0085, CED0086, CED0223, CED0568) y San Quirce (CED0108, CED0552), con obras de Gregorio Fernández, Juan de Juni y Juan Antonio de la Peña, respectivamente. En todos los casos, estas imágenes sirven de testimonio de presentaciones anteriores y contribuyen a definir el ámbito geográfico, ceñido a lo local, de los negativos del fondo Torquemada.

## Conclusión

El estudio presentado permite establecer una serie de conclusiones que plantean reflexiones y resultados en torno a la finalidad y la utilidad de las placas, su eficacia como herramienta de investigación de colecciones y sus aportaciones a la identidad del Museo Nacional de Escultura.

En primer lugar, se ha demostrado que una de las finalidades de las placas era su empleo como ilustración del catálogo de la colección publicado en 1916. Para ello, la técnica del gelatinobromuro resultó de gran eficacia gracias a la nitidez aportada por este procedimiento, así como el retoque de los negativos y los métodos empleados en la captura fotográfica. En la mayoría de los casos, se observa una intencionalidad estética al incluir fondos desenfocados, contrastes de luz y sombra, disposiciones escenográficas, detalles y primeros planos, que subrayan el poder visual de la escultura. Sin embargo, no se ha constatado una reutilización de las placas en publicaciones posteriores, probablemente debido a que el archivo pasaría a la familia tras el fallecimiento del conserje en 1921. Quedarían incógnitas pendientes de resolver sobre otras intenciones del autor y sus posibles colaboradores en torno a la demanda de la época, basada en reproducir fotografías en forma de tarjeta postal para la venta a turistas e historiadores externos y, así, obtener un sobresueldo.

En segundo lugar, a lo largo del estudio resulta evidente la utilidad de las placas como herramienta de investigación de las colecciones del museo en relación con varios aspectos. Para ello, se ha mostrado imprescindible la tarea realizada tras el ingreso del fondo —labores de inventario, restauración, fotografiado y digitalización—, fundamentales para conservar la información original sobre el archivo Torquemada y estudiar sus componentes en detalle. Gracias a este trabajo previo, se han analizado los métodos de captura fotográfica —entre los que destaca la resolución de retos como los asociados a los grandes formatos y el traslado de obras voluminosas, los recursos empleados para obtener efectos estéticos y la colocación de las obras que plantean posibles disposiciones de las mismas—, así como los retoques sobre negativos mediante varias técnicas de acabado. La correspondencia de todo ello con los procedimientos ejercidos por fotógrafos de gran renombre como Jean Laurent sitúa la labor del conserje Torquemada en una manifiesta modernidad y profesionalidad.

Otro de los aspectos relevantes para el estudio de la colección se observa en la identificación de métodos documentales, al reflejar numeración antigua cuya comparativa con inventarios permite afinar la cronología de la captura fotográfica, adelantada a 1916 en el caso de las obras que ilustran

el catálogo publicado en esa fecha. La legibilidad de algunas cartelas identificativas también permite comprobar la autoría de las obras, y, en todos los casos, recuperar información sobre los fondos. A ello se añade el elevado interés de las placas como reflejo de la ubicación de las obras, cuyo análisis permite añadir información sobre la historia del museo previo al traslado al Colegio de San Gregorio. Entre otros, destacan los cambios de ordenación en las respectivas salas, contrastadas con otras imágenes de la época, que permiten completar e ilustrar la información contenida en los catálogos e inventarios sobre la localización de las piezas en las salas del Museo Provincial. También posibilitan establecer conclusiones en cuanto a los criterios de ordenación de los fondos según las tendencias de la época. En este sentido, se observa una museografía acumulativa, desordenada y basada en criterios no rigurosos.

Las placas también resultan de gran utilidad para el estudio de aspectos técnicos como el estado de conservación de las obras, posibles restauraciones, la ausencia de métodos de conservación preventiva —común a la época— y la ligereza con la que se debieron manipular las obras, por ejemplo para la toma fotográfica al aire libre. Además, resulta relevante mencionar el valor testimonial relativo a la información sobre patrimonio desaparecido o cuya localización se ha modificado, la captura del propio edificio que albergaba el museo y de su sede actual, así como el reflejo de otros interiores de la ciudad con obras escultóricas. Se observa también la correspondencia de estos lugares con los que aparecen en otras publicaciones de la época, como el *Catálogo Monumental* de la provincia.

Finalmente, el archivo Torquemada permite reafirmar la identidad del Museo Nacional de Escultura al reflejar un gran interés del momento por estos fondos respecto a otros más numerosos, con obras predilectas que continúan siendo consideradas piezas clave en la colección, y la correspondencia de todo ello con testimonios de la época y con las imágenes capturadas por otros fotógrafos. Todo esto desembocaría en el cambio de denominación del museo y su adscripción a la categoría de Museo Nacional en 1933, junto con su traslado al Colegio de San Gregorio, su sede actual. De esta manera, se concluye el importante valor del archivo Torquemada y su aportación a la memoria visual del Museo Nacional de Escultura, gracias a su utilidad como método de documentación, su carácter estético, su valor testimonial y el carácter moderno de este fondo asociado a la fotografía artística y documental.

## Bibliografía

- Agapito y Revilla, J. (1916). *Museo provincial de Bellas Artes de Valladolid*. Catálogo de la sección de escultura. Junta del Patronato del Museo.
- Agapito y Revilla, J. (1925). Memoria correspondiente a 1924. *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid*, 1 (1).
- Agapito y Revilla, J. (1930). *Catálogos del Museo de Bellas Artes de Valladolid*. Valladolid: Casa Santarén.
- Aguado Serrano, C., Enríquez de Salamanca, G. y Domingo Fominaya, M. (2018). *La España de Laurent (1856-1886). Un paseo fotográfico por la historia*. Ministerio de Cultura y Deporte.
- Arias, M. (2005). Las claves iconográficas del retablo de San Benito el Real, de Alonso Berruguete. *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 9, 12-27.
- Carrión, A. (2015). *Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- Casaseca, F. A. (1916). *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid* [manuscrito], vol. I.
- Domeño Martínez de Morentin, A. (2017). *A través de la cámara oscura. Técnicas fotográficas en el entorno del carlismo*. Gobierno de Navarra.
- Ford, R. (1845). *Handbook for travellers in Spain*. John Murray.

- Fuentes de Cía, Á. M. (1999). La identificación y preservación de los materiales fotográficos. En F. del Valle, *Manual de documentación fotográfica* (pp. 43-76). Síntesis.
- Gaceta de Madrid*, 27 de julio de 1913, n.º 208.
- Gaceta de Madrid*, 24 de octubre de 1913, n.º 297.
- Hernández, J. A. (2017). *I Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía: 1839-1939: Un siglo de fotografía*. Instituto Fernando el Católico.
- Herráez, M. A. y Yangüas, N. (2021). *Proyecto de conservación-restauración de las esculturas funerarias de los duques de Lerma. Museo Nacional de Escultura*. Instituto del Patrimonio Cultural de España.
- Herrero, R. (2011). Técnicas de retoque de negativos fotográficos. Historia y conservación. *Pátina*, II (16), 125-136.
- Huerta, F. (1990). *El arte vallisoletano en los textos de los viajeros*. Diputación de Valladolid. *Las bellezas de Castilla, cuarto álbum de la colección España Turística y Monumental, región leonesa*. (19--?)
- Lavédrine, B. (1990). *La conservation des Photographies*. Presses du CNRS.
- M. B. (1863). *Guía del viajero de Valladolid*. Imprenta Perillan.
- Marcos, M. A. (2015). Tablero de mesa con decoración de piedras duras, CE0750. *Museo Nacional de Escultura, colección* (pp. 162-163). Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- Martí y Monsó, J. (1874). *Catálogo provisional del Museo de Pintura y Escultura*. Imp. Hijos de Rodríguez.
- Martín y González, J. J. (1945-1946). El Convento de Santa Catalina de Valladolid. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 12, 112-125.
- Municio, J. L. (20 de noviembre de 2022). *La digitalización de los negativos del estudio Kâulak*. <https://www.bne.es/es/blog/blog-bne/digitalizacion-negativos-estudio-kaulak>
- Pardo Bazán, E. (1894). *Por la España pintoresca. Viajes*. López editor.
- Perrotta, C. (2017). *De la toga a la cámara fotográfica: Adolf Mas Ginèsta (1860-1936). Innovación archivística al servicio del arte románico*. [Tesis doctoral]. Universidad de Barcelona. <https://www.tesisenred.net/handle/10803/565538>
- Redondo, M. J. (2011). Los comienzos del Museo Provincial de Valladolid en el Colegio de Santa Cruz (1837-1850). *BSSA arte*, LXXVII, 199-226.
- Urrea, J. (2001). Pintura del Museo Nacional de Escultura. [Catálogo exposición]. El Viso.
- VV. AA. (2015). *Museo Nacional de Escultura, colección*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- Wattenberg, E. (2017). El antiguo Museo Arqueológico de Valladolid. *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 35, 1174-1191.0

# COLECCIONES FOTOGRÁFICAS DEL MUSEO PROVINCIAL DE LUGO. DE LA DOCUMENTACIÓN AL OBJETO MUSEOGRÁFICO

Aurelia Balseiro García (direccion@museolugo.org)

Museo Provincial de Lugo

M.<sup>a</sup> Begoña Fernández García

Museo Provincial de Lugo

María Quiroga Figueroa

Museo Provincial de Lugo

Paula Salinas Somoza

Museo Provincial de Lugo

**Resumen:** Esta aportación tiene la finalidad de dar a conocer las colecciones fotográficas del Museo Provincial de Lugo, en adelante MPL, así como los proyectos pasados, presentes y futuros relacionados con su ordenación, revisión, sistematización y estudio, junto con los objetivos operativos y estratégicos dentro del programa de trabajo que abarca los departamentos científicos de Bellas Artes, Etnografía y el Archivo de dicha institución. Consideramos que su visibilidad va pareja a la puesta en valor del patrimonio fotográfico, creando así redes e interacciones que sirvan para avanzar y establecer sinergias positivas de trabajo multidisciplinar o supra institucional, puesto que esta presencia y difusión en foros científicos contribuye a señalar o focalizar nuestras debilidades, amenazas, fortalezas y oportunidades, poniendo en común nuestra actividad en pro de la puesta en valor del patrimonio fotográfico.

**Palabras clave:** Museo Provincial de Lugo, patrimonio fotográfico, archivo, fotografía de autor, fondo histórico, fotografía etnográfica.

## Introducción

El Museo Provincial de Lugo fue creado por la diputación homónima en 1932, abriendo sus puertas al público en 1934.

Sus colecciones fundacionales eran principalmente de arqueología y bellas artes, a las que se incorporan etnografía y artes decorativas, siguiendo similares premisas de otros museos provinciales que tuvieron su origen en las desamortizaciones decimonónicas, consolidándose como custodios y depositarios del patrimonio cultural provincial respectivo.

La presencia inicial de colecciones fotográficas en el MPL ha estado en primera instancia relacionada principalmente con la documentación de las piezas o con la realización de fotografías para la publicación de libros promovidos por su Junta Rectora, siempre referidos al patrimonio de Lugo y su provincia. Así, el apartado de la investigación primaba en todas las fotografías; estas imágenes eran realizadas también para servir como ilustraciones de artículos vinculados, sobre todo, con el patrimonio cultural material. También la arqueología y su trabajo de campo tuvo un lugar para la fotografía porque servía como testimonio de su actividad y, por supuesto, la historia de la institución museística con sus celebraciones, exposiciones, visitas ilustres y principales agentes a lo largo de los años, producen contenidos que, aunque comenzaron siendo reportajes de actos institucionales, terminarán siendo documentación histórica tanto del continente y contenido del museo como del momento sociocultural de su desarrollo. No obstante, pronto se incorporarían otros fondos relacionados con los paisajes urbanos, rurales y naturales que reflejaban la sociedad y el entorno de la década de creación del MPL y fechas posteriores, realizados por *amateurs* con una finalidad más recreativa y personal, cuyas colecciones ingresan en el MPL como donación, principalmente.

Con el paso de los años, dentro del incremento de fondos museográficos, figura la incorporación de colecciones de fotografías como las de Salvador Castro Freire<sup>1</sup> (1869-1952) o Walter Ebeling (1907-2010). Son archivos fotográficos muy diferentes tanto por su contenido como por la intencionalidad, puesto que en uno prima el objetivo estético, recreativo o ilustrativo y en el otro la dimensión científica y etnográfica. Sin embargo, el común valor documental va más allá de su técnica o finalidad inicial. También habría que señalar la fotografía creativa o artística, de autor, custodiada actualmente como fondos museográficos en el Departamento de Bellas Artes, pero ya ingresados con un tratamiento distinto puesto que se considera y cataloga como un bien cultural, circunstancia que no acontecía con el resto de las fotografías citadas hasta época reciente.

Por otro lado estaría el archivo fotográfico de la historia del MPL y de sus colecciones, que abarca desde 1932 hasta ahora, del que, a su vez, diferenciamos la parte de fondo antiguo del contemporáneo, este último utilizado en los diferentes departamentos —Arqueología/Historia, Bellas Artes, Etnografía/Artes decorativas, Restauración y Archivo— para uso práctico diario, sobre todo en la catalogación y descripción de piezas y documentos.

Aún así, habría que distinguir una nueva categoría, puesto que desde la consolidación de la era digital y la comunicación a través de las redes sociales, la fotografía analógica museal<sup>2</sup> prácticamente ha desaparecido, al igual que las contrataciones externas del trabajo fotográfico<sup>3</sup>.

El plan de actuación relativo a las colecciones fotográficas del MPL, elaborado por su directora, abarca varias fases y distintos proyectos. Inicialmente, la actualización y formación del personal técnico, junto con el intercambio y contacto profesional realizado en cursos y congresos como el actual, es básico para el intercambio de ideas, recursos y logros<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> En el verano de 2011 el MPL realizó un proyecto expositivo comisariado por María Quiroga Figueroa: *Instantes na memoria. Fotografías de Salvador Castro Freire*, coordinado por Aurelia Balseiro, que culminó con la publicación de un catálogo de esta muestra, referencia indudable de las colecciones fotográficas de la citada institución y pionera de su visibilización en Lugo. Esta puesta en valor determinó su posterior utilización, demostrando que al conocer y difundir este legado se potencia su conservación y transmisión a las nuevas generaciones.

<sup>2</sup> Entre los años 1995 y 2007 se realizan recopilaciones de fotografías de eventos y actividades del MPL en álbumes. El archivo digital se almacena en soporte CD entre 2003 y 2011.

<sup>3</sup> En el MPL, el trabajo fotográfico que abarcaba continente, contenido, actividades y eventos de la institución, desde la década de los noventa hasta el año 2020, se contrataba externamente, hoy en día se carece de este servicio, supliéndose a través del personal propio.

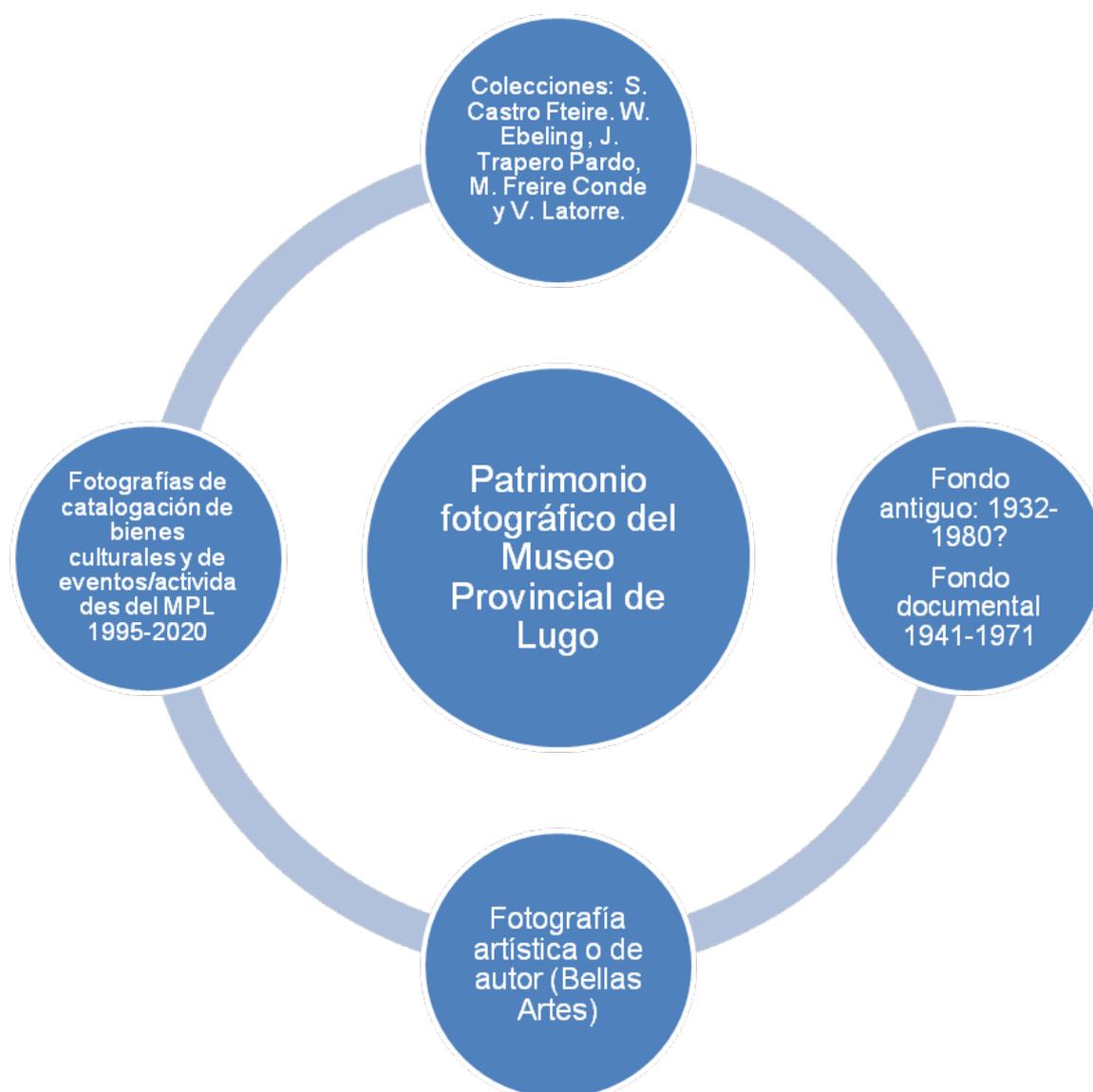
<sup>4</sup> Asimismo, la presente publicación monográfica de experiencias y trabajos realizados en las distintas instituciones de la memoria, tales como archivos, museos, fundaciones, etc., y la puesta en común en foros científicos como el Congreso Internacional Museos y Fotografía 2022, son fundamentales para la actualización de un corpus que sirva como herramienta indispensable para la puesta en valor del patrimonio fotográfico.

La metodología se fundamenta en el trabajo en equipo, buscando tanto la colaboración de varios departamentos internos como la de otras disciplinas y colegas externos, teniendo como objetivos la completa sistematización de las colecciones fotográficas y la revisión del inventario y catalogación actualizando sus contenidos y descripción.

Con esas premisas, paralelamente, se estudian las necesidades de conservación, incluyendo la mejora de la conservación preventiva y la planificación de restauraciones, si fuera el caso.

La citada revisión de la catalogación y la actualización de la documentación también es aprovechada para la investigación, surgiendo diversos estudios técnicos, artísticos o históricos que serán la materia prima de la comunicación o divulgación científica a realizar a través de publicaciones, exposiciones, recursos didácticos, redes sociales, etc., para que contribuyan a la difusión del patrimonio fotográfico, a su conocimiento y accesibilidad pública o, en definitiva, a su puesta en valor.

Finalmente, siguiendo el programa establecido y, por supuesto, en función de los recursos existentes, se debería proceder con la digitalización completa y su difusión.



**Gráfico 1.** Patrimonio fotográfico del Museo Provincial de Lugo.



**Gráfico 2.** Programa general de trabajo dividido en dos fases principales con indicación de los proyectos de actuación y objetivos.

## Fondos documentales fotográficos en el archivo del Museo Provincial de Lugo

El archivo del museo, en adelante AMPL, se encuadra dentro del Departamento de Biblioteca y Archivo. Desde la creación del museo, en el año 1932, se nutre de fondos documentales procedentes de donaciones y depósitos, tanto privados como institucionales. Estos ingresos constituyen el germen de su contenido. Tienen un carácter fundamentalmente histórico, ya que se componen de fondos familiares y personales, fondos administrativos, eclesiásticos, militares, industriales, etc.

Se trata de un archivo de titularidad pública englobado en la categoría de archivos de instituciones científicas, culturales y de investigación. Está a disposición de cualquier usuario,

tanto de forma presencial como *online*<sup>5</sup>. El inventario y clasificación del repositorio se actualiza a diario.

La colección de fotografías que se conservan en el AMPL pertenece a dos fondos bien diferenciados donde se conservan la totalidad de las imágenes. Por un lado, la agrupación de fondos documentales del propio museo, que subdividimos en dos secciones a continuación, y, por otro, la colección de fotografías del fondo documental personal de José Trapero Pardo.

## Sección Comisión Provincial de Monumentos de Lugo

Esta sección está formada por varios niveles, entre ellos:

La Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Lugo, en adelante CPMHAL, formada por 35 unidades de instalación, de las cuales 12 contienen imágenes, formando parte de los propios documentos manuscritos (Balseiro, 2012: 317-332) [fig. 1], así, los boletines de la citada comisión que se publicaron desde el año 1941 hasta 1971, cuyos originales están en el archivo, llevan parejas las fotografías que los ilustran. De esta forma lo hace saber el presidente de la comisión Luis López-Martí<sup>6</sup>, en el tomo I de dicho boletín:

también dedicaremos una sección a la transcripción de los documentos que se guardan en los Archivos, Bibliotecas y Museos, dando a conocer los allí existentes y que están todavía inéditos, y por fin con emisión especial, que incumbe a esta Comisión, será objeto principalísimo de nuestro Boletín, la defensa del patrimonio artístico de la provincia, como mantenedores constantes del respeto a todo lo que represente reliquias del pasado. Para la parte artística de nuestra publicación, contamos con numerosas reproducciones fotográficas, con que serán ilustrados los trabajos sobre los monumentos, contribuyendo de este modo a hacer más comprensiva e inteligente la parte descriptiva de los mismos. Luis L. Martí, Presidente de la Comisión (*Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Lugo*, 191, tomo I, p. 1).

Las imágenes son en blanco y negro, predominando el tamaño 6 × 8 cm, y muchas de ellas están manipuladas para dar mayor realce al objeto.

En total son más de 700 fotografías de documentación, la mayor parte aún en proceso de revisión y catalogación, que, como hemos dicho, forman parte de cada original manuscrito, con una temática muy variada: patrimonio arquitectónico (pazos, monasterios, casas populares, iglesias y sus elementos más singulares), arqueología (castros, sepulturas tumulares, mámoas, orfebrería) y otros como heráldica, epigrafía, manuscritos, etc.

— Fortalezas de Lugo y su provincia<sup>7</sup>, el contenido de este nivel de clasificación corresponde a su autor, Manuel Vázquez Seijas, director del MPL y secretario de la CPMHAL.

Los manuscritos originales y las fotografías ligadas al citado nivel se custodian en cuatro unidades de instalación, conservándose más de 350 imágenes positivas, realizadas por el susodicho autor. Su cronología abarca desde el año 1955 hasta 1970 y la temática se centra principalmente en la arquitectura de pazos y casas grandes, restos arqueológicos y heráldica.

<sup>5</sup> En el acceso no presencial aún no se ha terminado de volcar todos los contenidos archivísticos, puesto que el programa ICA-ATOM se implementó en el año 2019.

<sup>6</sup> Director del MPL desde 1932 hasta 1947.

<sup>7</sup> Derivada de la publicación *Fortalezas de Lugo y su provincia (notas arqueológicas, históricas y genealógicas)*, editada por la Diputación de Lugo.

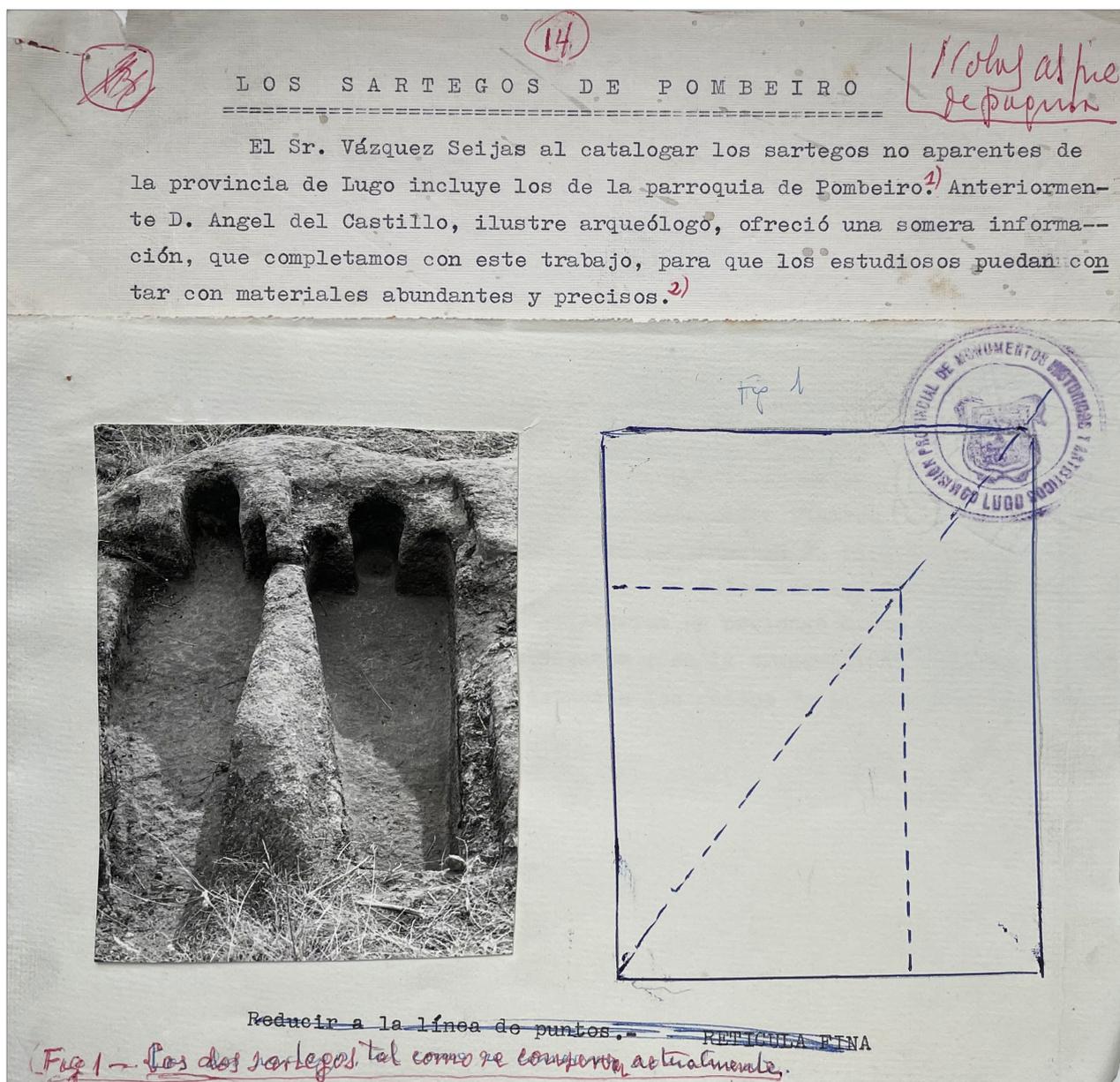


Figura 1. Nicanor Riello: Los sartegos de Pombeiro, 1965. Copia positiva monocroma sobre papel. AMPL, 14-5.2.

## Sección Museo

Se compone de 28 unidades de instalación, aunque la cantidad de fotografías conservadas es menor de 120 —distribuidas en cajas— pues en su día pasaron a formar parte de otro departamento del MPL. Aún así quedaron imágenes en distintos soportes, como:

- Placas de vidrio, relacionadas con la publicación del estudio existente sobre el monumento/templo de Santa Eulalia de Bóveda (parroquia de Lugo), obra de Luis L. Martí (López-Martí, 1934).
- Imágenes en positivo tanto en blanco y negro como en color. La temática se centra principalmente en fotografías del edificio del museo: proyectos, alzados, salas expositivas, jardines, etc.; además de las piezas que formaban parte de las colecciones, bien sean de bellas artes, arqueología o etnografía y artes decorativas.

- Negativos en los que aparecen imágenes del MPL, la Diputación de Lugo y el monumento más emblemático de la ciudad, la muralla romana.
- Diapositivas de las distintas salas y piezas del MPL. En su momento eran vendidas al público que visitaba el museo.

## Fondo documental privado de José Trapero Pardo

Toda la biblioteca y el archivo personal de José Trapero Pardo (1900-1995)<sup>8</sup> ingresó, a su muerte, en el MPL.

El fondo, por falta de recursos, estuvo años sin ser revisado ni catalogado y desde el año 2020 se está trabajando en su análisis y estudio, dando lugar a 58 unidades de instalación con todo tipo de documentos (obra literaria, manuscritos originales, agendas personales, prensa, etc.) que respetan siempre el principio de procedencia, por ello, la colección de fotografías se salvaguarda en el archivo junto con la documentación a la que pertenece. Todas las imágenes fueron recopiladas a lo largo de su vida, dando testimonio de su faceta personal y profesional y demostrando que son más vocacionales que artísticas<sup>9</sup>.

En total se conservan más de 5500 piezas en distintos soportes y con una temática muy heterogénea:

- 11 álbumes de distintos tamaños, materiales y formas —piel, tela, etc.— tratados como una unidad documental más, preservan unas 1400 fotografías en blanco y negro, con distintas medidas, aunque predominan las de 8,5 × 6,5 cm. La temática abarca desde las fotos de su boda, viajes, escenas cotidianas, edificios históricos, arte, inauguraciones, premios, homenajes, familia, folclore gallego, etc.
- 9 unidades de instalación que contienen un total de 4132 imágenes con las mismas características que la parte anterior, aquí aparece el color, pero apenas llegan a la centena. En este lote cabe destacar sus viajes por los distintos ayuntamientos de la provincia de Lugo, las poblaciones de la comunidad gallega y la ciudad de Montevideo<sup>10</sup>, y todas las fotografías de la celebración de la festividad del Corpus desde el año 1944 hasta 1972. Además, llaman la atención unas 200 imágenes en formato pequeño (3 × 2 cm).
- 185 sobres, originales, de negativos que contienen 5000 imágenes.
- 4 placas de vidrio.
- 10 carretes, conservados en sus genuinas cajas.

En soporte gráfico se conservan todas las tarjetas postales que acumuló durante sus viajes.

Este fondo documental fotográfico se sitúa cronológicamente entre los años 1940 y 1980 y nos traslada a un pasado que da testimonio de la cultura patrimonial y social de toda esa época.

<sup>8</sup> José Trapero Pardo fue cronista oficial de Lugo, miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y miembro de la Real Academia Gallega. Fue presidente de la Asociación Provincial de Amigos de los Castillos de Lugo, así como vocal de varios patronatos. Dirigió *La Voz de la Verdad* y el diario *El Progreso* y escribió numerosos artículos y obras literarias. Además fue miembro de la Junta Rectora del MPL y director de la entidad.

<sup>9</sup> Era un gran amante del arte de la fotografía.

<sup>10</sup> Su mujer, Delia Caetano, era originaria de Uruguay.

## Fondo fotográfico del Departamento de Bellas Artes

### El fondo histórico

Las fotografías que componen el fondo histórico estaban dispersas en el Museo Provincial de Lugo, siendo reunidas e integradas como colección en el Departamento de Bellas Artes, junto con los fondos de pintura y escultura, en el año 1992.

Tras hacer una primera valoración para conocer las piezas que lo integran, sus características, las épocas en las que han sido realizadas y el estado de conservación de las mismas, se realiza una clasificación inicial y se agrupan en secciones por temas y colecciones.

Actualmente, este fondo fotográfico está compuesto por 2611 fotografías en papel, originales, realizadas entre finales del siglo XIX y la década de los ochenta del siglo XX, con diferentes técnicas. La mayor parte son en blanco y negro y tan solo una veintena en color.

El fondo lo componen, además, 120 placas de cristal, de las que 42 son pares estereoscópicos, 10 papeles fotográficos sin usar y un estereoscopio.

No son objeto de este estudio las fotografías analógicas, las digitales y las diapositivas que se vienen realizando de manera sistemática en el museo, desde finales de los años noventa, para documentar las piezas de las diversas colecciones.

Desconocemos la forma de ingreso de la mayor parte de las fotografías de este fondo histórico y su procedencia, ya que, hasta épocas muy recientes, no se toma conciencia de la importancia histórica, artística y cultural de ellas y, en su momento, ni siquiera se registra su entrada.

En muchos casos tampoco aparece la autoría de estas fotografías, como sucede con las datadas entre los años treinta y ochenta del siglo pasado, realizadas para documentar las piezas, las salas y el edificio del museo, aunque probablemente se harían por el personal que trabajaba en la institución. Asimismo, algunas forman parte de la propia documentación de las colecciones, ya que han sido pegadas sobre las fichas de catalogación realizadas durante esos años y actualmente nos proporcionan una valiosa información a la hora de valorar el estado de conservación de los bienes culturales, y conocer detalles de antiguos montajes expositivos.

También nos encontramos con fotografías realizadas para ilustrar publicaciones periódicas y científicas, como la revista *Lucus*, editada por la Diputación de Lugo desde el año 1958, o el *Boletín de la CPMHAL*, desde el año 1941.

La variedad de temas de esta sección de fotografías es muy amplia y para su inventario y catalogación hemos optado por separar, por un lado, las colecciones de Salvador Aurelio Castro Soto Freire, de la que, dada su importancia, nos referiremos más adelante; la colección del músico y compositor lucense Vicente Latorre Ventura (Lugo, 1893-1966)<sup>11</sup>, compuesta por 59 fotografías de diferentes épocas, algunas de las cuales están pegadas sobre documentos oficiales, y, por último, la colección familiar de Marta Freire Conde, compuesta por 32 negativos de cristal, cinco placas de cristal y 10 papeles fotográficos, sin uso, de la casa de Quiroga (Pol, Lugo)<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Vicente Latorre Ventura fue un compositor de muiñeiras, alboradas y pandeiradas además de organista de la catedral de Lugo y profesor en el Instituto y el Seminario menor de Lugo.

<sup>12</sup> La colección fue donada al museo el 31 de mayo de 2013 por Marta Freire Conde.

Por otro lado, hemos distribuido el resto de las fotografías en bloques temáticos de la siguiente manera:

*Museo Provincial de Lugo: bienes culturales*

En este apartado agrupamos las fotografías que se han hecho entre los años 40 y 80 del siglo xx, de las distintas piezas que forman parte de las colecciones de arqueología, etnografía, artes decorativas y bellas artes.

*Museo Provincial de Lugo: edificio y actos*

Recogemos en este bloque imágenes de las salas históricas del museo en sus dos sedes: primero, en un ala del palacio provincial, y, después, en las dependencias del antiguo convento de San Francisco, donde permanece hasta la actualidad, junto con las obras llevadas a cabo en este edificio para su reacondicionamiento en museo.

Se incluyen las exposiciones temporales realizadas en el salón de actos, como, por ejemplo, las de pinturas de propiedad particular llevadas a cabo entre los años 1960 y 1962<sup>13</sup>; el homenaje que se le hizo al grabador Castro Gil en 1942, o visitas de autoridades de la época, como la del subsecretario de Hacienda, Santiago Basanta en 1952, la del director general de Bellas Artes, Antonio Gallego Burín, en 1957, o la inauguración del nuevo edificio del museo, en ese mismo año también, a la que asistió Carmen Polo de Franco.

Todas estas fotografías, además de otros valores, son documentos fundamentales para reconstruir la historia de nuestra institución, ya que a través de ellas se puede analizar la evolución de los diferentes montajes de las salas del museo, los cambios en el edificio y, en definitiva, la evolución de la parte museológica y museográfica [fig. 2].



**Figura 2.** Visita al Museo del director general de Bellas Artes, 1963. Copia positiva monocroma sobre papel. MPL.

<sup>13</sup> Las fotografías de los cuadros y las salas de exposición de las tres muestras de pintura particular celebradas en el Museo Provincial de Lugo se publicaron en tres catálogos.

### *La Diputación de Lugo y la provincia*

En este bloque agrupamos fotografías de los años 50, 60 y 70 del siglo pasado. La mayoría de estas imágenes fueron realizadas para ser publicadas en la revista *Lucus*<sup>14</sup>, editada por la Diputación de Lugo, como medio de propaganda para promocionar sus obras de acondicionamiento en diferentes lugares de la provincia de Lugo, o sus actividades.

Se añaden también las imágenes de calles, pueblos, villas y fiestas populares de diferentes pueblos de la provincia realizadas también por encargo de la Diputación para documentar diferentes trabajos de su administración.

#### *Fotografía científica: arqueología*

Estas fotografías se hacían como apoyo para documentar diversas actuaciones y hallazgos arqueológicos. Eran empleadas en informes y trabajos de investigación.

#### *Lugo ciudad*

En este grupo reunimos fotografías de la ciudad de Lugo, sus calles, plazas, conventos, la catedral o la muralla romana y el río Miño, entre otras localizaciones.

Destacamos las fotografías aéreas de la ciudad, que nos permiten ver el crecimiento de la misma, y las de sus monumentos, muy consultadas estas últimas para trabajos de restauración arquitectónica llevados a cabo en Lugo.

Para la preservación de estos fondos, en el año 2010 se inició una primera fase de las labores de digitalización, comenzando con la colección de Salvador Aurelio Castro Soto Freire porque era la que contiene las piezas más antiguas y por la fragilidad de los materiales que la componen.

Actualmente estamos trabajando en la mejora de la conservación preventiva de estos fondos museográficos, estudiando los materiales más adecuados para preservarlos de la humedad, el polvo, la luz y los agentes químicos que a la larga podrían acabar deteriorándolos irreversiblemente.

Además, seguimos con un plan, iniciado en el año 2011, para visibilizar estas colecciones, desconocidas para el público, así como para concienciar de su importancia como parte fundamental de nuestra historia.

### **Fotografías de autor**

Actualmente la fotografía desempeña un papel fundamental en el arte contemporáneo, siendo un vehículo de expresión artística que ha aportado a sus creadores un nuevo lenguaje. Por ello, la fotografía de autor tiene un apartado dentro de las colecciones artísticas del Museo Provincial de Lugo.

Entre los fondos de la sección de Bellas Artes existen 26 fotografías de autores como Iago Eireos, Chema Prado, Vari Caramés, Roberto González, Peter Schneider, Álvaro León, Félix Fernández o Montse Rego, entre otros.

Estas obras técnicamente se caracterizan por estar realizadas en diferentes soportes: cajas de luz, lienzos, aluminio, cristal o papel y, aunque la mayoría son donaciones de los artistas, la adquisición de dos de ellas en el año 2004 delata el interés del Museo Provincial de Lugo por este tipo de obras artísticas.

<sup>14</sup> Estas fotografías aparecen distribuidas en los artículos de los 33 números de la revista *Lucus*, editada por la Diputación Provincial de Lugo, desde 1958 hasta 1979.

## El fondo de Salvador Aurelio Castro Soto Freire

La importancia histórica de este fondo, compuesto por 233 copias en papel, 14 negativos de cristal, 42 imágenes estereoscópicas y un estereoscopio, merece un estudio aparte del resto de la colección fotográfica catalogada en el Departamento de Bellas Artes del Museo Provincial de Lugo.

Salvador Aurelio Castro Soto Freire (Lugo, 1869-1952), fue un fotógrafo aficionado que aprovechándose de los avances que se producen en el campo de la fotografía a finales del siglo XIX, entre los que estaba la producción a escala industrial de papeles y placas de gelatina de plata, viajaba en su automóvil, por la provincia de Lugo, captando bellos paisajes con su moderna cámara. Él mismo dejaría escrito que «las fotografías son tan fieles como la memoria pero más expresivas que esta» (Freire, 1951: 161).

Aunque, de momento, se desconoce la fecha exacta y la forma de ingreso en la que esta colección de fotografías pasa a formar parte de los fondos del Museo Provincial de Lugo, lo que una vez más pone de manifiesto la poca importancia que se daba a estas piezas, tenemos el convencimiento de que ingresaron en nuestra institución entre la muerte del fotógrafo y los años setenta del siglo pasado, gracias al interés que mostraba Manuel Vázquez Seijas, director del museo entre 1948 y 1982, por todos los asuntos relacionados con la provincia de Lugo y por el incremento de fondos en el MPL.

La colección será inventariada y catalogada en el año 1993, pero no se digitaliza hasta el 2011, cuando se exhibe por primera vez públicamente en la exposición titulada «Instantes na memoria. Fotografías de Salvador Aurelio Castro Soto Freire. 1869-1952» (Quiroga, 2012). Posteriormente, en el año 2012, las fotografías de Castro Freire serán publicadas en un catálogo con el mismo título de la exposición. Desde este momento el interés general por este fondo no ha dejado de crecer. Cada año es consultado por investigadores de todo tipo, y las fotografías solicitadas<sup>15</sup> se han utilizado en diversas exposiciones y publicaciones, así como en restauraciones de edificios históricos o trabajos de botánica, entre otras cosas.

Tanto las copias en papel como los negativos y las imágenes estereoscópicas son originales de su época, y han sido realizadas y reveladas por Castro Freire en su vivienda, situada sobre su botica, en la calle San Pedro, de Lugo.

Aunque este fotógrafo emplea casi con exclusividad placas secas y papeles para positivos con emulsión de gelatina de plata al clorobromuro, que se compraban preparadas y listas para usar en cualquier momento, incluso en interiores, la existencia de alguna imagen con papel citrato y una albúmina, técnica de positivado directo, demuestran su interés por experimentar con diferentes procedimientos fotográficos. Además, se encuentran imágenes para postales con técnica fotográfica o con diversas técnicas de imprenta como la colotipia.

Las copias en papel tienen unas medidas de 13 × 18 cm, y fueron realizadas por contacto, por lo que los negativos de cristal, de los que solo tenemos uno, serían del mismo tamaño. Todas ellas destacan por su excelente nitidez, debido al empleo de barita entre la emulsión y el papel y, a pesar del uso de diferentes tipos de papel, todas presentan unas tonalidades cálidas. La firma del fotógrafo aparece en muy pocas fotografías e invertida, lo que nos lleva a pensar que lo hizo sobre las placas de cristal con la ayuda de algún ácido y después al transferirse en papel la firma queda del revés.

Pero lo más llamativo de esta colección es un estereoscopio, fechado a finales del siglo XIX o principios del XX, cargado con 42 imágenes dobles de cristal, positivas de 8,9 × 17,8 cm que

<sup>15</sup> Son facilitadas gratuitamente.

permitía su visión tridimensional, algo completamente novedoso para la época. Algunas de estas placas dobles están curiosamente coloreadas en rojo, amarillo y azul. El estereoscopio es una caja de madera barnizada en forma de prisma que mide 43 × 25 × 25 cm. En uno de los lados hay binoculares con lentes fijas, con sendas lentes de cristal de 4,5 cm de diámetro, con una separación entre ellas de 2 cm y en el lado opuesto hay una ventana cubierta de un cristal traslúcido por donde penetra la luz que permite ver las imágenes. La visión se ajustaba accionando sendos pomos situados en los otros dos lados del prisma, por medio de los cuales se inclinaban las placas para adaptarlas a la visión de cada persona. Estas se colocan una a una, sujetas por clips metálicos insertados en una especie de noria que gira cuando se accionan los pomos [fig. 3].



Figura 3. Estereoscopio. Colección Castro Freire, MPL.

Castro Freire captura con su cámara toda una serie de cambios y acontecimientos acaecidos en Lugo desde los últimos años del siglo XIX hasta los años treinta del siglo XX. En sus fotografías queda plasmada la expansión que experimenta la ciudad en esta época, los grandes cambios urbanísticos, la creación de barrios nuevos, la transformación de plazas y espacios públicos y la apertura de nuevas puertas en la muralla romana [fig.4].



**Figura 4.** Salvador Aurelio Castro Soto Freire: Portada de la iglesia del antiguo convento de San Francisco. Ca. 1905. Copia en papel. Gelatina de plata al clorobromuro.

También recoge actos importantes para Lugo, como el Congreso Eucarístico que se celebró el 30 de agosto de 1896, la inauguración del campo de la feria de productos agrícolas, el 4 de octubre de 1917, o actuaciones como la del equilibrista Blondin ese mismo año<sup>16</sup>.

Además de estas vistas de Lugo ciudad, las fotografías que Castro Freire realiza durante sus excursiones en coche por la provincia de Lugo son de una singular belleza y tienen un incalculable valor documental. Son paisajes recogidos en diferentes municipios y vistas de monumentos como los monasterios de Samos, Ferreira de Pantón, Ferreira de Pallares, Meira, San Vicente do Pino o el de San Salvador de Lourenzá; iglesias como la de San Pedro Fiz de Hospital de O Incio, la de Ferreira de Pantón, la de O Cebreiro, San Miguel de Eiré o San Fiz de Cangas en Pantón, Diomondi o San Vicente de Pombeiro; el pazo de los marqueses de Bóveda o la casa del ministro Benigno Quiroga Ballesteros; la catedral de Mondoñedo, el colegio de la Compañía de Monforte de Lemos, y el castillo de Maside, entre otras [fig. 5].



**Figura 5.** Salvador Aurelio Castro Soto Freire: Congreso Eucarístico de Lugo, 1896. Imagen estereoscópica. Fotograma doble. Placa de cristal con emulsión de clorobromuro. Teñida en color carmesí

Conocemos la existencia de fotografías de Castro Freire en colecciones particulares, por lo que no perdemos la esperanza de que algún día este fondo se amplíe y quede preservado para la posteridad en una institución pública.

## Fondo fotográfico del Departamento de Etnografía y Artes Decorativas del Museo Provincial de Lugo

Este departamento alberga, en la sección de fotografía, la colección de fotografías Walter Ebeling, un estereoscopio y dos estereografoscopios.

Sobre la vía de ingreso de los citados objetos en el MPL, carecemos de información registrada, salvo de uno de ellos. El estereoscopio de madera y aluminio fue realizado por la casa

<sup>16</sup> En esta colección existen tres postales realizadas con técnica fotográfica que recogen la actuación de M. Blondin del 7 de octubre de 1917 realizada para recaudar fondos para la construcción del nuevo hospital municipal.

Underword & Underword a principios del siglo xx. El estereografoscopio está realizado en madera ebonizada y decorado con motivos florales pintados.

El otro estereografoscopio fue adquirido en el año 1963 y se ha registrado con el número 4460. Está realizado en madera ebonizada, decorado con motivos vegetales esgrafiados y la inscripción «Souvenir de París».

La colección fotográfica Walter Ebeling ingresa en el Museo Provincial de Lugo en el año 2001 mediante la adquisición realizada por la Diputación Provincial de Lugo<sup>17</sup> de copias, originales y una diapositiva. Consta de:

- 550 copias de los originales en blanco y negro realizados por Walter Ebeling en los años 1928, 1929, 1933.
- Cuatro fotografías originales realizadas por Fritz Krüger, dos de la provincia de Zamora en 1921, y dos en Arcos de Valdevez (Portugal) en 1924.
- Dos fotografías originales realizadas por Helmuth Messerschmidt en Telhado (Portugal) en 1929.
- Una diapositiva del grupo de alumnos y profesores de Hamburgo durante un curso de verano en 1930.

### Colección Walter Ebeling

La historia para la adquisición de este fondo tiene su origen el 27 de abril de 1999<sup>18</sup>, fecha en la que Xosé Manuel González Reboredo, etnógrafo y miembro de la Comisión de Cultura de la Diputación Provincial de Lugo, se pone en contacto con el presidente de dicha entidad para proponer una «actividad» que beneficiará a la cultura lucense y, en general, a la gallega.

Esta propuesta consiste en una publicación y en la organización de una exposición con los materiales a los que alude el informe que se adjunta considerando estos «un documento cultural de grande importancia»<sup>19</sup>. Dicho documento también contextualiza la colección.

Walter Ebeling fue uno de los integrantes del Seminario de Estudios Románicos de la Universidad de Hamburgo, cuya dirección ostentaba el profesor Fritz Krüger. Durante los años veinte y treinta del siglo xx elaboró diversos estudios sobre la península ibérica con la finalidad de recoger el léxico rural en asociación con los objetos a los que las palabras se refieren. El mismo Krüger realizó trabajos fruto de sus estancias en Galicia y territorios colindantes como Asturias, León y Zamora<sup>20</sup> [fig. 6].

Walter Ebeling estudió la parte oriental de la provincia de Lugo y, resultado de sus estancias en A Fonsagrada, Navia de Suarna, Cervantes, Becerreá, etc., realizó una tesis, publicada en gran parte en *Voikstum und Kultur der Romanen*. En ella relaciona la cultura material —aperos de labranza, utensilios de oficios, etc.— con el léxico local. Parte de los materiales recopilados y no publicados quedaron depositados en el Seminario de Hamburgo, siendo custodiados por Krüger durante los años de la Segunda Guerra Mundial, llevándose a Argentina posteriormente.

<sup>17</sup> Institución de la que depende el MPL.

<sup>18</sup> Correspondencia entre Xosé Manuel González Reboredo y el presidente de la Diputación Provincial de Lugo, Francisco Cacharro Pardo. 1999, expediente colección Walter Ebeling, Museo Provincial de Lugo.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> El Seminario de Hamburgo fue clausurado por las autoridades aliadas en 1945. En 1948 pasa a ser profesor de la Universidad Nacional de Cuyo (Argentina), desde donde trató de continuar los trabajos sobre los materiales reunidos.



**Figura 6.** Fritz Krüger: Porto (Zamora), 1921. Copia positiva monocroma sobre papel. MPL, colección W. Ebeling.

En los últimos años del siglo xx Ignasi Ros Fontana<sup>21</sup> comenzó la tarea de recuperar estos materiales. Tras varias incursiones con distintas instituciones para difundirlos, se comunicó con Xosé Manuel González Reboredo en el Instituto de Estudios Gallegos, para proponerle que la Diputación Provincial de Lugo realizase una exposición con la consiguiente publicación, contando para esta con su colaboración y la de algún otro etnógrafo conocedor del tema, manifestándole que para la ejecución de la exposición se requería de un estudio en profundidad, ya que el material «ha sobrevivido a bombardeos, migraciones y olvido de más de 20 años en una cabaña de jardín en Argentina, merece que se afronte su estudio y difusión», tal y como expresa la carta que envía Ignasi Ros al presidente de la Diputación en noviembre de 1999<sup>22</sup>. Estos materiales, una vez finalizada la exposición, quedarían a disposición de la entidad para su aprovechamiento.

Tras varios intercambios de correspondencia, Ros contesta al presidente de la Diputación sobre la posibilidad de adquisición de los originales en lugar de copias:

[...] mi determinación es conseguir crear un archivo o institución que logre mantener estos materiales unidos, a disposición de investigadores o instituciones y no en mi casa o dispersos. Deben comprender que también tiene su lógica que unos materiales, que los miembros de la Escuela de Hamburgo reunieron para crear un archivo unitario, donde los materiales de Sierra Nevada y los Pirineos, de Aragón y de Galicia, o de Portugal o de Occitania, debían complementarse y ayudarse mutuamente a interpretar la cultura popular de cada lugar, deben en primera instancia permanecer unidos. Eso afecta a los originales, pero no hay ningún problema para que una copia quede en un museo de Lugo.

Finalmente, en el convenio se acuerda con respecto al uso de estas fotografías, lo siguiente:

<sup>21</sup> Licenciado en Historia por la Universidad de Lleida y con estudios de Antropología en la Universidad de Toulouse.

Don Ignasi Ros Fontana, autoriza, asimismo, a la Excm. Diputación Provincial de Lugo, la reproducción de dichos originales, por los medios técnicos pertinentes, y la posterior utilización de copias en museos, ediciones y actividades socioculturales en general, que lleven a cabo tanto la Excm. Diputación Provincial de Lugo como otras Instituciones y personas físicas o jurídicas a las que aquella autorice.

Tras el consenso para las cláusulas que debe de incluir el convenio para la adquisición de estos fondos, finalmente, se firma el 6 de abril del año 2001<sup>23</sup>. En el anexo a este documento se hace una relación de las fotografías cedidas [fig. 5].

Pese a que Ebeling no era fotógrafo profesional, sus fotografías son documentos fundamentales para conocer la vida y actividades del mundo rural —agricultura, oficios, creencias, etc.— realizadas en este territorio y que aparecen retratadas en sus fotografías [fig. 7].

Ebeling asignó a cada fotografía un número que remite a una lista en la que se indica el lugar, así como una breve descripción de los contenidos, con lo que se puede situar la mayoría de ellas, sin embargo, solo se menciona la localidad, no la parroquia y el municipio, por lo que se presentan algunas dudas.



**Figura 7.** Walter Ebeling: Cocina de Silgueiro, 1929. Copia positiva monocroma sobre papel. MPL, colección W. Ebeling n.º 268.

<sup>23</sup> Expediente administrativo del convenio con Ignasi Ros Fontana sobre cesión de uso de documentación referente a vistas de localidades, escenas y actividades diversas de Galicia. Archivo General de la Diputación Provincial de Lugo, 2000, n.º 185.



**Figura 8.** Walter Ebeling: Un poblado de la comarca, que está situado en el sureste de la provincia de Lugo, visto desde «Penalta», 1928. Copia positiva monocroma sobre papel realizada en 2001. MPL, colección W. Ebeling, n.º 2.

Con cada fotografía se elaboró una ficha con los datos fundamentales para su identificación. Los datos son los siguientes:

- Número de foto de acuerdo con la lista original elaborada por Krüger/Ebeling.
- Año de la foto. Las numeradas en la lista original de los números uno al ciento noventa y cinco serían del año 1928, las numeradas del ciento noventa y seis al trescientos cuarenta y ocho serían del año 1929 y desde el trescientos cuarenta y nueve en adelante serían de 1933.
- Datos de localización (localidad, parroquia, municipio).
- Texto original en alemán y traducciones al castellano y gallego.

En estas fotografías aparecen representadas ciento dos localidades, en su mayoría de la parte oriental de la provincia lucense con alguna pequeña incursión en localidades limítrofes de Asturias y dos ayuntamientos de Pontevedra. Aparecen localidades de los municipios de: Baiona, Baleira, Baralla, Becerreia, Castro de Rei, Cervantes, Cospeito, A Estrada, A Fonsagrada, Grandas de Salime, A Guarda, Guntín, Ibias, Láncara, Lugo, Meira, Navia de Suarna, Negreira de Muñiz, As Nogais, Ourense, Outeiro de Rei, A Pastoriza, Pedrafita do Cebreiro, Ribeira de Piquín Riotorto, Salamanca, Sarria, Vigo.

Como hemos comentado, las fotografías se realizan entre los años 1928 y 1933 y las numeradas entre 311 al 348 son propiedad de Walter Ebeling.

Se hace una clasificación en los siguientes bloques temáticos, tal y como se refleja en la publicación dedicada a esta serie editada en 2003 por la Diputación Provincial de Lugo:

- Lugo y alrededores.
- Paisajes. Vistas de conjunto de villas y aldeas.
- Muestras de arquitectura.
- Trabajos agrarios.
- Transporte. Trabajos del campo e instrumental agrícola. Ganadería.
- El lino y la lana. Vestimenta. Oficios.
- Sociedad y mundo de las creencias.

Desde su adquisición este fondo ha tenido una amplia difusión y ha servido de fuente de inspiración para muchos trabajos de investigación, exposiciones, publicaciones, etc.



**Figura 9.** Walter Ebeling: Herramientas para la preparación del lino. De izquierda a derecha: mazote, carda en las manos de una campesina anciana, torno de hilar, que ya sólo se encuentra aisladamente, rastrillo (rastrelo para o liño), devanadera; en primer plano: un torno (debadoira), realizada en 1928. Copia positiva monocroma sobre papel realizada en el año 2001. MPL, colección W. Ebeling, n.º 7.

## Conclusión

En definitiva, con esta aportación pretendemos mostrar, desarrollar y divulgar las colecciones fotográficas del MPL utilizadas desde el origen del museo como un recurso documental e historiográfico del patrimonio cultural conservado, pero reconocidas también como testimonios del patrimonio

material e inmaterial de su entorno, de la sociedad o de la vida urbana y rural de nuestro ámbito provincial. Incorporamos, asimismo, la fotografía en su vertiente de obra artística contemporánea. Obviamente, con esta variedad temática también hay una gran diversidad técnica, estilística y de autorías, por ello se ha conformado un conjunto de especial riqueza e interés, que aún es susceptible de mayor investigación y, sobre todo, de puesta en valor o divulgación, puesto que hasta comienzos del siglo XXI no se le había dado la importancia que realmente merece más allá de la labor documental en la gestión de los fondos museales. Por tanto, el desarrollo de una planificación, que ya ha comenzado con el programa de revisión y estudio, paralelamente al establecimiento de proyectos de protección, continuará, con su investigación más profunda y con la divulgación, hacia nuevos retos y perspectivas que consolidaremos en los próximos años porque el patrimonio fotográfico de los museos no solo se mantiene vivo, sino que crece reconociéndose y valorándose su polisémico significado.

## Bibliografía

- Amor Meilán, M. (1928). *Geografía general del Reino de Galicia*. Editorial Alberto Martín.
- Balseiro García, A. (2012). O Museo Provincial de Lugo. Orixe e relacións coa Comisión Provincial de Monumentos Histórico Artísticos de Lugo e a protección do patrimonio. *Lucensia*, 45, XXII, 317-332.
- Castro Freire, S. (1951). *Lugo y sus hombres. Ensayo de síntesis histórica*. Ediciones Celta.
- Crespo Armáiz, J. (2016). *La primera sociedad mediática: fotografía, estereoscopía y el nuevo orden visual*. Editorial Lulu.com
- Ebeling, W. (1932). Die landwirtschaftliche Geräte im Osten der Provinz Lugo (Spanien). Sach- und wortkundliche Untersuchungen. *Volkstum und Kultur der Romanen*, 5, 50-151.
- Llana, C. y Sierra Rodríguez, X. C. (2014). Fotografía y museos etnológicos: la situación de Galicia. *Anales del Museo Nacional de Antropología*, 16, 104-128.
- López Cancela, J. (1991). Salvador Castro Freire (1869-1952): la memoria gráfica de un Lugo entre dos siglos. *Lucus*, 40, 63-66.
- López Martí Núñez, L. (1934). *Santa Eulalia de Bóveda, descripción y gráficos del monumento allí existente*. Diputación Provincial de Lugo.
- Museo Virtual de Aparatos Cinematográficos de la Filmoteca de la Unam. <https://museovirtual.filmoteca.unam.mx/aparatos/aparatos-precinematograficos/visor-esterescopico/> [Consulta: 27 de noviembre de 2022].
- Quiroga Figueroa, M. (1994). Don Salvador Aurelio Castro Soto Freire en el Museo Provincial de Lugo. *Boletín del Museo Provincial de Lugo*, 6, 243-250.
- Quiroga Figueroa, M. (2012). Instantes na memoria. Fotografías de Salvador Castro Freire. Diputación Provincial de Lugo. Revista *Lucus*, 1 (33, 34). Diputación Provincial de Lugo.
- Ros Fontana, I. (1999). *Fritz Krüger y las fotografías de un trabajo de campo en Asturias (1927)*. Muséu del Pueblu d'Asturies.
- Sánchez García, J. J. y Fernández-Barredo Sevilla, Y. (2019). Aparatos de visión estereoscópica, objetos de colección. *III Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía. La fotografía estereoscópica o en 3D, siglos XIX y XX* (pp. 266-284). Institución Fernando el Católico, Excma. Diputación de Zaragoza.
- Vázquez Seijas, M. (1955-1970). *Fortalezas de Lugo y su provincia. (Notas Arqueológicas, Históricas y Genealógicas)*. Diputación Provincial de Lugo.
- VV. AA. (2003). *A terra e os homes. Fotografías de Walter Ebeling (1928-1933)*. Servizo de Publicacións, Deputación Provincial de Lugo.

- VV. AA. (1960). *I Exposición de pintura de propiedad particular* [Catálogo exposición]. Museo Provincial de Lugo.
- VV. AA. (1960). *II Exposición de pintura de propiedad particular* [Catálogo exposición]. Museo Provincial de Lugo.
- VV. AA. (1960). *III Exposición de pintura de propiedad particular* [Catálogo exposición]. Museo Provincial de Lugo.
- Yale Center for british art. [https://collections-britishart-yale-edu.translate.goog/catalog/orbis:12248399?\\_x\\_tr\\_sl=en&\\_x\\_tr\\_tl=es&\\_x\\_tr\\_hl=es&\\_x\\_tr\\_pto=sc](https://collections-britishart-yale-edu.translate.goog/catalog/orbis:12248399?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=es&_x_tr_hl=es&_x_tr_pto=sc) [Consulta: 27 de noviembre de 2022].

# TREINTA AÑOS DE LA FOTOTECA DEL MUSÉU DEL PUEBLU D'ASTURIAS (GIJÓN, ASTURIAS)

Carolina Pelaz Soto (fototeca@gijon.es)  
Muséu del Pueblu d'Asturies

**Resumen:** En el año 1992, el Muséu del Pueblu d'Asturies (MPA), dependiente del Ayuntamiento de Gijón/Xixón, adquirió el archivo fotográfico de Constantino Suárez (Gijón/Xixón, 1899-1983). Este fondo fue el germen de la Fototeca de Asturias, la colección fotográfica del MPA que este año 2022 celebra su 30 aniversario y constituye una fuente documental de referencia para el patrimonio cultural del Principado de Asturias.

Durante estas tres décadas el MPA ha apostado por una política decidida de adquisición de fondos de archivo, de gran valor artístico y documental, y por un trabajo coherente y sistemático de custodia, catalogación, digitalización y difusión del patrimonio fotográfico mediante exposiciones, publicaciones y, recientemente, a través de su nuevo repositorio digital <https://fondos.gijon.es/fotoweb/> que hace aún más accesibles sus colecciones.

**Palabras clave:** Fotografía, fototecas, repositorios, bancos de imágenes, museos, archivos fotográficos.

El MPA es una institución de titularidad pública municipal, administrativamente dependiente de la Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular, organismo autónomo del Ayuntamiento de Gijón/Xixón. Se localiza en un recinto de 35 000 m<sup>2</sup> que alberga espacios, edificios y colecciones de una gran diversidad etnográfica.

El 4 de agosto de 1968 abrió sus puertas al público el entonces denominado Museo Etnográfico del Pueblo de Asturias. Fue una iniciativa de la Cámara de Comercio de Gijón y del Ayuntamiento de Gijón/Xixón, ligada en sus orígenes a la Feria de Muestras de Asturias.

En 1985, tras unos años de abandono, pasó a depender de la Fundación Municipal de Cultura, encargada de la gestión de los programas, servicios y equipamientos culturales y educativos de titularidad municipal. En 1987 se redactó el Plan de Museos de Gijón/Xixón que estableció las directrices de la que sería la futura Red Municipal de Museos de Gijón/Xixón.

En 1998 la aprobación de un Plan Museológico configuró dos áreas diferenciadas: la expositiva, constituida por el Pabellón de Asturias Expo'92, la Casa de los González de la Vega (1757), la Casa de los Valdés, los pabellones de aperos agrícolas preindustriales e industriales y medios de transporte, junto con las construcciones rurales tradicionales: casa de campesinos del siglo XIX, *llagar* de sidra y vino, *pisón* o *molín de rabilar*, dos paneras (fechadas en 1856 y en el siglo XVIII), tres hórreos (datados en el siglo XVII, en 1816 y en 1875) y construcciones para refugio de pastores y vaqueros: corro y chozos.

Una segunda área, de entretenimiento y ocio, alberga una bolera, un *tendayu*, un anfiteatro e información sobre la charca de agua salobre; testimonio del paisaje de marisma que dominaba la desembocadura del río Piles, que fue desecada en la década de 1940.

En 2017 se construyó un edificio de servicios que integra un espacio de almacenes, la biblioteca, el archivo y oficinas.

El Muséu del Pueblu d'Asturies tiene encomendada la misión de conservar y difundir la memoria histórica de Asturias. Sus fines son enriquecer los bienes del patrimonio cultural de la región, así como conservar, estudiar y difundir esos bienes que son resultado del trabajo, la creatividad y la historia del pueblo asturiano.

## Origen histórico de la Fototeca

La Fototeca del MPA está instalada en la Casa de los Valdés o del «Tamborín», casa hidalga característica de la arquitectura civil asturiana del siglo XVII. Procedente de la villa marinera de Candás, se desmontó en su totalidad y, entre 1970 y 1975, se trasladó al recinto del MPA. En el año 2000 se amplía con un volumen conectado a la casa, de formas puras, revestido de madera y cubierta de cobre, que levita sobre el prado a modo de palafito. El nivel inferior de este pabellón está ocupado por el depósito de archivos fotográficos que requieren conservación en un clima controlado. El nivel superior se dedica a una sala de exposiciones temporales y un espacio donde se proyectan audiovisuales de fotografías estereoscópicas, una inmersión al pasado en 3D gracias la colaboración del MPA con el Área de Expresión Gráfica en la Ingeniería de la Universidad de Oviedo [fig. 1].



Figura 1. Casa de los Valdés. Sede de la Fototeca del Muséu del Pueblu d'Asturies. Fotografía: Marcos Morilla.



**Figura 2.** Constantino Suárez: Milicianas y milicianos del Batallón «Joven Guardia Roja» en el sector de Agüera, Frente de Grado, 5 de diciembre de 1936. FF005658 Colección del Muséu del Pueblu d'Asturies.

A comienzos de 1992 la colección de fotografías de MPA estaba conformada por 22 positivos fotográficos en blanco y negro procedentes de un concurso celebrado en 1972. Por entonces se inicia un proceso de adquisición de fotografías en anticuarios y en los rastros. A finales de ese año, a instancias de MPA, el Ayuntamiento de Gijón/Xixón adquiere el archivo fotográfico del fotoperiodista Constantino Suárez, además de 29 positivos fotográficos y de 62 fotografías de Modesto Montoto.

El archivo fotográfico de Constantino Suárez constituye el fondo fundacional de la Fototeca. Posee un extraordinario valor al documentar la historia social contemporánea de Gijón/Xixón desde 1920 hasta los inicios de la última Guerra Civil española. Y, además, constituye un testimonio de la labor de un reportero de guerra, adelantado del fotoperiodismo, que captó con su cámara lo acontecido durante la Revolución de octubre de 1934 y, en el frente y en la retaguardia, durante la Guerra Civil. Registra con todo detalle la realidad de esos momentos, aportando imágenes insustituibles para la memoria colectiva de unos años trascendentales de nuestra historia reciente [fig. 2].

El fondo se compone de 9005 negativos en placa de vidrio, en celuloide y positivos sobre papel en distintos tamaños, junto con dos cuadernos de gran valor documental, en los que el fotógrafo realizó minuciosas anotaciones sobre sus negativos. Posteriormente, en 2012 la Cámara de Comercio de Gijón depositó en nuestra institución 8 álbumes fotográficos con 2030 positivos del mismo fotógrafo. Y, recientemente, el MPA ha adquirido otros 3 álbumes con 177 positivos. A este conjunto debemos añadir unas 220 copias actuales realizadas a partir de los negativos originales. Estos positivados protagonizaron las dos exposiciones simultáneas que se celebraron en el MPA y en el Centro de Cultura Antiguo Instituto de Gijón/Xixón y que se organizaron para difundir este extraordinario fondo.

La importancia de este archivo, además de constituir el inicio de la Fototeca, estriba en su carácter pionero, al ser la primera vez que en la región una institución pública adquiriría un archivo fotográfico. Si bien se conservan colecciones fotográficas en otros museos e instituciones culturales asturianas, la Fototeca del MPA es el archivo fotográfico de titularidad pública más completo y especializado de la región por la variedad de fotógrafos, diversidad de tipologías, soportes, formatos, temáticas y por las dimensiones que ha alcanzado en las últimas tres décadas gracias a la adquisición de colecciones de diversa procedencia que han ingresado en la institución mediante adquisición, donación, cesión o depósito por parte de fotógrafos y familiares o de sus herederos. La Fototeca constituye un viaje por el devenir histórico del patrimonio cultural asturiano.

## Organización y estructura del archivo fotográfico

El fondo documental de la Fototeca está constituida en la actualidad por más de dos millones y medio de fotografías (sumando positivos, negativos e imágenes digitales). Debido a este gran volumen y a la diversidad de procedencias de los fondos fotográficos reunidos, se ha estructurado el archivo en dos grandes bloques: fondos y colecciones.

Tal y como apunta el ICA, las normas ISAD-G definen estos dos términos de la siguiente manera:

*Fondo*: conjunto de documentos con independencia de su tipo documental o soporte, producidos orgánicamente y/o reunidos y utilizados por una persona física, familia o entidad en el transcurso de sus actividades y funciones como productor.

*Colección*: conjunto artificial de documentos acumulados sobre la base de alguna característica común sin tener en cuenta su procedencia (ICA, 2000: 16-17).

### Fondos fotográficos

Relevantes son los fondos de fotógrafos profesionales como Marceliano Cuesta, Ramón del Fresno, Julio Peinado Alonso, Enrique Marquerie, Luis Vallet de Montano y Ramón García Duarte. Todos ellos forman parte del elenco de primeros profesionales establecidos en Gijón, Oviedo y Avilés. A los que hay que sumar los de aquellos que ejercieron su profesión en pueblos y villas como Baltasar Cue, cuyo centro de trabajo fue Llanes; Benjamín Rodríguez Membiela, en Cangas del Narcea; Lorenzo Cabeza y Valentín Vega, en la cuenca del Nalón; José Muñiz, en la del Caudal; Foto Gómez, en Luarca; Jumbo, en la Salas... También conservamos los fondos de los reporteros gráficos como Modesto Montoto y el anteriormente citado, Constantino Suárez. En los últimos años han ingresado en el museo los archivos de destacados fotógrafos profesionales de la segunda mitad del siglo xx, como José Vélez, José Manuel Nebot y José Luis Acuña Bascones [fig. 3].

Entre los fondos de aficionados que construyeron una memoria fotográfica personal cabe destacar los de Miguel Rojo Borbolla, quien retrató de forma exhaustiva la vida campesina de Puertas de Cabrales y de sus vecinos entre 1904 y 1924; Francisco Ruiz Tilve, uno de los más significativos representantes de fotografía de posguerra; Eladio Begega, cuya pasión por captar la realidad le llevó a fijar su objetivo en los vecinos y en la vida cotidiana de una pequeña parroquia rural (El Condáu, Llaviana). Los aficionados a la montaña, José Ramón Lueje y Rafael Suárez Rodríguez. Y muchos otros particulares vinculados a la fotografía de forma *amateur*: Gonzalo del Campo y del Castillo, Pedro Alonso Rebollar, Joaquín García Cuesta o Julio Antonio Fernández Lamuño. La Fototeca conserva también archivos cuyos documentos fotográficos son resultado de estudios e investigación de su productor; es el caso del lingüista y etnógrafo alemán Fritz Krüger, que visitó nuestra región en agosto de 1927, la antropóloga María Cátedra, que realizó un estudio de campo entre 1970 y 1972, y el folclorista, crítico musical y musicólogo Modesto González Cobas.



**Figura 3.** Modesto Montoto: Filando junto a un hórreo en Borines, Piloña, 1915. FF022342. Colección del Muséu del Pueblu d'Asturies.

Tienen gran importancia también los fondos fotográficos de prensa, como el archivo gráfico del diario *La Voz de Asturias*, correspondiente a los años 1965 a 2001; el de la revista *El Progreso de Asturias*, publicada por la colonia de emigrantes asturianos en La Habana (Cuba) entre 1919 y 1957, y el del diario *La Prensa* de Gijón/Xixón, junto con el personal de quien fuera su director, Joaquín Alonso Bonet. También de la empresa especializada en la edición e impresión de tarjetas postales: Ediciones Alarde y, en fotografía aérea, FOAT S.A. (Fotografía Aérea y Terrestre). El pasado industrial de Gijón está presente con dos fondos: la fábrica de botellas Gijón Fabril (1915-2016) y Manufacturas Bernar (1946-2020), dedicada al diseño y venta de productos de menaje [figs. 4 y 5].

### **Colecciones fotográficas**

Las colecciones están formadas por conjuntos fotográficos de procedencia heterogénea, que no integran un fondo. Tienen en común un tema o asunto, se han reunido de forma facticia por motivos de conservación o por su especial interés, o se han agrupado por el soporte o sus características técnicas.

La colección *Asturianos en América* reúne un amplio conjunto de fotografías enviadas por los emigrantes asturianos en el continente americano. Es testimonio del papel tan destacado que tuvo el medio fotográfico para mantener el contacto entre los emigrantes y sus familias en Asturias.

La colección de tarjetas postales de Asturias, que jugaron un papel esencial en el proceso de democratización de las imágenes, posee un gran valor documental. Dentro de esta colección destaca el conjunto correspondiente a la ciudad de Gijón/Xixón. La gran producción de tarjetas postales locales responde a su pujanza industrial, así como al atractivo de su puerto y de su playa, que convirtieron a Gijón/Xixón en un centro de ocio y veraneo.



**Figra 4.** José Ramón Lueje: A la hierba en Les Bedules, Ponga, 1959. FF043917. Colección Muséu del Pueblu d'Asturies.

La colección de *Álbumes fotográficos* se caracteriza por su variado contenido iconográfico y temático. Conservamos álbumes de familia o personales, de coleccionistas de fotografías y de tarjetas postales, de empresa, de viajes, etc.

*Post mortem* o fotografía de difuntos es la colección de fotografía mortuoria, género que alcanzó un gran desarrollo hasta la década de 1960.

La colección de *Daguerrotipos, ambrotipos, ferrotipos y autocromos* es un conjunto reunido por su doble interés: estético y técnico.

La última colección creada es la correspondiente a la *Iconoteca asturiana*; una galería de retratos de los más importantes hombres y mujeres que trabajaron en favor de Asturias [fig. 6].



Montaña por la que descuende la tubería de agua a la planta de Urdón.-Una manifestación en Candás, la villa del Cristo Milagroso, famoso en toda Asturias. Una merienda en la Polar.-Grupo de otra merienda, esta en Asturias. Alumnos y profesores y su escuela.

136

FF050529 a FF050533

Figura 5. Página del volumen VIII de *El Progreso de Asturias*.



Figura 6. Interior del álbum fotográfico del marqués de Ferrera, h. 1865. Colección del Muséu del Pueblu d'Asturies.

### Gestión y difusión de los fondos fotográficos

El procesamiento técnico de las imágenes se lleva a cabo en las fases de selección, adquisición, registro, descripción y análisis, digitalización, organización, preservación, conservación y difusión. La gran diversidad de fondos y colecciones genera una amplia casuística que demanda respuestas específicas, por lo que se hace necesario establecer criterios metodológicos, estrategias y protocolos de actuación para el tratamiento de los documentos fotográficos.

Los sistemas de gestión en el MPA han evolucionado a lo largo de estas tres décadas. En un primer momento la información de los archivos fotográficos se gestionó a través de una base de datos en formato DBText. La imposibilidad de incorporar imágenes a la catalogación suponía una importante limitación y con el tiempo llevó a su abandono.

En 2013 el Ayuntamiento de Gijón/Xixón suscribió un convenio de colaboración con el Ministerio de Cultura para incorporar el sistema de gestión museográfico DOMUS. La implementación en 2014 de esta herramienta informática a la Red de Museos Municipales facilitó la gestión de bienes museográficos, documentales y administrativos, contribuyendo a unificar los procesos de catalogación (se realizó previamente la migración de las bases en DBText), tratamiento técnico e intercambio de información.

Pero la experiencia nos demostró en pocos años que el crecimiento exponencial de los fondos y colecciones documentales del museo, especialmente las fotográficas, iban a requerir una decidida apuesta por la digitalización y una solución técnica específica. En efecto, el volumen de fotografías, la gran diversidad de procedimientos, soportes y formatos, su desigual nivel de identificación y estado de conservación, hizo obligada la priorización a la hora intervenir y catalogar dichos conjuntos fotográficos. El sistema de catalogación, individualizado y minucioso, de DOMUS, nos resultaba arduo e ineficiente para controlar y gestionar la ingente cantidad de fotografías que conservamos en la Fototeca. Todo ello hizo evidente la necesidad de adquirir una nueva herramienta. Así, en 2016, el Ayuntamiento de Gijón/Xixón adquirió el paquete de programas de gestión de activos digitales Fotoware, *software* desarrollado por una compañía de Oslo (Noruega). La *suite* está constituida por los módulos Fotostation, Index Manager y Fotoweb. El contrato, además del *software*, incluía el alojamiento de la plataforma de gestión con seguridad certificada.

Fotostation es un programa para organizar imágenes y gestionar información textual IPTC. Los campos añaden información extra, textual, a las imágenes digitales. Index Manager es un administrador de índices que permite optimizar el motor de indexación y búsqueda de sus sistema Fotoware.

Y Fotoweb es un repositorio digital con capacidad para organizar, centralizar, almacenar y compartir grandes cantidades de documentos, imágenes y vídeos, y automatizar procesos muy complejos.

En esencia, en Fotoware los archivos digitales no se asocian a una base de datos externa, sino que portan en sí mismos la información en forma de código o metadatos. El archivo no es un activo hasta que no se añaden dichos metadatos [fig. 7].

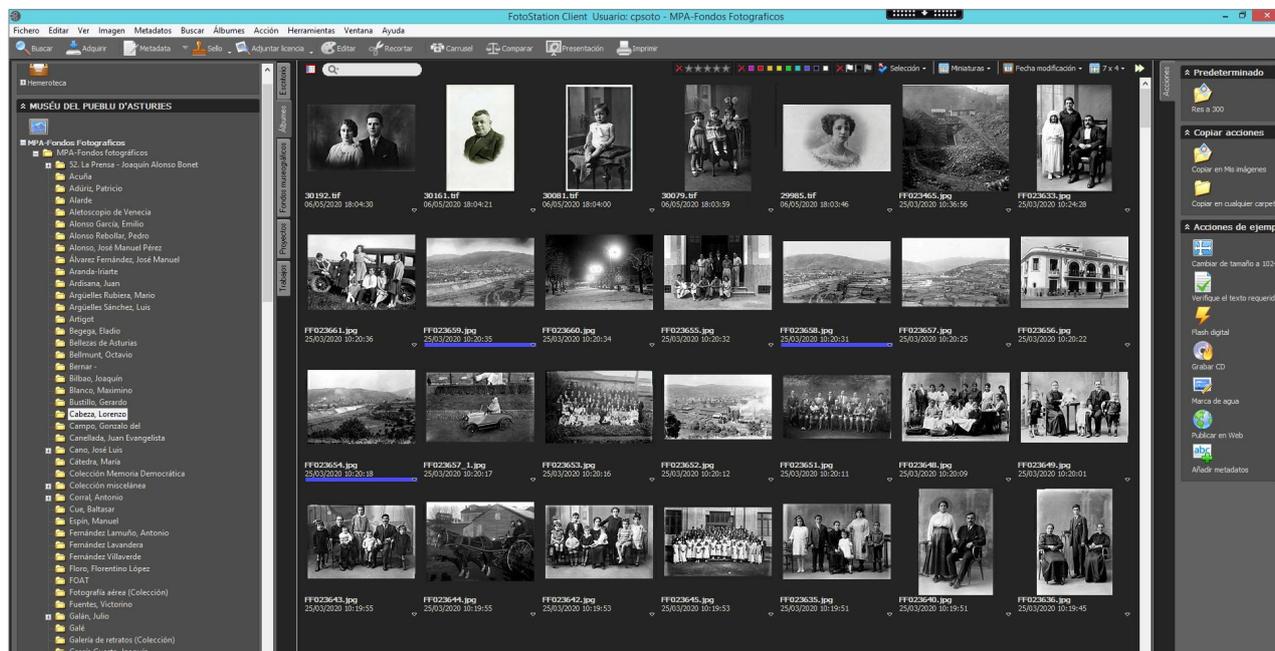


Figura 7. Captura de pantalla del programa Fotostation. Las imágenes fotográficas pertenecen al fondo de Lorenzo Cabeza.

En 2020, el confinamiento decretado por la pandemia de COVID-19 nos obligó a trabajar desde casa y gracias a este *software*, que aún estaba en fase de prueba e investigación, el personal de la Fototeca pudo cargar contenido al programa, que pudo ponerse inmediatamente a disposición de los usuarios durante las fases de la desescalada. El trabajo de catalogación procedente de DOMUS se reaprovechó gracias a la gran versatilidad que Fotostation proporciona para migrar información desde bases de datos externas.

Este último año hemos estado trabajando con una versión superior de Fotoware, lo que ha significado una mejora en el almacenamiento de archivos digitales y en el número de licencias. Se ha aumentado el límite de ficheros por índice, de cien mil a tres millones; y de ocho índices a más de treinta, unido a un número ilimitado de usuarios públicos que pueden acceder al repositorio digital.

En la actualidad el personal de la Fototeca trabaja tanto con Domus como con Fotoware, si bien la catalogación en Domus se limita a los bienes fotográficos más significativos, aquellas fotografías que forman parte de exposiciones y que son utilizadas en publicaciones, así como ingresos de una misma procedencia. Fotoware se ejecuta como un servicio en la nube completamente administrado y esto permite asegurar la conservación de todos los fondos fotográficos con un tratamiento centralizado que posibilita que el trabajo de catalogación se pueda poner a disposición del público de forma inmediata a través del módulo Fotoweb, que proporciona acceso mediante internet a las colecciones digitales (<https://fondos.gijon.es/fotoweb/>). Nuestro trabajo de documentalistas se hace más transparente, gana en inmediatez y se traduce en mayor rendimiento y productividad [fig. 8].



Figura 8. Captura de pantalla del programa. Fotoweb. Imagen digital: Celso Gómez Argüelles. San Miguel de Lillo, h. 1915. CGS-036.

Además de los fondos fotográficos de la Fototeca del MPA, están a disposición del público, en abierto, fondos gráficos, fondos documentales y fondos museográficos, cuya gestión corresponde a otras áreas del MPA. También utilizan el *software* otros servicios y museos del Ayuntamiento de Gijón/Xixón: el Archivo Municipal, Gijón Impulsa (Promoción Empresarial y Turística de Gijón S.A.) y el Museo Natal Casa Jovellanos de Gijón.

La difusión del archivo fotográfico también ha experimentado una constante evolución, adaptándose a la realidad digital de cada momento. La primera campaña de difusión fue la organizada con motivo de la exposición «Modesto Montoto. Una visión fotográfica de Asturias (1900-1925)» en 1995, con la edición de su correspondiente catálogo. Desde entonces, se han organizado decenas de exposiciones de fotógrafos individuales, como las de Baltasar Cue, Modesto Montoto, Fritz Krüger, José Ramón Lueje, Valentín Vega, Juan Evangelista Canellada, Eladio Begega, Miguel Rojo Borbolla, Francisco Ruiz-Tilve, Celso Gómez Argüelles, Luis Vallet de Montano, Gerardo Bustillo... Junto a estas muestras de la obra de un solo fotógrafo, se han organizado otro tipo de exhibiciones de carácter temático, que dieron a conocer aspectos relevantes de la historia de la sociedad asturiana. Es el caso de las dedicadas a fotografía y emigración («Asturianos en América»), a la Guerra Civil («Asturias en guerra» y «Frente a frente»), «Mundos de la fotografía en el siglo XIX», «La dura infancia. Fotografía y trabajo infantil» o «Pompa y circunstancia: construcciones efímeras en las colecciones fotográficas del Muséu del Pueblu d'Asturies (1858-2020)». También muestras dedicadas al patrimonio cultural inmaterial, a las máquinas fotográficas, a los álbumes fotográficos, a la fotografía estereoscópica («Asturias en 3D (1909-1937). Fotografía estereoscópica de Celso Gómez Argüelles»), al automóvil, al fútbol o a la fotografía escolar.

Con la llegada de Internet, el MPA se hizo más visible a través de su página web, que comparte con el resto de los museos municipales de Gijón/Xixón (<https://www.gijon.es/es/directorio/museu-del-pueblu-dasturies>). En su momento la web ofrecía nuevos canales de comunicación y permitía atender a audiencias más amplias y atraer a nuevos usuarios potenciales. Un museo abierto veinticuatro horas al día, los siete días de la semana, acercando las colecciones al público. Hoy se ha convertido más bien en una carta de presentación, con información general y específica de los servicios que oferta el museo. Posteriormente, las redes sociales generaron un espacio de comunicación en el que se practicaba una escucha activa con el usuario y se creaba comunidad. Actualmente, el MPA está presente en Facebook (<https://www.facebook.com/MuseudelPuebludAsturies/>),

Instagram (@museudelpuebludasturies) y Twitter (@museuPuebluAst). Esta difusión se ve ahora enriquecida con nuestro repositorio digital, que permite a los usuarios acceder de forma libre, abierta, gratuita e inmediata a nuestros fondos fotográficos a través de la web <https://fondos.gijon.es/fotoweb/>. Desde que se utiliza este software se ha reducido considerablemente el tiempo de trabajo dedicado a atender consultas de usuarios, ya que pueden realizarla ellos directamente a través del repositorio digital. Ahora los usuarios consultan el repositorio y solicitan directamente las imágenes que necesitan a la Fototeca. Además, a través del correo electrónico (fototeca@gijon.es), pueden aportar, completar, corregir descripciones, dataciones e identificaciones, generando un canal de comunicación entre el MPA y público.

La Fototeca de Asturias afronta ahora nuevos desafíos vinculados a su patrimonio fotográfico. Ante la sobreabundancia de imágenes fijas y en movimiento que ha producido el desarrollo de la tecnología digital, que supera las capacidades de almacenamiento físico y conservación de la institución, el MPA debe reflexionar sobre los criterios de selección de futuras incorporaciones; lo que Ángel Fuentes denominó «principio de competencia», al que se suman otros como el de oportunidad, el de economía de recursos o el de visibilidad de conservación. Asimismo, y por la heterogeneidad y vulnerabilidad de soportes, técnicas y morfologías que se conservan en sus fondos, el MPA debe apostar por sistematizar procesos técnicos. Para ello ha redactado un protocolo de manipulación, tratamiento y almacenaje de fondos fotográficos y audiovisuales de uso interno.

## Bibliografía

- González Lafita, P. (2006). Los Museos de Gijón. *Museo: Revista de la Asociación Profesional de Museólogos de España*, 6, 93-107.
- ICA (2000). *ISAD (G). General International Standard Archival Description*. Ottawa: International Council on Archives.
- López Álvarez, J. (2020). El Museo del Pueblo de Asturias y la sociedad asturiana. Historia (y estrategias) de una identificación. *Anales del Museo Nacional de Antropología*, XXII, 107-120.
- VV. AA. (2002). *Constantino Suárez, fotógrafo (1920-1937)*. [Catálogo exposición]. Edición de F. Crabiffosse Cuesta. Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular.

# EL PROCESO DE RECUPERACIÓN DEL PATRIMONIO FOTOGRÁFICO EXTREMEÑO. LA EXPERIENCIA MEIAC. 1995-2022

Rocío Nicolás Blanco (rocio.nicolas@juntaex.es)

Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, MEIAC. Badajoz

**Resumen:** En 1995, fecha de inauguración del Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, en adelante MEIAC, este se inscribe en la general propuesta de normalización para la cultura artística contemporánea, pero responde además al objetivo de la creación de un patrimonio contemporáneo, así como al de la revisión crítica de la memoria visual de Extremadura. Recuperar una imagen en parte opacada por el estereotipo y el aislamiento cultural requerirá de la fotografía como medio inexcusable. El proceso, pasados casi treinta años, puede contarse desde las exposiciones, las fotografías y la recuperación de archivos documentales. Una crónica de un proyecto no agotado que aún se amplía en iniciativas para una nueva memoria, en una labor que continúa en plena vigencia.

**Palabras clave:** Extremadura, memoria, imagen, fotografía, museos, MEIAC.

## El Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo

Al comenzar la década de los noventa aún no existe en Extremadura un soporte firme para el desarrollo de la cultura artística. Esta ausencia viene explicada, entre otros factores, por la inexistencia de mercado, coleccionismo, centros formativos o medios de divulgación especializados lo que ahonda en una situación de carencias endémicas. Afrontar esta realidad desde lo público es la idea que alentará la creación de algún tipo de agente activador para el territorio<sup>1</sup> (y resonador al exterior), cuya articulación final como museo responde, a su vez, a la necesidad de reunir un patrimonio contemporáneo del que se escaseaba en «términos dramáticos» (Rodríguez, 2005: 12).

Con este modelo establecido, en 1994 la Junta de Extremadura encarga un Programa Museológico<sup>2</sup> y nombra una Comisión Asesora<sup>3</sup>, que planteará las líneas de trabajo y la pauta para las colecciones del futuro Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo.

<sup>1</sup> Pese a lo definitivo de su creación, el MEIAC no es la única propuesta en esos años o incluso anterior, como sucede con el Museo Vostell Malpartida o con la colección contemporánea del Museo de Cáceres.

<sup>2</sup> Redactado por Luis Alonso Fernández, profesor de Museología de la Universidad Complutense y conservador de Museos. En su texto se recogen «dos líneas generadoras ineludibles: 1. Definir, recuperar, potenciar y difundir el proceso histórico del arte extremeño contemporáneo. 2. Ser un activo cualificado en el medio geográfico y sociocultural».

<sup>3</sup> Antonio Bonet Correa, Luis Alonso Fernández, Miguel Rojas Mix, Bernardo Pinto de Almeida, Miguel Logroño Leza, Fernando Huici March, Fernando Castro Flórez, María del Mar Lozano Bartolozzi, Rosa Olivares Zurilla, Javier Cano Ramos, José Antonio Galea y Antonio Franco Domínguez (director del MEIAC).

Inaugurado en mayo de 1995, el MEIAC es coincidente al fenómeno de renovación de los museos españoles iniciado a finales de los ochenta y, como muchos de sus contemporáneos, viene a ocupar un espacio urbano preexistente: el solar de la antigua Prisión Preventiva y Correccional de Badajoz, una cárcel modelo panóptico<sup>4</sup> de mediados de los cincuenta, a su vez construida sobre un fuerte militar<sup>5</sup> del sistema Vauban de la ciudad.

Origen, edificio (Montaner, 2006), cronología y modelo de gestión conectan así con un momento general en el país, pero las elecciones hechas para la colección y su discurso confieren al MEIAC una singularidad sustentada en las mismas señas durante casi treinta años de existencia. El museo propone para Extremadura un cambio del paradigma «frontera» —por su posición frente a Portugal y por su histórica relación con América—, extendiendo su vocación a esos ámbitos culturales. Así, en 1995 se reúne en Badajoz la más completa representación de arte portugués fuera de su territorio, en paralelo a unos fondos latinoamericanos que recorren todas las disciplinas de la creación artística y que incluyen a gran parte de los creadores surgidos de este contexto desde finales del siglo xx. Ambas colecciones dotan al museo de una innegable energía y de una posición internacional de primer orden.

La condición transnacional consiguió gran visibilidad y recepción crítica, no ajena a lo novedoso de un museo de periferia «sin complejos», embarcado perseverantemente en proyectos tan ambiciosos como innovadores. Con el tiempo, esa intensa actividad se irá matizando, manteniendo, no sin dificultades, las líneas originales e incorporando una pionera dedicación al diálogo entre la práctica artística y las innovaciones tecnocientíficas<sup>6</sup>.

Y aunque el relanzamiento hacia el exterior es uno de los grandes aciertos del museo, aún quedaría por concretar su política respecto a las acciones que afectan al entorno inmediato; el compromiso primero con el arte extremeño, sobre el que aún sobrevolaban localismos, estereotipos y cierta debilidad del aparato crítico [fig. 1].

## Extremadura desde el MEIAC

Es forzoso recurrir al uso de una constante para los procesos de renovación cultural de los ochenta y noventa. La «normalización», entendida como contenedor de propósitos de contextualización, desarrollo y divulgación, resulta categoría especialmente útil para el estudio de un territorio inserto en circunstancias que enturbian notablemente su imagen real ante la historia.

La más significativa es la anormal pervivencia del regionalismo<sup>7</sup> y su aparato ideológico, más allá de su ciclo histórico, mostrando un profundo arraigo en un mundo de tradición agraria y alejado sistemáticamente de los procesos de modernidad. En ese contexto, ya percibido desde dentro, aparecen sectores cercanos al regeneracionismo y una general sensibilidad que encontrará aquí la expresión visual de lo «extremeño».

<sup>4</sup> La prisión fue proyectada por técnicos de la Dirección General de Prisiones durante los primeros años de la posguerra, aunque no se terminó hasta 1958. Respondía al tipo penitenciario de rotonda y naves radiales inspirado en el panóptico de Bentham de finales del siglo xviii.

<sup>5</sup> Fuerte de Pardaleras, siglo xvii. El carácter fronterizo de la ciudad de Badajoz le confiere un marcado carácter militar como deja ver su sistema de murallas. La principal, de sistema abaluartado, fue construida a finales del siglo xvii, con un completo conjunto de baluartes, fosos, caminos cubiertos, revellines y fuertes exteriores.

<sup>6</sup> Atento desde muy pronto a los profundos cambios de la nueva era tecnológica, el museo ha venido desarrollando desde el año 2000 un programa relacionado con la producción artística ligada a los avances tecnocientíficos. En 2008 comienza NETescopio (<http://netescopio.meiac.es/>), concebido como un archivo en línea en continuo desarrollo destinado a preservar obras artísticas generadas para la red.

<sup>7</sup> Su mejor exponente, la pintura, tiene en Adelardo Covarsí y Eugenio Hermoso sus ejemplos más notables.



**Figura 1.** Vicente Novillo: Interior del Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz, 2008. Archivo MEIAC.

El escenario no cambia sustancialmente con el impulso transformador de la Segunda República, que llega sordo a la región, limitado a hechos puntuales y nombres propios. Mientras las tendencias costumbristas-regionalistas se repliegan en el resto de España, Extremadura permanece en posiciones conservadoras, ejemplificadas en los fastos de la «Exposición Iberoamericana» del 29 en Sevilla. Las posteriores derivas regionalistas, sumadas al conflicto bélico y al silencio de posguerra, aún terminaran de desdibujar la memoria visual de la región.

Con estas premisas, los objetivos «normalizadores» cristalizan en el MEIAC en una colección extremeña intencionadamente afín a las tendencias nacionales, que establece grupos generacionales y que incluye también a los que trabajan fuera o pasan en forma significativa por la región. Se asume así la activación del territorio contemporáneo, pero desde la respuesta a las ausencias historiográficas y al «oficialismo» más tradicional que lastraba su cimiento.

Colección y discurso se abren, de este modo, en los creadores vinculados a los movimientos de renovación y vanguardia histórica, siendo el primero entre ellos Timoteo Pérez Rubio, al que se dedica la primera exposición producida por el MEIAC, adelanto de la estrategia de recuperación que desarrollará posteriormente. Un proyecto en curso, que es necesario abordar desde varios frentes, estando la fotografía presente no solo como inexcusable medio artístico, sino también desde su naturaleza de fuente histórica.

## Reconstruir la memoria

Componer la memoria visual de Extremadura a partir de su patrimonio fotográfico discurre por caminos paralelos a los del resto de objetivos del museo. Como en estos, se fija un proyecto a largo plazo, un marco donde el MEIAC no es el único agente y con un planteamiento que incide

especialmente en la investigación, el trabajo de campo y la evaluación de materiales. Estos son, además, elementos especialmente sensibles en una región con una enorme dispersión patrimonial.

Los resultados de este itinerario, ni definitivos ni cerrados, alimentan una dinámica que incluye propuestas, organización de diversos formatos de exposición y divulgación de resultados; la eventual incorporación de fondos fotográficos nace, por lo general, en respuesta a las necesidades generadas en el desempeño de estas tareas.

## Las Exposiciones

Cronológicamente, y aunque no es estrictamente fotográfica, la exposición «Las Hurdes/Tierra sin pan. Un documental de Luis Buñuel» (MEIAC, 1999) resulta clave para entender la posición del museo frente a la historia y sus fuentes visuales<sup>8</sup>. Huyendo de visiones polémicas, la exposición prima la aproximación didáctica y analiza la génesis de la película desde el complejo entramado de elementos ideológicos y visuales que confluyen en ella, desde la proyección en lo extremeño, más que desde la inscripción del mítico documental en el surrealismo, las vanguardias o, incluso, la historia del cine. Comisariada por Javier Herrera, exposición y catálogo incluían, con carácter de primicia, la segmentación en planos de toda la película.

Solo un año después se presentará «La fotografía en Extremadura. 1847-1951» (MEIAC, 2000), la muestra que articula un discurso completo para la imagen de Extremadura a partir de sus registros fotográficos [fig. 2].

Como en la anterior, hay voluntad de alejarse del tópico y contar la historia con imágenes, con las fotografías de un pasado desconocido hasta por los propios extremeños. En palabras de la comisaria de la exposición, Matilde Muro:

[...] no todo es miseria y abandono en nuestra historia, que hemos tenido personajes insustituibles, que nuestras costumbres y acontecimientos han sido objeto de toda clase de atenciones por parte de quienes nos han visitado con ojos de fotógrafo, y que incluso desde dentro, procuraron escribir la historia de la región con imágenes desde que se inventó la fotografía.

Nuestra historia es la misma que la del resto del territorio nacional. Acaso un poco más trabajosa, a lo mejor un poco más dura por estar sometidos al olvido en ocasiones, y con esta aportación, ese mismo olvido del que nos quejamos es lo que se ha querido obviar, poniendo en el lugar que merecen a los fotógrafos que nos miraron [...] (2000: 14).

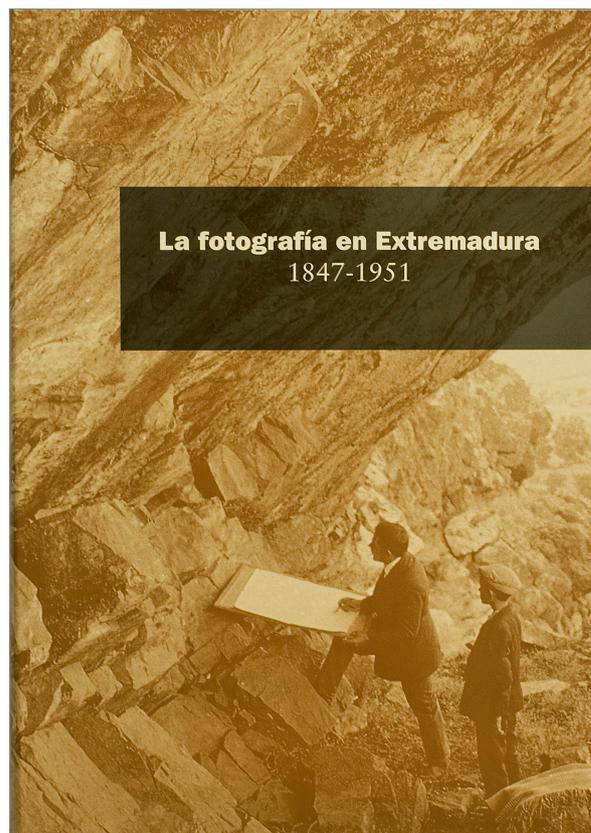


Figura 2. Portada del catálogo *La fotografía en Extremadura. 1847-1951* (MEIAC, 2000).

<sup>8</sup> El tema jurdano ha tenido un importante desarrollo dentro de la temática extremeña. En 2015 se le dedicará otra exposición, esta de carácter documental, «Las Hurdes. Páginas de Sangre. Revista mensual ilustrada», producida en colaboración con el Centro de Documentación de las Hurdes.

El amplio periodo de estudio, las escasas publicaciones de referencia y la enorme dispersión de los materiales circundan un proyecto sin precedentes, donde se consiguió identificar a los pioneros<sup>9</sup>, recuperar a profesionales y aficionados autóctonos<sup>10</sup> e introducir definitivamente la referencia a los fotógrafos extranjeros al hablar de Extremadura, cerrando Eugene Smith y sus fotos para LIFE el repertorio iconográfico de la muestra.

Más que un proyecto acabado, «La fotografía en Extremadura» es un manifiesto ante las muchas posibilidades abiertas: nombres propios, costumbres, modos de vida, pueblos y ciudades que configuran un enorme reservorio visual. De entre estas, resulta especialmente atractiva, para los itinerarios en que transita el museo, aquella que interpela a la «mirada del otro» después de años de localismos y autocontemplación. La visión de los fotógrafos extranjeros que conocieron y fotografiaron Extremadura es uno de los campos donde se han producido avances más significativos.

Aquí se encuadraría «En tierras de Extremadura. Las fotos de Ruth Matilda Anderson para la Hispanic Society» (MEIAC, 2004), que no supone únicamente la recuperación de más de doscientas imágenes excepcionales, conocidas hasta entonces de forma limitada, sino también la cooperación con una institución de importancia internacional.

Sabido es que la Hispanic Society of America organizó en los años veinte varias expediciones destinadas a crear un archivo fotográfico de las costumbres españolas. Las fotografías realizadas por Ruth M. Anderson en Extremadura, entre enero y abril de 1928, recogen vida y costumbres, en una delicada combinación de sensibilidad artística y enfoque antropológico. La selección del comisario, Patrick Lenaghan, se articuló en tres secciones: las aldeas, pueblos y comarcas; la vida cotidiana y los retratos de las personas que Ruth conoció, en una crónica visual de un mundo ya desaparecido.

No es anecdótico señalar un anterior encargo de la Hispanic que recalca en Extremadura, también documentado en una exposición: «Sorolla paisajista. Sorolla en Extremadura» (MEIAC, 2011), organizada con apoyo del Museo Sorolla<sup>11</sup>. Una vez más, la fórmula de colaboración interinstitucional viene a reforzar este proceso sobre la mirada «externa» que requiere, en ocasiones, de más agentes que el propio museo. En este sentido, es innegable el balance positivo de sumarse a iniciativas de otros centros cuando existe proyección en lo extremeño, como sucede en «Capa: Cara a Cara. Fotografías de Robert Capa sobre la Guerra Civil Española» (MEIAC, 2000). Producida por el Reina Sofía en 1999, unos años antes del descubrimiento de «la maleta mexicana», fue comisariada por Catherine Coleman y Richard Whelan. Ellos y otros especialistas<sup>12</sup> asistieron, durante la presentación en Badajoz, a un simposio específico alrededor de la presencia de Capa, Taro y Seymour en el frente extremeño.

En una lista (no exhaustiva) de exposiciones aún faltarían por tratar las que exploran la fotografía producida o estrechamente ligada con la región, muchas veces a través de sus autores. En los casos a continuación, los fotógrafos que crearon estos repertorios son referentes para los

<sup>9</sup> El conde de Lipa, Charles Clifford o Jean Laurent y una pléyade de pintores reconvertidos en gabinetes fotográficos.

<sup>10</sup> Nombres como Garrorena, Diéguez, Karpint, Hernández Pacheco, Jarones, Foto Pepe, Olivenza, Antonio Pesini, Díez, Oscar Alonso, Vidarte, Narciso Pérez Zubizarreta, Narciso Martínez, Perate, Gustavo Hurtado, Javier García Téllez, Martín Gil, Emilio Herreros, Tomás Pulido, Campomanes, Capdevielle o Fonseca.

<sup>11</sup> «Sorolla Paisajista» era una espléndida colección de paisajes y «Sorolla en Extremadura» mostraba los trabajos realizados en la región para el panel encargo de la Hispanic Society. La serie de 14 pinturas conocida como *Visión de España* fue encargada por su fundador, Archer Milton Huntington, en 1911. Los lienzos fueron pintados en distintos lugares de España entre los años 1912 y 1919.

<sup>12</sup> Richard Whelan, catalogador oficial de la obra de Capa y comisario de la muestra; Catherine Coleman, comisaria y consertera de fotografía del MNCARS; Justo Vila, escritor; Julián Chaves y Matilde Muro, especialistas en fotografía.

ámbitos de la ciencia y la literatura, pero es su uso de la fotografía el que les confiere valor específico para el MEIAC.

«Elementos del paisaje. Eduardo Hernández-Pacheco» (MEIAC, 2016) se basaba en un previo y exhaustivo trabajo de digitalización y restauración de fotografías procedentes del Museo Nacional de Ciencias Naturales y de la Universidad Complutense de Madrid, realizadas por el geógrafo y naturalista de origen extremeño Eduardo Hernández-Pacheco.

De forma general, estas imágenes se incluyen en el capítulo de las fotografías que desde mediados del xix son utilizadas como herramienta de carácter científico, siendo este el uso para el que su autor las concibió, utilizándolas en sus estudios, publicaciones y actividad docente. La selección realizada por Cristina Zelich tuvo en cuenta, no obstante, algo más que ese documento útil. Los paisajes, roquedos y masas de agua, como el propio Hernández-Pacheco las organizó, revelaron un interesantísimo fondo fotográfico que, salvo en el ámbito especializado<sup>13</sup>, era prácticamente desconocido hasta la fecha de la exposición.

También poco o mal conocida era la pasión del escritor Felipe Trigo, médico de profesión y conocido autor literario, especialmente como novelista. En 2019 se presentó en el MEIAC una selección de las fotografías atesoradas por su familia, más de 250 imágenes en blanco y negro y color, placas de cristal y estereoscópicas que, tras un proceso de donación y estudio, pudieron ser vistas en la exposición «Felipe Trigo, fotógrafo. Y otros documentos de su archivo» (MEIAC, 2019).

Felipe Trigo se entregó a la fotografía con auténtica afición, documentada en su biografía y en este fondo, se aprecia al conocedor, pero también al hombre de temperamento artístico. La exposición se completaba con otros materiales inéditos de carácter documental, como correspondencia diversa o la maqueta de la inconclusa revista *La Vida*.

## Las fotografías. Incorporaciones a la colección

El entorno de investigación, acopio y articulación museográfica de materiales que se despliega en estos años, muy especialmente en los inmediatos a la exposición «La fotografía en Extremadura», resulta un excelente guion para una «hoja de ruta» para la incorporación al museo de fondos fotográficos de carácter histórico. La diversa procedencia y la limitación de medios no hacen sencillo un proceso que, no obstante, cuenta con logros notables que atraviesan diversas vías de incorporación a la colección.

**Fondos preexistentes:** En un primer momento, vinculado al trabajo de campo, se comienza a trabajar en la reunión de fondos ya integrados en la comunidad autónoma, aunque dispersos por diferentes instituciones. Es el caso de las nueve fotografías de Charles Clifford que conserva el museo, de las cuales siete eran propiedad de la Junta de Extremadura. Las fotografías pertenecen a los habituales modelos de la «España Monumental» y el trabajo ligado a la monarquía, como las fotografías del puente de Alcántara, cuya reconstrucción asumió la Corona española entre 1858 y 1960.

Estas obras exceden en mucho el marco temporal del MEIAC, y solo se justifican insertas en este proyecto de recuperación y, más concretamente, de localización de las experiencias pioneras en Extremadura. En esa línea, el museo adquirió aún otras dos fotografías de Clifford, una correspondiente a la serie del puente de Alcántara y otra del acueducto de Mérida.

<sup>13</sup> Importante es el papel desarrollado por E. Hernández-Pacheco en el ámbito de las primeras experiencias para las declaraciones de Monumento Natural en nuestro país.

**Adquisiciones:** La compra de estas fotografías fue realizada en el mismo contexto de la que, por significado, cronología y valor artístico se convierte en la gran propuesta de fotografía de «memoria» que conserva el MEIAC.

Publicadas por LIFE en 1951 con el título Spanish Village, las fotografías de Eugene Smith son verdadero sostén sobre este discurso sobre la «mirada del otro». Se adquirieron en 1999, formando un importante conjunto de cinco positivos de época<sup>14</sup> realizados por el autor a partir de los negativos del pueblo extremeño de Deleitosa entre mayo y junio de 1950: La hilandera, Mujer cubierta en las sombras, El traje de comunión, Velatorio español y Guardia Civil.

Aún se adquirirán otras fotografías que vienen a ahondar en el campo de la memoria, como los álbumes de Jean Laurent o una decena de imágenes de Juan Dolcet, conocido exponente de la escuela de Madrid y excepcional retratista del mundo artístico madrileño (suya es la más conocida efigie del pintor extremeño Juan Barjola), que aquí incluye su trabajo de carácter más antropológico realizado en la comarca de la Vera, más concretamente en la celebración de los «Empalaos».

**Donaciones:** A todo este incremento patrimonial aún habría que incluir significativas donaciones, como la realizada por la Hispanic Society de Nueva York a partir del material producido para «En tierras de Extremadura». Las sesenta y tres imágenes que ingresaron en forma definitiva en diciembre de 2006 han sido mostradas por el MEIAC en numerosas ocasiones desde entonces, dentro y fuera del museo<sup>15</sup>.

## Los Archivos

En los últimos años, las prácticas orientadas al incremento de fondos han derivado de forma significativa hacia las conservación e investigación de archivos documentales y fotográficos, que han recuperado para Extremadura fondos tan importantes como el archivo del pintor Ortega Muñoz, las fotografías y documentos del escritor Felipe Trigo, el archivo del poeta experimental José Antonio Cáceres o la aún no presentada donación de la familia del fotógrafo Narciso Pérez Zubiarrreta.

Las primeras fotografías insertas en conjuntos documentales que llegan al museo estaban vinculadas directamente con proyectos que sus imágenes contribuirán a definir. Estos son los que hemos dado en llamar «archivos de artista», generalmente localizados por vía familiar y, en los dos casos referenciados, durante el trabajo de investigación para proyectos de carácter antológico y monográfico.

El Archivo Timoteo Pérez Rubio, adquirido definitivamente en 2008, aunque de ingreso anterior, no es un archivo fotográfico. Aquí el papel de la fotografía es familiar y conmemorativo, pero presenta la excepcionalidad de su contenido, de enorme relevancia histórica por la trayectoria vital del pintor, protagonista de uno de los capítulos más importantes para el patrimonio español en el pasado siglo [fig. 3].

<sup>14</sup> The Spinner. Negative Date: 1950 Vintage Gelatin Silver Print, printed by the artist: Hooded Woman in Shadows, Spanish Village. Negative Date: 1950 Vintage Gelatin Silver Print, printed by the artist: Young Child Dressed in White, Spanish Village. Negative Date: 1950. Vintage Gelatin Silver Print, printed by the artist; Spanish Wake. Negative Date: 1950. Vintage Gelatin Silver Print, printed by the artist; Guardia Civil, Spanish Village, Negative Date: 1950. Vintage Gelatin Silver Print, printed by the artist. Circular estate stamp on the verso of the print.

<sup>15</sup> «Extremadura en 1928» (R. M. Anderson) (Fundación Van Der Linde, Montánchez, 2014), Ruth Matilda Anderson, «Por Tierras de Extremadura» (Edificio Badajoz Siglo XXI, Fundación Caja Badajoz, Badajoz; Centro Cultural Santo Domingo. Fundación Caja Badajoz, Mérida; 2015), «Extremadura y Jerez de los Caballeros. 1928» (Centro Cultural San Agustín, Jerez de los Caballeros, 2015).



**Figura 3.** Timoteo Pérez Rubio en Ginebra, 1939. Archivo Timoteo Pérez Rubio, MEIAC TPR-F-082.

Organizado desde su origen en dos bloques, a los que no parece ajena la mano de Rosa Chacel durante la redacción de sus *Retratos del Jardín*, el archivo conserva la documentación relativa a la evacuación del Tesoro Nacional durante la Guerra Civil, incluida el Acta original de entrega en Ginebra. Otro bloque lo compone el archivo personal, relevante testimonio de la vida de Timoteo y Rosa. Las fotografías que se incluyen son así tanto relativas a la evacuación del Prado como personales de dos figuras inexcusables para la cultura española de estos años.

El Archivo Pérez Rubio, el de más antigua entrada en el museo, ha deparado no pocos descubrimientos, siendo muy recientes los últimos avances de investigación, protagonizados por la Universidad de Extremadura y el MEIAC, y centrados en los años de exilio en Brasil<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> En 2016 la Universidad y la Junta de Extremadura suscribieron un acuerdo para la digitalización del archivo, iniciando un proyecto de investigación que culminó en las más recientes investigaciones, centradas en los años del exilio y en la «secreta» vocación literaria del pintor. Sus resultados están recogidos en el libro y la exposición «Timoteo Pérez Rubio Poeta-Pintor en Brasil: Soledad, Amor y Melancolía». El hallazgo de dos poemas inéditos de Rosa Chacel en el archivo es fruto de la misma investigación, publicado en Castilla. Estudios de Literatura, 13, 642-667, Universidad de Valladolid. <https://doi.org/10.24197/cel.13.2022.642x667>



**Figura 4.** Ortega Muñoz en Worpswede. 1928. Archivo Ortega Muñoz, MEIAC Fot. S12.001.

El Archivo Ortega Muñoz, cuya Fundación mantiene sede en el MEIAC, incluye correspondencia, hemeroteca y otra documentación. Como el de Pérez Rubio, no es un archivo de fotografías y, sin embargo, tras su depósito entre 2003 y 2004, estas serán un material extraordinariamente relevante, que permitió conocer de forma más amplia la trayectoria del pintor, especialmente en su periplo europeo.

Una de las fotografías conservadas en el archivo, datada en 1928 y localizada en la localidad alemana de Worpswede, sustenta, de hecho, parte importante de las teorías expuestas por el comisario de la exposición antológica de 2004, Antonio Franco [fig. 4].

Como es conocido, en Worpswede, en las cercanías del Mar del Norte, se había instalado a finales de siglo XIX una colonia de pintores y artistas a la que habían pertenecido figuras como Fritz Mackensen, Overbezk, Heinrich Vogueler, Otto Modersohn, Paula Becker o Clara Westhoff (la escultora con la que se casó Rilke), que se habían refugiado allí movidos por su interés hacia los paisajes bucólicos y las estampas campesinas y que habían hecho de su panteísmo una meditada reacción frente al mundo industrializado y los refinamientos decadentes en los que habían incurrido algunas de las más caracterizadas manifestaciones artísticas finiseculares [...] Aunque no será fácil que se pueda añadir algún dato concreto y verdaderamente relevante sobre aquel viaje, el doble hallazgo que nos ha permitido rastrear el paso de Ortega Muñoz por Vallecas el año 1926 y por Worpswede algún tiempo después, en 1928, contribuye en primera instancia a aclarar (y mucho), la cuestión de hacia dónde y con qué intenciones dirigía sus pasos el joven artista durante los años iniciales de su carrera (2004: 17-56).

En 2016 y 2020 ingresarán dos fondos de índole mucho más fotográfica, aunque distintos entre sí: los archivos personales del médico y escritor Felipe Trigo y el archivo del fotógrafo Narciso Pérez Zubizarreta, aún pendiente de estudio completo y descripción, habiéndose asumido las labores más urgentes de consolidación de materiales.

El Archivo Felipe Trigo, denominado por voluntad de su donante como Archivo de la Doctora Luisa Trigo Seco de Herrera, fue llegando al museo en sucesivas donaciones, concretadas a partir de 2016. Públicamente presentado en la exposición celebrada en 2019, reúne más de 250 fotografías en blanco y negro y color, placas de cristal e imágenes estereoscópicas. Es un notable ejemplo del fenómeno de la fotografía de «aficionado», práctica democratizada por los avances técnicos de finales del XIX y que tuvo en España ejemplo notable en Santiago Ramón y Cajal (Reigadas, 2018).

En el caso del escritor extremeño, su afición está documentada por su biógrafo Manuel Abril, con la existencia en su casa de un pequeño «laboratorio», además de las muchas imágenes donde el autor se retrata ejerciendo como fotógrafo.

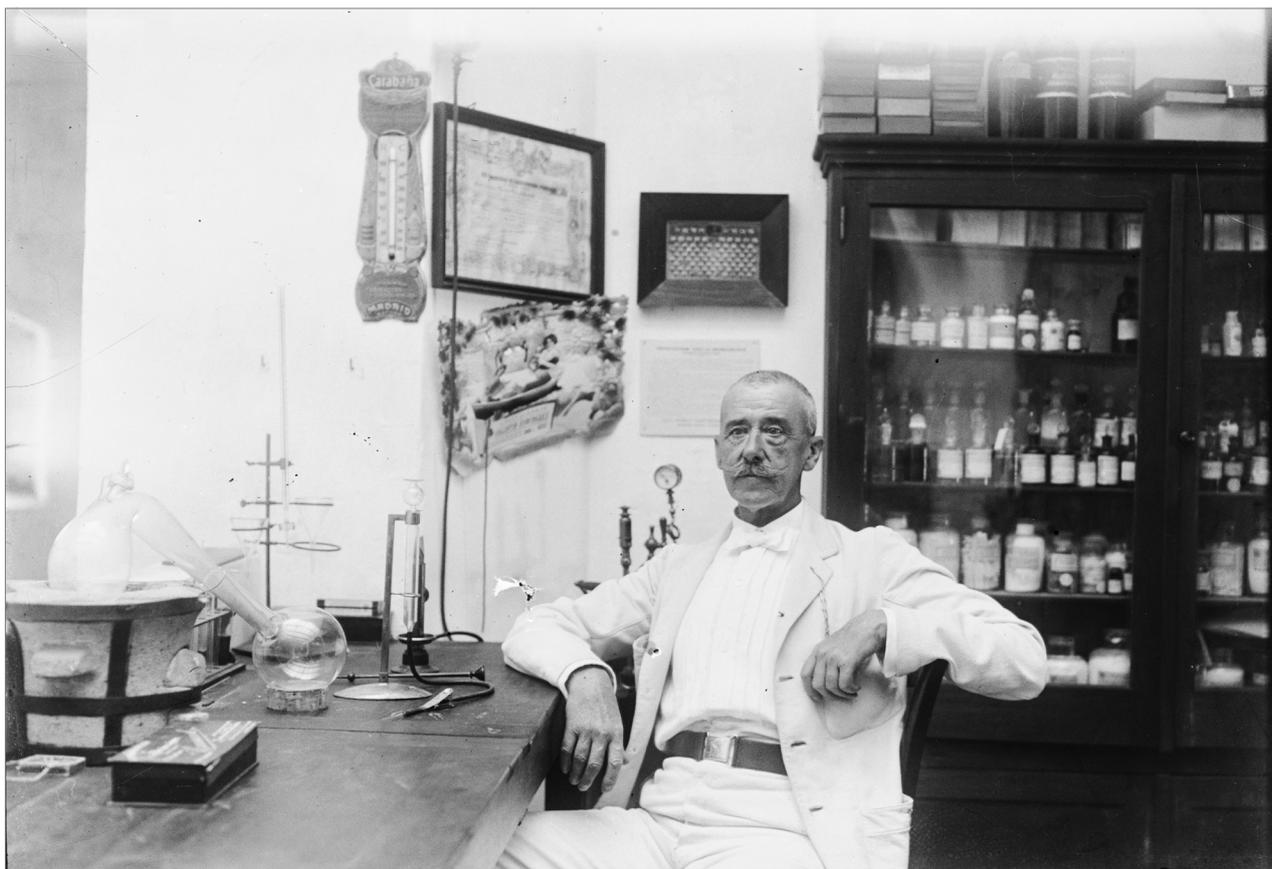
Esta práctica del autorretrato es característica especialmente reseñable en este archivo; las imágenes conservadas, la mayoría de carácter familiar, tienen como modelos a su mujer y sus hijos [fig. 5]; más tarde, predomina el autorretrato, testimonio de la compleja situación psicológica del autor al final de su vida.

También del ámbito sanitario procede Narciso Pérez-Zubizarreta, farmacéutico y mente inquieta, investigador incansable e inventor de toda clase de adminículos. Un espíritu curioso que traslada a la fotografía, donde experimenta constantemente con las técnicas de positivado. Su dedicación a la fotografía corresponde, como la de Trigo, a la de los grandes aficionados de la época y su producción resulta, de entre estos, excepcionalmente completa. Destacada es su aproximación a las fiestas populares de toros, pero también sus retratos, en su vertiente más familiar, y las escenas de caza y campo.

La donación del Archivo Narciso Pérez-Zubizarreta, efectuada por la familia entre 2020 y 2021, comprende más de cuatrocientos registros, en su mayoría placas de vidrio de diferentes formatos, así como casi una veintena de placas estereoscópicas, negativos y diverso material fotográfico [fig. 6].



Figura 5. Felipe Trigo: Consuelito juega con un rayo de sol. Archivo Felipe Trigo, MEIAC Fot. 156.



**Figura 6.** Narciso Pérez de Zubizarreta: Don Manuel Sánchez, el suegro de Narciso Pérez Zubizarreta en la farmacia. Placa de vidrio. Archivo Pérez-Zubizarreta, MEIAC Fot. 191.

## Otros proyectos

Esta actividad y las muchas imágenes recuperadas van haciendo más viable una nueva imagen de Extremadura a partir de la fotografía. Diferentes proyectos, en diversos formatos, pero con la común presencia de líneas como la «mirada del otro», los pioneros o la fotografía de la Guerra Civil, van integrando un corpus donde aún hay lugar para propuestas de carácter más singular. Entre estas, es especialmente sugerente en el territorio más contemporáneo el proyecto sobre «anónimos fotográficos», un ambicioso programa que no ha tenido, a día de hoy, todos los frutos esperados.

Planteado desde el trabajo de campo, se presentó a modo de avance en 2006, en el marco de la exposición «Secuencias. Arte contemporáneo en las colecciones públicas de Extremadura 1976-2006» con el título *Mnemosyne*, clara referencia al Atlas de Aby Warburg.

El «prototipo» almacenaba una base datos de 3 000 imágenes, extraídas de documentos ya publicados en diversas historias locales y proponía su ampliación a partir de trabajo de campo y campañas de colaboración ciudadana para la subida de archivos privados. *Mnemosyne* tendría, a partir de estos datos, un desarrollo de archivo visual *online* y de instalación física en el museo. Ambas versiones accederían a las proyecciones fotográficas mediante un sistema de navegación organizado temática (a partir de etiquetas *#bastags*) y cronológicamente.

No será el único intento en esta dirección, en fechas muy inmediatas al proyecto se intentó alimentarlo a partir de la habilitación del sitio *Haciendo memoria* (ya desaparecido). Su objetivo era crear un banco de imágenes a partir de los ciudadanos que «subirían» fotos al mismo. Concebido para contar con la colaboración de una entidad bancaria y de la prensa local, no llegó a tener

funcionamiento efectivo, quedando como posible ejemplo de materialización de este programa de recuperación de anónimos fotográficos.

## Nuevas memorias (desde el MEIAC)

Las razones que explican todos estos procesos enumerados no son muy diferentes a las que identificarán la necesidad de un entramado visual de Extremadura en el presente. Las dos vías están estrechamente enredadas, estando enmarcadas en la que apunta a ese imaginario contemporáneo propuestas como el proyecto FOTOCARNAVAL (MEIAC, 1997-2002).

FOTOCARNAVAL parte de una fiesta de extraordinario arraigo para Badajoz<sup>17</sup>, proponiendo una imagen más diversificada y rica con los materiales aportados por los fotógrafos invitados a participar en el proyecto. Coordinado por Carolina Martínez, consistía en la invitación a una serie de fotógrafos de reconocido prestigio a fotografiar Badajoz durante los días del Carnaval. Los trabajos resultantes, aunque diferentes (también por las elecciones temáticas de los autores), prescinden de tópicos o escenas habituales, para adentrarse en la visión personal, aportando dimensión nueva a la fiesta. El resultado es objeto al año siguiente de una exposición, sucediéndose en años alternos los trabajos de campo y las exposiciones.

Expuestos durante el Carnaval de 1999 estuvieron los trabajos realizados en 1998: Koldo Chamorro, Miguel Río Branco, Clemente Bernard, Paulo Nozolino, Genín Andrada y Antonio Covarsí. En el 2000, un nuevo equipo, en este caso fotógrafas, retrató las calles de la ciudad: Ouka Leele, Flor Garduño, Morgana Vargas Llosa, África Guzmán, Teresa Benítez, Isabel Muñoz y María José Montero mostraron sus trabajos en 2001.

Aún trabajará un tercer equipo de fotógrafos en el Carnaval de 2002: Carlos Cánovas, Alberto García Alix, António Julio Duarte, Inês Gonçalves, Marcos López, José Manuel Navia y Ricard Terré; aunque, por diversas razones, esta edición no llegó a exponerse y fue, lamentablemente, la última de un proyecto con evidente interés.

Derivadas de este, pero también gracias a la incansable actividad del colectivo de aficionados de la ciudad, el museo ha realizado otras exposiciones de menor formato a la aproximación fotográfica al Carnaval como «Variaciones sobre el Carnaval» o «Carnaval de Badajoz. Fondos fotográficos del MEIAC» o, en noviembre de este mismo año, la participación del museo en el Festival de fotografía *Negativo*, para el que se mostraron los trabajos de Isabel Muñoz sobre este tema.

Otro campo de trabajo, no por distinto menos interesante, ocupa el territorio que recurre a las relaciones entre arte y naturaleza. Un aspecto que ha sido tratado por el museo en numerosas ocasiones, en muchas de las cuales ha contado con la complicidad de la Fundación Ortega Muñoz. La invitación a intervenir sobre el paisaje extremeño que esta Fundación ha venido cursando a diversos creadores contemporáneos ha permitido al museo contar con la presencia de diversos artistas internacionales, como el británico Hamish Fulton. Aunque su actividad artística, y esto es importante, no es la fotografía (que utiliza como registro), sus caminatas generan un corpus visual aferrado al paisaje y salpicado de elementos simbólicos o de textos de singular lirismo.

Para el libro y la exposición «El Camino. Short Walks on the Iberian Peninsula. 1997-2008», una aproximación retrospectiva a la obra de Fulton en España, la Fundación Ortega Muñoz produjo además el libro del artista *Río Luna Río*, que recoge la ruta realizada en Extremadura entre enero y febrero de 2008:

<sup>17</sup> Resolución de 6 de octubre de 2011, de la Secretaría General de Turismo y Comercio, por la que se concede el título de «Fiesta de Interés Turístico Nacional» al Carnaval de Badajoz.

[...] Una caminata circular/de veintidós días en Extremadura/desde y hacia el río Guadiana en Badajoz/Vía Guadalupe con los pies descalzos contando cuarenta y nueve pasos/sobre un suelo empedrado/durante la noche de la luna llena de enero [...] (Fulton, 2008).

En el otoño de 2012, la Fundación Ortega Muñoz invita a un fotógrafo a visitar, desde su mirada, el paisaje extremeño. En esta ocasión será el coruñés Manuel Vilariño<sup>18</sup>, y su trabajo se mostrará en «Fragmentos de un viaje», donde la naturaleza, seleccionada y organizada desde su memoria y mirada, se convierte en experiencia personal. Las obras expuestas en la muestra, casi en su totalidad, pasaron a incorporarse a la colección del MEIAC.

## Conclusión

Esta crónica, pasados casi treinta años de la inauguración del MEIAC, viene a concluir en la resolución, en forma general y no definitiva, de gran parte de las ausencias historiográficas que lastraban la visión de la realidad histórica de Extremadura. También, en gran medida, el museo (sin dejar de lado otras aportaciones) ha cubierto las carencias patrimoniales de la comunidad autónoma en materia de arte contemporáneo.

La gestión de un patrimonio tan amplio como diverso, tan disperso como frágil, continúa como proceso en curso, donde el MEIAC no es el único agente. Incalculable es el valor de la colaboración entre instituciones, la sintonía con otras iniciativas y la participación de la sociedad, especialmente representada por los herederos de los fondos generosamente cedidos a la comunidad autónoma y salvaguardados en el museo. La conservación, estudio y difusión de esos fondos es ahora tarea prioritaria, en la que ya se cuentan interesantes avances.

Esa «mirada del otro», en fin, que aquí fue tratada como interés específico, parece ahora, en el panorama de la museología más actual<sup>19</sup>, desdoblarse en nuevos significados, tan necesarios para nuestra sociedad como lo fue para Extremadura ser mirada con los ojos de un fotógrafo.

## Bibliografía

- Bernal Salgado, J. L., Ureña Bracero, J. y Manso Flores, A. A. (2022). Los Pérez Chacel y la revista «Estaciones». Un proyecto en el exilio brasileño. Dos poemas inéditos de Rosa Chacel. *Castilla, Estudios de Literatura*, 13, 642-667. <https://doi.org/10.24197/cel.13.2022.642-667>
- Chacel, R. (1982). *Timoteo Pérez Rubio y sus retratos del jardín*. Cátedra.
- Franco Domínguez, A. (2004). Itinerarios de un pintor errante. De París a Italia, de Vallecas a Worpsswede y de Alejandría a Oslo, con regreso a San Vicente. En *Ortega Muñoz* (pp. 17-56) [Catálogo exposición]. MEIAC.
- Franco Domínguez, A. (2006). El período 1929-1939, con un epílogo para la posguerra. Las tensiones entre regionalismo y modernidad en la Extremadura olvidada. En *Nosotros. Extremadura en su Patrimonio* (pp. 363-389) [Catálogo exposición]. Caja Extremadura. Lunwerg Editores.
- Fulton, H. (2008). *El camino. Rutas cortas por la Península Ibérica*. Fundación Ortega Muñoz.
- Fulton, H. (2008). *Río Luna Río*. Fundación Ortega Muñoz.
- Hernández, R. (2003). *Museo de Bellas Artes de Badajoz* [Catálogo de Pinturas]. Diputación de Badajoz.

<sup>18</sup> Premio Nacional de Fotografía, 2007.

<sup>19</sup> Nueva definición de museo, Asamblea General Extraordinaria del ICOM, Praga, 24 de agosto de 2022. Ley 5/2020, de 1 de diciembre, de Instituciones Museísticas de Extremadura.

- Lenaghan, P. (2004). *En tierras de Extremadura. Las fotos de Ruth Matilda Anderson para la Hispanic Society*. The Hispanic Society of America, MEIAC.
- Montaner, J. M. (2006). *Laberinto de Museos* [Catálogo exposición]. Instituto Cervantes.
- Muro, M. (2000). *La Fotografía en Extremadura. 1847-1951*. MEIAC.
- Nicolás Blanco, R. (2021). Construir la narrativa de lo propio. Timoteo Pérez Rubio y el MEIAC. 1995-2021. En *Timoteo Pérez Rubio, Poeta-pintor en Brasil: Soledad, Amor y Melancolía* (pp. 313-322) [Catálogo exposición]. Universidad de Extremadura, MEIAC.
- Pizarro Gómez, J. (2006). *Siglo XIX y primer tercio del siglo XX. Entre la tradición y la modernidad. En Nosotros. Extremadura en su Patrimonio* (pp. 325-343) [Catálogo exposición]. Caja Extremadura; Lunwerg Editores,
- Reigadas, N. (8 de noviembre de 2018). Ramón y Cajal recetó a Felipe Trigo hacer fotos. *HOY*. <https://www.hoy.es/badajoz/ramon-cajal-receto-20181108205910-nt.html>
- Rodríguez Marcos, J. (13 de agosto de 2005). Internet obliga a repensar los museos. Entrevista Antonio Franco. *El País*. Babelia. [https://elpais.com/diario/2005/08/13/babelia/1123887967\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2005/08/13/babelia/1123887967_850215.html)
- VV. AA. (1992). *Juan Dolcet. Retratos de artistas* [Catálogo exposición]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- VV. AA. (1997). *Timoteo Pérez Rubio* [Catálogo exposición]. MEIAC.
- VV. AA. (1998). *Extremadura. Fragmentos de Identidad* [Catálogo exposición]. Excmo. Ayuntamiento de Don Benito, Badajoz.
- VV. AA. (1998). *Sorolla y la Hispanic Society. Una visión de la España de entresiglos*. [Catálogo exposición]. Museo Thyssen-Bornemisza.
- VV. AA. (1998). *Juan y Elías Dolcet en La Vera* [Catálogo exposición]. Consejería de Cultura y Patrimonio de la Junta de Extremadura, Ayuntamiento de Madrigal de la Vera.
- VV. AA. (1999). *Las Hurdes / Tierra sin pan. Un documental de Luis Buñuel* [Catálogo exposición]. MEIAC.
- VV. AA. (1999). *Capa, cara a cara: Fotografías de Robert Capa sobre la Guerra Civil Española de la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* [Catálogo exposición]. Aperture Foundation y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- VV. AA. (2000). *Sorolla Paisajista* [Catálogo exposición]. Museo Sorolla, MEIAC.
- VV. AA. (2006). *Laberinto de Museos* [Catálogo exposición]. Instituto Cervantes.
- VV. AA. (2007). *Secuencias 76/06. Arte contemporáneo en las Colecciones públicas de Extremadura* [Catálogo exposición]. MEIAC.
- VV. AA. (2015). *Elementos del Paisaje. Eduardo Hernández-Pacheco. Fotografías 1907-1950* [Catálogo exposición]. Fundación Ortega Muñoz.
- VV. AA. (2018). *Felipe Trigo, fotógrafo*. [Catálogo exposición]. MEIAC.
- VV. AA. (2021). *Timoteo Pérez Rubio, Poeta-pintor en Brasil: Soledad, Amor y*. [Catálogo exposición]. Universidad de Extremadura, MEIAC.

# CAPTURANDO EL PATRIMONIO FOTOGRAFICO EN LA UNIVERSIDAD: COLECCIONES Y EJEMPLOS

Manuela García Lirio (magali@ugr.es)  
Universidad de Granada

**Resumen:** El patrimonio universitario fotográfico se ha convertido en un reclamo para conservar lo efímero, lo cambiante, lo desaparecido e inexistente. La captura permite la conservación permanente y eso ha hecho posible que se convierta en un material didáctico para el ámbito académico universitario, pero también para la sociedad.

Actualmente contamos con varias universidades encargadas de conservar este tipo de patrimonio, aunque principalmente se caracteriza por estar disperso. Para capturar el patrimonio fotográfico debemos adentrarnos en la riqueza patrimonial que atesoran las universidades, un tesoro académico que engloba el conocimiento adquirido desde sus orígenes en dichas instituciones, a veces, enriquecido por donaciones externas en busca de un refugio intelectual.

**Palabras clave:** Patrimonio, fotografía, colecciones, universidad.

## Introducción

Esta propuesta se plantea a raíz de los resultados obtenidos en la tesis doctoral *Museos y colecciones universitarias de arte en el ámbito iberoamericano* (García, 2022), defendida en la Universidad de Granada en junio de 2021. Una vez realizado el trabajo de campo con un total de ochenta y cuatro ejemplos de museos y colecciones universitarias de arte, de cuarenta y nueve universidades diferentes radicadas en diez países distintos, llegamos a la conclusión, entre otras cuestiones, de la importancia que supone el patrimonio fotográfico dentro de las instituciones académicas de estudios superiores. Entre ellas, destacamos desde las colecciones particulares del Archivo Jalón Ángel y José Ortiz Echagüe o la Fototeca de la Universidad de Sevilla en España hasta el Archivo fotográfico Toussaint en la Universidad Nacional Autónoma de México. En todos estos ejemplos, la fotografía se ha convertido en un testimonio patrimonial compuesto de instantáneas que construyen visualmente el discurso narrativo de las instituciones académicas universitarias.

La metodología utilizada en esta investigación engloba los elementos generales tomados como punto de partida de la tesis doctoral, profundizando en esta ocasión en el patrimonio fotográfico. Son varias las investigaciones que se han realizado recientemente en torno al patrimonio universitario de la fotografía, especialmente en torno a la digitalización, la gestión y la documentación. Entre ellas podemos destacar: *Aproximación al tema del arte visual. La fotografía digital. Cinco fotógrafos zaragozanos*, de Pilar Irala Hortal; *La gestión del patrimonio fotográfico de la Universidad de la Habana*, de Adiele Neyda Batista; *Jalón Ángel, perfil profesional y humano de un fotógrafo moderno*, de Pilar Irala Hortal o, más reciente, *La documentación de la imagen digital en la conservación y difusión del patrimonio universitario*, de Roberto Daniel Rivera Rivera.

La importancia de la documentación fotográfica para cualquiera de los museos o colecciones universitarias es fundamental, independientemente de que dicha institución académica cuente con un acervo especializado en el ámbito de la fotografía.

El cambio de paradigma cultural propiciado por las nuevas tecnologías de la información y la comunicación han forzado el avance acelerado del uso de la diapositiva a la fotografía digital en el ámbito de la enseñanza. Esto ha hecho que la fotografía protagonice un lugar destacado en el ámbito del patrimonio universitario.

El origen del patrimonio universitario lo ubicamos en el siglo xvii con la creación del Ashmolean Museum de la Universidad de Oxford en el año 1683. Hoy, más de trescientos años después, podemos confirmar que el patrimonio universitario está muy extendido por prácticamente todos los continentes y localizado tanto en universidades declaradas Patrimonio de la Humanidad como pequeñas colecciones adscritas a departamentos específicos.

Hemos realizado un acercamiento a los bienes de carácter artístico pertenecientes a centros universitarios para poder capturar el patrimonio fotográfico. Como patrimonio universitario artístico entendemos todos aquellos bienes muebles vinculados a las disciplinas artísticas: dibujo, pintura, grabado, escultura y fotografía. En algunas universidades podemos encontrarnos estas piezas agrupadas bajo una misma colección de patrimonio histórico-artístico, otras, sin embargo, cuentan con colecciones individuales en función de la temática, e incluso existen museos específicos vinculados a alguna de estas disciplinas, como es el caso del Museo Universitario del Grabado, ubicado en la Universidad de Playa Ancha, en la Universidad de Talca (Chile).

## Patrimonio universitario artístico

¿Qué tienen en común las universidades de Sevilla, la de Jalón Ángel de Zaragoza, la de Navarra, la de Granada y la Nacional Autónoma de México? Aunque es evidente que las cinco son instituciones académicas, además comparten la función de atesorar colecciones patrimoniales, y no solo artísticas, sino especialmente de fotografía.

Francisco Murillo Herrera, Ángel Hilario García de Jalón Hueto, José Ortiz Echagüe, Francisco Fernández y Manuel Toussaint son tanto los responsables y promotores de la existencia de estas colecciones de fotografía como de que estas sean custodiadas en espacios académicos universitarios. No en todos los casos conforman los fondos de un museo, puesto que no todos los centros cuentan con un espacio constituido como tal, pero sí nutren su acervo universitario, dotando a la fotografía de un gran valor patrimonial.

El patrimonio universitario se caracteriza por su heterogeneidad, y aunque hasta ahora solo hemos mencionado el patrimonio artístico, sabemos a través del Comité de Museos y Colecciones Universitarias (UMAC) que se distinguen más de cien tipologías.

No hemos encontrado ningún museo universitario que esté dedicado solo y exclusivamente al patrimonio fotográfico, pero sí colecciones, archivos y fototecas, entendiendo por fototeca el archivo en el que se guardan fotografías. En el caso de España, la colección de fotografía más importante vinculada a un museo universitario la localizamos en el Museo de la Universidad de Navarra.

Aunque en este trabajo solo nos vamos a centrar en cinco universidades, lo cierto es que estos ejemplos solo suponen una aproximación al panorama real del entorno académico universitario, pues también hemos encontrado otras colecciones de fotografía en las universidades Complutense de Madrid<sup>1</sup>, la Habana (Batista, 2006) e incluso la propuesta de la creación de la fototeca digital de la Universidad de Salamanca (Gómez, Gómez, Córdón y Domínguez, 2017).

<sup>1</sup> Consultar página web: <https://www.ucm.es/publicaciones>

En los próximos párrafos profundizaremos en cada uno de estos ejemplos, no obstante, hemos de destacar que la fototeca de la Universidad de Sevilla contiene un fondo documental de más de 200 000 fotografías y abarca un itinerario que engloba Andalucía, España, parte de Europa y América a lo largo del siglo XIX y principios del siglo XX.

El archivo Jalón Ángel está compuesto por más de 4800 piezas de fotografía, en papel, negativos y cámaras fotográficas. En él se distinguen cuatro secciones que derivan de uno de los fotógrafos de retratos más destacados de la España del siglo XX.

El fondo Ortiz Echagüe no solo constituye una colección compuesta por más de 1100 fotografías originales y más de 2500 negativos, sino también el origen del museo de la Universidad de Navarra, inaugurado en 2015.

La colección de fotografía de la Universidad de Granada incluye tanto reportajes de carácter documental y etnográfico como ejemplos de documentación gráfica de los talleres fotográficos llevados a cabo en los festivales internacionales de música, danza y tango de Granada.

El archivo fotográfico Manuel Toussaint, compuesto por más de un 1 300 000 fotografías, constituye uno de los fondos más destacados del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

En todos estos casos, la fotografía se ha convertido en un testimonio patrimonial compuesto de instantáneas que construyen visualmente el discurso narrativo de las instituciones académicas universitarias.

En las siguientes páginas abordaremos un acercamiento más exhaustivo a los casos localizados en Sevilla, Zaragoza, Navarra, Granada y Ciudad de México. A través de estos ejemplos pretendemos mostrar una aproximación al patrimonio universitario fotográfico. No solo vamos a centrarnos en ejemplos españoles, sino también del ámbito latinoamericano, tomando como referencia uno de los archivos fotográficos más relevantes del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

## Aproximación al patrimonio fotográfico universitario: ejemplos

### Universidad de Sevilla

La Universidad de Sevilla es una de las pocas universidades españolas que supera los cinco siglos de historia en nuestro país. Fue fundada en 1505 por maese Rodríguez Fernández, al recibir la bula del papa Julio II por la que se autorizaba erigir en la ciudad de Sevilla un colegio y universidad para poder impartir enseñanzas de Artes, Lógica, Filosofía, Teología, Derecho Canónico, Civil y Medicina. Con respecto a su historia patrimonial, hemos de destacar que, ya desde sus orígenes, contó con diferentes bienes eclesiásticos con el propósito de contribuir a la financiación de estos estudios, mediante objetos y piezas donados a dicha institución (Serrera y Sánchez, 2005).

Sin embargo, no será hasta 2011 cuando se crea el Centro de Iniciativas Culturales (CICUS) con la misión de fomentar la creación artística y cultural por parte de los miembros de la comunidad universitaria, contribuyendo a su difusión. Un año más tarde se crea el Comité de Patrimonio y un Secretariado de Patrimonio Histórico Artístico en 2014.

A lo largo de su densa trayectoria, ha experimentado diferentes etapas desde una perspectiva tanto histórica como patrimonial. El importantísimo patrimonio jesuítico, de carácter marcadamente

religioso, concebido por la monarquía española a la universidad, constituye el verdadero germen de la posterior colección universitaria (Morrón, 2018: 110).

Al margen de este tipo de patrimonio religioso, desde sus orígenes medievales, la Universidad de Sevilla ha ido conformando una gran riqueza patrimonial que a día de hoy se traduce en más de cuarenta colecciones: arqueología, arquitectura, arte contemporáneo, colección histórico-artística, farmacia, fondo antiguo, fototeca, geología, gipsoteca, herbario, medicina, patrimonio musical, pedagogía o zoología son algunas de ellas. Contando solo con las colecciones artísticas, suma más de 4000 piezas.

Algunas de estas colecciones comparten un espacio común en la web bajo la denominación *La Fábrica Museo de la Universidad de Sevilla*<sup>2</sup>, que fue presentada el 31 de enero de 2020.

A pesar de este abundante coleccionismo, el centro carece de un museo universitario como eje cultural y artístico de la institución académica, aunque sí cuenta con algunos espacios como la Gipsoteca, que desde el 3 de junio de 2015 se encuentra musealizada como exposición permanente de una de las galerías principales del edificio del Rectorado, siendo este considerado como uno de los tres BIC que posee desde 1959, junto a la iglesia de la Anunciación y los jardines de Forestier. Se considera, por lo tanto, al edificio del Rectorado como uno de los enclaves patrimoniales más representativos para el acervo artístico de la Universidad de Sevilla [fig. 1].

A pesar de haber presentado una amplia panorámica acerca del patrimonio universitario artístico en la Universidad de Sevilla, nuestro objetivo se centra particularmente en la Fototeca. Para Ojeda, responsable de la colección, «la Fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla es un Servicio General de Investigación (SGI) dependiente del Centro de Investigación Tecnológica e Innovación de la Universidad de Sevilla (CITIUS)» (2018: 57). Contiene un fondo documental constituido por más de 200 000 fotografías históricas de un valor incalculable, lo que convierte a esta colección en una fuente informativa para el estudio de la Historia del Arte, ya que abarca un itinerario que engloba Andalucía, España, parte de Europa y América a lo largo del siglo XIX y principios del XX.



Figura 1. Web de la fototeca de la Universidad de Sevilla.

Su origen se remonta a 1907 de la mano del catedrático Francisco Murillo Herrera (1878-1951), con el objetivo principal de dotar a la Universidad de un corpus gráfico para impartir clases de Historia del Arte. El acceso a la colección es totalmente gratuito en la web, pudiendo visualizarse en ella prácticamente el 90 % de la colección digitalizada (Ojeda, 2018: 58).

En cuanto al contenido, habría que decir que el origen del fondo responde a los intereses didácticos de la asignatura de Historia del Arte y, por esta razón, el grueso de sus fondos se compone de fotografías de arquitectura, escultura, pintura o artes suntuarias, entre otras representaciones.

Pese a ello, los fotógrafos fundadores de ese archivo no perdían la oportunidad de captar el detalle de lo cotidiano, la instantaneidad y, en consecuencia, en muchas ocasiones encontramos fotografías donde el patrimonio ocupa un rol secundario para dar protagonismo a una escena social.

En la página web<sup>3</sup> podemos realizar una búsqueda a través de 70 secciones distintas, desde arqueología hasta yesterías, pasando por artesanados, dibujo, grabado o heráldica, entre otros.

Entre sus archivos podemos ver material relacionado con la Exposición de Arte Antiguo para la «Exposición Iberoamericana de 1929», lo que hizo que la colección se consolidara como una fuente documental gráfica para las investigaciones histórico-artísticas. Su actual director, Ángel Justo Estebaranz, continúa con la labor de defensa y puesta en valor del rico fondo fotográfico legado por el Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla.

## Universidad de San Jorge

En la comunidad de Aragón encontramos la Universidad de San Jorge, una universidad privada promovida por la archidiócesis de Zaragoza e inaugurada en 2005. En ella se incluye como parte de su patrimonio artístico el Archivo Jalón Ángel, cuyo nombre responde a uno de los fotógrafos de retratos más destacados del siglo XX, Ángel Hilario García de Jalón Hueto<sup>4</sup> (1898-1976), que reúne una gran cantidad de piezas de fotografía (en papel y negativos) y cámaras fotográficas. Su origen se remonta a 2011, cuando la familia Jalón Ángel realiza una donación, compuesta por 4800 piezas y las deposita en la Universidad de San Jorge, integrada por el Grupo San Valero<sup>5</sup>. Previamente a la donación, la colección estaba custodiada por la propia familia, quien decide finalmente pasar el testigo a dicha institución educativa iniciando así un nuevo proyecto de digitalización, catalogación e inventariado. Como señala Irala, «su trabajo más conocido, el de los retratos de la sociedad aragonesa y de la élite política, militar y cultural de España, se resituó dentro de su producción» (2013: 15).

<sup>3</sup> Consultar página web de la Fototeca: <https://citius.us.es/fototeca/>

<sup>4</sup> Jalón Ángel destacó en el campo de la fotografía como un gran iluminador y retratista. Fue precisamente este género con el que obtendrá una mayor repercusión profesional. Fue el primer fotógrafo en tomarle una foto a la Virgen del Pilar en Zaragoza, en 1934. Destacó también por retratar a personajes públicos de la época, entre ellos a Franco como primer director de la Academia General Militar o a la familia real.

<sup>5</sup> El Grupo San Valero es una institución educativa de Zaragoza. La creación de dicha escuela fue impulsada por el propio Jalón Ángel en el año 1953. Esta escuela fue diseñada con un carácter nocturno para aquellos que carecieran de recursos económicos. Hoy día, el Grupo San Valero cuenta con cinco sedes, cuatro de ellas en Zaragoza y una quinta en Santo Domingo, República Dominicana, conocida como Fundación Dominicana San Valero, que nace en 1995 con el objetivo de ayudar mediante la formación a la población con más necesidades. Los cuatro centros españoles ubicados en Zaragoza son la Universidad de San Jorge, el centro de producciones audiovisuales CP, la escuela San Valero, un colegio, que incluye formación para diferentes colectivos y la SEAS, estudios superiores abiertos, con formación *online*. La escuela fue impulsada y nació en las instalaciones de la parroquia gracias al impulso de varias familias.

Poco más de diez años más tarde, todas las piezas se encuentran digitalizadas, en fase de catalogación y se pueden consultar a través de la página web<sup>6</sup>, clasificadas por categorías.

La decisión tomada por la familia para destinar dicha colección a esta institución estaba más que justificada, afirma su directora, Pilar Irala Hortal<sup>7</sup>, pues en su fundación había estado vinculado Jalón Ángel, además de que en la universidad se impartían estudios relacionados con la fotografía.

Su figura, distorsionada por el parcial conocimiento que se había tenido sobre su trabajo, queda de esta manera bajo la custodia de la universidad, cuyo objetivo principal consiste en salvar, estudiar, dar a conocer y poner en valor la obra de uno de los fotógrafos de retratos más destacados de la España del siglo xx.

El legado es muy relevante tanto en su volumen como en su calidad. Además constituye un referente de gran valor histórico y cultural desde el punto de vista de la historia de la fotografía y del conocimiento de los personajes que han participado en la historia de España. En sus fotografías más privadas, encontramos un profundo estudio de los tipos y costumbres de los pueblos españoles, especialmente del Pirineo, y un recorrido visual y documental de la Europa de mitad del siglo xx.

Sus fotografías las podemos clasificar en cuatro secciones: familia y amigos, viajes, centrándose en el paisaje urbano, fotografía antropológica y Zaragoza desde una perspectiva documental y romántica.

La colección pertenece a la base de datos de UMAC y se incluye en el Directorio de colecciones de fotografía de España, dFoto<sup>8</sup>. Además recibe donaciones de otros fotógrafos, con lo cual se ha convertido en un punto de reunión o de encuentro para la fotografía, tanto a nivel nacional como internacional. Consta de más de 30 cajas de negativos, carpetas de positivos, cámaras fotográficas y prensa de la época.

Aunque el principal grueso de la colección proceda de la familia Jalón Ángel, posteriormente se han ido recibiendo donaciones de otros fotógrafos, como Eduardo Baselga, Julio Sánchez Millán, Luis Díez (último discípulo de Jalón Ángel), lo que hace que la colección se siga enriqueciendo.

El archivo convoca anualmente el Premio Internacional Fotográfico Jalón Ángel, que en este año 2023 celebra su XIX edición. Se trata de una convocatoria con la que se pretende homenajear la memoria del fotógrafo. Existen varias modalidades para participar, el retrato como género en el que destacó Jalón Ángel nacionalmente y viajes.

De esta manera, el archivo continúa trabajando con sus fondos, comprometido con la sociedad actual y enriqueciendo dicha colección mediante la convocatoria de premios, como ocurre en otras universidades, como la de Granada, con la convocatoria de los Premios Alonso Cano, o la Universidad de Alicante, con la convocatoria de artes visuales Mulier, mulieris. [Fig. 2]

<sup>6</sup> Consultar la página web: <https://jalonangel.com/>

<sup>7</sup> Doctora en Historia del Arte con la tesis doctoral *Aproximación al tema del arte visual. La fotografía digital. Cinco fotógrafos*.

<sup>8</sup> dFoto es un proyecto en curso para crear un directorio de archivos y colecciones de fotografía, tanto públicas como privadas, que sirva de instrumento de difusión del patrimonio fotográfico español, tanto histórico como contemporáneo. dFoto incorpora y actualiza periódicamente la información contenida en la base de datos. Trabaja constantemente para incorporar información de los centros dependientes del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, y los Archivos Municipales, habiendo ya completado los Archivos de las Diputaciones Provinciales, los Archivos Históricos Provinciales y una muestra representativa de centros y colecciones privadas.



Figura 2. Ángel Jalón: Madrid en los años 30. Archivo Jalón Ángel.

### Universidad de Navarra

La colección más antigua de patrimonio universitario fotográfico la localizamos en el Campus de Pamplona, en uno de los últimos museos universitarios de nuestro país. El Museo de la Universidad de Navarra abrió sus puertas en enero de 2015 y desde entonces ha sido pionero en muchas iniciativas, no solo vinculadas a la fotografía, sino al patrimonio universitario en general.

El 22 de enero de 2015, los reyes de España, don Felipe VI y doña Leticia, inauguraban el último museo universitario de arte creado en nuestro país. En pleno corazón del Campus Universitario en Pamplona, localizamos el Museo de la Universidad de Navarra, realizado por el arquitecto Rafael Moneo, quien trabajó en este proyecto durante tres años (2012-2015). Su creación viene justificada por la exigencia del legado de M.<sup>a</sup> Josefa Huarte, coleccionista navarra, que donó su colección, con la condición de que fuese accesible a la ciudadanía y solicitaba además la construcción de un espacio en el que se exhibiera permanentemente, proponiendo al arquitecto tudelano Rafael Moneo para su realización.

Aunque el museo no abrió sus puertas hasta 2015, las primeras piezas que hoy día conforman su colección llegaron a la universidad a principios de la década de los ochenta, en concreto, en 1981, un año después de la muerte de José Ortiz Echagüe (VV. AA., 2014: 43), quien ya desde la década de los años setenta había comenzado a buscar una institución donde depositar toda su colección de fotografía, que además incluía su mobiliario, su biblioteca personal, documentación y correspondencia vinculada a su labor como fotógrafo, cámaras y más de 1100 fotografías originales, junto a más de 2500 negativos.

A través de la colección de fotografía, podemos comprobar que el interés que Ortiz Echagüe demuestra por el pasado y por la tradición no constituye una actuación personal y aislada del fotógrafo, sino que, al contrario:

[...] su postura es consecuencia del ambiente que se respira en las primeras décadas del siglo xx en España, marcado por el espíritu regeneracionista de la corriente del 98 que va a afectar a todos los ámbitos de las artes y las letras y, por supuesto, también la fotografía (Domeño, 2005: 4).

No cabe duda de que José Ortiz Echagüe, como lo definió Daniel Masclat:

[...] fue un gigante de la fotografía que supo transformar en imágenes perennes una realidad de España próxima a desaparecer, un humanista que supo transmitir a través de sus obras sensibilidad y emoción estética, que supo elevar la fotografía a la categoría de arte (Domeño, 2005: 6).

En 1990 se habilitó un espacio en los sótanos del edificio central de la universidad y comenzó a exhibirse por primera vez con un carácter itinerante. De su obra surgieron dos líneas de acercamiento al fenómeno fotográfico: la fotografía como documento y como disciplina de expresión artística. La colección fotográfica continúa recibiendo obra de otros fotógrafos. En 2002 acumulaba tal diversidad de autores y líneas temporales que se decidió cambiar el nombre de Legado Ortiz Echagüe por el de Fondo fotográfico de la Universidad de Navarra.

En palabras de Valentín Vallhonrat: «[...] la colección entiende la fotografía como documentos de lo real, el lugar donde se registra lo que conocemos como realidad» (VV. AA., 2014: 67). Su cronología se inicia con el origen de la fotografía y continúa hasta nuestros días con un límite territorial no circunscrito a España. Los autores fundamentales de la historia de la fotografía están presentes en esta colección, contando con obras de Talbot, de Villet, Charles y Jane Clifford, que conviven con Ortiz Echagüe, entre otros, y donde no puede faltar Capa y autores más contemporáneos, como Jean Fontcuberta o Roland Fisher [fig. 3].

Marta Arellano, directora de *marketing* y comunicación del museo, afirma<sup>9</sup> que el legado de Ortiz Echagüe vertebra la más importante colección de fotografías sobre España desde el siglo xix hasta la actualidad, con cuatro grandes hitos argumentales que ilustran la evolución del país del siglo xix: España tipos y trajes, España pueblos y paisajes, España mística y España castillos y alcázares.

Los dos directores artísticos del área de artes visuales, Rafael Levenfeld y Valentín Vallhonrat, construyeron una línea de trabajo que ha permitido ampliar la colección hasta lo que a día de hoy es. Esta constituye un hilo argumental, que además se apoya en un programa de residencia artística, que se denomina Tender puentes<sup>10</sup>. A través de este programa se invita a creadores a desarrollar su obra basándose en la colección de Ortiz Echagüe. Estos artistas donan una pieza a la colección, que propicia el enriquecimiento del patrimonio universitario de Navarra, accesible a través de su página web<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Entrevista a Marta Arellano, Museo de la Universidad de Navarra, 16 de septiembre de 2022.

<sup>10</sup> Tender puentes es un proyecto curatorial que promueve el Museo de la Universidad de Navarra desde 2002, cuya colección recorre la historia de la fotografía de España desde sus orígenes hasta nuestros días, atendiendo a la fotografía desde su aspecto documental en su relación con lo real e imaginario. Este proyecto plantea un diálogo entre fotógrafos contemporáneos con la producción de aquellos pioneros en España del siglo xix, poniendo también, junto a la creación artística, una reflexión teórica en forma de libros, conferencias y otras actividades docentes que permitan poner voz a una obra dentro de un contexto que parece producir una situación similar: el comienzo de grandes cambios tecnológicos y de formas de comunicación.

<sup>11</sup> Consultar página web en: <https://coleccionmun.unav.edu/>



Figura 3. Espacio José Ortiz Echagüe, 2019. Archivo del Museo de la Universidad de Navarra (España).

### Universidad de Granada

La Universidad de Granada, creada en el año 1531, posee una gran riqueza patrimonial, que se distribuye de forma muy dispersa entre los siete campus universitarios. Todo el conjunto patrimonial es resultado de la propia vida docente e investigadora de la universidad, las adquisiciones y donaciones, y diferentes acontecimientos históricos, como la adscripción a la universidad de los bienes incautados a la Compañía de Jesús en el siglo XVIII.

Ante la gran variedad patrimonial que ofrece la Universidad de Granada, tenemos que centrarnos en la Colección de Arte Contemporáneo para conocer el acervo fotográfico. Se trata de la colección que más recientemente se ha incorporado a su patrimonio. Fue impulsada y creada por el profesor Francisco Fernández Sánchez<sup>12</sup>, fotógrafo y docente en la Facultad de Bellas Artes Alonso Cano de la ciudad de Granada [fig. 4].

La Colección de Arte Contemporáneo de la Universidad de Granada alberga en su catálogo conjuntos diferenciados de obras fotográficas que responden a diferentes formas de creación. Existe un núcleo central compuesto por obras principalmente donadas por artistas y provenientes de exposiciones y premios organizados por la Universidad de Granada, y en paralelo se distribuyen otros núcleos a los que se denominan carpetas o proyectos, y que vienen a complementar con obras monográficas temas diversos.

Al margen de esta interesante colección, el Archivo Universitario de Granada conserva, entre sus fondos, una colección fotográfica formada por más de 4000 imágenes, que representan e ilustran los más variados aspectos de la vida universitaria.

<sup>12</sup> Francisco Fernández Sánchez (1945-2022) fue un riguroso fotógrafo con obra en los museos de Boston o Santander, entre otros. Sus fotografías han sido publicadas en la revista de la National Geography. Puso en marcha varias iniciativas vinculadas con la fotografía; además, impulsó un museo de arte en su localidad natal, Torresblascopedro (Jaén).



**Figura 4.** Francisco Fernández Sánchez: Granada sugerida. 2002. Colección de Arte Contemporáneo de la Universidad de Granada (España).

Las fotografías se conservan en condiciones óptimas, utilizando materiales adecuados para ello. Las imágenes son descritas en el sistema informático del archivo y disponibles en el catálogo en línea del mismo<sup>13</sup>.

En cuanto a la temática que cubren las fotografías, estas recogen actos institucionales, instalaciones, acontecimientos deportivos, e incluso escenas relacionadas con los colegios de enseñanza primaria y secundaria, en los cuales la universidad tuvo competencias durante bastante tiempo. Como recurso, el Archivo Universitario ha elaborado una serie de exposiciones visuales para dar a conocer, al menos, parte de este fondo de gran riqueza.

En definitiva, la fotografía en la Universidad de Granada cumple con esa doble vertiente, por un lado, el archivo documental de la institución, mientras que por otro también cumple con la obra gráfica como creación artística. La colección de Arte Contemporáneo se ha convertido para la ciudad de Granada, que no cuenta con un museo de arte contemporáneo como tal, «en el único medio para que la ciudadanía pueda contemplar obras de arte estrictamente contemporáneas, más allá de las muestras temporales que se organizan por el resto de instituciones y galerías de la ciudad» (Bellido y García, 2018: 119).

### **Universidad Nacional Autónoma de México**

Si existe fuera de nuestro país alguna colección donde se fusione el patrimonio universitario con la historia del arte, la encontramos en el Instituto de Investigaciones Estéticas (IEE) de la Universidad Nacional Autónoma de México, en Ciudad de México.

<sup>13</sup> Consultar página web: [https://archivo.ugr.es/pages/fondos/exposicion\\_fotografica](https://archivo.ugr.es/pages/fondos/exposicion_fotografica)

En el núcleo de este instituto, conocido en principio como Laboratorio de imágenes, localizamos el Archivo Fotográfico Manuel Toussaint (AFMT), que toma su nombre de uno de los fundadores del Instituto de Investigaciones Estéticas. El historiador del arte Manuel Toussaint impulsó las tareas de organización de todos los materiales reunidos en el instituto desde su fundación, en 1936, hasta 1953, así como imágenes de las visitas a museos, zonas arqueológicas o de interés histórico y artístico.

El archivo tiene como principal objetivo apoyar las tareas de investigación, docencia y difusión que, en el campo de la historia del arte, realiza el personal académico del instituto de la UNAM (Ángeles, 2014: 123). Se trata de un acervo universitario especializado en arte mexicano y está compuesto por más de 1 300 000, afirma Pedro Ángeles Jiménez<sup>14</sup>, quien fue su coordinador durante más de diez años. Los servicios que ofrece a la comunidad educativa son consultas, asesoría y digitalización para la docencia, investigación y publicaciones. Se trata de un archivo vivo, en constante crecimiento, gracias a las donaciones, adquisiciones y al registro fotográfico del patrimonio cultural de México que realiza el personal académico.

Entre el grueso de su colección, compuesto por treinta y seis acervos, podemos encontrar obras de artistas de renombre internacional como Luis Márquez, Tina Modotti o Guillermo Kahlo. La Diapositeca<sup>15</sup> se divide en arte universal, arte latinoamericano y arte mexicano. A esto habría que sumarle las series de autor y las de investigadores que conforman el propio equipo del instituto [fig. 5].

Su actual director, Víctor Gerardo Vázquez Miranda, nos comenta que la fototeca cuenta con tres vías de ingreso: en primer lugar, la producción natural de los propios investigadores; en segundo lugar, los legados y donaciones, y en tercer lugar, de manera eventual, mediante un programa de adquisiciones.

El Archivo fotográfico Manuel Toussaint ha ido adquiriendo a lo largo de todos estos años una experiencia importante sobre los procesos de catalogación y es consciente de la problemática que plantea esta, insiste Pedro Ángeles. En este sentido, y teniendo en cuenta que los museos universitarios no son tan conscientes de esta área, en 2014 se creó la Unidad de Información para las Artes conocida como Uniarte, que surge con el objetivo de integrar todos sus sistemas de información (AFMT, Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte, Publicaciones y el Archivo Histórico y de Investigación Documental) e instituir nuevos métodos de catalogación y publicación de datos científicos sobre arte. A través de esta nueva herramienta se pretende establecer un diálogo fluido, constante y coordinado con aquellas áreas que integra el Instituto de Investigaciones Estéticas. Del mismo modo pretende promover normas de carácter internacional en el ámbito de la catalogación, digitalización y documentación del patrimonio artístico de México.

Recientemente, según afirma su director, se ha trabajado en la catalogación de los acervos de tres museos universitarios de la UNAM que han puesto su colección en línea: la colección de San Carlos de la Facultad de Arte y Diseño, el Museo del Chopo y el Museo de Arte Contemporáneo.

Sus fondos se estructuran en varias categorías: fondo de transparencias, fondo de positivos y negativos en blanco y negro, fondos de autor, fondo de historiadores del arte, proyectos del Instituto de Investigaciones Estéticas, fotografía antigua y fondo digital.

En definitiva, el Archivo Fotográfico se ha forjado como bisagra que facilita las nuevas formas de acceso al acervo patrimonial, puesto al alcance de toda la sociedad.

<sup>14</sup> Entrevista realizada a través de Google Meet por la autora el 15 de octubre de 2022.

<sup>15</sup> Archivo de diapositivas.



**Figura 5.** Calendario mexicano, 1987. Colección Michel Zabé. Archivo fotográfico Manuel Toussaint. Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México (México). CMICH000026.

## Conclusiones

A pesar de haber establecido un recorrido por cinco universidades para descubrir su patrimonio fotográfico, el patrimonio universitario que hay que capturar en estos centros de estudio, haciendo alusión al título de nuestro trabajo, es mucho más extenso que los ejemplos que hemos referenciado. Estas propuestas nos han llevado a conocer la existencia y los proyectos de futuro de otras colecciones y universidades. Teniendo en cuenta esta realidad, hemos llegado a las siguientes conclusiones.

Las universidades son conscientes del valor patrimonial que supone el acervo fotográfico para la institución, entendiendo la fotografía como documento y como testimonio histórico, además del valor gráfico y artístico.

Algunas universidades han sido receptoras para custodiar la gran riqueza patrimonial que supone recibir donaciones de este calibre. Esto nos lleva a reflexionar sobre el papel que

abordan las universidades en el ámbito de la cultura. Las universidades aceptan donaciones, que aunque no tengan mucho que ver con su propia historia institucional, realizan una labor social y cultural al permitir que todas estas colecciones no se disgreguen y se mantengan unidas para ser contempladas por la ciudadanía, a pesar de los gastos que ocasiona su conservación y musealización, asumiendo funciones más propias de las Consejerías de Cultura que de la propia universidad.

Otras universidades actúan como generadoras de producción, con el objetivo de crear material para visibilizar y difundir el patrimonio universitario.

La difusión es una de las piezas claves para dar a conocer el rico patrimonio de las universidades.

El patrimonio fotográfico es un patrimonio vivo. En la era digital en la que nos encontramos, el registro fotográfico es fundamental, todo tiene su foto. Pero ¿cuándo comienzan a ser históricas las fotografías para guardarlas?

Encontramos la dificultad de acceso con la que cuentan algunas de estas colecciones, al no tener su obra digitalizada o sus fondos accesibles a la sociedad.

El patrimonio universitario siempre ha sido una herramienta fundamental en la enseñanza académica. Las piezas científicas como objeto de estudio evolucionaron hacia la diapositiva y estas hacia el uso de la imagen digital.

En definitiva, podemos extraer en claro el fuerte compromiso que la universidad tiene con el patrimonio, un patrimonio humano que lo convierte en patrimonio universitario al hacerse cargo de su gestión, conservación, restauración y difusión.

## Bibliografía

- Ángeles, P. (2, 3 y 4 de abril 2014). Las colecciones del archivo fotográfico Manuel Toussaint. *I Congreso Internacional de documentación fotográfica*. Universidad Complutense de Madrid.
- Ángeles, P. y Peñalosa, E. (2010). (Fechas del coloquio). El impacto de la era digital en los archivos fotográficos de México: el caso del Archivo Manuel Toussaint. En *La fotografía. Imagen y materia. 14 Coloquio del Seminario de estudio y conservación del patrimonio cultural*.
- Batista, A. (2016). *La gestión del patrimonio universitario en la Universidad de la Habana*. [Tesis doctoral]. Universidad de Granada y Universidad de La Habana. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/44642>. [Consulta: 19 de octubre de 2022].
- Bellido, M.<sup>a</sup> L. y García, M. (2018). El patrimonio de la Universidad de Granada: edificios, colecciones, conservación y difusión. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 49, 109-126. <https://doi.org/10.30827/caug.v49i0.8137>
- Domeño, A. (2005). *Ortiz Echague: un notario de la tradición*. La Fábrica.
- García, M. (2022). *Museos y colecciones universitarias de arte en España y Latinoamérica*. Universidad de Granada.
- Gómez, R., Gómez, J. y Domínguez, J. J. (2007). El patrimonio fotográfico de la Universidad de Salamanca: la creación de una fototeca digital. *Ibersid: Revista de sistemas de información y documentación*. 1, 177-194. <https://doi.org/10.54886/ibersid.v1i.3289>
- Irala, P. (2004). *Aproximación al tema del arte visual. La fotografía digital. Cinco fotógrafos zaragozanos*. [Tesis doctoral]. Universidad de Zaragoza.
- Irala, P. (2013). *Jalón Ángel: un fotógrafo moderno*. [Tesis doctoral]. Ediciones Universidad San Jorge.

- Irala, P. (2020). *Jalón Ángel (1898-1976). Perfil profesional y humano de un fotógrafo moderno*. Universidad Rey Juan Carlos.
- Morón, M.<sup>a</sup> F. (2018). Las colecciones artísticas como recurso educativo y de investigación. El caso del patrimonio histórico artístico de la Universidad de Sevilla. *Cabás: Revista del Centro de Recursos, interpretación y Estudios en materia educativa*, 20, 104-124. <http://revista.muesca.es/revista20>
- Ojeda, A. (2018). La fototeca del laboratorio de arte de la Universidad de Sevilla. *Cabás: Revista del Centro de Recursos, interpretación y Estudios en materia educativa*, 20, 52-72. <http://revista.muesca.es/revista20>
- Rivera, D. (2021). *La documentación en la imagen digital en la conservación y difusión del patrimonio universitario*. [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/66356/>. [Consulta: 10 de diciembre de 2022].
- Sánchez, F. (2007). *La fotografía en la colección de arte contemporáneo de la Universidad de Granada*. Colección de Arte Contemporáneo de la Universidad de Granada. Universidad de Granada.
- Serrera, R. y Sánchez, R. (2005). *Universidad de Sevilla. Historia*. Editorial Universidad de Sevilla.
- VV. AA. (2014). *Museo de la Universidad de Navarra*. Idea.
- VV. AA. (2017). *Fotografía en la colección de arte contemporáneo de la Universidad de Granada*. Editorial Universidad de Granada.

# LA LABOR DE REGISTRO FOTOGRÁFICO EN EL MUSEO NACIONAL DE HISTORIA, CASTILLO DE CHAPULTEPEC

Thalia Montes Recinas (thalia\_montes@inah.gob.mx)

Museo Nacional de Historia, Instituto Nacional de Antropología e Historia

**Resumen:** El Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, dependiente del Instituto Nacional de Antropología e Historia, cuenta con un fondo fotográfico acervo de su Archivo Histórico. El presente texto se corresponde con un primer acercamiento a estos materiales, con los cuales podemos conocer el trabajo que nos antecede, la serie de proyectos realizados para abrir las puertas al público y difundir la historia de México. Somos herederos de colecciones y saberes que requieren ser estudiados, conservados y registrados para compartirlos de la mejor manera. Algunos de los materiales del fondo fotográfico cuentan con inscripciones que indican un primer orden y la serie de intentos por contar con un acervo, están los nombres de sus autores, los títulos que refieren a las actividades cotidianas del museo y los temas a mostrar a lo largo de los casi ochenta años de vida del Museo Nacional de Historia.

**Palabras clave:** Museo, fotografía, archivo, exposiciones, registro, difusión.

El Museo Nacional de Historia, en adelante MNH, es uno de los cinco museos nacionales de México. Dependiente del Instituto Nacional de Antropología e Historia, fue inaugurado formalmente el 27 de septiembre de 1944, siendo su vocación la de resguardo, conservación, estudio y difusión de la colección que da cuenta de la historia del país, desde la conquista de Tenochtitlán hasta la Revolución mexicana. Se ubica en el Castillo de Chapultepec, en la ciudad de México, inmueble que recibió declaratoria de monumento histórico y se encuentra dentro de una zona arqueológica. Los materiales del Archivo Histórico del Museo Nacional de Historia, (AHMNH), nos brindan un panorama amplio de estudio, nos dan la posibilidad de conocer el trabajo que nos antecede, la serie de proyectos realizados para abrir las puertas al público y difundir la historia de México. Somos herederos de colecciones y saberes que requieren ser estudiados, conservados y registrados para compartirlos de la mejor manera. Estas líneas son precisamente lo que sabemos hoy en día sobre el fondo fotográfico; sus soportes e inscripciones señalan un primer orden y la serie de intentos por contar con un acervo, algunas imágenes cuentan con el nombre de sus autores y los títulos refieren a los temas a difundir, presentes a lo largo de los casi ochenta años de vida del MNH.

## Ingreso de material fotográfico al MNH

Al referirnos al acervo del MNH, de manera ineludible debemos remitirnos a las piezas que el Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía (Antiguo Museo) le cedió para abrir sus puertas formalmente al público en 1944. El Antiguo Museo formado en 1825 fue una de las instituciones museísticas más importante de México, de su vasto acervo se seleccionaron dos importantes colecciones: la del Departamento de Historia y la del Departamento de Etnografía Colonial y Moderna. Al

trasladar las piezas a la cima del extinto volcán de Chapultepec, se hicieron acompañar del personal a su cargo y de la documentación que amparaba: su procedencia, ingreso al acervo, descripción general, avalúo y lugar de exhibición. Del Departamento de Historia procede el mayor número de material fotográfico, como son los álbumes de los gobiernos de Benito Juárez, Maximiliano de Habsburgo, Francisco I. Madero y Venustiano Carranza, también se encuentran los retratos de personajes históricos y *collages*, destacan los registros de movimientos sociales, de piezas arqueológicas, de fotografía erótica y presente está el tema de la aviación. Estas imágenes forman parte de las colecciones del hoy MNH bajo resguardo de su Departamento de Control de Bienes e Inventario. Entre los materiales se encuentran escritos y notas de los profesores que laboraron en los dos departamentos, así como las pruebas de impresión y las fotografías empleadas en sus publicaciones<sup>1</sup> [fig. 1].



Figura 1. Traslado de colecciones del Antiguo Museo al MNH, 1941-1942. AHMNH/FF: MNH 1939-1944. Digitalización: Leonardo Hernández.

El Antiguo Museo fue ampliamente reconocido a nivel nacional e internacional, gracias a la serie de publicaciones impulsadas con la finalidad de difundir los estudios realizados en la institución, obras impresas en sus propios talleres. Ejemplo de lo anterior fue el proyecto a cargo del historiador y literato Luis Castillo Ledón y del fotógrafo Gustavo F. Solís, quienes recorrieron el país entre 1909 y 1910 para registrar los lugares donde estuvo el cura Miguel Hidalgo y Costilla, trabajo conocido como el itinerario o ruta de Hidalgo. En la institución se retomó la iniciativa presentada en 1906 a realizarse por el fotógrafo Manuel Torres. La finalidad fue preparar con las más de 300 imágenes varios juegos de vistas estereoscópicas, para ser entregadas a las escuelas como una herramienta didáctica; proyecto inserto en el marco del centenario del inicio de la lucha por la independencia de México. El objetivo no llegó a cumplirse, sin embargo, un número importante

<sup>1</sup> El cargo de investigador responsable de las colecciones del MNH se formalizó en la década de los setenta.

de las fotografías se conservaron y forman parte de los acervos del MNH y de la Fototeca Nacional<sup>2</sup>. Por su parte, el responsable del Departamento de Etnografía Colonial y Moderna, el pintor Antonio Cortés, desde el año de 1907 inició el registro fotográfico y documental tanto del mobiliario como de edificios del periodo virreinal. Su trabajo fue publicado en dos volúmenes, en 1911 y 1914, respectivamente, bajo el título *La Arquitectura en México. Iglesias*. Algunas de las fotografías empleadas, así como las viñetas que acompañaron las obras, y sus libretas de control de tomas fotográficas forman parte de los materiales trasladados.<sup>3</sup> En la documentación enviada al nuevo museo se incluyeron las imágenes empleadas en las guías del Antiguo Museo, en general muestran las salas de exhibición; materiales realizados por los fotógrafos Antonio Cortés, Antonio Carrillo, José María Lupercio, María Ignacia Vidal Gutiérrez y José Martínez Cataño<sup>4</sup>.

### MNH, la generación de su propia documentación

Luis Castillo Ledón, durante la séptima y última ocasión en que asumió la dirección del Antiguo Museo, presentó en 1936 (Montes, 2019: 6-7) el proyecto de un museo de historia a formarse en el Castillo de Chapultepec<sup>5</sup>. Como parte del decreto de creación del Instituto Nacional de Antropología e Historia de 1939 fue incluida la creación del MNH, de manera inmediata se empezó la adaptación del inmueble y el traslado de las colecciones a la nueva sede. Considero ese periodo como el punto de partida de la generación de documentación por parte del incipiente museo, incluido el registro fotográfico. El 25 de noviembre de 1940, poco antes de concluir su mandato el presidente Lázaro Cárdenas se inauguró la parte del museo dedicada a la historia, con varias salas sin terminar. Dos años más tarde se presentaron las primeras exposiciones temporales, entre ellas la dedicada a la batalla librada con el ejército de Estados Unidos en 1847 y una exposición sobre los autores de la música y letra del Himno Nacional Mexicano [figs. 2 y 3].

El nuevo museo contó con una estructura similar al del Antiguo Museo; el Departamento de Historia conservó su denominación y el de Etnografía Colonial y Moderna fue llamado de Arte<sup>6</sup>. Ambos departamentos controlaron el resguardo, estudio y exhibición de sus colecciones. Acorde al organigrama del MNH, el material fotográfico dependió del Departamento de Historia, los informes de avance de la instalación del museo señalan una dependencia total del presupuesto del INAH para realizar las tomas fotográficas, necesarias para la preparación de las guías, los inventarios y catálogos de las colecciones. Esta situación se prolongó durante los primeros años de su funcionamiento. Para apoyar las tareas de catalogación, inventario e índice del material fotográfico a partir de 1948 se contrató al joven abogado y futuro historiador Moisés González Navarro, encargándose de la clasificación del material fotográfico y sus respectivas tarjetas de control<sup>7</sup>. Es el periodo de ingreso de Manuel Gaitán Meza, quien apoyó principalmente los trabajos de restauración, pero también realizó

<sup>2</sup> J. Ávila Hernández ubicó 321 vistas estereoscópicas que muestran el México prerrevolucionario.

<sup>3</sup> Un número importante del material fotográfico de Antonio Cortés se encuentra en la Fototeca Constantino Reyes-Valerio, de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del INAH y el SINAFO.

<sup>4</sup> Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología/Fondo Documental (AHMNH/FD), vol. 28, exp. 116. Año 1918. Como ayudante de José M. Lupercio aparece registrado su hijo.

<sup>5</sup> Archivo Histórico Institucional/INAH (AHI/INAH). Sección Museo Nacional de Historia, caja 1, exp. 4, 1937-1942. Proyecto de presupuesto para el año 1937, del Museo Histórico Nacional, que se formará en el edificio anexo al Castillo de Chapultepec y con el propio Alcázar.

<sup>6</sup> La documentación también refiere a la Sección de Folklore a cargo de Rubén M. Campos, quien reportó la elaboración de varios estudios, como: *Leyendas y tradiciones mexicanas*, *Guía para el estudio del Folklore en México* y *Fiestas populares de los Aztecas y de los mexicanos de hoy*.

<sup>7</sup> Moisés González Navarro (1926-2015), historiador de una amplia e importante trayectoria. Laboró en el MNH durante el periodo de 1948 a 1954. Fue subdirector del Departamento de Bibliotecas de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público de 1955 a 1969. Nombrado investigador emérito en 1999 de El Colegio de México.

un número importante de registros fotográficos<sup>8</sup>. La formación de los empleados les permitió participar en la elaboración de réplicas de pinturas, restaurar obra y registrar las colecciones, lo cual nos remite al proceso de especialización de tareas y disciplinas que se requieren en un museo.



**Figura 2.** Exposición temporal en el Museo Nacional de Historia «Himno Nacional Mexicano», 1943. AHMNH/FF: Exposiciones. Digitalización: Leonardo Hernández.



**Figura 3.** Inauguración del Museo Nacional de Historia el 27 de septiembre de 1944. AHMNH/FF: Inauguración. Digitalización: Leonardo Hernández.

<sup>8</sup> El restaurador Manuel Gaytán Meza colaboró años más tarde con Manuel del Castillo Negrete en el Departamento de Conservación de Murales.



**Figura 4.** Sala de iconografía del siglo XVIII, 1944. AHMNH/FF: Salas. Digitalización: Leonardo Hernández.



**Figura 5.** Exposición temporal «La Revolución Mexicana». Curaduría y montaje de Federico Hernández Serrano, 20 de noviembre de 1945. AHMNH/FF: Exposiciones. Digitalización: Leonardo Hernández.

Al empezar el año de 1950 Enriqueta López Lira Díaz Thomé le informó al entonces jefe del Departamento de Historia del MNH, Leopoldo Martínez Cosío, haber localizado en el Archivo Fotográfico imágenes de Francisco I. Madero, Benito Juárez, Guadalupe Victoria, del duque de Alburquerque y planos de la ciudad de México, así como del Castillo de Chapultepec y de algunas de sus salas. Señaló la necesidad de elaborar un fichero topográfico para dicho archivo, como un estudio de contenido de las placas. Al año siguiente, en 1951, se recibió un donativo por parte de la Biblioteca Franklin, lo que permitió adquirir un equipo fotográfico propio e iniciar la instalación de un laboratorio [figs. 4 y 5].

## La importancia de la imagen

Con Wilberto Jiménez Moreno a la cabeza del MNH fueron realizadas 144 transparencias a color, realizadas por Manuel Gaitán, solicitadas por el personal del Centro de Educación, área que tuvo como unas de sus tareas acudir a las escuelas para difundir el acervo del museo<sup>9</sup>. De manera paralela se apoyó al Centro de Documentación, a cargo de Bertha Ulloa, cuya finalidad fue fotografiar los archivos fuera de la ciudad de México y del país, teniendo como resultado un número importante de rollos de micropelícula<sup>10</sup>.



**Figura 6.** Ciclo de conferencias, Manuel Arellano y David Alfaro Siqueiros, ca. 1967. AHMNH/FF: Difusión. Digitalización: Leonardo Hernández.

Siguió la gestión de Antonio Arriaga Ochoa, la cual abarcó el periodo de 1956 a 1974, durante esos años se vivió una de las más importantes reestructuraciones del inmueble, se gestó una nueva museografía, que incluyó la elaboración de doce murales, más retratos de personajes históricos, así como de registro fotográfico tanto de las colecciones como de los trabajos y actividades cotidianas. Fue un periodo donde la imagen, en distintos formatos y dimensiones, tuvo preponderancia. En 1957 se reportó formalmente el inicio de la instalación y organización del Taller de Fotografía del MNH, con la participación del fotógrafo Jesús Díaz, se registraron las reparaciones de las salas y del edificio, del registro de la colección de la sala de numismática y la elaboración de transparencias para

<sup>9</sup> Antecedente del actual Departamento de Servicios Educativos del MNH.

<sup>10</sup> Juan D. Chanfreau para el trabajo de fotografía. AHMNH/FD: Administración, 1954.

los catálogos en soporte Kodakchrome<sup>11</sup>. Se llevaron a cabo reuniones para acordar las acciones a aplicar en el inventario de las colecciones, comenzando con el registro fotográfico de las piezas. Desde ese momento se puede considerar formalmente la organización del material fotográfico generado por el Taller de Fotografía con la MNH. De tal suerte, el MNH contaba con una colección histórica de fotografías y con la formación de un acervo contemporáneo. En 1970 se incorporó al Taller o Laboratorio de Fotografía Rodolfo Pulido, quien continuó con el registro de las colecciones y actividades del museo, así como con las tareas de catalogar y archivar los negativos que hasta entonces se tenían [fig. 6].

En el informe de trabajo del periodo de 1977 a 1979, presentado por el director del MNH en turno Felipe Lacouture y Fornelli, se señaló una nueva organización, —la cual ya venía operando—, con la que desaparecieron los departamentos de Historia y Arte, para dar pie a cinco áreas: investigación y documentación de colecciones, conservación y restauración, presentación de colecciones y exposiciones temporales, servicios administrativos, servicios al público y acción educativa. El objetivo principal del Área de Investigación y Documentación de colecciones fue conocer las colecciones y apoyar la organización de la documentación para la identificación y conservación de piezas, mejor uso museístico, exhibición, difusión y atender lo concerniente a la parte administrativa<sup>12</sup>. Se contempló la consolidación de una nueva Unidad de Documentación, la cual se encargaría de los servicios de archivo, biblioteca, fototeca, con un banco de datos propios; su objetivo fue brindar información a todas las áreas del museo y al público en general. Si bien con Antonio Arriaga es evidente la importancia asignada a la imagen, abarcando la pintura y la fotografía, con Felipe Lacouture toma mayor énfasis la importancia y ventajas de vincular la información que proporcionan los materiales de los fondos documentales y la imagen.

A la Unidad de Documentación le transfirieron parte de los documentos provenientes del Antiguo Museo. Por su parte, la Fototeca empezó los trabajos de archivar los negativos de museografía y otras áreas del museo. Desde 1977 a 1980 se tomaron más de 6500 fotografías para apoyar los trabajos de museografía y los catálogos de las colecciones. En 1979 se volvió a formalizar el establecimiento laboratorio y en ese año se tomaron 1973 fotografías. En la década siguiente, al Taller de Fotografía se sumó el trabajo de serigrafía.

### **Archivo Histórico del Museo Nacional de Historia/Fondo Fotográfico. Saberes y experiencias ágrafas**

De la mano de la historiadora Rosa Casanova nos hemos dado a la tarea de ordenar y registrar los materiales del Fondo Documental del Archivo Histórico del Museo Nacional de Historia (AHMNH/FD) y en 2021, con el fotógrafo Leonardo Hernández, comenzamos la identificación, una primera organización y el inicio de la digitalización de los materiales del Fondo Fotográfico (AHMNH/FF)<sup>13</sup>. La mayor parte del registro en negativos e impresiones fue conservada por Hilda Sánchez, quien fuera la responsable de la Fototeca del MNH, así como material cedido por anteriores Administraciones.

Para presentar una sala de exhibición permanente o una exposición temporal se requiere de todo un andamiaje armado a partir de múltiples saberes, con un alto grado de especialización, que van desde el personal de jardinería, limpieza, administrativos, electricistas, carpinteros, atención a

<sup>11</sup> AHMNH/FD: Administración, 1957. Kodak Chrome nombre comercial de película para diapositivas a color, fabricadas a partir de 1935.

<sup>12</sup> AHMNH/FD: Administración, 1977.

<sup>13</sup> Agradezco el apoyo de la restauradora Elia Botello, jefa del Taller de Restauración del MNH, quien nos proporcionó materiales para el resguardo de las fotografías, necesarias para su organización y su asesoría constante para conservar los materiales.

visitantes, restauradores, museógrafos, investigadores y responsables de la difusión. Conocimientos aplicados en su gran mayoría sin contar con el tiempo necesario para escribir, plasmar en papel sus conocimientos y experiencias adquiridas en los años de trabajo. La labor en el museo es casi en su totalidad ágrafo, si bien es un tema a atender y procurar cambiarlo, lo cierto es que el registro fotográfico del trabajo en un museo se convierte en el único testigo de lo que acontece día a día, es en gran medida su memoria.

Con una primera organización del material fotográfico, podemos apuntar la constante preocupación por registrar las colecciones, las cuales, de manera muy temprana a su incorporación al MNH, se dispersaron para nutrir los acervos de nuevos museos, como fue el museo de Monterrey, los museos nacionales del Virreinato y de las Intervenciones. Rescato el señalamiento realizado por el fotógrafo Leonardo Hernández, quien, al iniciar el trabajo de digitalización, mencionó que lo más probable era que el cerro de Chapultepec, el edificio en su cima y sus alrededores hayan sido los lugares más fotografiados del país. Observación basada en la serie de tomas sobre estos espacios, que van desde el registro de pinturas y litografías. Hay un énfasis en contar con imágenes de los acueductos, los petrograbados, los sitios arqueológicos y los ahuehuetes, lo cual nos recuerda, una y otra vez, que estamos en un «cerro de agua», con sus construcciones hidráulicas, que lo convirtió en un vergel para sus habitantes desde época prehispánica.

Para enlistar de manera general las imágenes que podemos encontrar en el AHMNH/FF tomo como referencia el registro fotográfico de las primeras exposiciones y de la inauguración formal del MNH el 27 de septiembre de 1944; a partir de esa serie de tomas ubicó temas contantes o recurrentes, como el material de la batalla de 1847 y el Escudo Nacional. Le siguen las imágenes de las interminables adaptaciones del inmueble, son los registros de las reestructuraciones del edificio y de sus salas de exhibición. Estas fotografías nos dan la posibilidad de apreciar los cambios, las transformaciones del edificio, con un objetivo claro, la mejor presentación de los guiones museológicos y museográficos. Después tenemos la elaboración de los murales y las exposiciones temporales, así se ubicó dos imágenes de la «Exposición fotográfica de Ansel Adams», así como el material a cargo del fotógrafo Atenedoro Durán<sup>14</sup>, de la exposición temporal «Imagen Histórica de la Fotografía en México. Origen y desarrollo en el siglo XIX», inaugurada el 12 de mayo de 1978 en dos sedes: el MNH y el Museo Nacional de Antropología, bajo la coordinación de la investigadora Eugenia Meyer<sup>15</sup>. En la exposición presentaron al público los orígenes de la fotografía, su desarrollo y evolución en los siglos XIX y XX, así como equipos fotográficos. Daniel Escorza la describe como la muestra que «marcó un hito en la historia de la fotografía en México, ya que presentó un recuento sistematizado de lo que había sido hasta entonces el hacer fotográfico en el país [...] fue la primera exposición fotográfica con sentido histórico» (2006: 126). En el MNH se continuó con la valoración de la fotografía, así, diez años más tarde, en 1988, con motivo del 50 aniversario del fallecimiento del fotógrafo Agustín Casasola, se presentó la exposición temporal «Agustín Víctor Casasola. El hombre que retrató una época»<sup>16</sup> [figs. 7 y 8].

Un número importante de las imágenes corresponden a las tareas diarias, a las actividades cotidianas de los trabajadores del museo, las cuales van desde el movimiento o traslado de las piezas, el montaje de exposiciones, a las actividades de las áreas de Difusión y Servicios Educativos, como conferencias, talleres, visitas guiadas y conciertos. También está presente la convivencia entre compañeros, como la fiesta de fin de año, los partidos de fútbol y las actividades sindicales. A través de las fotografías podemos ver a un MNH joven, el mayor número de sus trabajadores ingresaron a la institución antes de cumplir 30 años, con una movilidad amplia entre las diferentes

<sup>14</sup> Su trabajo lo firmó como Ernesto Duran.

<sup>15</sup> *Imagen histórica de la fotografía en México*, SEP, INAH, 1978.

<sup>16</sup> AHMNH/FD: Exposiciones s/f, #41.



**Figura 7.** Fotografía realizada durante la exposición temporal dedicada a Ansel Adams, s/f. AHMNH/FF: Exposiciones. Digitalización: Leonardo Hernández.



**Figura 8.** Ernesto Durán. Exposición temporal «Imagen histórica de la fotografía en México», mayo-agosto 1978. AHMNH/FF: Exposiciones. Digitalización: Leonardo Hernández.

áreas, lo que les ha permitido conocer, en primer lugar, la vasta colección, han acompañado a las piezas una y mil veces en cada una de las exposiciones, tanto al interior del museo como fuera de él, saben de las tareas de conservación y exhibición, de cómo estas han cambiado, a partir de nuevos conocimientos y criterios, y se han perfeccionado. Este registro fotográfico forma parte de un pasado relativamente reciente, de una memoria frágil, sostenida por aquellos compañeros que aún continúan laborando y que pueden identificar al personal, las fechas y las actividades.

A partir del registro de las colecciones podemos señalar que sobresalen por su número las pinturas de carácter religioso y la identificación de la colección de Ramón Alcázar, acervo que ingresó al Antiguo Museo en 1917. El registro de las colecciones son un apoyo fundamental para constatar el estado de conservación de las piezas, la integridad o pérdida de sus elementos. Son una fuente documental importante para el estudio del desarrollo de la museografía en nuestro país desde la década de los cuarenta. Están ahí los temas a difundir, los que se consideraron pertinentes y de interés en cierto momento. Al empezar a organizarlas y encontrar su coherencia, nos acercamos a la intención de generarlas y nos brinda la posibilidad de conocer al fotógrafo, al personal del museo y a sus visitantes.

Llama la atención el uso y participación de la reprografía en exposiciones, como en la exposición temporal de 1994, con motivo de los cincuenta años del MNH, titulada «Remembranzas de una historia», armada esencialmente con un importante número de copias de imágenes. Muy probablemente parte de las fotografías impresas son copias solicitadas a otros fondos, como el Archivo General de la Nación y el Sistema Nacional de Fototecas, las cuales requieren una identificación puntal de su procedencia. El material lo vemos incluido en los guiones de exposición presentados en décadas atrás, compartiendo espacio con piezas originales, en la actualidad está práctica no es común, por lo menos no en el MNH. El empleo de nuevos soportes y el avance en la calidad de los procesos digitales permiten recurrir a materiales no originales de una manera más versátil.



**Figura 9.** Arnold Belkin: Proceso de elaboración de la obra: *La llegada de los generales Zapata y Villa al Palacio Nacional el 6 de diciembre de 1917*, ca. 1978. AHMNH/FF: Murales. Digitalización: Leonardo Hernández.

Al organizar el material fotográfico, al conocerlo, se constata que el acceso a ellas no ha sido un proceso lineal ni constante. Con sus altibajos, un número importante de estas piezas han estado durante muchos años guardadas, olvidadas en cajas. Afortunadamente su utilidad como memoria, útil para conocer la historia de la institución museística, ha sido incuestionable, lo que permitió que un número considerable de estos materiales sortearan las decisiones nada acertadas y poco afortunadas sobre su conservación y llegaran hasta nosotros en un estado físico bastante aceptable. Así, en el MNH tenemos un fondo fotográfico concebido como colección, son piezas que sin duda alguna participan en exposiciones, otro más es el Fondo Fotográfico del AHMNH, que está en proceso de organización para darse a conocer, con un gran potencial para el estudio de la museografía y un tercero que se produce día con día, esencialmente resguardado en soporte digital.

## Bibliografía

- Ávila Hernández, J. (2010). *Luis Castillo Ledón (1879-1944). De sabio a historiográfico ateneísta, 1906-1911*. [Tesis de maestría]. UNAM.
- Escorza Rodríguez, D. (2006). Los Casasola y su archivo fotográfico en la bibliografía reciente. *Historias*, (64), 125-132.
- García Castillo, S. (2014). Manuel del Castillo Negrete Gurza. *Acervos*, 1.
- Montes Recinas, T. (2019). Museo Nacional: dos museos 1939. *Gaceta Museos*, 74.

# EL ACERVO DEL CONSEJO MEXICANO DE FOTOGRAFÍA (CMF) DEPOSITADO EN EL CENTRO DE LA IMAGEN: PROPUESTA, RESOLUCIÓN O CONDENA

Rebeca Monroy Nasr (remona@mac.com)

Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia, México

**Resumen:** Con esta ponencia se pretende mostrar las ventajas y vaivenes del alojamiento del acervo del Consejo Mexicano de Fotografía, en adelante CMF, institución que funcionó desde 1978 en México, al momento en que se realizó el traslado del fondo fotográfico al Centro de la Imagen en 1995. El CMF formó parte sustancial del devenir de la fotografía en el último tercio del siglo pasado, y ahora resguarda un cúmulo de 3315 imágenes trabajadas en suelo mexicano, además de otras representaciones de otros países de Latinoamérica, Europa y Estados Unidos, entre otras que conforman el total de 7248 impresiones resguardadas. Aunque el Centro de la Imagen no es un museo, sí es un espacio de exhibición y resguardo fotográfico, por lo que se pretende mostrar y evaluar las diferentes vetas de trabajo documental, de prensa y de experimentación artística que se desarrollaron a fines del siglo xx y, por ende, su transfiguración en uno de los fondos más importantes de la fotografía mexicana y latinoamericana, en las épocas de presencia de dictaduras y dictablandas en nuestros países.

**Palabras clave:** historia de la fotografía en México, resguardo, conservación y difusión de la fotografía, Centro de la Imagen, Consejo Mexicano de Fotografía, fotografía latinoamericana, fotografía documental, de prensa y artística.

## Introducción

El Centro de la Imagen fue creado en el año 1994 con la idea de propiciar el encuentro, la discusión, promoción, exhibición y preservación de la fotografía en México, reconociendo esta disciplina como un vínculo entre los diferentes campos del conocimiento<sup>1</sup>. Y sin necesariamente ser un museo, tiene activadas sus funciones como tal. Si bien en el año en que fue creado existían reservorios importantes dedicados a preservación y exhibición de la fotografía, el Centro de la Imagen vino a saldar una cuenta pendiente en tanto debía responder a las necesidades de la fotografía contemporánea.

Y se señala que, sin ser un museo, se ha convertido en un recinto cercano a él, pues si consideramos lo que señala la RAE, el museo es:

---

<sup>1</sup> S. A., Centro de la Imagen. <https://ci.cultura.gob.mx/> [Consulta: 11 de noviembre de 2022].

1. Institución dedicada a la adquisición, conservación, estudio y exposición de objetos de valor relacionados con la ciencia y el arte o de objetos culturalmente importantes para el desarrollo de los conocimientos humanos.
2. Edificio o dependencias destinados a la exposición, convenientemente ordenada, de estos objetos.

Ese justamente ha sido el papel desde la creación del Centro de la Imagen, el cual ha ejercido en cada momento de su devenir académico, técnico, profesional y cultural desde diversas perspectivas en su desarrollo.

Importante es su desarrollo, y de ahí que la propuesta de su creación ha sido fundamental, pues en la Ciudad de México no había un reservorio especializado en fotografía y menos dedicado a ese periodo. Sí había y hay archivos aledaños, sí acervos particulares, sí museos que contenían imágenes, pero nada como esa especialidad creada por el entonces secretario de Cultura, Víctor Flores Olea, para darle salida a los fotógrafos en activo, de manera interdisciplinaria con proyectos educativos, investigativos, editoriales y museológicos. Además de promover las bienales de fotografía, el Festival de Fotoseptiembre y la revista *Luna Córnea*, creada entre finales de 1992 y principios de 1993, y que se ha especializado exclusivamente en fotografía.

## La resolución y su historia

Todo ello es parte de su resolución como institución, ya que el Centro de la Imagen vino a mostrar caminos para abordar la profesión del fotógrafo y darle un lugar asignado en la esfera de lo profesional, que ha sido muy difícil el reconocimiento en el medio cultural, a la vez que subrayar su aspecto artístico, lo estético-experimental, lo novedoso, con su dosis vanguardista y expresiva connotada en sus imágenes. Es así como ha logrado obtener y a su vez generar en ese lugar la posibilidad de reconocimiento, prestigio, identidad, a la par que encontrar algunas respuestas a los problemas que aquejaban a los fotógrafos en ese fin de siglo y principios del XXI. El Centro de la Imagen ha sido, además, un sustento importante en el momento de recibir un archivo muy rico en sus entrañas que provenía de una larga contienda que libraron los fotógrafos por varias décadas. Ahí el resguardo ha sido fundamental, pero en ello, también, llevó su condena...

## Un poco de historia

La importancia del resguardo de materiales fotográficos de la era fotoquímica o analógica es sustancial. Como se ha mencionado, en México desde el año de 1976, contamos con una Fototeca Nacional, en adelante FN, que ha ido creciendo en funciones y en obligaciones que nos ha permitido respaldar materiales de gran calibre desde 1847, desde el primer daguerrotipo de guerra que se conoce hasta materiales digitales del siglo XXI que conserva, actualmente se cuenta con 1 021 745, de 48 fondos, más de 2000 autores, todo ello es un mosaico de amplia riqueza visual que nos han legado y nos han enseñado a ver (Maseé, 2018: 57). Es indudable que este hecho marcó la vida en el país, y generó la conciencia histórico-visual de estudiosos, académicos, especialistas de la imagen, fototecarios, archivistas, restauradores y fotógrafos, entre muchos otros.

Es importante poder señalar que las labores realizadas por la FN desde ese momento coadyuvaron a mostrar las formas de resguardo, conservación, clasificación, más la difusión y estudio de esos acervos, la creación de un museo en sus instalaciones, así como de una galería de exhibición que ha llevado a que con los años se mostraran las piezas claves de ese archivo, aunado a equipos materiales, una historia de la fotografía con sus diferentes etapas técnico-formales y aún más ha creado espacios de discusión con los Coloquios XXIII Encuentros Nacionales, exhibiciones en diferentes partes del país y, sobre todo, asesoría para los diversos estados y sus archivos,

acervos, colecciones que requieren de la salvaguarda. Todo ello ha permitido ver a la fotografía el patrimonio innegable que representa.

En este caso podemos señalar que con la creación del Archivo Casasola —el cual con los años se convertiría en el Sistema Nacional de Fototecas del Instituto Nacional de Antropología— se generó en la institución y fuera de ella una pieza importante al considerar a la fotografía como un documento histórico, social y estético, es decir, en ese momento era patrimonio tangible que requería de grandes cuidados porque resguarda una memoria sustancial.

### **Ruptura periodística**

México había tenido un desarrollo periodístico muy controlado que se solidificó cuando llegó al poder el presidente Miguel Alemán Valdés (1946-1952). En esa época la mayor parte de la prensa estaba inclinada a favor de los grandes intereses públicos y privados, se había ejercido un poder de tipo sindical sobre los fotoperiodistas con la Asociación Mexicana de Fotógrafos de Prensa (AMFP) (1946) y distaba mucho de ejercer una fotografía crítica al régimen. Ello, después de tener una época de oro de gran valor fotográfico en las revistas ilustradas en plena posrevolución (1920-1946), que mostraban una variedad de imágenes de gran vigor, crítica y discernimiento, que perdieron en aquel momento su frescura y su diligencia (Monroy, 2003: 365).

Eso generó un fotoperiodismo anodino y poco veraz, ya que los diarios y revistas ocultaban las condiciones de vida y mostraban solo aquello que reforzaba su *statu quo*, aunado a que se mantenía una alta vigilancia a los disidentes, con desapariciones selectivas y represiones masivas ante los movimientos ferrocarrileros, magisteriales y estudiantiles. Algunos medios permitían filtrar otro tipo de información, con imágenes o con colaboradores que expresaban con claridad lo que acontecía en el medio social y político. Ese fue el caso de *Excélsior*, en manos de Julio Scherer, quien ingresó a dirigir el diario en el mismo año del movimiento estudiantil mexicano y el 2 de octubre de 1968, noche fatídica del asesinato de estudiantes en un mitin en Santiago, Tlatelolco, en la ciudad de México. Fue hasta que en 1976 que bajo el mandato del presidente Luis Echeverría Álvarez se le asestó un duro golpe al director y sus colaboradores más cercanos, personajes de gran talla: escritores, periodistas que cuestionaban el sistema y que no cejaban en su intento por cambiar y tener un poco más de libertad de expresión. Todos ellos se vieron afectados en 1976 y tuvieron que salir de la entonces cooperativa periodística. Sin embargo, ese evento trajo consigo que Julio Scherer crease una revista de izquierda que daría un poco de aire a la veta noticiosa. Llamada *Proceso*, la revista se gestó en el mes de noviembre de 1976. Por su parte, poco después, el 14 de noviembre de 1977, surgió otro diario de gran talante que buscaba desamarrar las letras y la imprenta, nos referimos al diario *Unomásuno*. Esta cabecera vino a abrir las páginas a jóvenes fotógrafos para que se incluyesen fotografías de gran fuerza visual, rupturas icónicas y críticas al régimen (Gallegos, 2014: 591).

Algunos años después, y con algunos personajes que salieron del *unomásuno*, se creó el periódico *La Jornada*, inaugurado el 19 de septiembre de 1984. Todo ello permitió otro tipo de prensa diaria que se vio aderezada por la revista *Siempre!*, en el suplemento *La Cultura en México*, que dirigía el escritor Carlos Monsiváis y que contaba con colaboradores de la talla de escritores como Antonio Saborit, redactores y articulistas como Hermann Bellinghausen, Luis Hernández, Alfonso Morales, Andrés de Luna, Sergio Rodríguez, entre otros grandes intelectuales de la época. Había espacios, y aunque aún eran muy pocos, el disenso cada día crecía más: todo a contracorriente, pero por ahí también se formaban nuevos fotógrafos que darían paso a imágenes críticas al régimen, irredentas y formativas, que nutrirían las filas de nuevas vetas y formas fotográficas que

hicieron mella en el medio social, político, cultural y por supuesto editorial, abriendo espacios que había cerrado el gobierno y que eran ya incontenibles<sup>2</sup>.

Es por ello por lo que se insiste que los cambios en el mundo fotográfico del último tercio del siglo xx fue multifactorial, pues se concretaron muchas propuestas, otras empezaban a abrirse y se fincarían esos deseos constituidos por el ánimo libertario, decidido e implacable que marcaron los diferentes actores de la época<sup>3</sup>.

### Se abrió la brecha

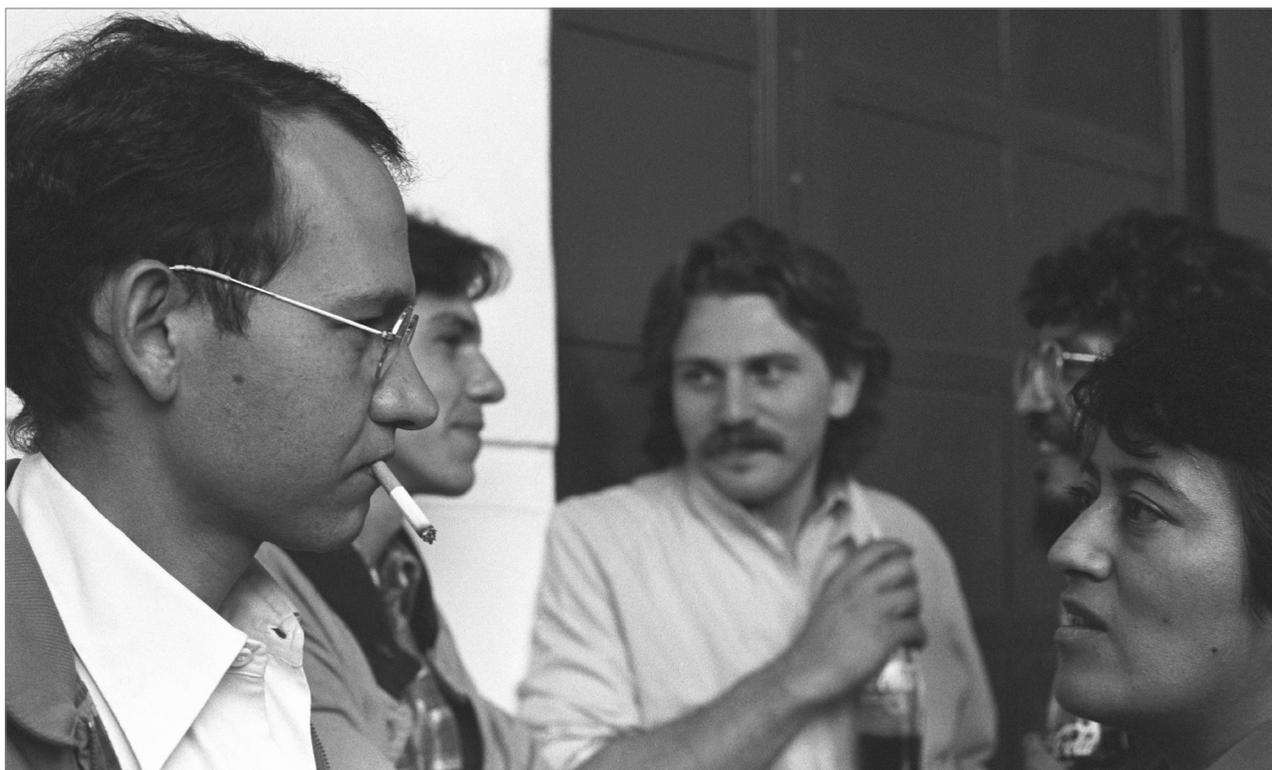
La primera piedra estaba fincada desde la ciudad de Pachuca, luego vendría una exposición creada por la historiadora doctora Eugenia Meyer, que contemplaba la presentación de los materiales del siglo xix y parte del xx, con fotografías del archivo Casasola aunado a otros acervos como las fotografías preservadas en el Museo Nacional de Historia —del INAH también—, alojado en el Castillo de Chapultepec. Aunado a otros acervos particulares, se creó un conjunto visual de gran alcance con un recorrido histórico muy bien elaborado entre géneros, técnicas y temporalidades. Con ello la muestra presentó a figuras desconocidas, como una de las primeras fotógrafas que instaló su gabinete fotográfico en el año de 1876, justo en el centro de la ciudad. Su trabajo con imágenes de tintes prerrafaelitas muy atractivas y otras secuencias de su hermana Clementina, que tenía una enfermedad mortal y que la siguió por varios años con la cámara, fue contundente ante los ojos del público ávido de esas noticias. El recorrido por los daguerrotipos, estañotipos, talbotipos, colodiones húmedos, papeles salados, marcó un rumbo antes no visibilizado [fig. 1].



**Figura 1.** Eugenia Meyer en el Castillo de Chapultepec en dónde se presentó el material fotográfico del siglo XIX. Es el momento inaugural. 1978. Archivo Histórico del Museo Nacional de Historia. Fondo Fotográfico: Exposiciones, Imagen Histórica de la Fotografía en México, Origen y desarrollo en el siglo XIX. La autora agradece el material al Museo Nacional de Historia, INAH.

<sup>2</sup> Para más información, veáse Iconósfera de Carlos Monsiváis. *Luna Córnea*, 37.

<sup>3</sup> Para entender la época véase Monroy (2017: 144).



**Figura 2.** Rebeca Monroy Nasr, 1984: Algunos de los participantes al Primer Coloquio Nacional de Fotografía. Entre ellos de izquierda a derecha: Pedro Hiriart, Agustín Estrada, Gerardo Suter y se asoma Javier Hinojosa, al fondo, quienes se convertirían en importantes y destacados representantes de la fotografía mexicana. También está Esperanza Balderas, investigadora de la fotografía.

De igual manera tuvimos noticia de importantes fotógrafos propositivos en la modernidad del siglo xx, como el fotógrafo estadounidense Edward Weston y la fotógrafa italiana Tina Modotti, junto a otras figuras nacionales como Manuel Álvarez Bravo y su entonces esposa Lola Álvarez Bravo, entre otros de grandes alcances como Paul Strand, en donde reconocimos figuras nacionales e internacionales que dieron un vuelco a la cultura visual del siglo xx mexicano (Meyer, 1978: 160)

El resultado de ese gran esfuerzo fue un libro catálogo que contenía textos de figuras destacadas de la historia, como la propia doctora Eugenia Meyer; desde la historia del arte, las agudas observaciones de la historiadora del arte Rita Eder. Por su parte, el fotógrafo René Verdugo y el antropólogo Néstor García Canclini dieron muestras claras de las rutas historicistas que podían seguir las imágenes desde el análisis ideológico, estético, hasta la contundente frase de que no había ni hay fotógrafo inocente. Lo que dio grandes luces para detonar la necesidad de historiar nuestra memoria fotográfico-visual con una gran variedad de veredas de trabajo, la cual nos esperaba para saldar una deuda historiográfica sustancial de nuestro país (Meyer, 1978).

Otro elemento que abonó el encuentro de la fotografía y los especialistas de la imagen fue encausado por los propios fotógrafos. Reunidos por el fotógrafo Pedro Meyer se dieron cita los jueves por la tarde para ir fraguando un nuevo día para la fotografía, así, diversos especialistas y fotógrafos fueron pensando en un organismo que les diera protección, seguridad, derechos autorales y reconocimiento a la profesión, además de difusión de la obra. Pero sobre todo estaba en el ambiente la necesidad de mostrar la valía del trabajo y el aspecto documental de la obra fotográfica, pero no solo en México, ya que fueron más allá al pensar en estrechar el vínculo con Latinoamérica<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Para ampliar información véase Tibol (1978).

En reuniones informales que se iniciaron en 1977, fotógrafos y especialistas de la imagen generaron un movimiento de gran impacto, trabajaron para lograr un primer encuentro que daría grandes frutos, nos referimos al Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía en el año de 1979. Se hicieron las invitaciones concernientes, se planearon las fechas y se extendió una convocatoria para el envío de obra, pero además se invitaba a asistir al coloquio con grandes ponentes, a talleres, a exposiciones y a una serie de actividades que le dieron una vida impensable a ese primer encuentro que, es posible decir, fue todo un éxito<sup>5</sup>.

Fue así como Pedro Meyer, al ser el presidente del CMF, junto con sus compañeros de viaje organizaron el Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía, eran colegas y amigos y le dieron rienda suelta a su interés con una convocatoria que saldría en octubre de 1977. En ella, hacían un llamado a los fotógrafos mexicanos y latinoamericanos a: «[...] hermanar mediante la imagen, las distintas identidades nacionales que permitan congregarse la obra fotográfica más representativa de nuestro continente»<sup>6</sup>. El Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía, con sus grandes ponentes, iría a la par con una exhibición que se realizaría del 11 de mayo al 9 de julio en el Museo de Arte Moderno de INBA, en la Ciudad de México en 1978.

Era un evento de suyo ambicioso y visionario, porque las presentaciones de historiadores, sociólogos, antropólogos, críticos de arte, historiadores y fotógrafos se realizarían en el auditorio Torres Bodet del Museo Nacional de Antropología, del INAH.

Además, diversas instituciones nacionales se conjuntaron en este esfuerzo de las muestras fotográficas con una profunda reflexión por parte de los estudiosos. Justo es señalar que no había en el país ningún especialista en historia de la fotografía mexicana. Por ello, todo este evento fue piedra angular en nuestra historia, un antes y un después, ya que de ahí surgió un movimiento fotográfico imposible de detener, era el tiempo de hacerlo, y las condiciones, las subjetivas existían desde años atrás, pero ahora las objetivas se dejaron ver al vincularse con una red de intelectuales y artistas que buscaban encontrar respuestas claras, para darle paso justo a una necesidad inminente que era fortalecer la fotografía, su profesionalización y el reconocimiento como un lenguaje capaz de mostrar, discernir, enseñar, trabajar y presentar imágenes con una vida propia, más allá de lo estipulado por sus mecanismos técnicos.

Es así como se realiza la «Primera Muestra de Fotografía Latinoamericana» en el Museo de Arte Moderno en la Ciudad de México, del 11 de mayo al 9 de julio, un evento nunca realizado en ese museo de gran prestigio nacional. La presencia de 355 fotógrafos, de 15 países, confirma la importancia del evento, quienes presentaron 3098 fotografías y provenían de países como Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, Ecuador, Guatemala, México, Paraguay, Panamá, Venezuela, Uruguay y Estados Unidos (María y Campos, 2016: 20).

Por su parte, se realizaron conferencias, talleres y mesas de trabajo, que dejaron una impronta en dos libros, uno con la obra y otro con las conferencias, lo que se ha convertido con los años en un material de gran importancia, porque es la memoria del evento y sus entrañas (Tibol, 1978). Los organizadores tuvieron a bien conseguir dinero para su publicación, además de conservar en el archivo los materiales epistolares, los materiales textuales y los recortes hemerográficos y todo aquello que generaron, como las convocatorias y demás materiales publicitarios, lo que enriquece de sobre manera la información que se tiene (Monroy Nasr, 2022: 152). Las memorias publicadas contienen las fotografías que más sobresalieron de ese evento, aunado a las conferencias impartidas, pero más atractivo todavía resulta ver en la Memoria la presencia de las plumas de los

<sup>5</sup> Para más información sobre los participantes veáse el Apéndice en Monroy (en edición).

<sup>6</sup> Puede ampliarse la información en S. A. (1978).

fotógrafos, mostrando sus posturas políticas, sociales y estéticas ante el mundo. Declaraciones de gran valor por lo que contienen en la búsqueda de transformar el mundo, las condiciones de vida, por lo politizado del discurso, entre otras cosas.

Pedro Meyer, organizador primigenio, señaló la falta de unidad en el gremio, la necesidad de romper el cerco del sectarismo, de vincularse y de reconocer lo que se hacía en América Latina, pues:

Condicionados como estamos por imágenes iconográficas de otras latitudes, no llevamos a descubrir nuestra propia identidad, aquello que nos identifique y diferencie de manera singular. [...] Nuestra identidad latinoamericana no sólo se reforzará con los cambios provocados de idea a la toma de conciencia colectiva sobre nuestra condición; el fotógrafo como individuo también se tendrá que redescubrir, frente a lo que le rodea, como protagonista que al mismo tiempo está fuera del acontecimiento en el momento de fotografiarlos es parte intrínseca del mismo. Al denunciar aquello que nos duele o interesa estamos formando parte de lo mismo que acusamos (1978: 6-9).

El éxito fue rotundo, la fotografía cobraba presencia propia, las formas del discurso visual se dejaron sentir en el ambiente y se fue conformando la posibilidad de recrear el evento a dos años de distancia y se pusieron a trabajar de inmediato.

### **En un segundo momento**

El Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía empezó a gestarse desde un año antes de salir la convocatoria. El enlace del Consejo Mexicano de Fotografía con otros países sudamericanos y personalidades de los diversos países dieron paso a que se gestionara de manera muy sistemática, por ejemplo, la participación de Brasil con Boris Kossoy, de Venezuela con Paolo Gasparini y Sara Facio en Argentina, en su caso los fotógrafos cubanos con Mario García Joya, conocido como «Mayito», y su esposa, la fotógrafa María Eugenia Haya, mejor conocida por «Marucha», quienes le fueron dando elementos de gran vigor al segundo encuentro programado<sup>7</sup>. Además de ello, se contempló la presencia de personalidades en el mundo cultural como Mario Benedetti, Luis Carlos Bernal de Estados Unidos, la escritora Alaide Foppa de Guatemala, Shifra Goldman, Roland Gunter de Alemania, Néstor García Canclini de Argentina, Nick Hedges de Inglaterra, Max Kozloff de Estados Unidos, Luis Humberto Pereira de Brasil, aunados a nuestros destacados intelectuales y artistas plásticos mexicanos, como Carlos Monsiváis, Lourdes Grobet, Lázaro Blanco, Rogelio Villarreal, Raquel Tibol, entre otros, que permeó de manera clara en su organización y realización con gran éxito.

Después de esa organización puntual, la convocatoria fue publicada el 21 de noviembre de 1980 para el desarrollo en el año de 1981 del Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía también con sede en la Ciudad de México. La inauguración se realizó el 26 de abril de 1981 en la sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes, la apertura la realizó el licenciado Juan José Bremer, director del Instituto Nacional de Bellas Artes, y el fotógrafo y organizador Pedro Meyer, quien era en ese momento el presidente del Consejo Mexicano de Fotografía.

Y de nuevo se estrecharon los lazos latinoamericanos, pero también hubo importantes participaciones europeas, estadounidenses de los chicanos —así se denomina a los mexicanos que viven en Estados Unidos—, y de puertorriqueños, entre otros. En esta ocasión fueron 17 países los participantes, entre los que se encontraban aquellos que vivían la dureza de las dictaduras como Argentina, Brasil, Chile, Uruguay, entre otros.

<sup>7</sup> Un excelente homenaje se presenta en la biografía que se publicó por M. Villare Ferrer (2013), *Tras los pasos de Marucha. Luna Córnea. Viajes al Centro de la Imagen II*, 34, 38-67.

El programa del II Coloquio se iniciaba los días 21, 22 y 23 de abril con el ciclo de talleres, para el 22 de abril se inauguraría una muestra de fotografía en el Foro de Arte Contemporáneo. El 24 de ese mes se llevaría a cabo en el Palacio de Bellas Artes la inauguración de la exposición: «Hecho en Latinoamérica, Salón de invitados», en donde estarían los miembros del CMF convocados a participar de manera especial en ella. Y la muestra «90 retratos de Romualdo García», de quien ya Claudia Canales había realizado un libro ejemplar de gran sustento histórico y visual, un clásico de la historiografía de la fotografía mexicana (Canales, 1980: 153). Los días 26, 27 y 28 de abril, se destinaron para el II Coloquio Latinoamericano de Fotografía, en la Sala Manuel M. Ponce del Museo de Bellas Artes, el más prestigiado hasta ese momento. Y el 29 de abril se abrirían tres exposiciones y una presentación de libros en otro de los museos más emblemáticos del país: el Álvarez y Carmen Carrillo Gil.

Es importante señalar que se recibieron 2406 piezas de 341 autores que provenían de 16 países. Después de la selección del jurado calificador, se exhibieron 584 fotografías de autores de 16 países, entre América Latina, Estados Unidos y Puerto Rico. En el catálogo aparecieron solo 275 en blanco y negro y 31 fotografías a color, lo cual sí fue un paso importante en su producción editorial porque los costos subían de manera clara, y por lo general se hacían las publicaciones fotográficas en blanco y negro. Todo ello mostraba el gran apoyo institucional del momento por parte de las autoridades del país, tal y como puede leerse en las actas del II Coloquio.

Es importante señalar que la realización de estos Coloquios abrió la puerta a muestras fotográficas de gran talante, de una gran diversidad de temas, de formas y soluciones formales que quedaban en la memoria visual. Pero sobre todo porque se manifestaba la inconformidad social, política y estética de los países latinoamericanos. La fotógrafa argentina Sara Facio lo señaló así en una entrevista para el catálogo de la muestra «América, lente solidaria» de 2016:

No, yo creo que ese momento en que se hicieron ambos *Coloquios*, tanto en el 78 como en el 81, había una gran efervescencia política y un gran compromiso ideológico, pero yo como en lo más recóndito de mi alma soy primero pacifista, y lo que fuera violencia nunca me atrajo, ni ahora, ni antes, ni después. [...] Me decepcionó un poco mi viaje al Coloquio en ese sentido, pero también al hacer el balance, desde el punto de vista fotográfico, fue positivo y no solamente la gente dedicada a la fotografía que conocía, también intelectuales (p. 51).

Se heredó la tarea y la idea fue que se gestionaran en otros lados los siguientes encuentros, para ello La Habana, Cuba, lo organizó en 1984. Uno de los más destacados momentos fue la presencia del presidente cubano Fidel Castro en la inauguración del evento. Pues para una gran mayoría de fotógrafos visitantes era estar en el centro del cambio radical de la vida, un país emblemático de cambios, figuras y proporciones diferentes. Las ponencias se realizaron del 19 al 21 de noviembre de 1984 en la Casa de las Américas de La Habana y los talleres fueron realizados del 19 al 23 de noviembre de 1984 en el Palacio de las Convenciones de la capital cubana.

Los planteamientos sobre América Latina y las luchas por hacer de los países un mundo mejor sin las botas militares, sin la represión, y el uso de la fotografía como disparador de las denuncias sociales, políticas, de las condiciones económicas paupérrimas de estos países, que vivimos condiciones endurecidas. Las imágenes muestran también a una Cuba posterior a su revolución que planteaba desde otra perspectiva una forma diferente de usar la imagen para apoyar al régimen, todo ello seguía sumando en el ambiente de los fotógrafos latinoamericanos.

Fue Venezuela el que realizó el que debía ser el IV Coloquio de Fotografía, solo que esta vez hubo que esperar nueve años para poder realizar este encuentro, el cual fue celebrado del 22 al 29 de noviembre de 1993. Sin embargo, no quisieron llamarlo Coloquio y le dieron el nombre de Encuentro de Fotografía Latinoamericana, pero tuvo los mismos fines al vincular a los fotógrafos e

interesados para debatir el papel de la fotografía y sus diversas formas y quehaceres documentales ante las dictaduras en los países del continente, pero sobre todo es interesante subrayar que tuvo un rasgo mucho más endogámico que los anteriores. Las ponencias se realizaron del 22 al 26 de noviembre y fueron inauguradas por el doctor Ildemaro Torres, director general sectorial de Cine, Fotografía y Video del Consejo Nacional de la Cultura (CONAC) y por José Antonio Navarrete, curador general del Encuentro. Y los talleres fueron realizados del 23 al 26 de noviembre en varias sedes de Caracas (Venezuela), como el Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, el Museo de Bellas Artes, el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, el Instituto Pro-Diseño, el Museo de Artes Visuales Alejandro Otero.

En su momento, Ildemaro Torres, organizador del Encuentro, comentó:

Se trata de recordar valiosas experiencias previas como las de los Coloquios de Fotografía celebrados en México y La Habana, pero no necesariamente remontarlas de donde ellas habían quedado. [...] El deseo de brindarles a los fotógrafos venezolanos la oportunidad de una confrontación y un trasiego de conocimiento con sus colegas venidos de fuera, aprobó complacido la denominación de «Encuentro» (Torres, 1993: 3).

El V Coloquio ya no fue organizado por el Consejo Mexicano de Fotografía, pues esta organización ya había sucumbido en sus formas institucionales y sus trabajos se habían visto afectados por lo mismo. Es en ese momento en que la condena parece llegar y sería bajo la dirección de Patricia Mendoza que el Centro de la Imagen entra en escena, y desde ese recinto recién inaugurado se llevó a cabo con gran éxito ese quinto encuentro en el año de 1996. Para Patricia Mendoza era:

[...] reflexionar, estudiar, escuchar y discutir sobre la fotografía como un lenguaje que nos une como hombres y mujeres contemporáneas, implica una reflexión sobre nuestro momento y nuestro tiempo [...] Y afirmo esto con la conciencia profunda de que es la imagen el arma más poderosa para transformar las sociedades y el concepto que los seres humanos tenemos unos de otros (1996: 21-23, 9).

Es importante señalar que hubo en esa ocasión dos conferencias magistrales, la primera del propio fotógrafo Pedro Meyer, y la segunda, pero de gran envergadura, fue del estudioso español Joan Fontcuberta, con una postura también muy elocuente, señalando las verdades del espejo con la mirada de Narciso ante su reflejo y la ausencia de este como en el caso del vampiro, la presencia de Drácula, quien no logra verse en el azogue. Imágenes evanescentes, conceptos mutantes, todo ello en la fotografía contemporánea que le da idea y no de lo que vendrá después, me parece un ensayo atractivo para lo que estamos viendo con la invocación de las redes (Fontcuberta, 1996: 21-23)

Por su parte, la directora del Centro de la Imagen realizó reflexiones profundas sobre el papel del fotógrafo y su época, su labor, su profesión, sus alcances. Todo ello fue significativo para nuestros países, recordemos que también participaron algunos chicanos, puertorriqueños, incluso hubo presencia de suizos, franceses, alemanes, españoles, canadienses, entre otros, aunados a los latinoamericanos. Todo ello contenido en el archivo gestado por el CMF, y que llega a nuestros días para mostrarnos una historia visual diferente, en donde nos nutrimos unos de otros, con visualidades semejantes y diversas, en donde encontramos en las imágenes una diversidad de planteamientos que van desde el fotodocumentalismo, el fotoperiodismo, la faceta experimental, los autorretratos, los fotomontajes, las diversidades expresivas que requerían esos fotógrafos ante la condena de los países latinos que teníamos encima la represión y las dictaduras o las dictablandas, como la de México con un solo partido en el poder por décadas, pero abonados en el camino de procurar un mejor mundo.

## La condena: un afluente

El acervo del CMF se nutrió de otros afluentes, no solo de los Coloquios latinoamericanos. Tal es el caso de la Primera Bienal de Fotografía en México, la cual se logró realizar después de grandes batallas por el reconocimiento de este medio como una forma de expresión autónoma, lejos de las otras técnicas multirreproducibles como el grabado y la litografía. Fue una larga y ardua lucha por su reconocimiento, en donde la participación del Consejo Mexicano de Fotografía, aunado a otros fotógrafos que permanecían fuera de este había creado organizaciones alternativas, disidentes del propio CMF y estaban intentando el reconocimiento y la presencia de la foto con una forma propia de reconocimiento y premiación. Eso fue un gran logro y el hecho de la presencia del CMF, de los grupos como Fotógrafos Unidos, Fotógrafos Independientes, El Rollo, entre otros, dio paso a que se concretara ese sueño tan acariciado. Algunas de esas fotografías exhibidas formaron parte del catálogo impreso en su momento, que muestra a los ganadores de los premios y, por ende, merecedores de ser exhibidas sus obras, aunado a los galardonados con menciones honoríficas. Se premiaron a 22 fotógrafos y se entregaron nueve menciones honoríficas. Como se puede advertir hubo fotógrafos independientes, otros pertenecientes al Consejo Mexicano de Fotografía y otros que resonaban y siguen resonando en el ambiente. De algunos de ellos aparecen sus obras en el Acervo del Consejo Mexicano de Fotografía y, por ende, están resguardadas actualmente en el Centro de la Imagen.

Otro evento de esos años que añadió una labor de interacción y vínculo en el medio fotográfico fue el Primer Coloquio Nacional de Fotografía, realizado en Pachuca, Hidalgo, del 7 al 10 de junio de 1984. Es indudable que los Coloquios Latinoamericanos fueron el antecedente del Primer Coloquio Nacional de Fotografía, organizado por el CMF bajo la presidencia de Aníbal Angulo, con apoyo de las autoridades del Instituto Nacional de Bellas Artes y del Gobierno del estado de Hidalgo<sup>8</sup>. Era el lugar natural para llevarlo a cabo, ya que gracias a la presencia del Archivo Casasola en esa ciudad se mantenía una gran actividad con el archivo más importante del país.

Todo esto dio paso a un encuentro entre fotógrafos y fotógrafas, fototecarios, estudiosos de la imagen, críticos de arte, historiadores, historiadores del arte, comunicólogos, diseñadores gráficos, sociólogos, artistas visuales, periodistas, fotoperiodistas, personajes del teatro, entre muchas otras personalidades ligadas a la fotografía que estuvieron presentes. Uno de los propósitos fundamentales era reunir a los trabajadores de la lente, sea cual fuese su preferencia temática, formal o ideológica, para vincular esfuerzos, intercambiar ideas, y sobre todo conocernos los unos a los otros. La tarea internacional y latinoamericana estaba realizada, era hora de mirar adentro de la casa, de lograr vínculos, de limar diferencias o por lo menos respetarlas, encontrarse para disentir en presencia también era necesario.

Más de cincuenta participantes presentaron conferencias, ponencias, comentarios, críticas, además de revisiones de fotoportafolios, exposiciones individuales y colectivas, y otras actividades relacionadas con la fotografía. Se presentaron pues 10 ponentes, una conferencista, 18 comentaristas, 11 mesas de trabajo, organizadas con sus respectivos moderadores. Este primer encuentro permitió hacer un ejercicio de reconocimiento de los fotógrafos que laboraban en el interior del país y de lograr un importante intercambio de ideas, en el ámbito fotoperiodístico, documental, expresivo, experimental y con una amplia variedad de temas, estilos y formas de representación. La riqueza fue lograr el encuentro, los vínculos se dieron en el camino (Monroy, 2022: 152).

<sup>8</sup> Véase *Memoria del Primer Coloquio Nacional de Fotografía*.

### Otras vetas fotográficas

Por su parte, también aparecen otras fotografías relacionadas con los concursos y exhibiciones de fotografía que se gestaban en el interior del propio CMF. También en los momentos de mayor necesidad económica los presidentes en turno del CMF organizaron la impresión de tarjetas postales para su venta. Para lo cual los fotógrafos y fotógrafas ya clásicos de esa época como Pedro Meyer, Aníbal Angulo, Mariana Yampolsky, Rubén Pax, Herminia Dosal, Angélica Casarín, Angélica Vargas, algunas incluso de la legendaria Tina Modotti y del propio Casasola con otros maduros fotógrafos de esos años se imprimieron para su distribución y venta. Así también hubo un tiraje de tarjetas postales de jóvenes fotógrafos y fotógrafas que ahora son consagrados y maduros que mostraban sus trabajos iniciales como Laura González, Lourdes Almeida, Gerardo Suter, Gerardo Montiel Klint, entre muchos otros [fig. 3].



**Figura 3.** Tarjetas postales realizadas por el Consejo Mexicano de Fotografía (CMF) con diversos autores, imágenes detonadoras de realidades diversas. Col. Lourdes Almeida.

Es así como vemos un gran número de significativas imágenes que se traducen en números de esta manera [fig. 4]:

La importancia de esa aparente condena es que tenemos ante nuestros ojos un material latinoamericano, pero enriquecido y aderezado por otros más, que dan cuenta de la fotografía del último tercio del siglo xx, asomarse a este rico material permite abrir vetas de estudio poco comunes y ahora que están reservadas de manera digital es factible consultarlas y armar diferentes historias de esa época. Por ejemplo, Karen Cordero, historiadora del arte, ha encontrado la veta de la mirada de las mujeres y ha realizado una exposición de género sobre ellas y sus maneras de trabajar la imagen, la cámara, tal vez con una mirada más intimista o de protesta con el uso del cuerpo.

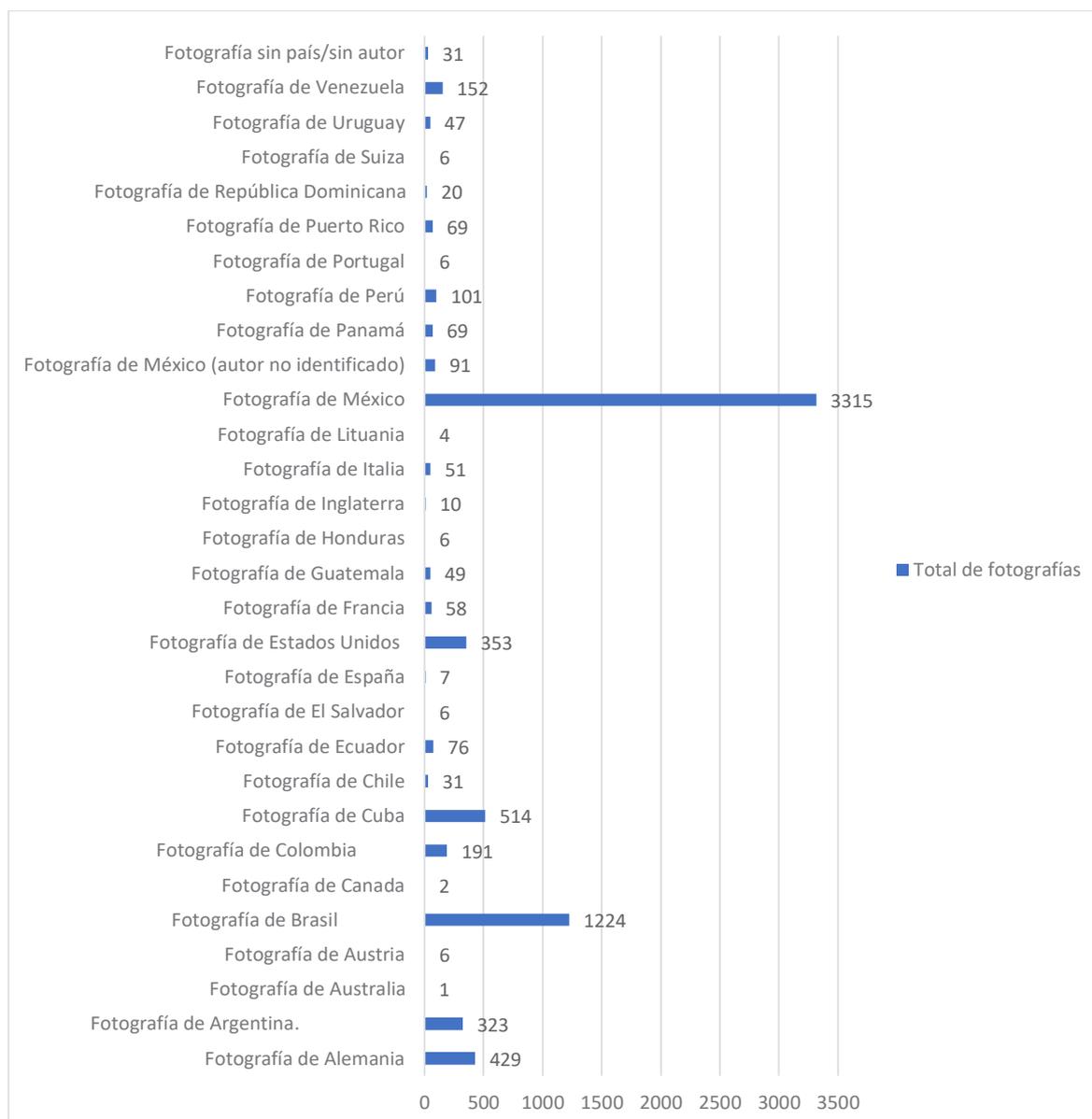
Por su parte, la que esto escribe, ha preferido rehacer la historia del CMF y las huellas que se resguardan en la entraña de su archivo a partir de la obra exclusivamente realizada en México, que contiene materiales documentales de gran valor para observar los diferentes géneros y temas creados en esos años descubriendo que va mucho más allá de lo meramente documental. Además de poder acceder a información con vetas realmente enriquecedoras como es lo epistolar, que da cuenta de la manera de armar las redes antes de la era digital; de consultar archivos personales con currícula de gran estima que documentar los inicios de muchos fotógrafos; mucha papelería de su momento en que se conectaban los fotógrafos, las condiciones de trabajo para alguna exhibición en museos nacionales de las obras, pero también internacionales, como fue el caso de la «Exposición en Venecia 1979» y de algunos materiales que se fueron a la URSS, entre otros países. Además de la increíble aportación de las fotos mismas que se encuentran en el acervo del CI,

aquellas que tomara, por ejemplo, el propio Pedro Meyer y le diera un gran realce a los momentos institucionales del CMF.

Entre las fotos se encuentran algunos retratos, eventos de suma importancia, como cuando les dieron un lugar propio, llamado Casa de la Fotografía, que habitaron en la calle de Tehuacán 214, colonia Roma Sur, desde donde funcionaría el CMF.

### Cuadro del total de fotografías por países que participaron en el Coloquio Latinoamericano de Fotografía.

Fuente: Centro de la Imagen



Total de fotografías: 7,248 fotografías.

Elaborado por: Issac Omar Dávila.

Figura 4. Cuadro de total de fotografías por países que participaron en el Coloquio Latinoamericano de Fotografía. Elaborado por Isaac Dávila González.

Todos ellos, justo es mencionarlo, no recibían un salario por todo ese trabajo, ya que eran puestos honoríficos y el dinero que llegaba asignado de parte del INBA era para la renta, gastos de teléfono, luz, agua, la limpieza y la mensajería. Desgraciadamente el apoyo que fue recibiendo por parte de los diferentes gobiernos e instituciones se fue minando y si al principio aquel millón de pesos destinados en los años setenta podían sonar más que suficientes, poco a poco, con las devaluaciones, fue insuficiente incluso para pagar la renta de la Casa de la Fotografía, pues les retiraron el subsidio y se encontraron con severos problemas económicos. En su momento, José Luis Neyra, presidente del Consejo en aquel aciago momento y con motivo del X aniversario del Consejo Mexicano de Fotografía, escribió en una carta:

A diez años de trabajo continuo convendría hacer un balance [...] Las labores del CMF se pueden resumir en llevar a cabo un servicio social en el terreno de la cultura. El CMF rescata, investiga, conserva, promueve la fotografía. [...] Si bien prevalece el apoyo económico, este cada vez se reduce más en proporción al elevado costo para sostener las actividades y el CMF pasa muy serias dificultades para continuar sus trabajos [fig. 5].

Años después, en 1989, les retirarían el apoyo económico, por lo que tuvieron que buscar refugio en otros espacios particulares o prestados, hasta que lograron llegar a donarlos al Centro de la Imagen. Ahí se depositó la biblioteca —maravillosa por su contenido internacional y latinoamericano—, la fototeca, con las 7248 fotografías entre negativos y positivos, y muchos otros elementos que han llegado a resguardarse en el CI y que eventualmente se siguen nutriendo con aportaciones de los fotógrafos de la época.



Figura 5. Pedro Meyer: Fachada de la Casa de la Fotografía del CMF. © Archivo Pedro Meyer.

No hay duda, el CMF ha sido piedra angular para el buen desarrollo y posicionamiento de la fotografía con sus diversos presidentes en turno, entre los que están: Pedro Meyer, de 1977 a 1982; le siguió Aníbal Angulo, de 1983 a 1986; José Luis Neyra, de 1986 a 1989; Vicente Guijosa, de 1989 a 1992; Enrique Villaseñor, de 1993 a 1996; Armando Cristeto, de 1996 a 1998, y de 1999 al 2005 Antonio Pacheco, quien al final no hizo el protocolo debido ante las instancias legales pertinentes, por lo que legalmente no fue presidente, pero sí por la vía del hecho.

Sus presencias marcaron derroteros definidos por cada uno, sus acciones buscaron darle salida al material vida a la asociación de fotógrafos, que, por cierto, tuvo detractores y quienes no coincidieron con sus posturas, pero participaron en las ediciones de los coloquios latinoamericanos, nacionales, bienales, tarjetas postales, subastas y las diversas versiones para mantener con vida al CMF.

Es así como las funciones que cubre actualmente el Centro de la Imagen al resguardar además de otras colecciones con el fondo del Consejo Mexicano de Fotografía es una parte sustancial de la memoria visual de México y Latinoamérica de fines del siglo xx. Un gran esfuerzo, un gran relevo generacional, una gran institución que nutre nuestras conciencias y que en las imágenes lleva una fortuna crítica de nuestros países y la muestra de lo que hemos sido y queremos ser. Y en ese esfuerzo nos encontramos cada día con las imágenes y nuevas formas de verlas, producirlas y analizarlas, para visibilizarlas en el terreno latinoamericano, pero también en el espacio internacional que puede recuperar esta memoria singular en un vistazo al fin de siglo xx. De un lugar que no es museo, pero cubre sus funciones de manera magistral. Es justo por su trascendencia documental que a este Fondo del Consejo Mexicano de Fotografía le fue otorgado en 2016 el reconocimiento Memoria del Mundo de la UNESCO, por fomentar la preservación de la herencia documental, contribuir a su difusión y crear conciencia sobre su relevancia y existencia<sup>9</sup> [fig. 6].

## Bibliografía

- Arnal, A (2016). Entrevista a Sara Facio, *América, lente solidaria* (pp. 44-51). México, Simo México, Simo Cultura, UNAM, Difusión Cultural, Tlatelolco, Memoriales, CONACULTA, FOTOCIMÉXICO, Centro de la Imagen, edición digital, septiembre.
- Bremer, J. J., Monsiváis, C., Bostelmann, E., Joskowicz, A., Jurado Antonio, C. y Rodríguez, A. (1980). *Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Bienal de Fotografía, México, 1980*. Instituto Nacional de Bellas Artes, SEP. [https://issuu.com/c\\_imagen/docs/bienal\\_1](https://issuu.com/c_imagen/docs/bienal_1).
- Canales, C. (1980). Romualdo García. Un fotógrafo, una ciudad, una época. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 13 (51), 206-208. <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1983.51.1176>
- Figurella, M. (1993). Comentario: Fotografía ilimitada e inalcanzable. *Memoria Encuentro de Fotografía Latinoamericana*. Consejo Nacional de la Cultura, FUNDARTE, Alcaldía de Caracas.
- Fontcuberta, J. (1996). Elogio del vampiro. *V Coloquio Latinoamericano de Fotografía*. CONACULTA, Centro de la Imagen.
- Gallegos, L. J. (2014). *Autorretratos del fotoperiodismo mexicano. 23 testimonios*. Fondo de Cultura Económica.
- Maria y Campos, M de y Arnal, A. (2016). *América lente solidaria*. CONACULTA, FotoCIMéxico, Centro de la Imagen.
- Massé, P. (2018). Una mirada emergente. La fototeca del INAH, la subjetividad y la fotografía documental. *Antropología. Revista interdisciplinaria*, nueva época, 2 (5), 11-25.

<sup>9</sup> Programa dedicado a fomentar la preservación de la herencia documental, contribuir a su difusión y crear conciencia sobre su relevancia y existencia. Véase en [unesco.org/programme/mow](https://unesco.org/programme/mow).



**Figura 6.** Rebeca Monroy Nasr, mayo de 1979: Marcha feminista en pro de una maternidad elegida, el cartel que porta una de las organizadoras tiene la foto de Herminia Dosal, se trata de una feminista llamada Alma Guillermo Prieto. Esta foto se recicló y cobró una gran importancia icónico-visual. Col. Rebeca Monroy Nasr.

- Mendoza, P. (1996). Presentación. *V Coloquio Latinoamericano de Fotografía*. México, CONCULTA, Centro de la Imagen.
- Meyer, E. *et al.* (1978). Imagen histórica la fotografía en México. En E. Meyer, *Imagen histórica de la fotografía en México*. INAH, SEP, FONAPAS.
- Meyer, P. *et al.* (mayo 1978). *Hecho en Latinoamérica*. [Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía]. Consejo Mexicano de Fotografía, INBA/SEP.
- Meyer, P. *et al.* (abril 1981). *Programa General del II Coloquio Latinoamericano de Fotografía*. Consejo Mexicano de Fotografía, A.C./Instituto Nacional de Bellas Artes-SEP.
- Meyer, P. *et al.* (abril 1981). *Hecho en Latinoamérica II*. [Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía]. Consejo Mexicano de Fotografía, A.C./Instituto Nacional de Bellas Artes-SEP.
- Monroy Nasr, R. (2003). *Historias para ver: Enrique Díaz fotorreportero*. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Monroy Nasr, R. (2017). *Con el deseo en la piel. Fotografía documental a fines del siglo XX*. UAM-X.
- Monroy Nasr, R. (2022). Consejo Mexicano de Fotografía. *Col. Lecturas al Acervo*, 1, 152. Secretaría de Cultura, Centro de la Imagen.
- Monroy Nasr, R. (en prensa). *La fuerza decisiva de la imagen: una mirada desde suelo mexicano*. INAH.
- Morales, A. *et al.* (2013). Viajes al Centro de la Imagen II. *Revista Luna Córnea*, 34, xx-xx.
- Morales, A. *et al.* (2021). Iconósfera de Carlos Monsiváis. *Revista Luna Córnea*, 37, xx-xx.
- Neyra, J. L. (8 diciembre 1987). *Décimo Aniversario del Consejo Mexicano de fotografía A.C.* Fondo Consejo Mexicano de Fotografía. Acervo Centro de la Imagen.
- S. A. (1977). Convocatoria al Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía. *Hecho en Latinoamérica. Primera muestra de fotografía latinoamericana contemporánea*. Consejo Mexicano de Fotografía, SEP, INBA.
- S. A. (1984). *Memoria del Primer Coloquio Nacional de Fotografía*. México, Gobierno del Estado de Hidalgo, INBA, Consejo Mexicano de Fotografía.
- Tibol, Raquel *et al.* (1978). *Hecho en Latinoamérica. Primera muestra de fotografía latinoamericana contemporánea*. Consejo Mexicano de Fotografía, SEP, INBA.
- Torres, I. (22 al 29 noviembre de 1993). *Presentación* [Memorias. Encuentro de Fotografía Latinoamericana]. Consejo Nacional de la Cultura, FUNDARTE, Alcaldía de Caracas.

Archivo Lourdes Almeida, CDMX.

Archivo Adrián Bodek, Cuernavaca, Mor.

Archivo Casasola, Sistema Nacional de Fototecas, INAH, Pachuca-Hidalgo.

Archivo Armando Cristeto, CDMX.

Archivo Rebeca Monroy Nasr, CDMX.

Fondo Consejo Mexicano de Fotografía, Acervo Centro de la Imagen, CDMX.

Hemeroteca Nacional, Ciudad Universitaria, CDMX.





# FOTOGRAFÍAS DEL SIGLO XIX

Carlos Teixidor Cadenas (carlos.teixidor@gmail.com)  
Instituto del Patrimonio Cultural de España

**Resumen:** Los tres procedimientos fotográficos más representativos del siglo XIX fueron el daguerrotipo, la copia a la albúmina y el negativo de colodión. El daguerrotipo fue el primero de todos, dado a conocer mundialmente en el año 1839. El resultado era una pieza única, sobre soporte metálico de cobre plateado, que no permitía copias.

Seguidamente se difundió la fotografía sobre papel, a partir de negativos de papel. Las copias positivas a la albúmina triunfaron en la segunda mitad del siglo XIX, casi siempre a partir de negativos de vidrio al colodión. También se desarrollaron otras técnicas y variantes fotográficas.

En cuanto a conservación de fotografía, es muy importante tener en cuenta que la humedad relativa debe mantenerse entre el 30 y el 40 %.

**Palabras clave:** Daguerrotipo, copia a la albúmina, negativo de colodión, marfilotipo, J. Laurent, humedad relativa.

## El daguerrotipo

En enero de 1839 se anunció que el francés Louis Daguerre había logrado fijar las imágenes producidas en una cámara oscura. En agosto del mismo año, se divulgaron todos los detalles técnicos y se comercializaron los aparatos para lograr imágenes permanentes.

Este primer procedimiento fotográfico divulgado se denominó «daguerrotipo» (o daguerrotipo), en honor a Daguerre. El invento producía imágenes de gran nitidez, en la cara plateada de una placa de cobre. El daguerrotipo triunfó gracias a la perfección y belleza de las imágenes obtenidas.

Inicialmente se obtuvieron vistas exteriores al daguerrotipo, que necesitaban varios minutos de exposición. Las primeras vistas las tomó Daguerre en París, antes de la divulgación del invento, durante sus ensayos del procedimiento. Pero a partir del verano de 1839 el daguerrotipo se difundió rápidamente por todos los continentes.

En España, la primera llegada de un daguerrotipista tuvo lugar en octubre de 1839, en Santa Cruz de Tenerife, a bordo de la fragata mercante francesa Oriental (Teixidor, 1999). La misión de ese buque-escuela era dar la vuelta al mundo y recoger informaciones y tomar imágenes en los puertos de escala (Ramires, 2014).

Varios tripulantes de la fragata Oriental realizaron previamente una toma al daguerrotipo en Lisboa, ante la reina María II de Portugal. Fue la primera imagen al daguerrotipo realizada en la península ibérica. Durante la navegación a Madeira y Tenerife, siguieron realizando daguerrotipos a bordo del velero, para perfeccionarse en la toma de vistas.

En el mismo viaje de la fragata *Oriental* se realizaron demostraciones de toma de vistas al daguerrotipo en Río de Janeiro y Montevideo (Bécquer y Cuarterolo, 1983), en enero y febrero de 1840. En mayo de 1840 arribó a la bahía de Valparaíso (Chile). Al partir, las corrientes encallaron el buque en el escollo Roca del Buey, en cuyas inmediaciones se halla sumergido, quizás todavía con las cajas de placas con vistas al daguerrotipo.

En Barcelona, el 10 de noviembre de 1839, tuvo lugar la primera demostración pública del daguerrotipo en la España peninsular. No se conserva la vista obtenida, que fue sorteada entre el público asistente. Por el contrario, sí que ha sobrevivido la cámara fotográfica original de 1839. Fue construida por Alph. Giroux, en París, con el número 178 de fabricación. Se conserva en la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona, o Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona (RACAB).

Pocos daguerrotipos de vistas españolas han llegado a nuestros días. En total, en colecciones públicas y privadas, se pueden contabilizar unos 25. Por ejemplo, una vista exterior del Museo del Prado, en octubre de 1851, por José de Albiñana. La imagen está invertida lateralmente, como era habitual en los daguerrotipos.

En este daguerrotipo vemos que la imagen del cielo está completamente oxidada. Esto ocurre cuando su estuche protector pierde estanqueidad y entra aire. Hay que señalar que los daguerrotipos se entregaban dentro de un estuche, protegidos con un vidrio. La rotura de ese vidrio producía un deterioro irreversible. En este caso el vidrio exterior está en buen estado, pero podría ser necesario restaurar el sellado del estuche.

Los retratos de estudio se empezaron a generalizar a partir de 1841, al reducirse el tiempo necesario a menos de un minuto. El progreso fue continuo y en 1850 se podían realizar en unos 10 segundos. En ese tiempo, las personas debían permanecer inmóviles, casi siempre sentadas, apoyadas en un accesorio oculto llamado reposacabezas.

Entre los retratos de primera época, se conserva el de una adolescente o mujer joven, identificada al reverso del estuche como María Fernández de Juez Sarmiento, con fecha 13 de agosto de 1844. Se atribuye al daguerrotipista Manuel Herrero, en su estudio madrileño.

Este retrato pionero, de 1844, fue adquirido por el IPCE, con el vidrio protector roto en cuatro partes. Procedía de la tienda de antigüedades Casa Postal, en Madrid. La rotura del vidrio produjo unas líneas de oxidación y unos arañazos en la cara. En 2015 se procedió a su restauración, sustituyendo el vidrio fragmentado por otro nuevo más resistente, tipo borosilicatado (Pyrex) (Teixidor y Esteban, 2017: 63-74).

Otro retrato de tres personas realizado por Manuel Herrero fue subastado por Juan Naranjo y comprado por el Estado español. Actualmente se conserva en el Museo Nacional del Romanticismo, en Madrid. Puede datarse entre los años 1847 y 1850. Al reverso del estuche tiene una etiqueta con estos datos: «GABINETE FOTOGRAFICO / de / D. MANUEL HERRERO / Calle del Principe numº. 12 / Madrid».

Pero ¿cómo se distingue un daguerrotipo frente a otras piezas? Una característica fundamental es que un daguerrotipo es a la vez un negativo y un positivo. Según la iluminación y el ángulo de visión podemos verlo como negativo, o como positivo. Si en ningún momento se ve como negativo podría tratarse de otro procedimiento contemporáneo (ambrotipo, ferrotipo o panotipo), cuyas piezas se protegían en estuches similares.

También sorprende vernos reflejados como en un espejo, al posicionar un daguerrotipo en vertical, frente a nuestra cara. Y es que la imagen se formaba sobre una superficie plateada, completamente pulida, y revelada con vapor de mercurio. Es una imagen metálica de gran nitidez. Se ha definido un daguerrotipo como un «espejo con memoria».

El daguerrotipo de una bailarina bolera, con castañuelas, es excepcional. La retratada posa de pie y con los brazos sin ningún apoyo. De esta manera, con los brazos ligeramente movidos, parece estar a punto de iniciar una danza.

La identidad de la bailarina podría ser Marie Guy-Stéphan («la Guy»), que actuaba en el Teatro del Circo, en Madrid, en 1850 (Plaza, 2013: 6). Este teatro se encontraba en la plaza del Rey, de Madrid, donde actualmente se levanta el edificio moderno del Ministerio de Cultura, junto a la Casa de las Siete Chimeneas.

«La Guy» aprendió en España los pasos de la escuela bolera de baile, y competía con las mejores bailarinas andaluzas. Posiblemente, su retrato al daguerrotipo se lo llevó a París, siendo una de sus más valiosas pertenencias.

Todos los daguerrotipos son piezas únicas, pues no permitían el tiraje de copias. Es decir, nunca aparecerá otro ejemplar exactamente igual de la bailarina. En cambio, sí que era posible realizar una serie de sucesivos retratos, todos ellos diferentes.

Como vemos, el estado de conservación del daguerrotipo de la bailarina es muy bueno. También es excepcional su tamaño, pues es de placa entera (21 x 16 centímetros). El daguerrotipista debió cobrar el máximo de sus tarifas, pues, además del mayor formato, está coloreado a mano y enmarcado elegantemente con marco de terciopelo.

Otro daguerrotipo destacado del IPCE, del Archivo de Adquisiciones y Subastas, es este retrato femenino de gran belleza estética [fig. 1].

Su pose es la clásica, sentada en una silla y con un antebrazo apoyado en una mesa. Como el retrato es de 1854, el tiempo de exposición pudo ser de unos 4 o 5 segundos. Al reverso de la placa, en el lado de cobre, tiene grabada la fecha: «1854». Delante, en la cara plateada, es donde se encuentra la imagen.

Los retratos al daguerrotipo alcanzaron gran belleza y perfección técnica. Pero a partir de 1855 el procedimiento entró en declive, hasta desaparecer en 1860. Aunque sobrevivió unos pocos años más en Estados Unidos.

¿Qué ocurrió? A partir de 1855 el procedimiento de los negativos de vidrio al colodión fue imponiéndose. Y se consiguieron positivar múltiples copias en papel a la albúmina, con buena nitidez. Las nuevas fotografías dejaron de ser ejemplares únicos. Y el precio se abarató considerablemente.

Por otra parte, los daguerrotipistas se exponían a vapores de mercurio durante el revelado. Y el mercurio (Hg) era y es muy peligroso. El envenenamiento por mercurio produce daños en el sistema nervioso.

En los últimos años, el IPCE ha programado varios cursos de historia de la fotografía. Pero cuando se ha recreado el procedimiento del daguerrotipo se ha realizado sin emplear mercurio. Con el método Becquerel, el revelado se efectúa con una potente luz con filtro rojo.

Por otra parte, se pueden visualizar miles de daguerrotipos históricos (años 1839-1860), y algunos modernos, en el sitio de Internet *Daguerreobase*<sup>1</sup>. Por ejemplo, se incluyen más de 800 daguerrotipos conservados en España. Pero solamente una parte de ellos son verdaderos daguerrotipos históricos realizados en España. Otros son daguerrotipos internacionales comprados por coleccionistas españoles. Se han importado muchos retratos anglo-norteamericanos, por su abundancia y menor precio.

<sup>1</sup> VV. AA. (2015), *Daguerreobase*. Disponible en: <<http://www.daguerreobase.org/>>. [Consulta: 7 de enero de 2023].



Figura 1. Fotógrafo desconocido: Retrato al daguerrotipo, 1854. Fototeca IPCE, Lote didáctico n.º 1.

Otro sitio interesante es The J. Paul Getty Museum<sup>2</sup>. Buscando por *daguerreotype*, se encuentran algunas vistas al daguerrotipo de España y de países de América del Sur. Por ejemplo, una imagen de «La Plaza» (Plaza Mayor o Plaza de Armas de Lima), con la Catedral, la iglesia del Sagrario y el antiguo Palacio Arzobispal, que se obtuvo en su posición correcta, sin invertir lateralmente.

En cambio, una vista del Ayuntamiento de Sevilla, hacia 1846, está invertida lateralmente, como en un espejo. La galería renacentista (a la izquierda de la imagen) en realidad se encontraba a la derecha. Esa parte fue derribada.

<sup>2</sup> The J. Paul Getty Museum. Disponible en: <<https://www.getty.edu/art/photographs/>>. [Consulta: 7 de enero de 2023].

Para concluir, vamos a resumir las características principales del daguerrotipo:

- Fue el primer procedimiento fotográfico anunciado y difundido en 1839.
- Su soporte es una placa metálica, de cobre plateado.
- La imagen se forma en la cara plateada y pulida como un espejo.
- La plata pulida era sensibilizada con vapores de yodo.
- El revelado con vapores de mercurio producía partículas microscópicas de aleación de mercurio y plata (amalgama de plata). Además, la imagen podía virarse al oro, resultando una amalgama de plata y oro.
- La imagen final debe protegerse dentro de un estuche, con un vidrio exterior, para evitar abrasiones y oxidaciones. No debe entrar aire ni partículas externas.
- Es una pieza única. No permite tirar copias.
- Puede fotografiarse, con dificultad, reproduciendo la imagen.
- La imagen es negativa y positiva a la vez. Según la iluminación y la posición se ve de una u otra manera.
- Los estuches eran muy variados. Los europeos —de primera época— enmarcaban las placas, introduciendo un paspartú u orla separadora de cartulina o cartón, entre el vidrio y la placa. En cambio, los norteamericanos utilizaban cajas estandarizadas.

## Copias en papel a la albúmina

En la segunda mitad del siglo XIX, y especialmente entre los años 1855 y 1890, a partir de los negativos generalmente se positivaban copias en papel a la albúmina.

Este tipo de papel se preparaba recubriéndolo con una capa de albúmina, obtenida con clara de huevo, a la que se añadía sal. El papel ya seco se sensibilizaba en un baño de «acetato» de plata (mezcla de ácido acético, agua y nitrato de plata) (Barreswil y Davanne, 1864: 594). Seco y en prensa de contacto, junto a un negativo, se obtenía al sol (o a la sombra) el revelado de la imagen, por ennegrecimiento directo. Después necesitaba virado al oro y fijado.

En esos años, casi siempre se positivaba a partir de un negativo de vidrio al colodión húmedo<sup>3</sup>. Era la combinación perfecta, para obtener buena nitidez y riqueza de tonos.

Inicialmente, antes de 1855, también se positivaron copias a la albúmina a partir de negativos de papel [fig. 2]. Y, después de 1882, se tiraban copias a partir de negativos de vidrio al gelatino-bromuro. Algunos fotógrafos, como José Lacoste<sup>4</sup>, continuaron produciendo copias a la albúmina en la primera década del siglo XX.

Como fueron ampliamente difundidas, las copias a la albúmina se conservan y pueden identificarse en las colecciones de muchos museos, archivos y bibliotecas históricas. A veces, se encuentran álbumes de gran formato conteniendo copias a la albúmina que mantienen perfecta intensidad tonal (sin desvanecimiento de la imagen). Por ejemplo, en el Palacio Real de Madrid (Patrimonio Nacional).

<sup>3</sup> En el siguiente capítulo se trata exclusivamente de los negativos de vidrio al colodión.

<sup>4</sup> J. Lacoste fue sucesor de la antigua casa Laurent, en Madrid, entre los años 1900 y 1915.



**Figura 2.** F. A. Oppenheim: *Puerta del Sarmental de la Catedral de Burgos, parcialmente oculta por un muro del antiguo palacio Arzobispal*, 1852. Copia a la albúmina, a partir de un negativo de papel. Fototeca IPCE, Archivo Adquisiciones y Subastas, SB-0134.

Otras veces, las copias a la albúmina han perdido intensidad y han amarilleado, en mayor o menor grado. Así ocurre si han estado expuestas largo tiempo a la luz; o si en origen fueron deficientemente procesadas (virado-fijado incompleto, por acortar el tiempo, o por baños agotados). Pero hay otras causas de deterioro, como el que estén montadas en cartulinas ácidas. O la propia degradación de la albúmina, por humedad.

En la identificación de copias a la albúmina podemos emplear una lupa cuentahilos, o un microscopio binocular, para ver su aspecto. Es posible encontrar pequeñas fisuras o finas grietas en toda la capa de albúmina, debido a las diferencias de dilatación con la hoja de papel. Se dice que la capa de albúmina se craquela.

Por otra parte, las partículas de plata ya no se encuentran entre las fibras de papel (como pasaba en el papel salado). La capa de albúmina contiene la imagen formada por plata, y se difumina un poco la visión de las fibras.

Dejando la lupa, el amarilleado es una característica habitual que ayuda a identificar las copias a la albúmina. También hay que decir que siempre presentan tonos cálidos. Son monocolors, pero de ninguna manera en blanco y negro.

A veces las copias a la albúmina se coloreaban a mano. Minoritariamente, se encuentran coloreados algunos retratos europeos. En cambio, en Japón, la mayoría de las vistas de paisajes se iluminaban minuciosamente. El estudio fotográfico de K. Kimbei, en Yokohama, tuvo gran éxito vendiendo álbumes a extranjeros. El Museo Oriental de Valladolid conserva más de 800 fotografías japonesas coloreadas. También en el IPCE se conservan dos álbumes, con un total de 150 albúminas coloreadas.

Otra variante es que las copias a la albúmina a veces eran barnizadas, presentando un aspecto más brillante. Si el barniz contiene colodión pueden verse irisaciones (reflejos de varios colores).

Además de las copias montadas en álbumes, existieron varios formatos estandarizados. El más extendido fue el retrato en tarjeta o tarjeta de visita, también conocido ahora internacionalmente como *carte de visite* o *portrait carte-de-visite*<sup>5</sup>.

Los retratos fotográficos en tarjeta de visita se popularizaron a partir de 1859. Las tarjetas medían alrededor de 10,5 × 6,3 centímetros. El papel fotográfico adherido solía medir un poco menos: 9 × 5,5 cm.

Los retratos en tarjeta tuvieron gran éxito, por su buena calidad y precio asequible. A partir de los negativos se podían tirar cientos de copias. Y si el retratado era un personaje famoso (de la familia real, políticos o artistas), se vendían miles de copias. Algunos fotógrafos lograron grandes ingresos económicos con estos retratos.

Entre los fotógrafos que se enriquecieron vendiendo retratos en tarjeta de visita podemos citar a Disdéri, con estudio en París, que patentó el sistema en 1854. Sus retratos del emperador Napoleón III popularizaron el formato *portrait carte-de-visite*. Disdéri llegó a ser millonario, aunque acabó arruinado. En los años sesenta fotografió a toda clase de personalidades.

<sup>5</sup> Portraits/Visages. *Le portrait carte-de-visite*, Bibliothèque nationale de France, BnF. Disponible en: <<http://expositions.bnf.fr/portraits/reperes/index2.htm>>. [Consulta: 7 de enero de 2023].

Aunque los retratos en tarjeta eran de tamaño reducido, sus correspondientes negativos (de vidrio al colodión) eran de grandes formatos, pues siempre contenían varios retratos, tomados con cámaras de varios objetivos (normalmente de 4 a 8 objetivos). Así se facilitaba el tiraje de copias.

En Madrid tenemos el caso de J. Laurent, que fotografió a la familia real española, incluyendo a la reina Isabel II. Se anunció con el título de fotógrafo de S. M. (de Su Majestad), entre 1861 y 1868. Retrató a toda clase de personajes, como ministros, generales, diputados, pintores, músicos o artistas de circo. En sus catálogos de 1861 y 1863 incluyó una lista de retratos a la venta de celebridades contemporáneas.

Laurent también logró fortuna vendiendo miles y miles de retratos en tarjeta, en copias en papel a la albúmina. Esas ganancias le permitieron comprar, en 1863, un palacete barroco en la ciudad de Alcalá de Henares, en la calle de Santiago número 29. Allí mandó reformar la casa y cubrió el techo de la escalera con yeserías policromadas representando los escudos de España, Francia, Madrid y Alcalá.

Se ha conservado la casa de Laurent en Alcalá de Henares, formando parte de las instalaciones del colegio Calasanz (Espinosa y Gámez, 2021). El palacete era su segunda residencia, para descansar tranquilamente los fines de semana. Mientras, sus operarios seguían retratando en su estudio madrileño de la carrera de San Jerónimo. Hay que señalar que Alcalá y Madrid estaban bien comunicadas por ferrocarril.

La gran mayoría de las fotografías de J. Laurent fueron positivadas en papel a la albúmina. La única excepción son algunos retratos y vistas estereoscópicas donde utilizó papel leptográfico (un invento de José Martínez Sánchez y del propio J. Laurent, difundido a partir de 1866). Pero en los retratos en ese otro tipo de papel indicaba: «Leptografía Laurent», en sello seco, para distinguirlos por ser más caros.

C. Clifford (otro clásico de la fotografía del siglo XIX en España) (Fontanella, 1999), entre 1855 y 1862, positivó solamente copias en papel a la albúmina, a partir de negativos de vidrio al colodión. Anteriormente se inició con el daguerrotipo y el calotipo (negativos de papel y copias a la sal). Falleció en Madrid el 1 de enero de 1863. La Biblioteca Nacional de España es el sitio de referencia en cuanto al mayor número de copias de Clifford conservadas. También conservan imágenes suyas en el Palacio Real de Madrid (Patrimonio Nacional) y en la Universidad de Navarra.

Otro formato estandarizado fue el nombrado por Laurent como tarjeta álbum (Laurent, 1879: 1-257) o tarjeta americana, que empezó a utilizar hacia 1868. Sus dimensiones eran mayores que las de los retratos en tarjeta de visita. Esas nuevas tarjetas medían alrededor de 16,4 × 10,8 cm. En algunos anticuarios y textos traducidos se las llama tarjetas *cabinet*.

También la mayoría de las vistas estereoscópicas del siglo XIX se positivaron en papel a la albúmina y se montaron en tarjetas de alrededor de 8,7 × 16,7 centímetros. Las imágenes de estas tarjetas estereoscópicas pueden verse en relieve, en tres dimensiones (3D), con un visor apropiado.

Por último, en conservación de antiguas copias a la albúmina, se recomienda la utilización de hojas y sobres de papel de pH neutro; o bien sobres transparentes de poliéster (en caso de que la humedad relativa no sea elevada).

Para copias a la albúmina no debe utilizarse papel con reserva alcalina, pues a largo plazo podría producir una disminución de la intensidad tonal de las imágenes.

## Negativos de colodión

Entre los años 1855 y 1885 se impuso el procedimiento de los negativos de vidrio al colodión húmedo [fig. 3]. Y a partir de estos negativos se positivaban copias en papel a la albúmina. Fue una combinación exitosa, que permitía obtener imágenes con buena nitidez.

El procedimiento del colodión húmedo era laborioso y artesanal. Se comenzaba vertiendo colodión (ya preparado) en una placa de vidrio. Seguidamente se sensibilizaba en un tanque de nitrato de plata y se cargaba en un chasis. En la cámara se tomaba la imagen. Antes de que se secase la placa, había que proceder al revelado. Y más tranquilamente se continuaba con el baño de paro, fijado, lavado, secado y barnizado.

En la sede del IPCE, en abril de 2018, en el curso titulado *Historia, identificación y conservación de fotografías del siglo XIX*, se realizó un taller de colodión, impartido por Hélène Védrenne y Nina Zaragoza. Asistir a demostraciones prácticas ayuda a comprender todo el procedimiento.

Las fórmulas de los reveladores y fijadores pueden encontrarse en libros de la época del colodión como, por ejemplo, en el libro de 730 páginas *Tratado práctico de fotografía / o sea Química fotográfica*, de Barreswil y Davanne, del año 1864.

Al leer las fórmulas, a veces encontramos nombres raros que se pueden traducir a denominaciones actuales. Por ejemplo, en el caso del baño sensibilizador del colodión, se llama azotato de plata cristalizado al nitrato de plata ( $\text{AgNO}_3$ ). También sorprende encontrar otro ingrediente: «azúcar blanca», para retrasar el secado. Y en la página 192 se dice que Mr. Clifford adicionaba cerveza.



**Figura 3.** J. Laurent: Madrid.- 36 bis.- *Iglesia de San Jerónimo*, hacia 1865. Negativo de vidrio al colodión húmedo. Placa estereoscópica 13×18cm. Fototeca IPCE, VN-17614.

En sus gabinetes de retrato, los fotógrafos disponían de un laboratorio o cuarto oscuro, donde preparar y revelar las placas. En algunos momentos del procedimiento del colodión se necesitaba oscuridad o luz de seguridad. A través de un vidrio rojo oscuro se podía conseguir luz apta para sensibilizar una placa y cargarla en un chasis. Y para posteriormente revelar el negativo.

En la toma de negativos fuera del estudio, era necesario disponer de un laboratorio de campaña. Es conocido el carruaje de Laurent, que transportó en ferrocarril por la mayor parte de la península ibérica, para llegar a ciudades distantes de Madrid, como Lisboa (en 1869), Zaragoza, Granada (en 1871) o Valladolid.

Otros fotógrafos utilizaron laboratorios de campaña de modelos diversos. Exactamente en el año 1857, el ingeniero ferroviario William Atkinson, en Cantabria, usaba un laboratorio instalado sobre un trípode (VV. AA., 2010: 160-161). En cambio, Julio Ainaud (enviado por Laurent a tomar vistas en el este de España, entre 1868 y 1872), disponía de un laboratorio montado sobre una mesa de tijera<sup>6</sup>, o distintos fotógrafos habilitaron tiendas de campaña. Pero Carlos Monney, en el sitio de Bilbao (1874), durante la Tercera Guerra Carlista, tuvo un coche-laboratorio similar al de Laurent.

Así, los laboratorios de campaña fueron necesarios en la toma de vistas exteriores, lejos de los estudios, en la época del colodión. Incluso era imprescindible su utilización en otras calles de la misma ciudad de residencia del fotógrafo. Por ejemplo, se identifica el laboratorio de Monney en distintos lugares de Bilbao. O el típico carruaje-laboratorio de Laurent aparece en Madrid cerca del parque del Retiro, o en la calle de Atocha.

Los laboratorios de campaña de Laurent y Monney conseguían un espacio con luz de seguridad. En el caso del coche-laboratorio de Laurent, la luz exterior se filtraba por un ventanuco ovalado, dotado de un vidrio de color anaranjado o rojo oscuro. Tal cual puede verse en la fiel réplica del carruaje de Laurent, del año 2018, según encargo del IPCE y realización de Miguel Ángel Infante, especialista en inventos escenográficos de teatro.

La réplica del laboratorio de Laurent se mostró por primera vez en la exposición antológica «La España de Laurent»<sup>7</sup>. Esta réplica del coche laboratorio de Laurent se usa en talleres y demostraciones de colodión húmedo; por ejemplo, en la Escuela de Patrimonio Histórico de Nájera (La Rioja), subsele del IPCE<sup>8</sup>.

A través del ventanuco se filtra una tenue luz roja. En ese momento, el fotógrafo vierte colodión en una placa de vidrio. El siguiente paso será introducir la placa en el baño de sensibilización (con nitrato de plata), en el tanque inclinado de la izquierda. Lista la placa, deberá cargarse en un chasis. En esta nueva fase, y también en el revelado posterior, solamente se trabajará con luz de seguridad. El fotógrafo se ocultará con telas oscuras, para evitar la entrada de luz blanca dentro del laboratorio.

Después de completar el fijado, lavado, secado y barnizado, el resultado final es un negativo de gran nitidez. Para ello es imprescindible enfocar bien la cámara, en la toma de la imagen.

Respecto a las placas históricas de la época del colodión, los negativos de vidrio eran de formatos muy grandes. Ello era necesario, pues el positivado se realizaba por contacto (no ampliando), en una prensa de contacto. Se obtenían copias positivas en papel a la albúmina, del mismo tamaño que los negativos. Finalmente se recortaban los bordes de las copias, disminuyendo ligeramente sus dimensiones.

<sup>6</sup> Fotografía comercializada por Laurent: VALENCIA.- 910.- La Lonja. Detalle en ventanal derecho.

<sup>7</sup> La citada exposición fue comisariada por Pablo Jiménez, Óscar Muñoz y Carlos Teixidor y se celebró en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando del 20 de diciembre de 2018 al 31 de marzo de 2019.

<sup>8</sup> Segunda edición del curso *Historia, identificación y conservación de fotografías del siglo XIX*. Taller práctico de colodión húmedo, impartido por el fotógrafo Joaquín Paredes Piris, en julio de 2019.

Como ejemplo de formatos, veremos las dimensiones de los negativos originales de la casa Laurent. Unos 11 000 negativos de vidrio al colodión se conservan en la Fototeca del IPCE (Instituto del Patrimonio Cultural de España), en Madrid. Son negativos de «J. Laurent» y «J. Laurent y Compañía», tomados entre 1857 y finales del siglo XIX, en casi toda la península ibérica (España y Portugal). Sus tres principales formatos son:

- 27 × 60 centímetros. Tamaño récord. Ejemplo, 12 placas panorámicas de Portugal.
- 27 × 36 cm. Formato estándar de Laurent, con 9500 placas (unas 8500 de colodión).
- 13 × 18 cm. Se conservan cerca de 1000 negativos estereoscópicos.



**Figura 4.** Fotógrafo desconocido: Retrato de boda. Personajes de familias reales en Lisboa, hacia 1859. Marfilotipo en papel. Copia coloreada a mano. Fototeca IPCE, Lote didáctico nº 2.

Además, la casa Laurent utilizó placas de otros formatos: 40 × 50 cm, 30 × 40, 24 × 30, e incluso 18 × 24 cm (para reproducciones de taller).

J. Laurent fue el autor de una parte de los negativos reunidos por su empresa. En el archivo de Laurent se integraron también negativos de otros fotógrafos muy relacionados. Por ejemplo, la casa Laurent recibió 100 negativos obtenidos por su asociado José Martínez Sánchez, en el invierno de 1866-1867, durante la campaña de Obras Públicas de España (Teixidor, 2018: 105-118).

El negativo de Gerona (o Girona) fue tomado por Martínez Sánchez. Observando la zona del cielo comprobamos que está enmascarado en el lado de la capa de colodión. El papel recortado y pegado produce en las copias positivas un cielo muy blanco. Vemos el efecto al digitalizar el negativo y convertir la imagen en un positivo digital.

En la fotografía de la madrileña Puerta del Sol, hacia 1870, por J. Laurent, se ven estudios fotográficos (galerías de retrato) situados en lo alto de los edificios de la derecha (Puerta del Sol, números 3, 4 y 5). Las galerías eran acristaladas, para permitir la entrada de luz solar. En la época del colodión un retrato solía realizarse entre 2 y 3 segundos. Todavía no eran instantáneos.

## Marfilotipo en papel

A veces se encuentran piezas raras [fig. 4]. En este caso parece tratarse de una copia a la albúmina multicolorada a mano, en anverso y reverso (una vez encerada y convertida en traslúcida), además de colorear un cartón posterior. El procedimiento fotográfico es una variante del marfilotipo, en papel, hacia 1859. El formato es del mismo tamaño que un retrato en tarjeta de visita.

Los marfilotipos europeos utilizaban como soporte una lámina rígida de marfil artificial, o excepcionalmente de marfil natural. Pero aquí vemos una variante de la técnica, empleando una copia positiva en papel fotográfico (Chiesa y Gosio, 2014: 189), imitando el aspecto de una miniatura sobre marfil.

Un marfilotipo en papel (*ivorytype*) presenta un acabado perfecto, logrado con gran minuciosidad. Solo los mejores profesionales podían ofertar estos retratos, que eran de precio más elevado que los daguerrotipos. En cambio, fue más popular el similar procedimiento llamado *crystaloleum* (cristóleo), que se difundió entre 1880 y 1910, aplicando color a una copia a la albúmina montada en un vidrio cóncavo.

La imagen reproducida es una temprana fotografía de boda, con los novios y el padrino y la madrina de la novia. Pero eran personajes importantes, pues el novio luce la condecoración portuguesa *Ordem Militar da Torre e Espada*. Concretamente, el gran collar de la orden, quizás concedido honorariamente a un miembro de una familia real centroeuropea, al casarse con una infanta portuguesa.

Según Beatriz Gonzalo Alconada, documentalista e historiadora del arte en el IPCE, podría tratarse de la boda de la infanta María Ana de Braganza con el príncipe Jorge de Sajonia (Georg von Sachsen), en mayo de 1859, en Lisboa.

## Condiciones ambientales

Respecto a condiciones ambientales, es muy importante tener en cuenta que la humedad relativa no debe sobrepasar el 50 %. Los negativos de vidrio deben ser mantenidos entre el 30 y el 40 % de humedad relativa [fig. 5], sin oscilaciones diarias que superen un 5 %.

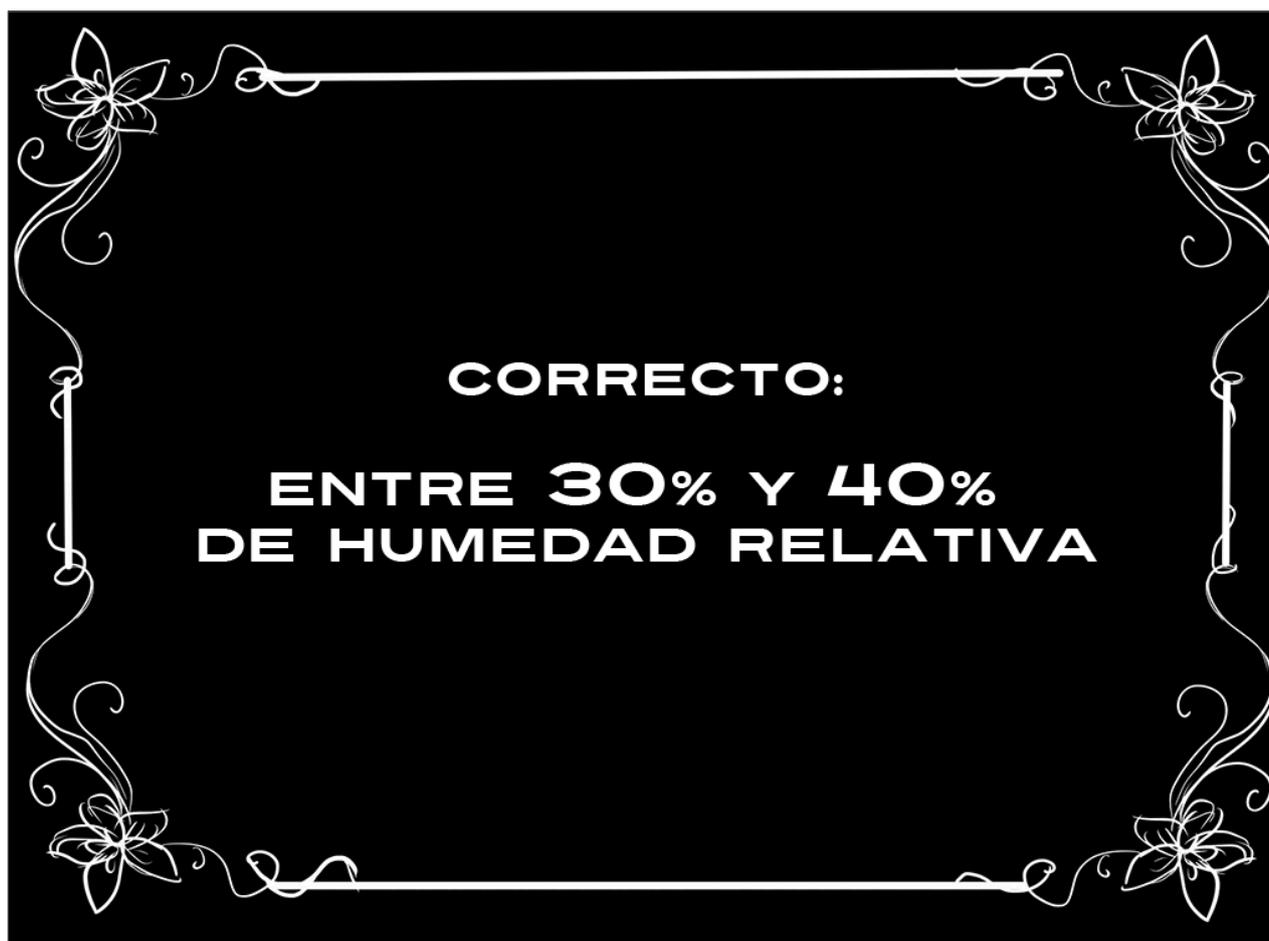


Figura 5. Rótulo de la presentación.

Es fundamental conocer y respetar las condiciones ambientales que se recomiendan en las normas internacionales. Los expertos como Luis Pavão, lisboeta formado en Rochester, autor del libro *Conservación de Colecciones de Fotografía* (Pavão, 2001: 156-159, 166-167), o el francés Lavedrine, o la española Rosina Herrera, conservadora en el Rijksmuseum de Ámsterdam, y autora del nuevo libro *Conservación y restauración de fotografía* (Herrera, 2022: 159), recomiendan controlar la humedad relativa.

También el fallecido Ángel Fuentes decía lo siguiente: «La Humedad relativa y no la temperatura es la causa mayor del deterioro fotográfico por lo que la temperatura ideal es aquella más baja posible en la que podamos garantizar una humedad relativa entre 30% y 40% sin más de un 5% de fluctuación» (1997: 10).

Aunque los negativos de Laurent están digitalizados, conviene revisarlos periódicamente para ver la evolución de su estado de conservación. Así, en el pasado mes de septiembre de 2022, hemos descubierto cientos de placas empañadas en las que se ha iniciado la primera fase de lixiviación, en el lado del soporte de vidrio, tras una nueva climatización inadecuada, con más del 60 % de humedad relativa, durante cuatro meses (Arrizabalaga y Mora, 2022: 42-43).

Por otra parte, es muy importante conservar en buen estado los negativos de colodión, pues en el futuro serán posibles digitalizaciones con mayor resolución, que permitirán obtener todavía más detalles. Se considera que una imagen de colodión, o un daguerrotipo, presentan una calidad que todavía no se ha superado.

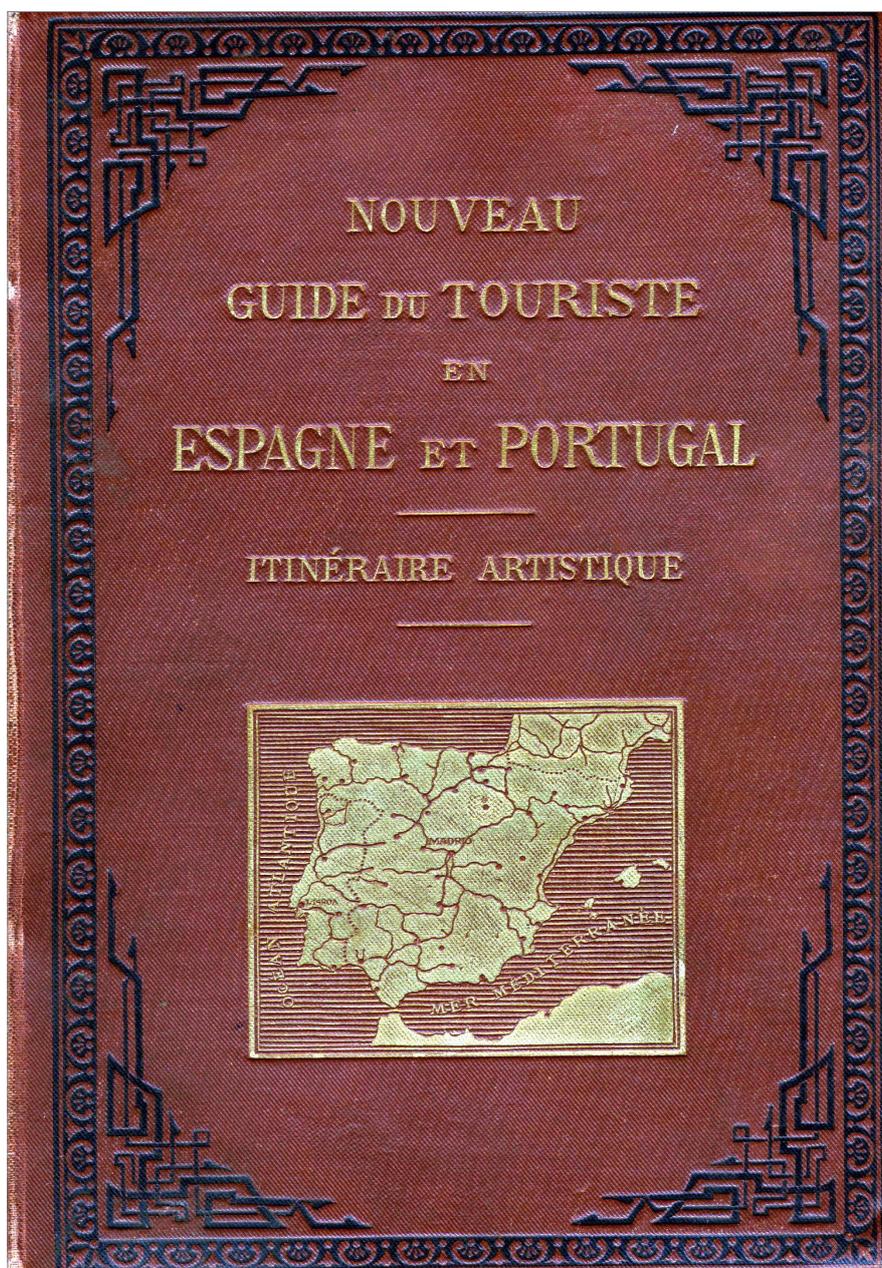
A partir del año 2010, los negativos originales del formato 27 × 36 cm se digitalizaron a su tamaño, 600ppp, 16 bits y RGB (color), en formato TIF. Y al positivar cada una de las imágenes, quedan con un peso cercano a 100 megas, en escala de grises, 16 bits, en TIF.

Pues bien, mirando un negativo original de colodión con cuentahilos o microscopio, se pueden leer letreros y carteles que las digitalizaciones realizadas no han conseguido reproducir correctamente. Por ejemplo, en el negativo de Barcelona VN-00269 (C-1246), del año 1872, de la montaña de Montjuic desde el puerto, en una casa se lee más nítidamente: «Vista Alegre de Abajo». Solamente una futura digitalización podrá conseguir registrar mejor este detalle.

## Bibliografía

- Arrizabalaga, M. y Mora, J. G. (17 de noviembre de 2022). Goteras en el corazón del patrimonio español por la mala climatización. *ABC*.
- Barreswil, M. M. y Davanne (1864). *Tratado práctico de fotografía / ó sea / Química fotográfica / que contiene / Los elementos de Química esplicados por medio de ejemplos aplicados á la Fotografía. – Los procedimientos sobre cristal (colodión húmedo, seco ó albuminado), sobre papel y sobre placa. – El modo de preparar por sí mismo, ensayar y emplear todos los reactivos y de utilizar los residuos. Escrito en francés por MM. Barreswil y Davanne. Traducido al castellano y aumentado con los procedimientos conocidos hasta el día, por D. Benito de Cereceda*. Madrid: Carlos Bailly-Bailliere.
- Bécquer Casaballe, A. y Cuarterolo, M. A. (1983). *Imágenes del Río de la Plata: crónica de la fotografía rioplatense: 1840-1940*. Editorial del Fotógrafo.
- Chiesa, G. y Gosio, P. (2014). *Dagberrotipia, Ambrotipia, Ferrotipia. Positivi unici e processi antichi nel ritratto fotografico*. Speculum.
- Espinosa, R. y Gámez, R. (23 de abril de 2021). Ayúdanos a recuperar la escalera en la casa del fotógrafo Jean Laurent. *Alcalá Hoy*. <https://www.youtube.com/watch?v=LnfFe5p-WNI> [Consulta: 7 de enero de 2023].
- Fontanella, L. (1999). *Clifford en España: un fotógrafo en la Corte de Isabel II*. El Viso.
- Fuentes, A. (1997). Notas sobre la preservación de las colecciones fotográficas. [Archivo PDF] <[https://www.angelfuentes.es/PDF/Conservacion\\_colecciones.pdf](https://www.angelfuentes.es/PDF/Conservacion_colecciones.pdf)>. [Consulta: 7 de enero de 2023].
- Herrera, R. (2022). *Conservación y restauración de fotografía*. Editorial Síntesis.
- J. Laurent y Cía. (1879). *Guide du touriste en Espagne et en Portugal, ou itinéraire à travers ces pays, au point de vue artistique, monumental et pittoresque. Catalogue* (pp. 1-257). J. Laurent y Cía. Segunda edición ampliada en octubre de 1879: Roswag, A. (1879): *Nouveau guide du touriste en Espagne et Portugal. Itinéraire artistique*. Madrid: J. Laurent y Cía.
- Pavão, L. (2001). *Conservación de colecciones de fotografía*. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Junta de Andalucía.
- Plaza Orellana, R. (2013). *Los bailes españoles en Europa. El espectáculo de los bailes de España en el siglo XIX*. Editorial Almuzara.
- Ramires, A. (2014). *The Voyage of the Daguerreotype. On the Daguerreotypes and Physionotypes of the Oriental-Hydrographe*. Alexandre Ramires.
- Teixidor Cadenas, C. (1999). *La fotografía en Canarias y Madeira: la época del daguerrotipo, el colodión y la albúmina: 1839-1900*. Centro de la Cultura Popular Canaria.
- Teixidor Cadenas, C. (2018). Negativos de Martínez Sánchez en el archivo de Laurent. *II Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía: 1839-1939, un siglo de fotografía* (pp. 105-118). Edición de José A. Hernández Latas. Institución Fernando el Católico. <<https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/37/13/09teixidorcadenas.pdf>> [Consulta: 7 de enero de 2023].

- Teixidor Cadenas, C. y Esteban Vega, R. (2017). Daguerrotipos del Instituto del Patrimonio Cultural de España. Restauración de un retrato al daguerrotipo de 1844. *I Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía: 1839-1939, un siglo de fotografía* (pp. 63-74). Edición de José A. Hernández Latas. Institución Fernando el Católico. <<https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/36/29/05teixidorcadenas.pdf>> [Consulta: 7 de enero de 2023].
- VV. AA. (2010). *Vistas fotográficas del ferro carril de Ysabel 2da. Alar del Rey á Reynosa* (sic) (pp. 160-161). Consejería de Industria y Desarrollo Tecnológico, Gobierno de Cantabria.
- VV. AA. (2015). Daguerreobase. Disponible en: <<http://www.daguerreobase.org/>>. [Consulta: 7 de enero de 2023].
- VV. AA. (2018). *La España de Laurent (1856-1886). Un paseo fotográfico por la Historia*. [Catálogo exposición]. Ministerio de Cultura y Deporte. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



**Figura 6.** Cubierta del catálogo de la casa Laurent, edición de octubre de 1879. Colección C. Teixidor.

# FOTOESCULTURA, NUEVAS APORTACIONES

Leticia Azcue Brea (leticia.azcue@museodelprado.es)

Museo Nacional del Prado

Mario Fernández Albarés (mar.fecit@gmail.com)

Investigador independiente

**Resumen:** Durante todo el siglo XIX y, especialmente, en sus años centrales, se produce una industrialización acelerada que afecta a todos los ámbitos de la producción. En concreto, en el campo de las bellas artes tiene lugar un intento de mecanización de la escultura mediante un sistema inventado por el francés François Willème, donde interviene de forma determinante la fotografía, y que denominó fotoescultura. Willème fue llamado por la reina Isabel II para que realizase esculturas de la familia real española, llevando a cabo el mayor conjunto de fotoesculturas conocido. El objeto de este artículo es seguir dando a conocer fotoesculturas inéditas tanto en España como en Francia, Reino Unido y Estados Unidos de Norteamérica, y proponer correctas catalogaciones a algunas fotoesculturas vendidas con una atribución e identificación errónea.

**Palabras clave:** Fotoescultura, François Willème, Juan Laurent, Charles de Marnyhac, Alfonso Roswag, Patrimonio Nacional.

La carrera por la mecanización intensiva, y la consiguiente revolución económica, experimentó un extraordinario desarrollo también en ámbitos, en principio, insospechados, como es el de las bellas artes. El área de la producción de imágenes en dos dimensiones, ocupado por la pintura y la reproducción calcográfica fundamentalmente, se vio sacudida de forma definitiva por el invento de la fotografía, pero, paralelamente, se hizo presente el desafío de industrializar la producción de esculturas, fundamentalmente retratos, considerándolo un reto al que había que dar respuesta. De este modo y al igual que sucedía con la fotografía, el retrato escultórico y el pictórico, antes reservados a las clases más acomodadas, se harán en cierto modo más asequibles a otros estratos sociales.

Fue François Willème (Sedán, 1830-Roubaix, 1905) la persona que reunía las capacidades idóneas para acometer este reto. Al ser el artista pintor, escultor y fotógrafo, desarrolló entre 1860 y 1868 el sistema más depurado y viable, al que llamó *photosculpture*, intentando comercializarlo en 1861. Este ingenio supuso un claro antecedente del actual escaneado en 3D.

El sistema fue patentado en 1860 y en 1861 se presentó en la Société Française de Photographie. Más tarde, en 1867, se exhibió en la Exposición Universal de París de ese año, en un pabellón propio para subrayar la novedad y la importancia del mismo, con lo que consiguió notoriedad mundial. Willème, convencido del éxito de su invento y con una mentalidad empresarial expansiva muy propia del siglo XIX, lo difundió en España, Gran Bretaña y Estados Unidos con el mismo impulso comercial con que extendieron también sus empresas a otros países fotógrafos como Juan

Laurent (Díaz, 2016), Adolphe Braun (O'Brien y Bergstein, 2000), Alinari (Maffioli, 2006) o Francis Frith (Frith, 2005), por solo citar unos pocos ejemplos.

La mayor parte de las fotoesculturas que se conocen son figuras de cuerpo entero, de busto y perfiles, de pequeño tamaño, hasta treinta o cuarenta centímetros, aunque se hicieron algunos bustos de tamaño natural, como se puede apreciar en el anuncio que se publicaba a tal efecto en 1863 [fig. 1]. Sin embargo, no se conoce ninguna de cuerpo entero a tamaño natural.



Figura 1. A Van Gaelyn: *Photosculpture, Sculpture d'après nature obtenue mécaniquement. Dix secondes de pose*, h. 1863. Paris, Litografía, anuncio. © Bibliothèque Nationale de France.

Hubo también, en años posteriores, anuncios que promovían, sobre todo, los retratos de cuerpo entero, como el publicado hacia 1866 por el diseñador e impresor litográfico parisino Van Geleyn, y en el que solo presentaba fotoesculturas de dos jóvenes sobre la base circular típica de estas obras, donde se muestra todo el detalle del acabado de la indumentaria<sup>1</sup>.

El material más frecuentemente utilizado fue la porcelana *biscuit*, aunque también se hicieron en escayola y en barro cocido. Además se emplearon tanto bronce como metal haciendo uso de la galvanoplastia, un invento de 1838, a la vanguardia tecnológica, que experimentó gran desarrollo a partir de la década de 1840 (Walker, 1844), aplicándose tanto a la fotografía, concretamente al daguerrotipo (Smee y De Valicourt, 1843), como a la escultura.

<sup>1</sup> Anuncio conservado en la Biblioteca Nacional de Francia.

El sistema se basaba en la toma de veinticuatro fotografías simultáneamente alrededor del modelo, con un giro de 15 grados cada una. El tiempo de posado se reducía a 10 segundos, tiempo mínimo necesario para obtener unas buenas imágenes que, una vez positivadas y proyectadas en una pantalla, servían para trasladar las siluetas a una masa de barro a través de un pantógrafo. Sin embargo, aunque la producción de fotoesculturas tenía una parte mecánica que facilitaba el sacado de puntos, era necesaria la amplia intervención de un taller de escultura en el que participaban un elevado número de escultores y ayudantes para conseguir un buen acabado, especialmente en los detalles, y por tanto, un resultado óptimo desde el punto de vista comercial. La inversión en tiempo y trabajo era tan grande que este invento no llegó a extenderse y la empresa de Willème, a los pocos años, desapareció.

El invento fue muy celebrado en su época de forma que, poco tiempo después de su invención, *Le Moniteur Universel*, en su publicación del 10 de julio de 1863, reconocía las posibilidades de esta nueva técnica, y su importancia para la escultura:

Cette merveilleuse invention, qui tout en donnant à elle seule des résultats artistiques fort satisfaisants, est destiné à rendre à la statuaire des services encore plus grand que ceux de la Photographie rend au dessin et à la peinture, la Photosculpture, disons-nous, vient de faire un nouveaux progres<sup>2</sup>.

Como en muchas innovaciones, es interesante conocer lo que existía anteriormente, y cuáles fueron sus consecuencias. Algunas figuras que podrían considerarse como antecedentes formales, por tamaño y material empleado, son las que se produjeron en diversas factorías de porcelana europeas. En el caso de España, se podrían mencionar los dos retratos de Carlos IV y Maria Luisa de Parma, realizados en la Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro en 1806, con 62,80 cm y 62,60 cm de altura respectivamente<sup>3</sup>. Pero además de esta similitud formal, es interesante destacar la afinidad conceptual que significaba la creación de figuras en tres dimensiones, de pequeño tamaño, tipo bibelot, de retratos regios o de personas preeminentes socialmente, para ser contempladas de forma íntima en espacios privados como los domicilios particulares, a diferencia del retrato público o conmemorativo de grandes dimensiones, expuesto públicamente en exteriores o en espacios interiores de representación.

Este dimensionamiento para lo privado y personal hace que, dentro de la fotoescultura, se encuentren bastantes perfiles en bajorrelieve, que se podían regalar a personas afectas como recuerdo y distinción, tal y como se venía haciendo secularmente con los retratos pictóricos en miniatura o las medallas en materiales nobles.

Se puede considerar general, en relación con los inventos, el hecho de que abrieron caminos colaterales no considerados en el momento de su invención. En el mundo de la fotoescultura, las consecuencias de este tipo tuvieron que ver con el hecho del modo secuencial en que se tomaban las imágenes fotográficas, ya que fueron sugerencia para otros inventos que nada tenían que ver con la idea original. En el caso de la fotoescultura, es crucial la toma espacialmente secuencial de las fotografías, lo que constituye la característica definitoria de este proceso.

Esta toma secuencial de fotografías ya había tenido varios antecedentes desde la época del daguerrotipo para asegurarse, al menos, una toma válida. Sabemos que el fotógrafo Antoine (Lyon, 1797-París, 1867), a comienzos de la década de los cuarenta experimentó con lo que se denomina «chásis multiplicador», un aparato con dos objetivos para tomar fotografías de forma secuencial

<sup>2</sup> «Este maravilloso invento, que por sí solo produce resultados artísticos muy satisfactorios y está destinado a prestar a la estatuaria servicios aún mayores que los que la fotografía ha prestado al dibujo y a la pintura, la Fotoescultura, decimos, acaba de realizar un nuevo avance. «Fait diversés. La Photosculpture», *Le Moniteur Universel*, 10 de julio de 1863, p. 948.

<sup>3</sup> Ambos se conservan en el Museo Arqueológico Nacional, números de Inventario 2003/145/1 y 2003/145/2.

(Chik, 2014: 192-193). Este sistema fue modificado por el fotógrafo francés André Adolphe Eugène Disdéri (París, 1819-Niza, 1889), con una cámara de ocho objetivos que le permitía la toma de ocho fotografías, en donde ni el tiempo ni el espacio eran regulares, mediando entre una toma y la siguiente un tiempo indeterminado y poses diferentes, en las cuales el retratado podía, incluso, cambiar de indumentaria. El nuevo sistema abarataba los costes, produciendo un tipo de fotografía, la *carte de visite*, que revolucionó el retrato fotográfico. Entre las fotografías de este tipo se pueden señalar varias del entorno real, como la tomada hacia 1860 de la infanta Josefa Fernanda de Borbón (Aranjuez, 1827-París, 1910) —nieta de Carlos IV, cuyo padre fue el hijo menor del monarca, Francisco de Paula Antonio María de Borbón y Borbón—, casada en secreto en 1848 con José Güell y Renté (La Habana, 1818-Madrid, 1884) [fig. 2].



**Figura 2.** André Adolphe Eugène Disdéri: *Infanta Josefa Fernanda de Borbón*, h. 1860. Papel a la albúmina a partir de colodión húmedo, n.º inv. MUN-0101971. © Museo Universidad de Navarra

Se puede recordar también la conocida fotografía secuencial del fotógrafo Gaspard-Félix Tournachon (París, 1820-1910), más conocido como Nadar, experimentador y atento a las novedades, en la que se autorretrató en una serie de fotografías en las que se ve su cara girando, en este caso a intervalos espaciales casi iguales, de la misma manera que lo hacía la fotoescultura. El número de fotografías, doce, es inusual en su trabajo, en el que cuatro era lo habitual para sus fotos en formato tarjeta de visita (Chick, 2014: 192) por lo que podemos pensar al ver este retrato giratorio, en un experimento en relación con las tomas de la fotoescultura. Otro punto a tener en

cuenta es el hecho de que ya eran comunes en la época los juguetes ópticos, en los que el ya conocido funcionamiento del ojo permitía la ilusión de ver movimiento en una sucesión de imágenes, por lo que no es descartable esta otra intención por parte de Nadar de un retrato en movimiento, como el también autorretrato giratorio presentado por Jan Evangelista Purkyně (Libochovice, 1787-Praga, 1869) en 1865 mediante el kinesioscopio (Chick, 2014: 201). El sistema de toma de las fotografías difería del más conocido de Willème que ya hemos visto: la toma de veintiocho fotografías simultáneamente, sin que el modelo se moviera. En el caso de Nadar, las fotos probablemente se tomaron con el modelo sentado en una silla giratoria.

Desde la publicación en el *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* del artículo «La Photosculpture, su desarrollo en la España de Isabel II (1860-1868)» en 2014 (Azcue y Fernández, 2014)<sup>4</sup> se han producido nuevos descubrimientos e identificaciones que vienen a complementar, de forma sustancial, lo que entonces se publicó. Además de algunas piezas localizadas en España, se han identificado otras en Reino Unido, Estados Unidos y Francia, alguna de las cuales está en relación directa con el trabajo de Willème para la clientela española.

Aunque ya revisamos cómo fueron los inicios de la carrera de Willème, es importante señalar que contó, especialmente a nivel financiero, con el apoyo económico de tres personajes fundamentales para acometer su proyecto, que fueron sus verdaderos promotores y con ellos fundó en 1861 la Société Générale de la Photosculpture: el político y administrador Jean-Marie Georges Girard, barón de Soubeyran (París, 1828-1897), el abogado que fuera director del periódico *Le Moniteur Universel* Victor Alexis Désiré Dalloz (Septmoncel, Borgoña, 1795-París, 1869) y los hermanos Pereire, de origen judío portugués, Jacob Émile (Bordeaux, 1800-París, 1875) e Isaac (Bordeaux, 1806-Armanvilliers, Francia, 1880) (Autin, 1984), verdaderos hombres de negocios y banqueros rivales de los Rothschild (Renau, 2014: 162-163).

Sobre la actividad de Willème es importante destacar la extraordinaria difusión que tuvo su invento en relación con la familia real española y su entorno, actividad en la que nos centraremos sin entrar en profundidad en el desarrollo posterior de técnicas relacionadas directamente con la fotoescultura a finales del siglo XIX (Sánchez y Fernández, 2017) y a lo largo del XX.

Los fondos de Patrimonio Nacional conservan el conjunto, con seguridad, más importante de fotoesculturas que se conoce, y en el que se incluye la que ya se consideraba en la prensa de la época como la obra más ambiciosa que se realizó, consistente en una base de ónice de 1,82 metros de largo, que simula el estrado del trono del Palacio Real con los cuatro leones barrocos, y en el que están representados, de cuerpo entero, la reina Isabel II (Madrid, 1830-París, 1904), su esposo, Francisco de Asís (Aranjuez, 1822-Épinay sur Seine, 1902), el príncipe de Asturias y futuro Alfonso XII (Madrid, 1857-El Pardo, 1885), y las infantas Isabel, «la Chata» (Madrid, 1851-París, 1931), Paz (Madrid, 1862-Múnich, 1946) y Eulalia de Borbón y Borbón (Madrid, 1864-Irún, 1958) [fig. 3]<sup>5</sup>. De la aceptación del trabajo de Willème por parte de la familia real es ilustrativo el hecho de que se le concediera la Orden de Carlos III. La valoración de este grupo en 1866 es, indudablemente, el máximo reconocimiento que se hizo sobre la obra de Willème:

Le portrait collectif de la reine d'Espagne et de sa famille est l'ouvrage le plus important qu'ait encore entrepris la Photosculpture. Rien de riche et de magnifique comme ces statuettes en bronze doré, groupées sur l'estrade d'un trône en onyx, flanqué des lions d'or qui gardaient au temps de Maures celui des Califes (De Saint-Victor, 1866: 2)<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Edición en separata con traducción del texto al inglés en 2015, incluye toda la bibliografía y prensa periódica anterior, y la investigación de esta técnica en España.

<sup>5</sup> N.º inventario 10009067.

<sup>6</sup> Traducción de los autores: «El retrato colectivo de la Reina de España y su familia es la obra más importante realizada hasta ahora por la fotoescultura. Nada es tan rico y magnífico como estas estatuillas de bronce dorado, agrupadas en la plataforma de un trono de ónice, flanqueado por los leones dorados que custodiaban el de los Califas en la época árabe».



**Figura 3.** François Willème: *Familia de la reina Isabel II*, h. 1865-1866. Galvanoplastia de plata y ónice, n.º inv. 10009067. © Patrimonio Nacional.

La difusión de la investigación sobre fotoescultura en España ha permitido identificar en 2023, en una subasta en Hudson, Nueva York, un ejemplar de la figura de la reina Isabel II, del grupo real, realizado de manera independiente<sup>7</sup>.

Para la realización de las fotoesculturas viajó a Madrid Charles de Marnyhac (1840-1897), director de la sociedad que había creado Willème para desarrollar el invento. Colaboró en la corte con Juan Laurent y Minier (Garchizy, Francia, 1816-Madrid, 1886), fotógrafo de la reina desde 1861, y con Alfonso Roswag Nogier (Sélestat, Francia, 1833-Madrid, 1900), casado con la hijastra de Laurent, Catalina Melina Dosch (h. 1842-Madrid, 1905)<sup>8</sup>. Esta producción amplía el conocimiento sobre el interés de Laurent en ámbitos innovadores, y acrecienta su importancia como fotógrafo en la realización de las fotoesculturas y en su vinculación con Willème.

Al documento que ya publicamos en 2014 (Azcue y Fernández, 2014: 123), en el que Marnyac delegaba en Roswag el 20 de marzo de 1866 el cobro de los trabajos realizados, se le puede añadir el conjunto de facturas que amablemente nos ha facilitado Reyes Utrera, responsable de fotografía de Patrimonio Nacional. La primera factura localizada es del 10 de noviembre de 1866 por importe de 1670 escudos, le siguen cinco más por el mismo importe repartidas mensualmente, hasta una última fechada el 11 de abril de 1867 por la cantidad de 26182, lo que hace un total de 34 532 escudos, una cifra diferente a los 48 181<sup>9</sup> que inicialmente se pedía, y que por elevada se sometió al peritaje de los escultores Ponciano Ponzano (Zaragoza, 1813-Madrid, 1877) y José Bellver y Collazos (Ávila, 1812-Madrid, 1869). En todas las facturas se dice que se «entregará a los Sres. Laurent y Marnyhac, y en su nombre a su apoderado Alfonso Roswag las cantidades correspondientes»<sup>10</sup>. Para tener una idea aproximada de lo que esta cantidad significaba, en octubre de 1866, se abonaron 13 000 escudos por cuatro landós y dos coches cerrados.

Una foto capital para la investigación sobre la fotoescultura y para comprobar su relación con la familia real española es aquella en la que se ve al rey Francisco de Asís posando en una dependencia del Palacio Real para la toma de las fotografías, mientras se reconoce a la reina

<sup>7</sup> Laure de Margerie, a quien agradecemos la noticia, es la directora en los Estados Unidos de Norteamérica del French Sculpture Census/Répertoire de sculpture française.

<sup>8</sup> En 1856 Laurent se había casado con Amalia Daillencq, viuda, que tenía una hija, Catalina Melina.

<sup>9</sup> Archivo General de Palacio, Patrimonio Nacional (en adelante AGP), Sección Reinado de Isabel II, caja 337, expediente 5, «1866, Obras de Foto-Escultura ejecutadas [sic] por Ch. Marmphil [sic] y J. Laurent», en Azcue y Fernández, 2014, nota 47.

<sup>10</sup> AGP, Sección Reinado de Isabel II, cajas 5804, 5085, 5086, 5807 y 5808.

Isabel II sentada al fondo, quizás porque ya había posado o porque estaba esperando para hacerlo [fig. 4]<sup>11</sup>. Como es lógico, en Madrid no se preparó una sala para hacer las fotografías tal y como la que existía en el estudio parisino de Willème, con veintiocho cámaras distribuidas en círculo, por lo que, para solucionar el problema, se fabricó una tarima redonda con dieciséis divisiones, doce menos que las veintiocho de París, pero que se consideraría que daban información suficiente para realizar la escultura. Las imágenes que se pueden apreciar corresponden a las tomas de las fotos once y doce, si consideramos que el punto de vista del espectador coincide con el del fotógrafo. Al verse modificado el fondo, se deduce que la tarima no giraba sobre un eje, sino que era la máquina de fotos la que se cambiaba de sitio, alineándose con cada una de las divisiones. Este nuevo sistema abarataba extraordinariamente los costes y permitía llevar la toma de fotografías a muchos más lugares, aunque, seguramente, el tiempo de posado se prolongase más allá de los diez segundos anunciados en la publicidad anteriormente citada. Esta fotografía nos habla de otro sistema para la toma de fotografías, además del de la silla giratoria usado por Nadar, y que también lo fue por Willème, según afirman informaciones de la época (Chik, 2014: 210).



**Figura 4.** Juan Laurent: *El rey consorte Francisco de Asís posando para una fotoescultura*, 1864-1865, positivo a la albúmina. © Courtesy of George Eastman House. International Museum of Photography and Film. Rochester, Nueva York.

Sobre la toma de fotografías por parte de Laurent, aparte de las facturas reseñadas anteriormente en donde, de forma explícita, aparece su nombre como acreedor por los trabajos realizados, hay otros datos que nos llevan a su autoría. Por ejemplo, llevan la firma de Laurent diversas fotografías de la reina, con el mismo traje de gala y casi idéntica posición, con la que aparece retratada en varias fotoesculturas. En las fotografías se muestra coronada, símbolo que, sin embargo, falta hoy en las fotoesculturas de cuerpo entero de Patrimonio Nacional.

<sup>11</sup> ¿Jean Laurent?, 1864-1865, fotografía a la albúmina, propiedad de George Eastman House. International Museum of Photography and Film en Rochester, Nueva York.

También está firmada por Laurent una fotografía de la infanta Isabel, que lleva el mismo traje y tiene una posición idéntica a como aparece en la fotoescultura del grupo real en el trono antes citado.

Análogamente, se puede decir de fotos conservadas del rey Francisco de Asís, en donde traje y posición repite las que tiene su retrato de cuerpo entero en la fotoescultura del grupo real del trono. Todo esto lleva, de nuevo, y confirma el hecho de que fue precisamente Laurent el encargado de tomar las fotografías necesarias para realizar las fotoesculturas de la familia real española.

Entre la amplia colección de fotoesculturas de la colección de Patrimonio Nacional<sup>12</sup>, hay dos de cuerpo entero y bulto redondo, que representan al infante Sebastián de Borbón y Braganza (Río de Janeiro, 1811-Pau, 1875) y a su esposa, Cristina de Borbón y Borbón (Madrid, 1833-1902). Se sabe que el infante, que era bisnieto de Carlos III, y único hijo del infante luso-español Pedro Carlos de Borbón y de la infanta portuguesa María Teresa de Portugal, princesa de Beira, era un buen aficionado a la fotografía, quedando ejemplos de sus trabajos en Patrimonio Nacional y en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, entre otras instituciones (González y Ruiz, 1999: 18; Ruiz, 1999, y López, 2005: 8)<sup>13</sup>. Él mismo tenía un estudio fotográfico en el Palacio Real, donde realizó retratos de calidad en gran formato (González, Ruiz y Sougez, 1999: 109, 111 y 113)<sup>14</sup>; por ello no es extraño que al interés por la fotoescultura de los reyes, se sumase el suyo propio y fuesen retratados con esta novedosa técnica tanto él como su esposa. Estas figuras exceden la medida de tamaño habitual, midiendo 43 × 17 × 15 cm el retrato del infante, que tradicionalmente se había catalogado como Napoleón III, y que proponemos su identificación como el infante Sebastián<sup>15</sup>, y 45 × 40,5 cm el de su esposa<sup>16</sup>.

Ambas aparecen de pie, la de él ha perdido la peana, y se representa con uniforme militar de gala de capitán general, y portando el collar del Toisón de Oro, banda y condecoraciones. Su esposa [fig. 5a 1 y 5a 2] presenta un amplio vestido de encajes, que lleva puntillas festoneadas en la falda, en la parte posterior de la peana redonda está inscrito «Photosculpture de France», y cuenta además, en la cara interior de la peana, con el sello azul con las iniciales «JG» entrelazadas, que se corresponden con la manufactura de Gille Jeune (Jean-Baptiste Gille, París, 1798-1868), habitual en este tipo de obras de dicha manufactura de porcelana dura y *biscuit* (Azcue y Fernández, 2014: 140; Plinval, 1995: 366-367). Gille era escultor y creó una manufactura de porcelana en 1836, de las más importantes en lo que se refiere a porcelana *biscuit* en color. Participó en la Gran Exposición de Londres en 1851, donde fue premiado, como también lo fue en la «Exposición de Artes Industriales» de París de 1861. También concurreó a la «Exposición Internacional» de Londres de 1862 y a la de París en 1867, en la que, como se ha señalado anteriormente, Willème presentó un pabellón propio de fotoescultura.

En este sentido, proponemos, también, que un retrato de perfil conservado en Patrimonio Nacional, de 46,5 × 36 cm, colocado sobre una superficie de terciopelo de 56,5 × 45 cm, inventariado como *Retrato de mujer (una hija de Isabel II)*, es, en realidad, la infanta Cristina de Borbón<sup>17</sup> [fig. 5b], ya que los rasgos fisonómicos coinciden con el retrato de cuerpo entero en bulto redondo citado anteriormente y con las fotografías que de ella se conocen.

<sup>12</sup> Agradecemos sinceramente la valiosa y eficaz colaboración de María José Suárez Martínez, conservadora de porcelana e instrumentos musicales, y todo el apoyo prestado por Leticia Ruiz Gómez, directora de la Galería de las Colecciones Reales.

<sup>13</sup> Las fotografías de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando tienen los siguientes números de inventario: F-0725, F-0726 y F-0727.

<sup>14</sup> Fichas de catálogo redactadas por Leticia Ruiz Gómez.

<sup>15</sup> N.º inventario 10007729.

<sup>16</sup> N.º de inventario 10137513.

<sup>17</sup> N.º inventario 10064038.



**Figura 5a 1.** François Willème: *Infanta Cristina de Borbón*, h. 1865-1866. Fotoescultura en biscuit, nº inv. 10137513. © Patrimonio Nacional.



**Figura 5a 2.** François Willème: *Infanta Cristina de Borbón*, detalle de la cabeza, h. 1865-1866. Fotoescultura en biscuit, nº inv.10137513. © Patrimonio Nacional.



**Figura 5b.** François Willème: *Infanta Cristina de Borbón*, h. 1865-1866. Fotoescultura en biscuit, nº inv. 10064038. © Patrimonio Nacional.

Además de los fondos comentados que se conservan en Patrimonio Nacional —donde estamos estudiando otros ejemplares—, están apareciendo con regularidad en el mercado, tanto nacional como internacional, más fotoesculturas de diversos tamaños y materiales, que van siendo adquiridas por particulares e instituciones públicas. También van apareciendo en colecciones públicas fotoesculturas que no estaban consideradas como tales y que actualmente, con un mayor conocimiento sobre esta técnica, recuperan su correcta catalogación.

En este sentido, en 2010, en la sala de subastas Drouot, se vendió un busto en *biscuit* de 34 cm identificado como de la reina Victoria de Gran Bretaña<sup>18</sup>, pero, en realidad, se trata de un retrato de la reina española Isabel II [fig. 6a]. El ejemplar sigue el modelo que ya conocemos en su versión de tamaño natural (87 × 62 × 36 cm) realizado en galvanoplastia, conservado en Patrimonio Nacional [fig. 6b]. Este busto fue adquirido por el máximo coleccionista privado de fotoesculturas

<sup>18</sup> Casa de Subastas Drouot, 17 de diciembre de 2010, N.º 198.

Gerard Levy (1934-2016), gran experto y coleccionista también de fotografía del siglo XIX. El retrato, junto con el resto de su colección, que se ubica en París, ha sido adquirido en 2022 por el Cantor Arts Center de la Universidad de Stanford (Estados Unidos de Norteamérica).

Precisamente otro busto, en esta ocasión en galvanoplastia, sin ninguna inscripción de técnica o autoría, y del mismo tamaño que el conservado en Patrimonio Nacional, se localiza en la Victoria Art Gallery de Bath<sup>19</sup> [fig. 6 c]. Esta obra fue donada en 1914 por el capitán Frederick H. Huth<sup>20</sup>, y al desconocer datos de la misma, se había datado en 1904, fecha del fallecimiento de la reina.

Todas estas fotoesculturas de busto de Isabel II que se van viendo sucesivamente, junto con los perfiles reales antes mencionados, confirman el dato de que, un mismo modelo, se podía realizar en diferentes tamaños y materiales, lo que, por otra parte, venían y seguirían haciendo los escultores tradicionales cuando afrontaron la producción en serie. Los modelos de Isabel II en bulto redondo y en perfil, se puede considerar, por el número de ejemplares que se van localizando, como la imagen más frecuente de la reina, por lo que probablemente se tomaron como imagen oficial y, por tanto, seguramente, fueron objeto habitual de regalos oficiales.

No solo los personajes reyes encargaron sus retratos en fotoescultura con variedad de modelos y tamaños. Se puede señalar, por ejemplo, el caso de Carlos Augusto de Morny, primer duque de Morny (San Mauricio, 1811-París, 1865) ([fig. 7a], un interesante personaje del Segundo Imperio francés, medio hermano de Napoleón III, pues fue hijo natural de la esposa de Luis Bonaparte, Hortensia de Beauharnais, y de Auguste-Charles-Joseph de Flahaut, estando con negocios del ferrocarril que quizá fueron los que le trajeron a España.



**Figura 6a.** François Willème: *Isabel II*, h. 1865-1866. Fotoescultura en *biscuit*, antigua colección Levy, Iris & B. Gerald Cantor Center for Visual Arts, Universidad de Stanford, USA. © Stanford University.



**Figura 6b.** François Willème: *Isabel II*, h. 1865-1866. Galvanoplastia, nº inv. 10061218. © Patrimonio Nacional.



**Figura 6c.** François Willème: *Isabel II*, h. 1865-1866. Galvanoplastia, nº inv. BATVG: M: 1983.611. © Victoria Art Gallery de Bath, Gran Bretaña.

Del perfil de Morny conocemos varios ejemplares en distintas colecciones de todo el mundo. Entre ellas se puede señalar la del Museo Carnavalet en París [fig. 7b]<sup>21</sup>, firmado en el borde del cuello, como es habitual, «Photosculpture de France», con la pastilla azul en *biscuit* «GJ» (Gille Jaune), y que fue donado al museo en 1911 por «Chopineaux».

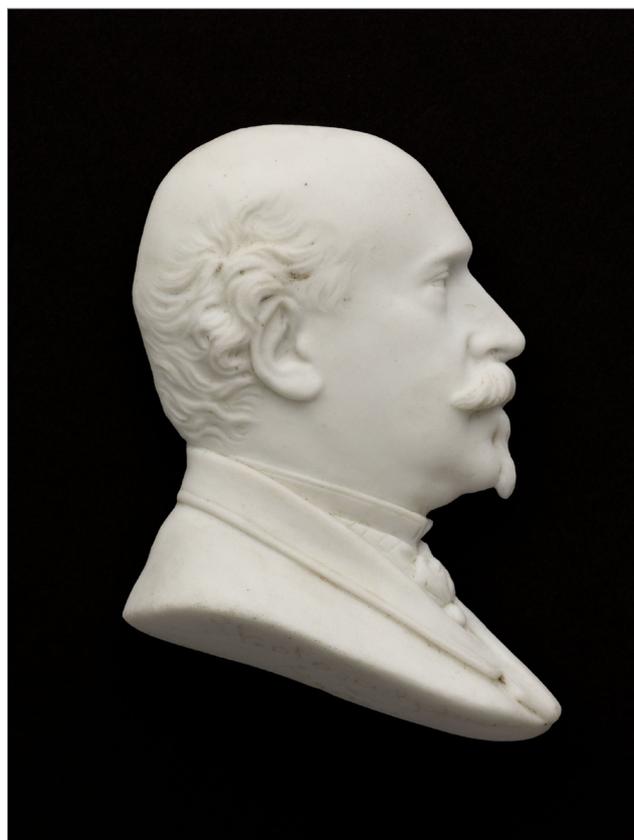
No todas las fotoesculturas, de todo tipo, que se conservan se produjeron con la misma calidad, pues existen ejemplares con diferentes niveles de acabado. En el caso de los perfiles de Morny, uno de los de más calidad se encuentra en la colección de Patrimonio Nacional, constituyendo una de las pocas fotoesculturas conservadas en esta institución de un personaje no vinculado directamente a la familia real. Estuvo casado con Sofía Troubetzkoy (Moscú, 1838-Madrid, 1898), hija del príncipe Serguei Vassilievitch Troubetzkoy —aunque su paternidad fue atribuida al zar Nicolás I—, con quien tuvo cuatro hijos. Sofía estuvo muy relacionada con España, ya que, al enviudar, casó en 1868 con José Osorio y Silva, noveno duque de Sesto y diecisieteavo marqués de Alcañices, ambos muy involucrados en la restauración monárquica de Alfonso XII. De ella se sabe que, ya como marquesa de Alcañices, se hizo también una fotoescultura, según señaló el propio Willème, y que hoy está todavía sin localizar (Gutiérrez, 2005: 64).

Quizá el perfil de Morny, como los de personajes que no se encontraban físicamente muy cerca de Willème, se hicieron sin necesidad de posar, sino utilizando, solamente, una foto de frente y otra de perfil. Esta posibilidad de trabajar en los retratos de perfil en fotoescultura fue descrita en 1866 por el divulgador científico y periodista Henri De Parville, conocido en España como Enrique de Parville, seudónimo de François Henri Peudefer (Évreux, Francia, 1838-1909):

<sup>21</sup> N.º inventario OM1532. PLINVAL, 2012, p. 222 y lám. Agradecemos Christiane Dole, responsable du pôle Régie des œuvres, toda su colaboración.



**Figura 7a.** Ernest Mayer & Pierre Louis Pierson: *Carlos Augusto de Morny, I duque de Morny, carte de visite*, h. 1861. Colección particular. Ciudad Real.



**Figura 7b.** François Willème: *Carlos Augusto de Morny, I duque de Morny*, h 1864-1865. Fotoescultura en biscuit. Museo Carnavalet, n.º inv. OM1532, © Paris Musées/ Musée Carnavalet.

Qui osera encore dire que le génie humain reste stationnaire! Depuis que nous avons écrit ces lignes, les faits n'ont pas démenti nos prévisions; encore une nouvelle et très-belle application a pris naissance: l'exécution rapide des médaillons. Voulez-vous votre médaillon, petite grandeur, avec un diamètre de cinquante centimètres, un mètre, etc...? il n'est même plus besoin de poser; il suffit d'envoyer deux cartes photographiques l'une de profil, l'autre de face. On vous les échangera contre un beau relief aussi accentué qu'il vous plaira. Nous avons vu ainsi des cartes-portraits arriver de Bruxelles, d'Italie, d'Amérique et se transformer en quelques jours en médaillons d'une ressemblance parfaite. Voici le procédé: Au lieu de prendre vingt-quatre épreuves photographiques comme pour la statuette, on en prend deux à angle droit: une face et un profil, et d'un même coup pour que la physionomie du modèle reste la même.

On grandit le profil par projection sur l'écran, et à l'aide du pantographe on reproduit sur la glaise les contours extérieurs et intérieurs. Quant à la face, il faut nécessairement l'aplatir pour arriver au relief convenable pour un médaillon. Il suffit pour cela de faire un nouveau cliché sous un angle plus ou moins aigu, et plus cet angle sera petit, plus le relief sera petit lui-même. Cette épreuve définitive obtenue, on l'amplifiera, et après avoir fait tourner d'un angle droit le plateau portant la glaise avec le profil précédemment taillé, il n'y aura plus qu'à suivre ses contours avec le pantographe. L'instrument découpera la face dans la glaise. Profil et relief apparaissent bientôt avec une netteté et une ressemblance remarquables<sup>22</sup> (De Parville, 1867: 30-32).

<sup>22</sup> Este autor escribiría un pormenorizado paseo por la «Exposición Internacional» de París de 1867 donde la fotoescultura llegó al culmen de su difusión. Traducción de los autores: «¡Quién se atrevería aún a decir que el genio humano permanece



**Figura 8.** Atribuido a François Willème: *Busto de caballero*, h. 1864 -1867. Fotoescultura en *biscuit*. Colección particular. Ciudad Real.



**Figura 9.** ¿Louisa Blake Richmond?: *Fotoescultura en biscuit*. Museo Victoria & Albert Museum, n.º inv. C. 102:1-1998. © Victoria & Albert Museum.

Este sistema descrito para hacer medallones explica cómo pudo hacer el medallón retrato del papa Pío IX, que se ofrecía a los socios abonados al periódico *Le monde Illustré*. La cabecera encargó su retrato en *biscuit* en dos tamaños diferentes y se vendía por 8 francos el formato grande y 4,5 el pequeño, y fue definido como «d'une ressemblance parfaite»<sup>23</sup>.

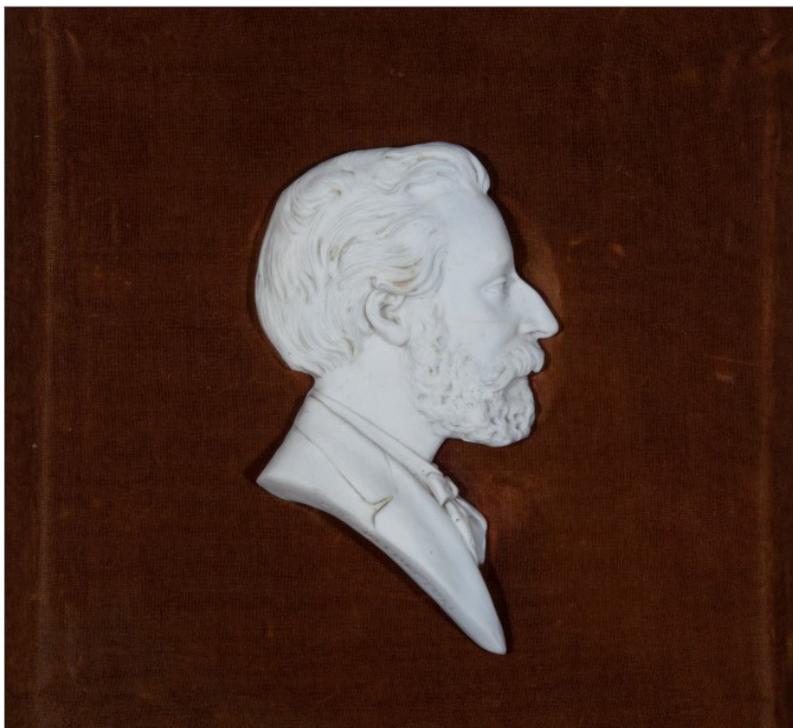
Según informa la prensa de la época, la difusión de este invento llegó a Italia en 1865, aunque no consiguió desarrollarse. El comediógrafo y empresario Giuseppe Rota (Venecia, 1822-Turín, 1865) decidió introducir la fotoescultura en Italia, y fundó en Turín un establecimiento en abril 1865 que inauguró con la presencia de la familia real. Desafortunadamente falleció tan solo un mes después y no hubo continuidad en su apuesta por esta técnica (Rehul, 1865).

---

inmóvil! Desde que escribimos estas líneas, los hechos no han desmentido nuestras predicciones; ha surgido otra aplicación nueva y muy fina: la producción rápida de medallones. ¿Quiere usted su propio medallón, pequeño o grande, de cincuenta centímetros de diámetro, de un metro, etc.? Ni siquiera tiene que posar; basta con que nos envíe dos tarjetas fotográficas, una de perfil y otra de frente. Se las cambiaremos por un bonito relieve, tan acentuado como usted quiera. De este modo, hemos visto llegar tarjetas retrato de Bruselas, Italia y América, y en pocos días se han transformado en medallones de perfecto parecido. He aquí cómo se hace: en lugar de tomar veinticuatro impresiones fotográficas como para la estatuilla, se toman dos en ángulo recto: una de rostro y otra de perfil, y todas a la vez para que la fisonomía del modelo permanezca inalterada.

El perfil se amplía mediante proyección sobre la pantalla, y el pantógrafo se utiliza para reproducir los contornos exteriores e interiores sobre la arcilla. En cuanto al rostro, hay que aplanarlo necesariamente para conseguir el relieve adecuado para un medallón. Para ello, basta con tomar una nueva impresión en un ángulo más o menos agudo, y cuanto menor sea el ángulo, más pequeño será el relieve propiamente dicho. Una vez obtenida esta prueba final, se puede ampliar, y tras girar la placa de arcilla en ángulo recto con el perfil previamente cortado, solo queda seguir sus contornos con el pantógrafo. El instrumento cortará la cara en la arcilla. El perfil y el relieve aparecen pronto con una claridad y un parecido notables».

<sup>23</sup> «Primes du monde illustré», *Le Monde Illustré*, 23 de marzo de 1867, p. 182. Retrato citado en Azcue y Fernández, 2014: 117-118.



**Figura 10.** François Willème: *Camille Saint-Saëns*, h 1861-1868. Barro cocido. Museo de Dieppe, n.º inv. 921. CCS.Ob. 13. © Collection du Musée de Dieppe.

Si se analiza el mercado español cabe citar, por un lado, que muy recientemente han aparecido en colección particular española dos nuevos perfiles del rey Francisco de Asís, de 34 × 24 cm, y de la infanta Isabel de Borbón, de 26 × 22 cm, similares a los que dimos a conocer en 2014 (Azcue y Fernández, 2014: 125), así como un busto inédito de caballero en *biscuit* de 33 × 24 × 17,5 cm, de un personaje sin identificar, que lleva la insignia de caballero de la Legión de Honor y que está en una colección particular [fig. 8]. Y lo mismo sucede con el mercado no solo francés, sino también inglés: por ejemplo, con un *busto de caballero* en escayola, de 68 cm de alto, que se subastó en Cambridge en 2016<sup>24</sup> que lleva una placa de latón de Willème y Compañía, habitual en varias de las fotoesculturas, con la inscripción «Photosculpture / Willème & C<sup>ie</sup> / Breveté S G D G». O con el pequeño perfil en *biscuit* de 12,1 cm, probablemente retrato de Louisa Blake Richmond (1822-1883), conservado en el Museo Victoria & Albert en Londres [fig. 9]<sup>25</sup>. Está firmado en azul cobalto en el borde del hombro, probablemente para resaltar la inscripción en relieve, y por detrás tiene la pastilla habitual de «GJ» (Gille Jean).

Pero el ámbito francés sigue ofreciendo más fotoesculturas, como el pequeño perfil de 10,7 × 6,5 cm del músico Camille Saint-Saëns (París, 1835-Argel, 1921) en el Museo de Dieppe<sup>26</sup> [fig. 10], localidad en el norte de Francia, a mitad de camino entre París y Londres, dos de las ciudades donde Willème comercializaba sus trabajos. En Dieppe había nacido su padre, allí se instaló en 1888 y, dos años después, hizo un legado con el que se abrió en esta localidad un pequeño museo con su nombre, que hoy se conserva en el Château-Musée de Dieppe, en el llamado Salón Saint-Saëns. Este perfil del destacado compositor, pianista, organista, director de orquesta, escritor y científico, que lleva inciso en el borde del cuello

<sup>24</sup> Sala de subastas Cheffins, Cambridge, Reino Unido, 16 de junio de 2016, lote 905.

<sup>25</sup> Número de inventario C.102:1-1998.

<sup>26</sup> Número de inventario 921.CCS.Ob.13. Los autores agradecen la colaboración prestada por Muriel Vestu, responsable de documentación del museo.

«PHOTOSCULPTURE», está montado sobre una superficie de terciopelo de 20,5 × 17,7 cm, que tiene una etiqueta rasgada en la parte posterior que indica «PHOTOSCULPTURE DE FRANCE/ 42, Avenue de Wagram/ SUCCURSALE/35, Boulevard des Capucines/Paris/Administration/Nº», y participó en la exposición temporal que este museo le dedicó en 2021 (Ickowicz, 2021). Saint-Saëns tuvo una vinculación especial con Gran Canaria, isla a la que viajó primeramente por motivos de salud y a donde regresó hasta en ocho ocasiones más desde 1889 a 1909. Allí compuso una treintena de partituras y entabló amistad con los músicos canarios<sup>27</sup>.



**Figura 11a.** François Willème: *Rose Deschamps*, h. 1861-1868. Barro cocido. Los Ángeles County Museum of Art, USA © LACMA.



**Figura 11b.** François Willème: *Rose Deschamps*, h. 1861-1868. Barro cocido policromado. Museo Carnavalet, París. © Paris Musées/ Musée Carnavalet.

Willème realizó versiones en terracota, como la figura de cuerpo entero, vendida en 2019 en la subasta en París de Pierre Bergé & Associés<sup>28</sup>, y más tarde adquirida en 2020 a la galería Gillis Goldman Fine Arts de Bruselas por el museo LACMA (Los Angeles County Museum of Art) de California, de 40 × 34 × 38 cm, que se vendía como el retrato de Virginia Oldoini, condesa de Castiglione. Lleva una inscripción incisa en el barro, a modo de estampillado, «D.O.» y una corona que parece condal, obra que, al parecer, según se indicó al LACMA, había pertenecido a la colección del conde Rainulphe d'Osmond, debido a la inscripción que lleva en el interior «d'Osmond 1865?», que, sin embargo, parece haber sido hecha posteriormente al cocido del barro. Willème había realizado el retrato del citado conde de Osmond en traje de caza (Azcue y Fernández, 2014) y de la prima de la condesa de Castiglione, Colonna Walesa, 1863-1868 (Azcue y Fernández, 2014), pero, sin embargo, el museo de California la ha catalogado de nuevo como el retrato de la actriz Celeste-Rose Beauregard, llamada Rose Deschamps (1845 -?), y datado en 1865<sup>29</sup>. Seguramente se modificó la catalogación a

<sup>27</sup> A su figura se le ha dedicado una exposición entre el 20 de diciembre de 2022 y el 19 de febrero de 2023, en la Casa de Colón de Las Palmas de Gran Canaria, titulada «Camille Saint-Saëns en Gran Canaria», y comisariada por Dionisio Rodríguez Suárez.

<sup>28</sup> 19 de junio de 2019, lote 157, vendida como retrato de Virginia Oldoini, condesa de Castiglione.

<sup>29</sup> N.º inventario M.2020.202. Agradecemos a Leah Lehmbeck, conservadora jefe del Departamento de pintura y escultura europeas en el LACMA, su valiosa colaboración. Esta obra participó en la exposición «City of Cinema: Paris 1850-1907»,

partir del ejemplar de la que existe, en una rara versión policromada, de 43 x 38 x 40 cm, conservada en el Museo Carnavalet<sup>30</sup> [fig. 11a y 11b], que lleva un cartucho con la inscripción «ROSE DESCHAMPS / 1861 / COMEDIE FRANCAISE 1869», donada al museo en 1913 por Édouard Pasteur. Hay que hacer constar que en ninguna de las dos versiones aparece indicado, ni de manera incisa o en una placa, la palabra fotoescultura, que sí aparece en todas las demás registradas hasta ahora. La obra policromada no tiene una datación concreta.

Por último, y sin agotar las novedades en las que seguimos trabajando, otra pieza novedosa es la que recientemente se subastó el 7 de mayo de 2021 en París, identificada como *Madeleine-Émilie Brohan*, una actriz de la Comedie Française<sup>31</sup>, de 42,9 x 28,6 x 37,5 cm, que, en realidad, se trata de otro ejemplar del retrato de la coleccionista y benefactora Matilde de Aguilera y Gamboa (Madrid, 1846-1874) (Gijón, 2009), que ya dimos a conocer en 2014 (Azcue y Fernández, 2014: 136-140), una dama que mostró gran afición por las bellas artes y por las porcelanas, de las que reunió una destacada colección, y que falleció con tal solo veintiocho años. Se trata de la esposa, desde 1866, de José M.<sup>a</sup> Fontagud y Gargollo (Madrid, 1833-1893), gentilhombre de cámara de los reyes Alfonso XII y Alfonso XIII, banquero, empresario teatral que construyó el teatro Apolo de Madrid en 1873. Matilde era hermana del decimoséptimo marqués de Cerralbo, Enrique de Aguilera y Gamboa (Madrid, 1845-1922), fundador en Madrid del museo que lleva su nombre. Esta figura fue comprada por el Iris & B. Gerald Cantor Center for Visual Arts de la Universidad de Stanford [fig. 12]<sup>32</sup>. El matrimonio vivía en el palacio de Fontagud, inmueble encargado por ellos a Narciso Pascual y Colomer, en la calle Barquillo esquina a la plaza del Rey. En la actualidad la propietaria del ejemplar publicado en 2014 realiza un estudio sobre la biografía y los viajes de Matilde de Aguilera y de su esposo, con el que casó el 18 de mayo de 1866, y cuyo primer hijo de los siete que tuvieron, nació el 29 de abril de 1867.



**Figura 12.** François Willème: *Matilde de Aguilera y Gamboa*, h. 1865-67. Fotoescultura en biscuit. Cantor Center for Visual Arts, Universidad de Stanford, USA. © Stanford University.

## Bibliografía

- Autin, J. (1984). *Les frères Pereire, le bonheur d'entreprendre*. Librairie Académique Perrin.
- Azcue Brea, L. y Fernández Albarés, M. (2014). La Photosculpture, su desarrollo en la España de Isabel II (1860-1868). O la invención de un procedimiento para construir mecánicamente cuantos objetos abraza el arte escultural con el auxilio de la fotografía combinada con el pantógrafo. *Boletín Academia*, 116, 109-154. [Edición en separata con traducción del texto al inglés en 2015].

---

organizada por Los Angeles County Museum of Art, y los Museos de Orsay y de la Orangerie en París. En el LACMA la exposición tuvo lugar del 20 de febrero al 10 de julio de 2022.

<sup>30</sup> N.º inventario S1582-5.

<sup>31</sup> Sala de subastas Coutau-Begarie, 60 avenue de La Bourdonnais, París, lote 293, Willème François (1830-1905) et son Atelier. Portrait présumé de Madeleine-Émilie Brohan.

<sup>32</sup> N.º inventario 2021-94. Agradecemos a Patrick R. Crowley, conservador asociado de Arte Europeo en Stanford, su valiosa colaboración.

- Chik, C. (2014). La photographie sérielle et séquentielle. Origines et ambiguïtés. *Serial and Sequential Photography: Origins and Ambiguities*. *Cinémas, Revue d'études cinématographiques*, 24 (2-3), 187-215.
- De Parville, H. (1866). Photosculpture II. En *Constitutionnel*, 5 de abril de 1863, recogido en *La Photosculpture. Brevets en France et a l'étranger* (pp. 11-32) [recopilación de artículos sobre el tema publicados entre 1863-1966]. Société Générale de Photosculpture de France.
- De Parville, H. (1867). *Itinéraire dans Paris: Exposition universelle de 1867; précédé de promenades à l'Exposition*. Garnier Frères.
- De Saint-Victor, P. (15 de enero de 1866). La Photosculpture. *La Presse*, 1-2.
- Díaz Francés, M. (2016). *Laurent 1816-1886: Un fotógrafo entre el negocio y el arte*. Secretaría General Técnica, Subdirección General de Documentación y Publicaciones.
- Frith, F. (Ed.) (2005). *Frith's Egypt and the Holy Land: The Pioneering Photographic Expeditions to the Middle East*. The Francis Frith Collection.
- Gijón de Armirola, G. (2009). Matilde de Aguilera y Gamboa, *sub vocem*. En *Diccionario Biográfico Español*, vol. I, 736-737. Real Academia de la Historia.
- González Cristóbal, M. y Ruiz Gómez, M. L. (1999). La fotografía en las colecciones reales: fondo fotográfico del Archivo General de Palacio [Catálogo exposición]. En M. González, M. L. Ruiz y M. L. Sougez, *La fotografía en las colecciones Reales* (pp. 11-26). Patrimonio Nacional.
- González M., Ruiz, M. L. y Sougez, M. L. (1999). *La fotografía en las colecciones Reales* [Catálogo exposición]. Patrimonio Nacional-Fundación La Caixa.
- Gutiérrez, A. (2005). J. Laurent, creador, innovador y maestro de la fotografía. En *Jean Laurent en el Museo Municipal de Madrid. Retratos, t. I, Artistas plásticos* (pp. 62-65). Museo Municipal.
- Ickowicz, P. (2021). *Camille Saint-Saëns (183-1921) Paris-Dieppe-Alger* [Catálogo exposición]. Musée de Dieppe.
- López Mondéjar, P. (2005). *Historia de la fotografía en España*. Lunwerg Editores.
- Maffioli, M. (Ed.) (2006). *MNAF, Museo Nazionale Alinari della fotografia*. Firenze: Alinari.
- O'Brien, M. y Bergstein, M. C. (Eds.) (2000). *Image and enterprise: the photographs of Adolphe Braun* [Catálogo exposición]. Thames and Hudson.
- Plinval de Guillebon, R. de (1995). *Faïence et porcelaine de Paris XVIIIe-XIXe siècles*. Editions Faton.
- Plinval de Guillebon, R. de (2012). *Les biscuits de porcelaine de Paris XVIIIe-XIXe siècles*. Editions Faton.
- Rehul, F. (28 de mayo de 1865). Giuseppe Rota. *La Comédie*, 8.
- Renau, J. P. (2014). La sculpture, la photo et le souci de voir «ses modèles» moins fatigués: François Willème invente la «photosculpture». En *Les oubliés du XIXe siècle. 19 personnages en quête de mémoire, tomo 2. Explorateurs d'idées* (pp. 151-169). L'Hartmann.
- Ruiz Gómez, M. L. (1999). Un fotógrafo aficionado en la Corte de Isabel II, el infante Sebastián Gabriel. *Reales Sitios. Patrimonio Nacional*, 139, 16-30.
- Sánchez García, J. J. y Fernández-Barredo Sevilla, Y. (2017). Interiores de una colección. Cuadros y recuerdos en 3D. En J. A. Hernández Latas (Coord.), *I Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía: 1839-1939, un siglo de fotografía* (pp. 256-274).
- Valicourt, E. de (1843). *Nouveau manuel complet de galvanoplastie - suivi d'un traité de daguerreotypie (a treatise on daguerreotypy)*. La librairie Encyclopédique de Roret.
- Walker, Ch. V. (1844). *Electrotype Manipulation: Containing the theory and plain Instructions in the Arts of electro-plating, and electro-gilding, and electro-etching, with an account of the mode of depositing metallic oxides, and the several applications of electrotype in the arts, (part 2)*. Cheapside: George Knight and Sons, manufacturers of chemical apparatus and philosophical instruments.

# ANTONIO PRAST (MADRID, 16-1-1882/14-4-1970), UN FOTÓGRAFO PICTORIALISTA ANTE EL TRAJE TRADICIONAL. LA «EXPOSICIÓN DEL TRAJE REGIONAL», 1925

Concha Herranz (concha.herranz@cultura.gob.es)  
Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico

*A mi querida hija Carmen Alejandra*

**Resumen:** La gran «Exposición del Traje Regional» se inauguró el 18 de abril de 1925 en el Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid. En ella desempeñó un papel sustancial como fotógrafo Antonio Prast. Para el Museo del Traje, CIPE, su vida profesional enmarca una buena parte del pasado de la institución y de sus colecciones más antiguas. Gracias a sus instantáneas, a sus placas de vidrio y a sus positivos en papel, sabemos cómo fue y qué materiales la conformaban. Además, por la gran calidad de las mismas podemos identificar una a una las piezas y las prendas de indumentaria, dado que posteriormente, en 1934, muchas de ellas pasaron a formar parte de la colección del Museo del Pueblo Español, antecedente directo de nuestro museo actual. Prast se convierte así en un nombre clave para este centro, y para el ayer de las exposiciones de indumentaria en España; 1925 será un hito y un referente.

**Palabras clave:** Antonio Prast, fotografía, exposición, 1925, indumentaria tradicional, Museo del Traje.

## En años dorados

La atención hacia el tema de la indumentaria tradicional, y la fecha en que se abren las salas al público, nada tiene de casual. Por una parte, la exhibición tiene lugar en el marco de la fase ascendente de la Dictadura del general Miguel Primo de Rivera, cuando aún no habían surgido los problemas de su institucionalización, y se presenta inmersa en un tiempo de paz y de progreso tras el agitado fin de la era constitucional. Años de bienestar económico —tras la crisis española de posguerra— y de dura política de orden que pone fin al terrorismo y a los atracos anarquistas, aun con sombras como el destierro de Unamuno. El enderezamiento de la guerra de Marruecos culmina con el desembarco de Alhucemas. Primeros años en los que la monarquía recobra prestigio.

Pero no es solo esto. El impulso que da lugar a la organización de la muestra, centrada en nuestros trajes tradicionales, se inscribe en un eje principal de la política primorriverista, si bien el mismo dictador puntualizó que «no había habido por parte del Estado colaboración alguna de carácter económico», tal y como quedó reflejado en la cabecera de *El Sol* el 20 de abril de 1925 (p. 8). Años antes, el general ya había señalado la urgencia de potenciar la nación en la vida española, afirmando su presencia en escuelas, cuarteles y propaganda pública. Además, el pronunciamiento de septiembre de 1923 había tenido como prólogo el desafío de las manifestaciones conjuntas en Barcelona de separatistas gallegos, vascos y catalanes: la coalición «Galeuzca».

Había, pues, que presentar la singularidad de la nación española, y afirmar su identidad en todos los órdenes, para lo cual el traje tradicional era la expresión más visible, aunque tal vez la más frágil. Lo advirtió años después, en 1929, el gaditano José María Pemán al hablar de las falsas tradiciones; señala que:

La tradición mal entendida puede convertirse... en elemento de retraso y paralización... Bien está que celebremos por gracioso o bello el mantón de Manila, pero no está tan bien que lo consideremos pomposamente como signo de lo *tradicional español*, cuando su uso se importó de Filipinas a mediados del siglo pasado... La vida española, en muchos órdenes, está llena de mantones de Manila, forzosamente típicos, que estorban a veces que nos vistamos con trajes más holgados y al uso del día (Pemán, 1929: 139-140).

## ¿Quién fue Antonio Prast?

Antonio Prast es hoy prácticamente un desconocido para la mayoría. A excepción de las precisas anotaciones en los estudios de alcance general de Juan Miguel Sánchez Vigil, apenas se encuentran referencias biográficas, salvo citas sueltas referidas a su profesión y bibliografía, motivo que me llevó a emprender esta investigación. El objetivo es aportar datos de interés acerca de su persona y su obra [fig. 1].

Nacido en el seno de una familia instalada en Madrid y acomodada, nuestro fotógrafo fue hijo del comerciante y empresario turolense Carlos Prast y Julián, nacido en Vivel del Río en 1930, propietario de la Confitería Prast, sita en la calle Arenal, 8, presidente del Círculo de la Unión Mercantil y diputado a Cortes en dos legislaturas. Fue hermano menor del político conservador Carlos Prast Rodríguez de Llano (1875-1950), alcalde de Madrid en 1914 y 1915.

Antonio fue un destacado fotógrafo artístico, pictorialista y documental, además de escritor. Estudió con los agustinos de El Escorial, y aprobó el bachillerato en el Instituto Cardenal Cisneros de Madrid. La lectura de sus escritos nos proporciona algunos datos biográficos. Es en concreto en uno de ellos, fechado en 1958, donde cuenta que ingresó en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, donde tenía entre otros maestros a Antonio Muñoz Degraín, y que se matriculó en la Escuela de Arquitectura sin terminar la carrera.

Fue un personaje polifacético, erudito, que convirtió la pasión por la fotografía en profesión. Su inquietud artística y su sensibilidad estética han quedado plasmadas en la corta obra escrita —lamentablemente poco conocida—, lo mismo que en sus imágenes fotográficas, muchas de ellas publicadas en libros y revistas especializadas. La inquietud intelectual se percibe en su forma de vida, ligada siempre a un espíritu viajero y excursionista; e incluso es apreciable en el trazado *art déco* de su logotipo —con las letras AP entrelazadas—, y en su exlibris, en el cual vemos un personaje vestido con traje historicista, «a la española», de negro con cuello y puños blancos, capa, sombrero de ala ancha y larga melena, que porta un gran libro en su mano como muestra de erudición; tal vez podría ser su autorretrato. Ambos diseños de identidad los publicó en su libro *Fotografía Artística*, de 1912.

En el número dos de *La Esfera*, encontramos una valoración de su obra: «as de la composición con impactantes fotos en colores creadas en estudio».

Y en octubre de 1920 Antonio Prast aparece anunciado en *Vida Aristocrática*, en asociación con Siul<sup>1</sup>, como Fotografía Artística en la Carrera de San Jerónimo, 29, después, coincidiendo con

<sup>1</sup> Siul tenía su galería en esta dirección en 1912, según consta en un anuncio de *ABC*, Madrid. Chavarino también estuvo aquí instalado. Por ello, resulta curioso que Prast aparezca en estas señas, asociado con Siul en 1920, y con Chavarino a partir de 1925, tal y como reflejan las fotos FD037337 y FD037339. Solo recordar que en el número 39 comenzó su carrera profesional en 1856 el genial Laurent.

la Exposición del 25, formó sociedad con Luis Chavarino Ortega, según da fe, por ejemplo, el reverso de nuestra foto de archivo, FD037337, relativa a la recreación de Jaén que muestra el arco de Baza con el alfarero, y la FD037339 con su pareja de Reus, Tarragona. En sus traseras, vemos el tampón azul de Prast y Chavarino. De su unión, disponemos de una tarjeta postal cuya trasera tiene impresa en color negro, y a la izquierda, una corona real, y en azul y con tipo de letra inglesa, el dato: Fotógrafos de S.S. M.M. y A.A. R.R., y sus apellidos: Prast y Chavarino, además de: Carrera de San Jerónimo, 29, y que: hay ascensor. También se instalará, en solitario, en la calle Arenal, 8, en el edificio familiar de la Confitería Prast.

El historiador J. M. Sánchez Vigil, en su estudio sobre *La Esfera*, le definió adecuadamente como «autor poco conocido y sin embargo alma de la fotografía española» (2003: 139).

Será Publio López Mondéjar quien sitúe el trabajo de Prast en la historia de la fotografía española, como perteneciente al primer pictorialismo, o primitivo pictorialismo victoriano. En el grupo incluye a Kaulak, Ocharán, Bustillo, Vilatoba, Rabadán, Debot, el primer Franzen y Masana. Cita *La favorita del sultán* de Prast como ejemplo de pretexto moral para el desnudo al amparo de lo exótico y lo oriental (Mondéjar, 2005: 224, 227, 232, 234 y 272).

Es preciso destacar su formidable trabajo en la «Exposición del Traje Regional» de 1925, y también su fotografía de gabinete, dedicada especialmente al retrato.



**Figura 1.** Antonio Prast: Romería de Zamora (instalación «Exposición del Traje Regional»), 1925. FD008884. Museo del Traje. CIPE.



**Figura 2.** Antonio Prast: Salamanca, Villarino de los Aires. FD044223. Museo del Traje. CIPE.

## Prast y el arte....

Su condición de fotógrafo le sitúa en un marco de preocupaciones más amplio y variado. Por un lado, en sus textos, y en algunos prólogos, desde 1912 manifiesta un interés por la investigación histórica de los monumentos en España, el patrimonio arquitectónico y artístico; en ellos expresa su inquietud por cuestiones de conservación, caso del incendio del Palacio de La Granja en 1912, y por su restauración, en especial de los castillos. Por ejemplo, podemos señalar que en 1935 mostró preocupación por las pinturas del Castillo de la Mota, y de ello se hizo eco el *Diario Informaciones* del día 8 de marzo, y de nuevo retoma la Mota en 1945, además de en 1958, donde manifiesta que de los castillos de España «quedan ruinas poéticas», y refiere que «cualquiera que sea su estado de ruina, quedan bajo la protección del estado»; también alude a «nuestra Asociación Española de Amigos de los Castillos, conglomerado de personas cultísimas...» (Prast, 1958: 1,15,16).

Años antes, en 1954, Prast se presenta como jefe técnico de la oficina de la Asociación, y en *La torre del homenaje del castillo de la Mota* le descubrimos como viajero comprometido, que visitaba los monumentos, los describía formalmente, al igual que su estado de conservación, dibujaba sus planos y los detalles más interesantes de la decoración en acuarela. Planteaba cuestiones históricas y en alguna ocasión manifestó su desaprobación o su crítica respecto a la interpretación dada por algún colega. Al mismo tiempo, comentaba las restauraciones que se habían llevado a cabo, aportando siempre sus opiniones personales o sugiriendo intervenciones que a su juicio sería necesario acometer, casi siempre con carácter de urgencia. Sus textos van ilustrados con sus magníficas fotografías.

En 1918 publica el libro *Arte Barroco de Madrid*, en colaboración con Antonio Busto, publicación por suscripción, compuesta por seis números, encuadernable en carpeta de lazo en la que Prast realiza el prólogo, que titula «Juicios críticos sobre la naturaleza y origen de la arquitectura barroca». Asimismo en su interior escribe dos textos, uno, «Datos históricos de la fundación del puente de Toledo», y otro sobre «La Iglesia de Santo Tomás»; además incluye tres fotos firmadas por él, láminas 41, 43 y 44. Desconocemos si el resto de textos y fotos son suyas.

Será en 1962 cuando conciba acercarse al arte de proyectar imágenes fijas de manera continua para crear movimiento y lo intente mediante la redacción de una síntesis de guion cinematográfico, titulado *El venado blanco*. La filmación se sitúa en un marco dieciochesco, durante el reinado de Carlos III, cuyo escenario es La Granja de San Ildefonso y sus bosques. La trama central gira en torno a la boda entre el infante don Luis de Borbón y Farnesio con María Teresa de Villabriga y Rozas.

## Prast y la naturaleza...

En otro sentido, a Prast le sedujo siempre el excursionismo. En 1918 se define como alpinista, y socio del Club Alpino Español, atraído particularmente por la sierra de Madrid. Colaboró en la divulgación de caminos, senderos y rutas nuevas; resaltó las bellezas naturales del paisaje donde las rocas y sus formas eran las protagonistas. Así, intervino reiteradamente en la promoción del excursionismo madrileño, y en los deportes de nieve, redactando textos apoyados con la imagen fotográfica, cuyo objetivo era motivar al lector y convertirlo en excursionista activo, en invierno y en verano, de manera que la juventud descubriera y amara la sierra de Guadarrama. En *El turismo y la sierra de Guadarrama* escribe el prólogo y tres artículos.

Fue colaborador del Patronato Nacional de Turismo, fundado en 1928, y asumió al siguiente año la dirección artística de *La sierra de Gredos*, que publicó cuatro artículos suyos, además de ceder dos fotografías de la «Exposición del Traje Regional» de 1925 en el trabajo de Jacinto Alcántara (FD028765 A y B, de El Barraco, y FD 037237, FD044248 de Candelario). Fue socio honorario del Club Alpino Español, al menos desde 1929.

## Prast y la fotografía...

Finalmente, es preciso ahondar en la actividad desarrollada como profesional de la fotografía, en la que realizó una importante labor para la difusión de las técnicas fotográficas en España, en sintonía con sus avances y evolución.

Prast comenzó trabajando con la placa autocroma Lumière, de 1907, estereoscópica y a color, y pronto publica una de sus composiciones en el anuario londinense de 1908, *Photograms of the Year*, y a partir de 1910 en la revista madrileña *La Fotografía*. Pero, según él mismo relata en 1912, en el prólogo, casi por casualidad, ingresó en la Sociedad Fotográfica Madrileña (Prast, 1912). Ahí conoció a sus maestros, Carlos Íñigo y Antonio Rabadán, ambos fotógrafos pictorialistas, quienes le asesoraron puntualmente, y de los que dice guardar un grandísimo recuerdo y una admiración sincera.

En este sentido, conviene señalar que la muerte de Rabadán en Roma será recogida por la *Unión fotográfica* en su número 35 del año 1923, siendo Prast su director. Este libro, titulado *Prast Fotografía Artística*, reúne veinticinco fotografías seleccionadas por él personalmente, la primera de ellas su exlibris, como marca de propiedad, además del anagrama AP. Consideramos que se trata de un valioso trabajo que nos sirve para poner en valor el virtuosismo y la creatividad artística de Prast, alcanzada cuando Prast había cumplido los 30 años. Él concebía la fotografía como arte, experimentaba y mezclaba las técnicas fotográficas y pictóricas, cuyo antecedente había sido la *pictorial photography* británica desde 1893. A partir de Londres y París, la idea había prendido en Madrid, entre entusiastas de la imagen como sus maestros y los hermanos Antonio y Máximo Cánovas del Castillo. Antonio, más conocido por el seudónimo Kaulak, fundó en 1901 en Madrid la revista de la Sociedad Fotográfica, *La Fotografía*, que dirigió hasta su cierre en 1914. Dos años después sería Antonio Prast quien le sucedería en el cargo, y quien en su artículo necrológico sobre el famoso Kaulak se confesaba «su más ferviente discípulo y admirador». En ella, tiene firmados varios artículos técnicos, siempre acompañados de imágenes fotográficas igualmente firmadas. La cuestión de la autoría, formaba y forma parte de la filosofía de este medio. Prast se muestra como fotógrafo artístico, pictorialista, que evoluciona desde el simbolismo hacia el amor al paisaje natural o rural, y cuestiones de antropología o sociología, referidas a tipos populares, su vivienda y su indumentaria. Cabe resaltar que en 1912, la Sociedad Fotográfica madrileña acogió su exposición, titulada «Fotografía Artística», la cual suponemos que estaría integrada por estas veinticinco fotografías recogidas en su libro-catálogo ya comentado.

En 1919 nace la Unión Fotográfica, con el objeto de agrupar a los profesionales y difundir y defender sus intereses corporativos. De nuevo Kaulak desempeña un papel central y asume la dirección tanto de la asociación como de su órgano de prensa *Unión fotográfica*, que resulta afectada por la crisis económica y social de la posguerra, hasta desaparecer en 1922. Renace en enero de 1923, ahora durante un semestre bajo la dirección de Antonio Prast, miembro de la Sociedad Fotográfica, quien en su primer número incluye una «referencia a las obras de Ortiz Echagüe» (Sánchez, 2016: 10).

Una fecha importante en su biografía es noviembre de 1922, en la que publica «Porqué no nos conocen» en la revista barcelonesa *Criterium*, y donde manifiesta su desacuerdo frente a su buen amigo Ortiz Echagüe. Le dedica unas observaciones críticas, después de leer su vaga reseña de 21 renglones, publicada en Londres por *Photograms of the Year*, en la cual resumía la crónica anual sobre la fotografía en España.

En 1924, el primer *Anuario Fotográfico Español*<sup>2</sup> incluye su fotografía *Idilio*, escena nevada con un banco y dos gorriones. Las fotografías de su fase pictorialista son en general alegóricas,

<sup>2</sup> *Anuario Fotográfico Español*, patrocinado por Revista Fotográfica. Barcelona, 1924, 14.

amables e impregnadas de decorativismo, si bien no faltan incursiones en técnicas fotográficas innovadoras con una clara orientación humanista (como es el caso de *Héroes anónimos*, en *La Esfera*<sup>3</sup>).

Mucho más tarde, durante la Guerra Civil, mostró esa sensibilidad, fotografiando monumentos dañados o calles destruidas en el curso de la contienda en Madrid. La Biblioteca Nacional conserva varios ejemplos donados por él mismo. Y como afirma en *Donde hay patrón no manda marinero*, de 1962, página 7, el resto de su archivo resultó destruido durante la guerra, dato que para nosotros, estudiosos de su obra, supone una mala noticia.

Al evocar su tiempo de fotógrafo de la Real Casa, Prast, en el texto anteriormente citado, relató el incidente de su visita a Palacio con el objeto de fotografiar a los «cinco alfonsos» de la familia real en grupo. El intento se frustró por la entrada de la reina-madre, Cristina de Habsburgo, cuya rigidez fue compensada por la amabilidad del rey. «Donde hay patrón, no manda marinero», le dijo a Prast, frase que este utilizó para titular su «anecdotario pintoresco». Al final del relato, Prast nos informa de la destrucción de su archivo durante la guerra, aunque sobrevivieron los «cinco alfonsos» en copia papel muy defectuosa (Prast, 1962: 7).

Refrendaron su prestigio los galardones obtenidos en concursos internacionales —en Milán y Turín— y nacionales. Fue designado como jurado de importantes premios, a partir de su vicepresidencia para tal función en la Exposición de Bruselas en 1910. Obtuvo medalla de oro en la «Exposición Nacional de Arte Decorativo» de Madrid, de 1911. También contó con él la Perfumería Gal para seleccionar la publicidad de su gama *Jardines de España*; fue seleccionada *Conventual*, de Adolfo Landeche. Además, no hemos de olvidar su colaboración en destacadas revistas gráficas, tales como *Blanco y Negro*, *Mundo Gráfico* y *La Esfera*.

Sus últimos años, en la década de los años sesenta, los pasó trabajando en la Hemeroteca Municipal de Madrid, a cargo del departamento de fotografía y el laboratorio. Tras su fallecimiento a los 88 años, fue enterrado en la Sacramental de San Isidro, en el panteón familiar.

Desde sus comienzos, la obra de Antonio Prast conjugó diversos enfoques. Publicó reportajes e imágenes de diferentes temáticas en diarios y revistas ilustradas. Por un lado, referidas a las técnicas fotográficas, o a los propios fotógrafos, y por otro, suscitados por sus múltiples viajes, con un claro interés artístico, paisajístico o sociológico. Destaca *La Esfera*, prestigioso magazín de gran formato, el mejor editado del país, y el más caro. Aquí publicó Prast desde su primer número, el 3 de enero de 1914 y de forma intermitente hasta 1929<sup>4</sup>.

Sus primeras «fotografías artísticas» fueron incluidas en este epígrafe, y son de carácter simbolista a excepción de la inicial, *Héroes anónimos*, «composición fotográfica» en línea con los fotomontajes que transmiten un objetivo ideológico —aquí la defensa de un comportamiento humanitario— mediante el *collage* de imágenes heterogéneas: un bombero con su casco, el rescate de la niña, el incendio. Muy distante de los reportajes y artículos de los años veinte, que combinan texto e imagen, sobre paisajes, monumentos arquitectónicos o esculturas<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> *La Esfera*, 2 (10-1-1914), 7.

<sup>4</sup> La música, *La Esfera*, 1 (3-1-1914), 29; La favorita, *La Esfera*, 7 (14-2-1914), 13. La importancia de esta fue destacada por Publio López Mondéjar (2005: 227).

<sup>5</sup> Los jardines de San Ildefonso, *Vida aristocrática*, 3 (10-11-1920), 4-8; La Sierra de Gredos, *La Esfera*, 762 (11-08-1928), 21-28; La casa de Colón en Sevilla, *La Esfera*, 768 (22-09-1928), 34-35; El taller de escultura del palacio de Valsaín, *La Esfera*, 784 (12-01-1929), 26-28.

Será en 1927, en el diario *ABC*<sup>6</sup>, cuando encontremos un elogio significativo dirigido a Prast con motivo de la inauguración de la nueva sede social del Círculo de Bellas Artes, y la publicación *Homenaje a las Artes Gráficas*, cuyo tema era el viejo Madrid. Subraya que es justo reconocer que las dificultades del proyecto han sido vencidas brillantemente, bajo la dirección de Prast, reputado artista fotógrafo, que goza de gran prestigio por su buen gusto y cultivada sensibilidad.

En algunos libros publicados, caso del citado, Prast asume la dirección artística, y en ellos manifiesta una auténtica y constante curiosidad por las cosas y por las novedades de su entorno. Esta le lleva a contraer compromisos consigo mismo, adquiridos de una manera intelectual, al enfrentarse día a día con la realidad que le tocó vivir. Al revisar sus publicaciones, destaca en Antonio Prast un pronto interés por mostrar las indumentarias de las personas que retrata, y que va encontrando a lo largo de sus viajes. Su sensibilidad le mueve a enfocar cuidadosamente los tejidos y las prendas de vestir, de manera que queden claramente visibles y reconocibles para al espectador. Por ello, entendemos las razones por las que aceptó la propuesta de colaborar como fotógrafo en la «Exposición del Traje Regional».

## Un fotógrafo en la «Exposición del Traje Regional» de 1925

Centraré mi análisis en el trabajo de Antonio Prast como fotógrafo documental, realizado en los años 1924 y 1925, para la Exposición, un período en el cual acometió una labor de encargo, consistente en dar testimonio de una actividad cultural. Documentó todo el proceso que supuso el desarrollo de la compleja y difícil organización de una exposición de indumentaria [fig.3 ], básicamente de carácter tradicional y etnográfico.

La muestra venía acompañada por una guía titulada *Exposición del Traje Regional* (Madrid, abril de 1925). El acto inaugural contó con la asistencia de los reyes. Pronunció un discurso el conde de Romanones, director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y político liberal, quien planteó la idea de convertir la exposición temporal en el futuro Museo del pueblo español<sup>7</sup>. De aquello han transcurrido ya casi cien años.

Fue un logro grandioso. En sus preparativos se invirtieron cuatro años de trabajo, y reunió 348 trajes completos, 3914 prendas: 2082 de mujer, 1618 de hombre y 214 prendas de niño; 126 joyas y adornos, elementos textiles y objetos etnográficos, con utensilios de casa y de trabajo. También abundante documentación gráfica: 668 fotografías y 237 acuarelas<sup>8</sup>. El evento cultural alcanzó un éxito de público tal que fue necesario reeditar la guía de visita. El anuncio oficial de la Exposición, siempre «del Traje Regional», aparecido en prensa, en el diario *La Época* en su edición del 7 de julio de 1925 (FD010503), informa del precio de los billetes, cinco pesetas el jueves, una peseta los domingos, y dos el resto de los días, también de los horarios: abierta todos los días de 10 a 1 h y de 4 a 7 h.

La *Guía* nos recuerda que la idea de la exposición surgió por iniciativa de la duquesa de Parcent. En la organización participaron destacados intelectuales, nobles y profesionales de reconocido prestigio. La dirección técnica corrió a cargo del Seminario de Etnografía y Arte de la Escuela Superior de Magisterio, al frente de la cual estuvo inicialmente Manuel Comba y después Luis de Hoyos Sainz. Colaboraron artistas como Mariano Fortuny, responsable de la iluminación mediante aparatos de su invención traídos desde su palacio veneciano. También participaron

<sup>6</sup> *ABC*, 13-3-1927, p. 49. Consta la dirección para los pedidos del libro en Arenal, 8, y también su precio, 20 pesetas.

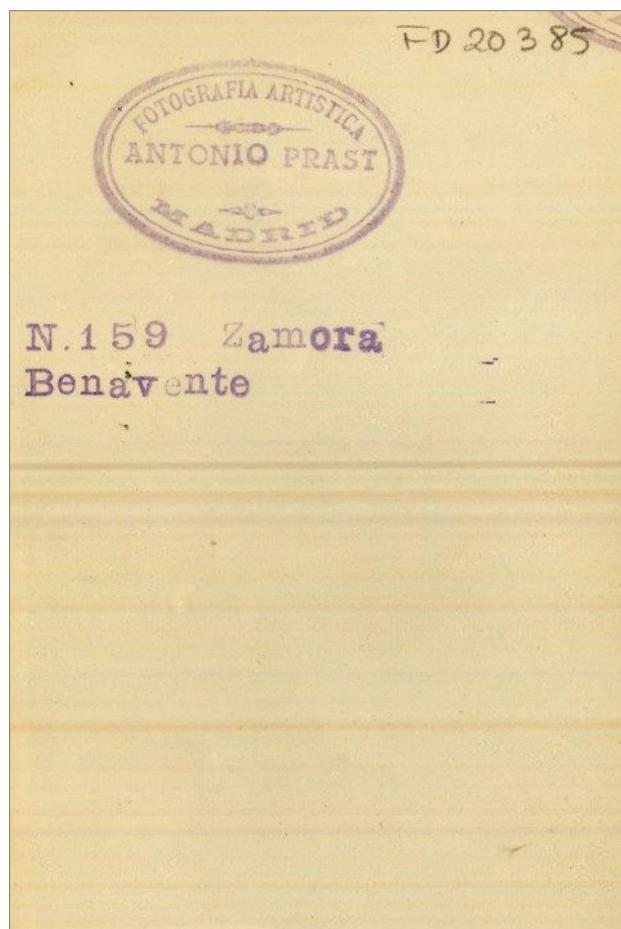
<sup>7</sup> *Exposición del Traje Regional*. Discurso del señor Conde de Romanones, Presidente de la Junta Organizadora, Madrid, 18 abril 1925, p. 15.

<sup>8</sup> *El Sol*, Madrid, 20-4-1925, p. 8.

Vázquez Díaz, Benlliure, Álvarez de Sotomayor, Benedito, Alvear, y el escultor José Planes, que contaba entonces con medalla de oro, fue autor de las imaginativas cabezas en escayola para los maniquíes (por ejemplo, MTCE093472 y MTCE093471)<sup>9</sup>.



**Figura 3.** Antonio Prast: Zamora, Toro, viuda rica, maniquí. FD 062851. Museo del Traje. CIPE.



**Figura 4.** Antonio Prast: Zamora, Benavente. Tampón comercial Antonio Prast, (reverso). FD020385. Museo del Traje. CIPE.

En 1925, Prast tenía tras de sí una amplia ejecutoria, cierta reputación y prestigio en el campo fotográfico; le avalaban sus varias publicaciones y artículos como fotógrafo comprometido con la evolución de la nueva y revolucionaria técnica, tan cercana a la pintura. Vale la pena destacar, por lo descriptivo que resulta, que en la colección del Museo, los positivos papel que conservamos tienen estampado un sello oval en tinta azul y con el texto: fotografía artística / Antonio Prast / Madrid [fig.4].

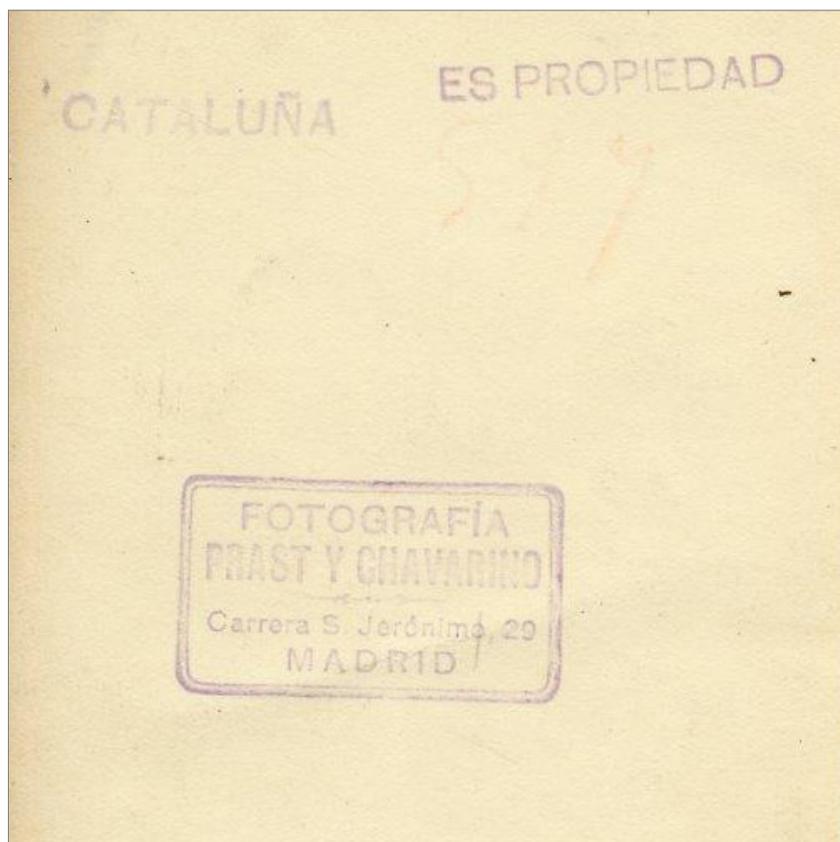
Cuando acomete la tarea en calidad de fotógrafo de la gran «Exposición del Traje Regional» de 1925, no trata de hacer la crónica de la evolución del traje en la historia, sino de fijar la pluralidad del icono tradicional en sus variantes regionales, e implícitamente locales, lo cual queda perfectamente reflejado ya en el título elegido por los responsables de la muestra<sup>10</sup>. El

<sup>9</sup> *Exposición del Traje Regional. Guía*, Madrid, 1925, 2ª edición, pp. 5-15.

<sup>10</sup> Podemos identificar hoy buen número de trajes tradicionales, que fueron expuestos en 1925 y que conservamos ahora en el Museo del Traje. Destacan ejemplos como el traje de «chirri» (MTCE000335-40), el de «pastira» (MTCE000328-34), el de pastor de Cazorla (MTCE0003517-19), el de fiesta femenino (MTCE000299-306), uno de mujer de Pontones (MTCE00029096), más dos de mujer de diario (MT000321-27 y MTCE000384-92). Todos ellos representaron a la provincia de Jaén, y en esta ocasión son la prueba fehaciente de la importante función que desarrollan los museos en la salvaguarda de nuestro patrimonio cultural.

mismo título aparece además de la *Guía*, en los carteles publicitarios de la exposición, MTCE017842 y MTCE024345, en el papel timbrado utilizado para registro y catalogación de los materiales enviados, por ejemplo AMT184-I, p. 76, de fecha 9-7-1924, o en el díptico en papel impreso con la rueda. Solo en algunas crónicas posteriores a la inauguración se menciona «Exposición del Traje Regional e Histórico». En este sentido, la *Guía*, en sus tres últimas páginas, y bajo el epígrafe «Trajes de Época», refiere la presencia de algunos trajes históricos, y justifica la Junta y se disculpa por no haber podido instalar todo lo recibido. Se trató de una brevísima representación puntual, documentada en las fotografías de Prast, con dos positivos papel, FD031114 y FD031115<sup>11</sup>.

En conjunto, el trabajo fotográfico de Prast nos entrega su visión de España a través del traje tradicional. A este respecto, es obligado citar la gran labor desempeñada por el maestro José Ortiz Echagüe, hacia 1933. En ambos casos, resalta la voluntad mostrada por el Museo del Pueblo Español, desde su fundación en 1934, para adquirir estas dos colecciones de fotografías de autor, en relación con la indumentaria tradicional. El museo, mediante la compra, incorporó pronto ambas colecciones como fondo museístico, tal y como informan los documentos del archivo.



**Figura 5.** Tampón comercial Prast y Chavarino, (reverso), Cataluña, Tarragona, Reus. FD037339. Museo del Traje. CIPE.

<sup>11</sup> En las dos copias de Prast reconocemos muchos de los trajes de la colección del Museo del Traje, CIPE. Así, por ejemplo, reconocemos un coleteo, CE000908, la bata femenina, MTCE000903, y los dos trajes goyescos, MTCE000911-MTCE000913 y MTCE000914-MTCE000916. Un dato resaltable es la procedencia de las prendas de época, que fueron cedidas por importantes coleccionistas, como el vizconde de Güell, quien, como refleja la *Guía*, «ha hecho donación» de setecientas prendas para el futuro Museo de la Indumentaria española, razón por la que la Junta «le da gracias muy expresivas, en nombre de la cultura española».

El primero está en el Acta de la Constitución del Museo del Pueblo Español, firmada por Luis de Hoyos Sainz el 6 de septiembre de 1934<sup>12</sup>, que en su punto tercero deja constancia de que al absorber entre otros al Museo del Traje, este «no tiene contraída más obligación que 3000 pesetas con el Sr. Ortiz Echagüe por 120 fotografías que se le han encargado y que hasta la fecha no han sido entregadas». También en el apartado XVII, sobre el Archivo Fotográfico, leemos: «el Museo recibirá con especialísimo interés las fotografías». El segundo es el recibo de compra a Antonio Prast, el 19 de junio de 1940, bajo la dirección de José Pérez de Barradas. Son «132 clichés negativos que reproducían los maniqués de la Exposición de 1925, por la cantidad de mil pesetas», gracias a ello, a día de hoy, podemos consultar en el Museo ambas colecciones, fundamentales para todo estudio sobre la indumentaria tradicional, y de forma particular, en el caso de Prast, para conocer el gran trabajo desarrollado por las personas participantes en la organización de la exposición de 1925, base imprescindible para cualquier investigación de temas relacionados con la historia de la museología, del coleccionismo, de la etnografía o del vestido tradicional en España. Son dos claros ejemplos de adquisición de fondos fotográficos que tienen que ver con la historia y con los contenidos de la institución.

Su mosaico de imágenes posee un valor fotográfico en sí mismo. Conviene recordar que el nombre de Prast no aparece mencionado en la *Guía* y creo que en ninguno de los artículos o trabajos aparecidos en vísperas de aquel año 1925. Por ese tiempo, aunque la técnica fotográfica vivía un período de efervescencia y desarrollo, lo cierto es que desde el punto de vista de la museología, no alcanzaba el reconocimiento asignado a los maestros en las bellas artes o en otras manifestaciones de la vida cultural. Sin embargo, su obra rápidamente quedó recogida en las publicaciones centradas en la *Exposición del Traje Regional*, como el texto de Angel Vegué y Goldoni de 1925 en la *Revista de la Sociedad de Amigos del Arte*, o el de Isabel Palencia, titulado *El Traje Regional de España* de 1926 (Palencia, 1926).

El archivo fotográfico de Antonio Prast en el Museo del Traje consta de negativos en vidrio, internegativos y de positivos en papel. Todos sus componentes han de ser considerados piezas únicas y originales de Prast, ya que los positivos llevan su sello empresarial oval o rectangular, estampado en azul por el reverso. Otras veces han podido ser copias realizadas por otra persona. Reflejan el proceso del montaje expositivo, por un lado, los maniqués, emparejados o solos [fig.5], y a la vez nos enseñan las salas de la instalación definitiva, donde se presentan recreaciones para contextualizar los trajes, arropados con variedad de objetos que nos hablan del hogar, las fiestas, los oficios, las artesanías, el modo de vida, la vivienda, los paisajes de montaña o las playas españolas. Las fotografías de la Exposición fueron reproducidas en diarios como *El Sol*, y en concreto las de Prast en medios tales como *La Época*, *El Adelanto*, *La Publicidad*, *El Noticiero*, *El Imparcial*, *La Última Hora*, etc., y en muchos otros medios de tirada local, además de difundirse en las publicaciones o revistas ilustradas de índole nacional, del tipo *Blanco y Negro*.

Sus instantáneas refieren datos de interés, en blanco y negro, y de gran calidad que aportan detalles expositivos, de museología, artísticos de gran calidad o etnográficos. Observándolas con atención podemos identificar cada una de las piezas o prendas que hoy custodiamos en el Museo del Traje, ya que parte de estos materiales se corresponden con los fondos hoy catalogados y constituyen la colección más antigua, y por tanto con asignación de los números de registro más bajos.

En este sentido, sucede algo similar en el Museo Nacional de Antropología, ya que las colecciones fotográficas, de varios autores, referidas a la *Exposición General de Filipinas* desarrollada en los jardines del Buen Retiro madrileño en 1887, constituyen un bloque documental fundamental a la hora de estudiar una parte importante de su colección permanente actual.

<sup>12</sup> Museo del Pueblo Español. Sección Oficial. Decreto Fundacional, Anales del Pueblo Español. 1935, t. I. Madrid, pp. 27 y 42.

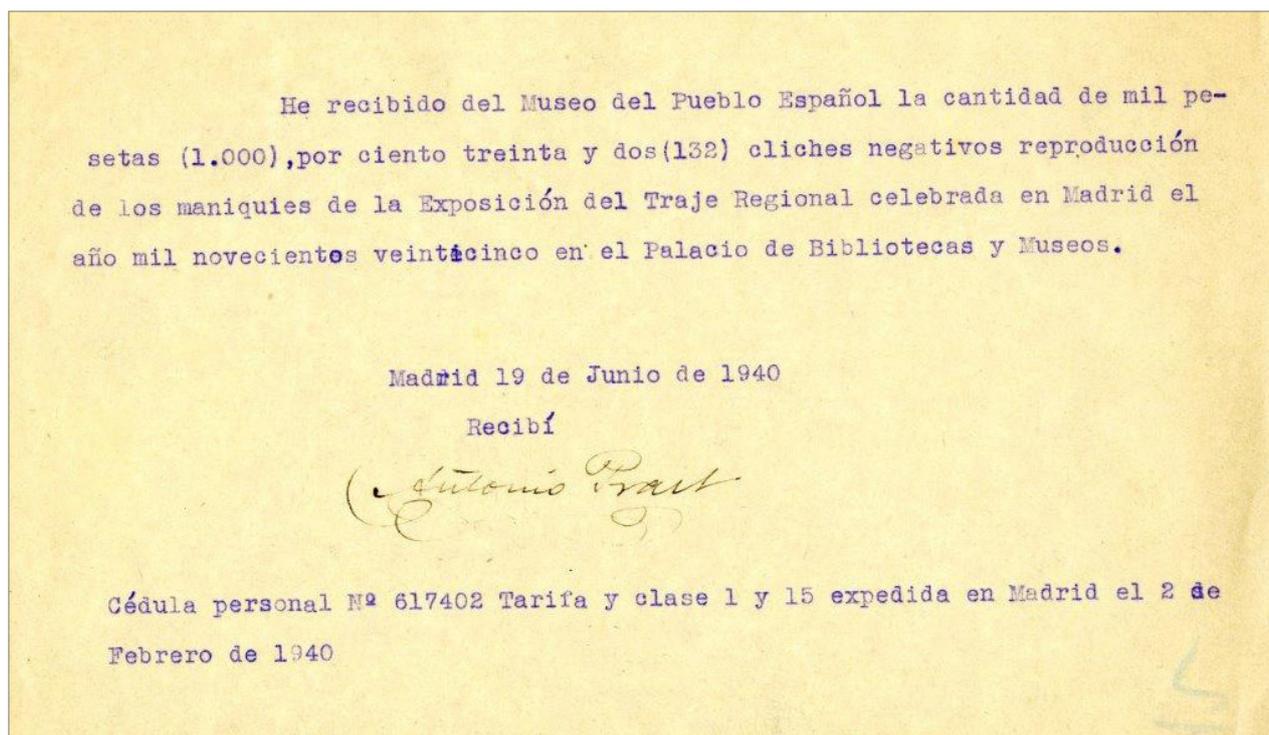


Figura 6. Documento, recibo de compra de clichés a Antonio Prast. AMT/170-3f.12. Museo del Traje. CIPE.

Hemos revisado el archivo fotográfico del Museo, hemos encontrado un total de 293 registros entre negativos de vidrio y positivos papel. De ellos, 126 son negativos cristal<sup>13</sup>. Cabe pensar que se han perdido tan solo 6 placas negativas, si consideramos el dato que aporta el recibo de la compra efectuada a Prast [fig.6], que consta de 132 clichés negativos. El balance es positivo, dada la fragilidad de las placas, y que desde 1940 hasta hoy, en más de ochenta años, los fondos del Museo del Pueblo Español han sufrido tres traslados en Madrid, el primero al Palacio del marqués Grimaldi (FD010563) (Cantelli, 1955), luego a los sótanos de la calle Atocha y desde allí finalmente a la Ciudad Universitaria, donde hoy se encuentran.

También hemos contabilizado un total de 182 positivos papel con sello de Prast, aunque alguno está duplicado<sup>14</sup>.

El encargo supuso para Prast la realización de un trabajo en cierta manera sistemático, ya que había que fotografiar una serie de parejas ataviadas con sus trajes tradicionales, y tan solo algunos maniqués individuales de hombre o mujer. Sus instantáneas logran dar vida a los personajes, a los maniqués vestidos con indumentarias antiguas de uso tradicional.

<sup>13</sup> Conservamos los siguientes negativos cristal que tienen números de inventario: FD000715, 717, 718, 727, 1064, 1138, 1198, 1435, 1451A, 1453-1455, 26676, 26677, 26717, 26719, 26722, 26724, 26726, 26731, 26733, 26741, 26779, 26782, 26791, 26867, 26869, 26914, 26915, 26934, 26936, 26938, 26939, 26963, 26964, 27018, 27019, 27046, 27067, 27072, 27073, 27081, 27114, 27128, 27137, 27174, 27178, 27182, 27183, 27211, 27212, 27296, 27297, 27301, 27321, 27397-27399, 27402, 27492, 27502, 27549, 27555, 27569, 27685, 27695, 37834-37841, 37842-37846, 43897-43910, 43938, 44030-44037, 44221-44231, 44299, 44300-44307, 44989-44992 y FD069628.

<sup>14</sup> Conservamos los siguientes positivos papel que tienen números de inventario: FD008884-88890, 11503-11508, 20349, 20356, 20357, 20385, 20405, 20407, 20412, 20413, 20439, 20445-20448, 20450, 20469, 20486, 20492, 20518, 20537, 20589, 20590, 20607-20611, 20617, 20618, 21214, 21463, 26247, 26677, 26714, 26716, 26718, 26723, 26725, 26727, 26730, 26732, 26780, 26781, 26783, 26784, 26792, 26868, 26870, 26935, 26940, 27123, 27124, 27126, 27180, 27303, 27322, 27400, 27439, 27496, 27556, 27570, 27571, 27686, 27864, 27877-27883, 28301-28303, 28307-28309, 31114-31122, 31209, 31210, 31410A, 31411A, 31412, 31430-31432, 33166, 33169, 34888, 34889, 34890A, 34891A, 34892A, 34893, 34894, 36475-36480, 37140-37145, 37236-37243, 37347-37350, 37352-37357, 37360, 37850, 37851, 38212-38215, 42737-42741, 42743, 42744, 42745A, 42746-42750, 43892 y FD062852.

## Anatomía de una exposición

El trabajo fotográfico realizado por Prast pone de relieve el historicismo que preside la visión de Prast sobre el traje tradicional español. No se propone hacer la crónica de la evolución del traje en la historia, sino de fijar la pluralidad del icono tradicional en sus variantes regionales, e implícitamente locales, según refleja el título de la muestra de 1925, «Exposición del Traje Regional».

El mundo tradicional contó así, gracias a su extensión espacial, con un vasto y cuidado repertorio de instalaciones que proporcionaban una satisfactoria contextualización, además de 16 plataformas para situar los maniqués, tal y como queda reflejado en la *Guía* impresa de la muestra. La clasificación tiene lugar por espacios regionales, no siempre ajustados a las divisiones administrativas entonces vigentes. Fueron diez, algunos agrupados: región cantábrica, vasco-navarra, pirenaica, catalano-balear, leonesa-extremeña, serrana (Soria, Segovia, Ávila), aragonesa, levantina, manchega y andaluza. Hubo vacíos que reflejaron la desigual disponibilidad de piezas y del trabajo realizado por los distintos comités<sup>15</sup>.

En su montaje, la exposición respondía a las pautas, exigencias y necesidades habituales de la década de 1920, a su búsqueda de conjugar tradición y progreso. De ahí que los organizadores desarrollaran un esfuerzo para contextualizar los trajes presentados, con toda su carga de pasado, mediante una escenografía consistente en una serie de recreaciones destinadas a vincular la vestimenta con la realidad social y cultural en que la misma era utilizada. Fue la primera sistematización en España de la moda e indumentaria tradicionales.

A este fin, fueron seleccionados especialistas que pudieran vestir correctamente cada maniquí, aportando a cada uno de ellos su propia personalidad. A ello contribuía las cabezas diseñadas por José Planes y el hecho de que cada maniquí adoptara su singular apariencia y su pose, con ayuda del movimiento conseguido con brazos y las manos, o con los pies, siempre calzados, amén de las diferentes posturas en las que se presentaron estos, bien de pie o sentados en un variado número de objetos, como muebles o vehículos de transporte, incluso alguno a lomos de algún animal. La cabeza permitía mostrar los diferentes peinados, joyas y tocados de las más distintas formas. La experiencia resultante aún sigue siendo válida y de hecho muchas exposiciones a día de hoy mantienen un criterio similar.

Del mismo modo, para precisar el marco ideal de los sucesivos iconos locales, el recurso consistió en la teatralización. Los espacios, una vez compartimentados, mostraban por medio de telones pintados, usados como fondos o paredes, diversas temáticas. Unas veces la ejecución elaboró asuntos de carácter arquitectónico; otras, paisajístico, e incluso, alguna vez, urbanos. Según era de esperar, la condición ideológica y profesional de cada especialista repercutió de forma determinante sobre el diseño final de cada obra, reflejando la línea conceptual que pretendió expresar.

La impronta de arquitectos e ingenieros aparece en muchos casos. Así, Mario Smith, famoso arquitecto vizcaíno, construye su caserío, y lo llena de elementos etnográficos. Álvarez de Sotomayor, pintor, acude a las formas arquitectónicas de Santiago de Compostela, para cubrir de religiosidad la imagen de Galicia con el peregrino como emblema. Otras veces la arquitectura regional o local está presente en fachadas o interiores que diferencian habitaciones, las cuales sirven de encuadre para los trajes presentados. Sirvan de ejemplo las del pintor Vicente Santos para Jaén, Huesca y Málaga; las del ingeniero José Luis Martín Jiménez para Salamanca, o las de los pintores Cabrelles y Vicente Benedito para Valencia. No faltan las actividades de industria popular, de autosuficiencia, como el esparto, el hilado o el tejido en telar [fig.7]. El escultor José Planes fue quien, además de ejecutar la realización personalizada —y con rasgos étnicos— de las cuatrocientas cabezas en escayola y pintadas

<sup>15</sup> Para conocer con detalle consúltese la Guía de la «Exposición del Traje Regional», pp. 17-24.



**Figura 7.** Antonio Prast: Tejedora. Asturias (instalación). FD042740. Museo del Traje. CIPE.

al óleo de los maniqués de la muestra, supo integrar, para representar a Murcia, la barraca con la huerta, y el cultivo del gusano de seda. El contrapunto del fondo arquitectónico puede también ser expresarlo por un fondo de tipo paisajístico, caso del elegido por Junyent y Labarta, con imágenes de Montserrat, la masía catalana y la sardana como distintivos. Las escenas cobran un especial colorido cuando dan cuenta de una actividad productiva concreta: la pesca en la playa malagueña protagonizada por dos iconos, el cenachero y la jábega, que concibió José Moreno Carbonero.

Con frecuencia encontramos otro dinamismo, el de los trajes tradicionales en sus diferentes composiciones, lo cual nos lleva a evocar el parentesco entre las representaciones de nuestra exposición, con la famosa decoración, por Sorolla, de la biblioteca de la Hispanic Society neoyorquina, titulada *Visión de España*, creada entre 1912-1919. También con las fotografías de la estadounidense Ruth Matilda Anderson, contratada igualmente por la Hispanic para documentar una imagen tradicional del presente en nuestras regiones, entre 1923 y 1930. La convergencia nace de que son proyectos que surgen del intento de revitalización de España, del «alma española», planteado desde 1998 por Rafael Altamira.

El papel auroral de la muestra de 1925 obtuvo reconocimiento al llegar la siguiente etapa de atención a nuestro tema, cuando tiene lugar la constitución del Museo del Pueblo Español en 1934. En su decreto fundacional es constatado que «desde 1924 cambió el concepto que merecimos a raíz de la espléndida y no superada Exposición del Traje Regional, organizada con interés artístico y patriótico por una Junta que merece el recuerdo y el aplauso».

## Un regreso a Antonio Prast

Retomamos la obra de Prast para subrayar que su participación fotográfica en la exposición responde a la perfección al propósito de sus organizadores. Con su cámara y su talento, desborda la labor de un cronista para seleccionar el tema, el enfoque y la iluminación a fin de destacar los aspectos más significativos de los conjuntos de prendas y de las recreaciones. Obviamente, en el terreno de la indumentaria esto obliga a ahondar en cuestiones formales, obliga al fotógrafo a fijarse con precisión en el objeto fotografiado, de manera que llegue a diferenciar cada prenda, cada tipología, técnica textil y decorativas, sin olvidar los materiales utilizados cuya naturaleza es bien diferente: seda, lana, cuero, metal, etc. Su mirada trata de evitar la simple reproducción de la escena o del traje fotografiado, para introducir elementos de comprensión. Su ojo durante el proceso de ejecución del encargo poco a poco se va convirtiendo en especialista de este mundo complicado de la indumentaria tradicional, tan cargada de referencias simbólicas ligada al mundo de las creencias y la religiosidad. Por ello, si es preciso, realiza varias tomas de un traje o de una recreación. Añade tomas complementarias, para resaltar detalles que hacen visibles un aderezo, un encaje, un bordado o una aplicación; también para dividir o fragmentar el espacio de la instalación, dando información más segmentada. En otros casos, realiza varias tomas completas, de manera que el maniquí, considerado

objeto tridimensional, se fotografía de forma frontal, es decir por anverso, también por reverso e incluso de perfil, siempre que la excepcionalidad de un traje lo exija.

Al revisar su obra, vemos que su óptica se fija en diferentes planos y perspectivas en función de lo que quiera enfatizar. Así los rasgos físicos de las cabezas de los maniqués, el gesto corporal logrado por los especialistas que han vestido el maniquí, la actitud en función de la posición de los brazos o las manos, el reposo o el trabajo, la colocación de las piernas, la tipología del calzado o de las medias, e incluso la peana en la que cada estructura de cartón está fijada al suelo. De forma magistral, Prast encuentra siempre los mejores ángulos para disparar su cámara, aquel que facilite la transmisión de la mayor información posible al espectador. Sitúa los modelos que trabaja de forma individual o emparejados, siempre delante de los fondos de papel, que podemos pensar serían de color liso, tal vez blanco o gris. Sobre este fondo resaltan los maniqués vestidos con esas ricas telas frecuentemente monocromas, pero a menudo cargadas de abundante decoración, que le proporciona fuertes contrastes aportados por elementos añadidos de colores vivos. Por lo general, estos contrastes de color se adivinan o se traducen en sus instantáneas a base de gamas de diferentes blancos y negros. La técnica de Prast es capaz de captarlo mediante sus lentes, combinando la luz, los secretos de las emulsiones y los recursos del revelado.

La obra de Prast es, en fin, capaz de aportar un sinnúmero de datos necesarios para la catalogación de las prendas, aun considerando que la fotografía es en blanco y negro. Su enfoque es siempre clarificador para cualquier especialista en indumentaria tradicional. Investigadores o coleccionistas conceden un alto valor a su trabajo, por su alto contenido informativo [fig.8]. Se trata de trajes antiguos, verdaderos tesoros del pasado que gracias a la Exposición de 1925, a Prast y al actual Museo del Traje se han salvado posiblemente del olvido. Las prendas fotografiadas, muchas de ellas, como he dicho, hoy en nuestro Museo, son valiosas reliquias. De otras prendas o conjuntos, por desgracia, desconocemos su paradero, y es posible que ya no existan, aunque por fortuna ha quedado documentación de ellas en las fotografías de Antonio Prast. También la información acerca de las prendas ha quedado transcrita en las fichas de catalogación que se redactaron meses antes, durante la recepción de las piezas a exponer en tan celebrado evento cultural.

En este sentido, por medio de las imágenes de Prast, podemos ir más allá del mero reconocimiento de algún elemento del conjunto, que conforma un traje específico, bien su tipología, el soporte o la ornamentación. Gracias a su cámara y a su gran calidad durante todo el proceso fotográfico, y siempre en virtud del documento obtenido, resulta posible la identificación de los tejidos y de las técnicas empleadas en la confección de aquellos trajes considerados testigo de nuestro pasado reciente. Sobre la base del documento facilitado por Prast, y la fidelidad al mismo, puede ser factible incluso la reproducción de alguna o de varias prendas, mediante las fórmulas que ofrece la costura. Cabe reconstruir un traje de los que fueron expuestos en 1925. En definitiva, consideramos que estas fotografías son una forma de memoria, y como tal configuran una parte de nuestro patrimonio material.

Por supuesto, también una fotografía puede convertirse en icono, caso de las fotos de Prast, que, nada más verlas, los profesionales de la indumentaria tradicional las identifican como de 1925 y como fotos de la «Exposición del Traje Regional», también como fotos que conserva el Museo del Traje. En conclusión, existe una relación unívoca que genera identidad, tal es la relación entre Prast, el año 1925 y el Museo del Traje, de forma que constituyen actualmente un triángulo cerrado en lo que se refiere al traje tradicional.

En el archivo documental fotográfico del Museo del Traje se conserva su obra, clasificada en espacios diferenciados, según sean negativos en vidrio —de cristal industrial, dada su uniformidad—. Son de tamaños diferentes que oscilan entre los 15,8 × 10,7 y 13 × 18 cm, o sean positivos papel, la mayoría de formato 10 × 15 cm. La colección responde a un formato vertical y está almacenada de acuerdo a los estándares de conservación aceptados internacionalmente. En los ficheros metálicos, los vidrios están protegidos en sobres de papel PAT (*photographic activity test*) de cuatro solapas, y a su vez guardados en cajas pequeñas, con asignación del número de inventario y su ubicación.



**Figura 8.** Antonio Prast: Toledo, Lagartera, maniquí, (detalle del traje). FD038215. Museo del Traje. CIPE.

El positivo papel tiene fundas transparentes de tereftalato de polietileno, incluidas a su vez en carpetas colgantes. Observamos algunos detalles específicos que nos hace pensar que son de la mano de Prast. Así, en los negativos, por el anverso, encontramos un encintado de color negro y estrecho que encuadra cada imagen, despreciando la parte exterior de la impresión de la placa, procedimiento por el cual el negativo queda preparado para positivarlo al gusto de Prast. El positivo tiene lógicamente el marco blanco y recto que traduce el encintado del negativo y, como ya he señalado, muchos llevan por el reverso el tampón comercial de Prast ya descrito, que deja en evidencia que el revelado está realizado por el autor de la fotografía, o por la galería de Prast y Chavarino. Además tienen otras anotaciones a máquina o a mano, de diferentes colores, tintas o lápices para su identificación y numeración, algunas son indicaciones para su reproducción en publicaciones. Curiosamente, disponemos, además, de otros positivos de diferentes tamaños, que en principio parece que proceden de negativos de Prast, aunque lleven algunos el sello de Vernacci, y otros carezcan de dato alguno referencial; este conjunto de positivos en general son de peor calidad.

Por último, no cabe olvidar que el estado de conservación general de la obra de Antonio Prast, custodiada en el Museo del Traje, CIPE, es satisfactorio, al igual que los trajes que conservamos de aquella histórica Exposición del Traje Regional<sup>16</sup> [fig. 9].

<sup>16</sup> Hemos contado con la colaboración de María Prego, Clara Berástegui, Elisabet Córdoba y Francisco Javier Callejo, responsables de Biblioteca, Documentación y Restauración, respectivamente.



**Figura 9.** Exposición permanente, vitrina 24 B, *El traje testigo de la historia*, con los trajes que fotografió Antonio Prast en 1925: FD 044223 (CE000361-CE 000364, CE000330) y FD062851 (CE005783-CE005787). Museo del Traje. CIPE. Fotografía: Francisco Javier Maza Domingo.

## Bibliografía

- Cantelli, J. (14 de enero 1955). El Museo del Pueblo español instalado en el antiguo Palacio de Godoy, encierra una riqueza extraordinaria en trajes populares. *La Voz de España*.
- Exposición del Traje Regional* (ca 1924). Junta organizadora. [s.n.].
- Guía de la Exposición del Traje Regional* (1925). Junta organizadora. [s.n.].
- Herranz, C. (2018). La herencia del pasado. En *Iconos de estilo, Una mirada a la Indumentaria Tradicional* (pp. 81-90). Museo del Traje, CIPE. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- King, C. S. (2000). El impresionismo fotográfico en España. Una historia de la estética y la técnica de la fotografía pictorialista. *Archivos de la Fotografía*, 4(1), 9-162.
- López Mondéjar, P. (2005). *Historia de la fotografía en España*. Lunweg.
- Palencia, I. de (1926). *El traje regional de España*. Voluntad.
- Pemán, J. M. (1929). *El hecho y la idea de la Unión Patriótica*. Imprenta Artística Sáez Hermanos.
- Prast Rodríguez de Llano, A. (1912). *Prast, Fotografía artística*.
- Prast Rodríguez de Llano, A. (1917). Prólogo. En Ernesto Jiménez, *España centro del mundo*. Club Alpino Español, t. I, p. 59.
- Prast Rodríguez de Llano, A. (1919). *El turismo y la Sierra de Guadarrama*. VVAA. *Club Alpino Español*, 55, 76, 95.
- Prast Rodríguez de Llano, A. (1920). Rasón te tienes. *Vida aristocrática*, 1 (28), 4-5.
- Prast Rodríguez de Llano, A. (1922). Porqué no nos conocen. *Criterium. Revista mensual de arte fotográfico*, 2 (11), 170-171. Consultada en *Arxiu Nacional de Catalunya (ANC). Fondo Pere Català Roca (Arxiu Pere Català) (ANC1-1237) - Biblioteca de reserva*.

- Prast Rodríguez de Llano, A. (1923). Crónica. *Unión Fotográfica*, 34, 1.
- Prast Rodríguez de Llano, A. (1925?). *Bosquejo histórico del Palacio de Valsaín y de los jardines de San Ildefonso (La Granja, Segovia)*. Gráficas Villarroca. <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=19176>
- Prast Rodríguez de Llano, A. (Dir.) (1927). *Homenaje a las Artes Gráficas, conmemorativo de la inauguración de la nueva casa social*. *Círculo de Bellas Artes*. Círculo de Bellas Artes. <https://bibliotecadigital.jcyl.es/fr/consulta/registro.do?id=17189>
- Prast Rodríguez de Llano, A. (1929). *La Sierra de Gredos*. Madrid: Patronato Nacional de Turismo. <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=1625>
- Prast Rodríguez de Llano, A. (1932). El castillo de la Mota de Medina del Campo. Intento de huida de Doña Juana la Loca. *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 101, 508-522. <https://www.cervantes-virtual.com/nd/ark:/59851/bmcx6454>
- Prast Rodríguez de Llano, A. (1933). *Sobre la fuga frustrada de Doña Juan la Loca. A propósito de unos comentarios con fotografías, no de unas fotografías comentadas*. Imp. S.P. N. <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=2410>
- Prast Rodríguez de Llano, A. (1935). Las pinturas mudéjares del Castillo de la Mota de Medina del Campo, Valladolid. *Revista Cortijos y rascacielos*. <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=4225>
- Prast Rodríguez de Llano, A. (1944). Fotógrafos que fueron. Don Antonio Cánovas del Castillo «Dalton Kaulak». *Sombras*, 4, 21.
- Prast Rodríguez de Llano, A. (1944). Fotógrafos que fueron. Don Antonio Cánovas del Castillo «Dalton Kaulak». *Sombras*, 4, 21.
- Prast Rodríguez de Llano, A. (1945). *¿Fue Alcázar el Castillo de la Mota de Medina del Campo?* [S.l.: s.n.].
- Prast Rodríguez de Llano, A. (1953). V Centenario del nacimiento de Don Gonzalo Fernández de Aguilar y de Córdoba. *Boletín de la Asociación Española de Amigos de los Castillos*, 3, 82-91.
- Prast Rodríguez de Llano, A. (1954). 18 de junio de 1954. *La torre del homenaje del Castillo de la Mota de Medina del Campo (Valladolid)*. Asociación Española de Amigos de los Castillos. Conferencia pronunciada en el Museo Romántico de Madrid.
- Prast Rodríguez de Llano, A. (1958). Realidad de un sueño. *Asociación Española de Amigos de los Castillos*, 22, 140-153
- Prast Rodríguez de Llano, A. (1962). *El venado blanco. Síntesis del guion cinematográfico, relacionada con la historia y la tradición*. [s.n.].
- Prast Rodríguez de Llano, A. (1962). *Donde bay patrón no manda marinero. De mi anecdotario pintoresco*. Madrid: [s.n.].
- Prast Rodríguez de Llano, A. (1962). Más sobre el Castillo de la Mota. *Boletín de la Asociación Española de Amigos de los Castillos*, 37, 89-94.
- Prast Rodríguez de Llano, A. (1965). *Síntesis de un compendio literario y de una autobiografía artística*. [s.n.].
- Prast Rodríguez de Llano, A. (1968). Evocación de César Borgia. Su estancia y muerte en España. *Castillos de España. Asociación Española de Amigos de los Castillos*, 61, 177-188.
- Prast Rodríguez de Llano, A. y Bustos, J. (1918). *Arte Barroco de Madrid*. M. Bayés.
- Prast Rodríguez de Llano, A. y Hidalgo de Torre, R. (1938). *El tiempo: Imágenes*. [s.n.].
- Rodríguez Molina, M. J. y Sanchís Alfonso, J. R. (2013). *Directorio de fotógrafos de España (1851-1936)*. Diputación de Valencia.

- Romanones, Álvaro de Figueroa y Torres, conde de (1925). *Exposición del Traje Regional. Discurso del Señor Conde de Romanones, presidente de la junta organizadora de la exposición en el acto inaugural de la misma*. [s.n.].
- Sánchez Vigil, J. M. (coord.) (2001). *La Fotografía en España. De los orígenes al s. xxi*. Espasa Calpe (Summa Artis, 47).
- Sánchez Vigil, J. M. (2003). *La Esfera. Ilustración mundial. (1914-1931)*. Libris
- Sánchez Vigil, J. M. (2008). *Revistas ilustradas en España. Del romanticismo a la guerra civil*. Trea.
- Sánchez Vigil, J. M. (2013). *La fotografía en España. Otra vuelta de tuerca*. Trea.
- Sánchez Vigil, J. M. (2016). Análisis de la revista *Unión Fotográfica*, órgano de difusión de los empresarios del sector y referente en la materia (1919-1924). *Anales de Documentación*, 19 (2:10). <https://doi.org/10.6018/analesdoc.19.2.251951>
- Sougez, M. L. y Pérez Gallardo, H. (2033). *Diccionario de historia de la fotografía*. Cátedra.
- VV. AA. (1918). *El turismo y la Sierra del Guadarrama*. Madrid. Club Alpino Español. T. I.
- Vegué y Goldoni, A. (1925). La Exposición del Traje Regional. *Arte español: revista de la Sociedad de Amigos del Arte*, 14 (6), 207-224.

## Revistas

- La Esfera. Ilustración mundial* (1914-1931). Prensa Gráfica.
- Noticiero-guía de Madrid* (1897-1946). Hauser y Menet.

## Fotografías

- Prast Rodríguez de Llano, A. (1936-1939). [Calles bombardeadas de Madrid. [Fotografía]. Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000141224&page=1>

# DESCRIPCIÓN DE LA COLECCIÓN DE FOTOGRAFÍA HISTÓRICA DEL ARCHIVO GENERAL DE PALACIO

Juan José Alonso Martín (juan.alonso@patrimonionacional.es)  
Archivo General de Palacio

Nieves Velasco Gozalo (nievesvg5@gmail.com)  
Archivo General de Palacio

**Resumen:** Descripción de la conservación, tratamiento documental y difusión de la colección de fotografía del Archivo General de Palacio. Cómo tras alcanzarse los objetivos de la correcta preservación a través de la digitalización y la completa normalización de la descripción archivística ajustada a las normas estandarizadas y alcanzada ya la completa interoperabilidad de los fondos documentales, se está comenzando a llevar a cabo un paso más en la difusión y preservación del fondo fotográfico, la puesta en marcha y utilización de una herramienta de *software* libre como es Acces to Memory (AtoM).

**Palabras clave:** Documentación fotográfica, tratamiento documental, difusión, AtoM.

## Introducción: el Archivo General de Palacio

El Archivo General de Palacio se creó en 1814 con objeto de recoger, clasificar y conservar todos los documentos producidos por las distintas oficinas competentes en el gobierno y administración de la Real Casa y del Patrimonio de la Corona.

En la actualidad es un archivo público, de titularidad estatal y de libre acceso, dependiente de Patrimonio Nacional<sup>1</sup>. Por el carácter y contenido de sus fondos es un archivo central, ya que recibe transferencias documentales de Patrimonio Nacional y de la Casa de Su Majestad el Rey, pero también es un archivo histórico, cuya documentación más antigua se remonta al siglo XII.

Las principales funciones del Archivo General de Palacio son las de recibir, organizar y preservar, así como poner en servicio y difundir los fondos documentales tanto a las instituciones productoras como a los ciudadanos mediante los servicios de consulta, préstamo y reproducción. Además, se encarga de la gestión, conservación, tratamiento técnico y difusión de los fondos documentales de la Red de Archivos de Patrimonio Nacional, compuesta por los archivos centrales de

---

<sup>1</sup> Patrimonio Nacional es un organismo público, dependiente de la Presidencia del Gobierno, responsable de los bienes de titularidad del Estado que proceden del legado de la Corona española recogidos en la Ley 23/1982, de 16 de junio. Tiene como fines principales el apoyo a la Jefatura del Estado para la alta representación que la Constitución y las leyes le atribuyen, así como la puesta a disposición de los ciudadanos del patrimonio histórico-artístico que gestiona a través de su uso con fines culturales, científicos y docentes.

La Institución se ocupa de la gestión de los palacios, monasterios, conventos reales y edificaciones anexas, abiertas a la visita pública, que constituyen la red de Reales Sitios, y que albergan las Colecciones Reales.

las Delegaciones de Patrimonio Nacional<sup>2</sup>, los archivos de los Reales Patronatos<sup>3</sup>, y el Archivo del Real Alcázar de Sevilla. A excepción de este último, que cuenta con sala de investigadores, la consulta y solicitud de reproducción de sus fondos se realiza a través de copias digitales en el Archivo General de Palacio<sup>4</sup>.

El Archivo General de Palacio conserva documentación en diversos soportes y está clasificada en grupos de fondos y secciones, en función de la procedencia de sus series documentales.

Los diferentes grupos de fondos contienen documentación producida como resultado del ejercicio de sus actividades por parte de las diversas instituciones (Alonso y Mairal, 2011: 50-70; Alonso, 2016: 98-78):

- Jefatura del Estado
  - Real Casa y Patrimonio (siglo xv-1931)
  - Reales Sitios (siglo xvi-1931)
  - Reales Patronatos (siglo xii-1931)
  - Casa Civil del Jefe del Estado (1939-1975)
  - Casa S.M. el Rey (1975-2007)
- Administración Central
  - Patrimonio de la República (1931-1939)
  - Patrimonio Nacional (1939-1998)
  - Embajada de España en Berlín (1914-1920)
  - Embajada de España en París (1914-1923)
  - Consejo de Obras del Monumento Nacional del Valle de los Caídos (1941-1967)
  - Archivos de la Familia Real (1277-1951)
  - Sociedades, Congregaciones y Hermandades (siglos xviii-xix)
  - Archivos Personales y Familiares (1800-1938)

Las secciones ficticias o colecciones están organizadas a partir de documentos procedentes de otros fondos y responden a criterios de conservación por su clase o formato. El Archivo cuenta con las siguientes:

- Personal (siglos xvi-xx)

<sup>2</sup> La Almudaina (Palma, Baleares), Aranjuez, El Pardo y San Lorenzo de El Escorial (Madrid), San Ildefonso (Segovia) y San Jerónimo de Yuste (Cáceres).

<sup>3</sup> Monasterio de las Huelgas (Burgos), conventos de las Descalzas Reales, de la Encarnación y Santa Isabel (Madrid), Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Madrid), Convento de Santa Clara de Tordesillas y el Colegio de Doncellas Nobles de Toledo (Copatrimonio con el Arzobispado de Toledo).

<sup>4</sup> <https://www.patrimonionacional.es/coleccion/archivo-general-de-palacio/sistema-archivos>

- Libros y Registros (1534-1996)
- Planos, Mapas y Dibujos (siglos xv-xx)
- Fotografía Histórica (1851-1996)
- Diplomas y Carteles (siglos xix-xx)
- Pergaminos (1148-1700)

## Colección de Fotografía Histórica

Constituye uno de los fondos fundamentales custodiados en el Archivo General de Palacio, dado el incuestionable valor documental de la imagen como fuente primaria de la historia, amén de su interés como fenómeno visual, histórico, artístico o social de un tiempo, [fig. 1]

En 1995 se emprendió la ordenación y descripción de los fondos fotográficos de Patrimonio Nacional de forma sistemática. Para ello, se designó el Archivo General de Palacio como lugar de custodia, gestión, conservación, estudio, digitalización y difusión gestión del amplio y disperso material fotográfico.

### Procedencia de los fondos fotográficos

La Colección de Fotografía Histórica del Archivo General de Palacio tiene su génesis en el reinado de Isabel II con dos procedencias iniciales. Por un lado, por medio del Ministerio de Estado como regalos provenientes de diferentes cancillerías, y por otro, a través de la propia Real Casa y Patrimonio, especialmente la Mayordomía Mayor, la Intendencia General y la Secretaría particular de la Reina.

La apuesta por este nuevo medio y la afición al mismo de distintos miembros de la familia real, como el infante Sebastián Gabriel de Borbón<sup>5</sup>, las infantas Isabel y Paz de Borbón, o personajes relacionados con la corte, aumentaron considerablemente el volumen de los fondos.

El grueso del corpus documental que compone la Colección, al igual que la documentación textual conservada en el Archivo General de Palacio, se encuentra vinculado a la institución, procediendo de las distintas oficinas de la Real Casa y Patrimonio, del Patrimonio de la República, de la Casa Civil del Jefe del Estado y Patrimonio Nacional. En su mayoría estas imágenes están realizadas por encargo, o son regalos institucionales o particulares. También se deben destacar los fondos producidos o recibidos de agencias de noticias, personas jurídicas de carácter privado, como fotógrafos profesionales, prensa, editoriales, empresas, asociaciones culturales, y fondos de la Administración pública en el ejercicio de sus funciones y como consecuencia de su actividad.

La fotografía de principios del siglo xx procede de dos dependencias de la Real Casa y Patrimonio, la Intendencia General de la Real Casa y especialmente de la Secretaría particular de Alfonso XIII. Como parte de los fondos de la citada Secretaría cabe destacar los más de 5000 positivos relacionados con la Primera Guerra Mundial, en su mayoría de la agencia gráfica alemana Bild-und Filmamt (BUFA), aunque también deben resaltarse los positivos de la agencia también

<sup>5</sup> En 1964 ingresa en el Archivo General de Palacio, formando parte del Archivo del infante Don Gabriel y sucesores, y procedente de San Lorenzo de El Escorial, el grueso de retratos realizados por el citado Infante tanto a los reyes Isabel II y Francisco de Asís como a distintas personalidades y familiares.



**Figura 1.** Infante Sebastián Gabriel de Borbón: *Retrato de interior de los reyes Isabel II y Francisco de Asís*, hacia 1860. Papel a la albúmina. Archivo General de Palacio, Colección de Fotografía Histórica, 10197060.

alemana Wolf o las 150 fototipias del fotógrafo y militar francés Jean-Baptiste Tournassoud<sup>6</sup>. Todas ellas llegaron a Palacio como consecuencia de la creación, a iniciativa de Alfonso XIII, de la Oficina de la Guerra Europea, que gestionó la ayuda humanitaria a partir de 1915 para la búsqueda de soldados desaparecidos en el frente de guerra y que posteriormente se encargó de numerosos asuntos: repatriaciones y canje de prisioneros, información de población civil en países ocupados, indultos, envíos de dinero, etc.<sup>7</sup> [fig. 2].

Cabe señalar el ingreso en el Archivo General de Palacio de varios miles de negativos procedentes del denominado «Negociado del Archivo Fotográfico». Este fondo está integrado por imágenes de las Colecciones Reales de Patrimonio Nacional desde la década de 1940 hasta finales del siglo xx.

<sup>6</sup> Corresponden al reportaje *La Guerre 1914-1919: 150 Planches Artistiques de la Collection personnelle du Commandant Tournassoud*.

<sup>7</sup> El catálogo de la exposición «Cartas al Rey. La mediación humanitaria de Alfonso XIII en la Gran Guerra» contiene capítulos sobre la historia y funcionamiento de la Oficina de la Guerra Europea, los fondos fotográficos relacionados con el conflicto y la labor humanitaria de Alfonso XIII. Mairal Domínguez (2018: 189-248), Utrera Gómez (2018: 289-334) y Alonso Martín (2018: 151-187). También en Alonso Martín (2019: 341-367).



**Figura 2.** Gustave Le Gray: *Marina con velero y remolcador dejando una estela de humo*. Papel a la albúmina. Archivo General de Palacio, Colección de Fotografía Histórica, 10181525.

En los últimos años se ha llevado a cabo una política de adquisiciones de fotografías cuya temática está relacionada fundamentalmente con la familia real y los Reales Sitios<sup>8</sup>.

### **Morfología de la colección**

La colección fotográfica de Patrimonio Nacional está integrada por más de 88 000 documentos, de los que más de 65 000 se conservan en el Archivo General de Palacio, incluyendo unos 13 000 negativos en placas de vidrio; el resto se custodian en la Real Biblioteca, entre cuyos fondos destacan un millar de álbumes.

La mayor parte de la colección tiene como soporte el papel, tanto en papel baritado, papel a la albúmina o cartón, bien en fotografías sueltas sobre diferentes soportes secundarios o bien conformando álbumes.

<sup>8</sup> Como consecuencia de la política de nuevas adquisiciones señalamos, entre las más notables, la entrada en octubre de 2003 de la parte del Archivo Kaulak referido a los retratos de la familia real; en junio de 2006, la compra a herederos del duque de Alburquerque y Martínez Campos de una colección cercana al millar de fotografías en tarjeta postal con temática de vida cotidiana y actos oficiales con presencia de la familia real española; en el año 2012 se adquirió un álbum con 71 fotografías de la infancia de la reina doña Sofía, y en enero de 2013 se compró el álbum de la Armería Nacional de 1868 registrada por el conde de Lipa, y recientemente se ha adquirido una colección de 1182 fotografías de la familia real española conservadas en tres álbumes, siendo la última incorporación un reportaje de Luis Marín con el seguimiento a la familia real en diversos actos oficiales y momentos de ocio en la capital hispalense con motivo de la inauguración de la «Exposición Iberoamericana de 1929».

Así mismo es preciso señalar la presencia de la más importante colección de Europa de fotoesulturas, muy relacionadas con el interés demostrado por la familia real en impulsar la incipiente industria fotográfica.

En el Archivo General de Palacio están representados prácticamente todos los procedimientos fotográficos desarrollados a lo largo de la evolución técnica de la fotografía. De forma general podemos hablar de los daguerrotipos, los ambrotipos y los ferrotipos entre 1839 y 1855, de los negativos al colodión húmedo sobre vidrio y las copias a la albúmina, de 1855 a 1880; el período de negativos en gelatina sobre vidrio y de copias por ennegrecimiento directo en papel de fabricación industrial entre 1880 y 1910; el de los negativos sobre nitrocelulosa y otras variantes de plástico y de las copias de revelado químico en papeles a la gelatina, entre 1910 y 1970. Y finalmente, por ahora, la fotografía a color cromógeno desde 1970 hasta la actualidad.

Lo mismo cabría decir de los procedimientos fotomecánicos (fototipias, fotograbados, Woodburytipos, etc.), todos están ampliamente representados en la Colección.

Desde los fotógrafos pioneros, las más relevantes figuras de este ámbito y los más prestigiosos estudios se hallan representados en la Colección: José de Albiñana, Clifford, Jean Laurent, Martínez de Hebert, Lacombe y Lacroix, Ángel Alonso Martínez, Gustave Le Gray, Tournassoud, Enrique Facio, Napoleón e hijo, William Atkinson, Barcia y Viet, Kaulak, Charles, los hermanos Debas, Christian Franzen y Nissen, Campúa o Sebastião Salgado [fig. 3].



**Figura 3.** Jean-Baptiste Tournassoud: *Unidad de caballería atravesando un río en Oise*. Fototipia sobre cartón, 24. Archivo General de Palacio, Colección de Fotografía Histórica, 10231142

En cuanto a la temática representada en esta colección, podemos hablar de varios bloques:

- Uno de los primeros por su relevancia es el retrato, tanto individual como colectivo, constituyendo uno de los temas más representativos de esta colección. El retrato fotográfico culminó una de las mayores necesidades históricas de la iconografía regia: la obtención de imágenes fidedignas de las personas reales, ya que los reyes necesitaban rodearse de buenos retratistas por una cuestión de conveniencia política, pues donde no llegaba directamente su presencia, su autoridad dimanaba de su presencia figurada en el retrato; por lo que rápidamente el retrato regio se generalizó tanto para su uso propagandístico como elemento de intercambio familiar y regalo.
- Fotografía de actos oficiales, englobando todas las actividades llevadas a cabo por la familia real en el ejercicio de su cargo, como puedan ser audiencias, actos de Estado, actos militares, celebraciones religiosas, grandes acontecimientos culturales, y viajes y visitas oficiales.
- Fotografía de obras, tanto públicas como relacionadas con los Reales Sitios, y de otras actividades.
- Fotografía personal o privada.
- Fotografía de patrimonio, relacionada con lugares, paisajes, monumentos y objetos artísticos de los Reales Sitios, destacando la importancia de esta documentación gráfica para el estudio y la conservación del patrimonio cultural, cobrando especial relevancia las imágenes de inventario de obras de arte de las Colecciones Reales.
- Fotografía de actualidad, con todo tipo de hechos extraordinarios, trágicos o lúdicos acaecidos en cada momento.
- Fotografía de guerra, cubriendo distintos conflictos bélicos, con el importantísimo corpus que conforman las fotografías relacionadas con la Primera Guerra Mundial.
- Presencia colonial española (Guinea Ecuatorial, Cuba y Filipinas).

## Conservación

El sistema de conservación tradicional y común en tantos archivos españoles se ha ido solventando en el Archivo General de Palacio, almacenando los documentos gráficos en bolsas de poliéster, preparadas para su óptima preservación y adaptadas a cada formato, y a su vez en cajas de pH neutro. En el caso de los grandes formatos se ha optado por su ubicación en planeros que cumplen los estándares para su correcta preservación. Misma actuación se ha llevado a cabo con los álbumes y otros materiales especiales, conservados en contenedores adaptados a su tamaño y de pH neutro. En cuanto a las placas de vidrio, estas se ubican en armarios libres de ácido y adaptados a cada tamaño, preservándose, cuando ha sido posible, sus antiguos soportes.

## Digitalización

Paralela a esta evolución sufrida en el tratamiento documental, ha sido fundamental la política de digitalización de los documentos fotográficos para conseguir los objetivos de facilitar el acceso a la documentación y la preservación de este patrimonio documental.

Valorando y adoptando los parámetros de calidad de la imagen digital de acuerdo con las finalidades y capacidades de gestión del Archivo General de Palacio, se ha llegado a digitalizar el 80 % de los fondos, en digitalización directa 1:1, con una resolución de 300 a 600 puntos por

pulgada, en función de cada imagen y en modo RGB (color, 24 bits). Se ha optado por el formato TIFF para la conservación, y PDF y JPEG para la difusión.

## Difusión

Uno de los objetivos primordiales del Archivo General de Palacio es alcanzar la mayor difusión posible de todos sus fondos, consiguiéndose este propósito en el caso del fondo fotográfico, sobre todo con la organización de exposiciones. En junio de 1999 se inauguró la exposición «La Fotografía en las Colecciones Reales» (VV. AA., 1999), que constituyó la presentación a gran escala de la Colección, y que permitió dar a conocer a los especialistas, pero también al público en general, las obras maestras que alberga.

Posteriormente Patrimonio Nacional ha organizado algunas exposiciones temáticas, como es el caso de «Fotografía de lo sublime. Las marinas de Gustave Le Gray» en 2021 (Utrera, 2021) o «Sebastião Salgado y las Colecciones Reales. Encuentros en torno a la fotografía de paisaje» en 2022, en colaboración con PHotoESPAÑA<sup>9</sup>. Cabe destacar también la exposición «Cartas al Rey. La mediación humanitaria de Alfonso XIII en la Gran Guerra», que a pesar de no ser una muestra fotográfica en sí misma, contó con centenares de imágenes de los fondos del Archivo General de Palacio, y que fue premiada como mejor evento de difusión entre 2018-2021 por la Asociación de Archiveros de Castilla y León.

Todas estas exposiciones han llevado consigo la publicación de catálogos, la realización de jornadas científicas y la elaboración de distintos recursos didácticos de apoyo, en especial para el público infantil.

Como ocurre en la mayoría de centros de investigación, es frecuente el préstamo de documentos para exposiciones nacionales e internacionales, lo que permite dar a conocer una parte de los fondos del Archivo General de Palacio, y colaborar así con las actividades de otras instituciones.

Igualmente, a lo largo de los años se han ido realizando diversas publicaciones relacionadas con la Colección de Fotografía, sobre todo a través de la revista *Reales Sitios*, que ha impulsado el estudio de sus fondos.

El Archivo General de Palacio ofrece, por supuesto, la posibilidad de consultar sus fondos documentales en la Sala de Investigadores, priorizando la consulta de copias en el caso de que la documentación esté digitalizada, reservando la consulta de originales para casos especiales convenientemente fundamentados.

Además, el Archivo ofrece la posibilidad de realizar visitas guiadas, previa petición expresa, para grupos de educación secundaria, universitaria y cursos especializados, para transmitir la importancia del patrimonio documental que conserva.

Un proyecto en el que se halla inmerso el Archivo General de Palacio es la próxima publicación en internet de buena parte de su catálogo, que incluirá de manera progresiva los fondos fotográficos. Esto facilitará la difusión de sus fondos documentales y de la Red de Archivos de Patrimonio Nacional a través de la consulta en línea. El principal objetivo es acercar y difundir el patrimonio documental para su uso como fuente de información al servicio del conocimiento histórico y de la cultura.

<sup>9</sup> <https://www.patrimoniacional.es/actualidad/exposiciones/sebastiao-salgado-y-las-colecciones-reales-encuentros-en-torno-la>

Este proyecto se basa en la creación, siguiendo los principios del *Linked Open Data*, de un portal web que utilice las tecnologías semánticas (web 3.0), incorporando contenido semántico a la información de los documentos, y asegurando búsquedas más precisas por significado. Todo ello representado a través de un grafo de conocimiento que unificará el conjunto de la información, con la posibilidad de ser interrogable por personas y máquinas. A esto se añadiría la incorporación de otros recursos didácticos, como las búsquedas por líneas de tiempo y/o mapas dinámicos.

## Tratamiento archivístico de los fondos fotográficos

Los fondos documentales fotográficos han experimentado una importante evolución desde finales del siglo xx.

En 1995 se emprendió de forma sistemática la ordenación y descripción de todos los fondos fotográficos de Patrimonio Nacional<sup>10</sup> a través del gestor documental BKM (Baratz Knowledge Management), capaz de buscar, organizar y recuperar información y contenidos almacenados en una base de datos documental, e implantada en Patrimonio Nacional, creándose para ello una base de datos con una plantilla específica. Esta base de datos era heredera de una base de datos de obras de arte utilizada por Patrimonio Nacional para la catalogación de las Colecciones Reales. Aunque en un principio supuso un avance sobre los instrumentos de descripción y control con que contaba el Archivo General de Palacio, pronto se detectaron algunas deficiencias que lastraban su uso, especialmente que esta aplicación no era una base de datos relacional y solo describía unidades documentales simples.

Ya en el siglo xxi, y con la puesta en marcha del Sistema de Preservación Digital y Metabusador de Patrimonio Nacional, se procedió a la reestructuración de las bases de datos del Archivo General de Palacio, incluyendo los registros descriptivos, así como imágenes asociadas a documentación textual y gráfica. Esta reestructuración se basó, fundamentalmente, en la adopción definitiva de la Norma Internacional de Descripción Archivística, ISAD(G)<sup>11</sup>, así como del estándar de intercambio EAD<sup>12</sup>, y que se complementaron con la Norma ISAAR(CPF)<sup>13</sup>. Estas normas tienen por objeto identificar y explicar el contexto y el contenido de la documentación de archivo, y son aplicables a cualquier tipología documental. Posiblemente es esta información sobre el contexto lo que da un valor añadido al modelo descriptivo, ya que pone en relación el valor informativo de los documentos y la información sobre el conjunto.

Todo ello precisó de una normalización de los registros de las bases de datos en función de las citadas normas, con objeto de establecer una estandarización de la información de los fondos documentales del Archivo General de Palacio que permitiesen su completa interoperabilidad, así como la futura publicación en portales y webs de recursos archivísticos.

<sup>10</sup> Este proyecto se desarrolló entre 1995 y 1999, financiado por la Fundación La Caixa.

<sup>11</sup> General International Standard Archival Description (Norma Internacional General de Descripción Archivística), elaborada en 1993 por el Comité de Normas de Descripción del Consejo Internacional de Archivos (ICA) y revisada en 1999. Esta norma constituye una guía general para la elaboración de descripciones archivísticas que pueden aplicarse con independencia del tipo documental o del soporte físico de los documentos de archivo

<sup>12</sup> Encoded Archival Description es una norma que utiliza un vocabulario XML para la codificación de instrumentos de descripción de archivos con el fin de publicar, intercambiar y usar la información archivística a través de internet.

<sup>13</sup> International Standard Archival Authority Record for Corporate Bodies, Persons, and Families (Norma Internacional sobre los Registros de Autoridad de Archivos relativos a Instituciones, Personas y Familias) en la cual se establecen las reglas para la creación de registros de autoridades archivísticas referidos a entidades, personas y familias en su rol de productores de documentación.

Dicha normalización requirió del análisis y puesta al día de los registros de la base de datos de fotografía, con el objeto de realizar las modificaciones pertinentes para adaptar las descripciones a los estándares internacionales citados anteriormente. Los fondos fotográficos se han clasificado en once series:

- Retrato
- Fotografía de actividades y obras
- Fotografía personal o privada
- Fotografía de patrimonio
- Fotografía científico-técnica
- Fotografía de actualidad
- Fotografía documental para exposiciones
- Fotografía de guerra
- Fotografía de prensa
- Fotografía publicitaria
- Fotografía artística

Además, se crearon diversos tesauros a partir de los distintos puntos de acceso, específicos para este fondo.

## Implantación de la aplicación AtoM (Access to Memory)

Tras este ingente trabajo, y alcanzada ya la completa interoperabilidad de los fondos documentales, se ha planificado y actualmente se está llevando a cabo un paso más en la difusión y preservación del fondo fotográfico a través de la puesta en marcha y utilización de una herramienta de *software* libre como es AtoM (Access to Memory). Además de un medio de difusión, esta aplicación es un instrumento de trabajo. Este *software* de código abierto basado en web para la descripción archivística y su difusión según las normas del Consejo Internacional de Archivos, permitirá alcanzar la total accesibilidad de este corpus documental conservado en el Archivo General de Palacio.

El origen de este *software* se remonta al proyecto ICA-AtoM (International Council on Archives-Access to Memory) del Consejo Internacional de Archivos, que consistió en el desarrollo de un programa informático basado en los estándares internacionales de descripción archivística (ISAD (G), ISAAR (CPF), ISDIAH<sup>14</sup>, ISDF<sup>15</sup>). Esta iniciativa del ICA, patrocinada por la UNESCO, tenía por objetivo proporcionar gratuitamente un *software* de licencia libre a aquellas instituciones que quisieran tener sus fondos accesibles en línea. A partir de la versión 2.0 el proyecto quedó en

<sup>14</sup> ISDIAH (International Standard for Describing Institutions with Archival Holdings). Norma internacional para describir instituciones que custodian fondos de archivo. Adoptada por el Comité de Buenas Prácticas y Normas, Londres, Reino Unido, 10-11 de marzo de 2008.

<sup>15</sup> ISDF (International Standard for Describing Functions). Norma internacional para la descripción de funciones. Elaborada por el Comité de Buenas Prácticas y Normas Profesionales. Dresde, Alemania, 2-4 de mayo de 2007. Describe las funciones asignadas o realizadas por los productores de la documentación (instituciones, personas o familias).

manos de la empresa canadiense Artefactual Systems, y ya sin el patrocinio del ICA, se transformó en el proyecto AtoM<sup>16</sup>.

El sistema está totalmente basado en web, con un manejo sencillo para el usuario, es flexible y personalizable y multilingüe. Grandes y pequeños archivos se han beneficiado de esta herramienta, que permite también la descripción de fondos de diversas instituciones pertenecientes a una misma red. Todas estas características nos hacen ver el interés del proyecto, basado fundamentalmente en la normativa y la presencia en la web.

AtoM se adapta por completo al nuevo modelo conceptual de descripción archivística que hoy exigen todas las normas. Su estructura atiende a las entidades principales o clases de «objetos» sobre los que se recoge información: documentos de archivo, agentes, funciones, instituciones archivísticas, temas y lugares. En este nuevo modelo cada documento puede ser descrito de manera independiente, pero relacionándose con otros dentro de un sistema que evita la repetición, mejora la consulta e investigación y recupera la información.

Al ser un sistema de código abierto, AtoM puede ser adaptado a las necesidades de cada institución, como es el caso del Archivo General de Palacio.

En la página de inicio aparecen las ventanas de búsqueda y navegación, además de un texto de presentación de la base de datos describiendo su contenido.

El administrador puede acceder a los permisos de edición, traducción, control de vocabulario, etc., y le permite añadir, modificar o borrar contenidos de las diferentes entidades: descripción archivística, registros de autoridad, institución archivística, funciones, temas y lugares.

La introducción de datos es muy sencilla y las páginas correspondientes a cada entidad reproducen escrupulosamente toda la estructura de campos de las normas citadas, hasta el punto de que el programa genera un aviso de alerta cuando falta un campo obligatorio o se produce alguna inconsistencia en el grabado de datos.

El sistema admite asociar a las descripciones archivísticas un variado tipo de objetos digitales (texto, imagen, audio, vídeo), que se adjuntan de manera sencilla para ponerlos a disposición de los usuarios. La imagen del objeto se sitúa al comienzo de cada ficha de descripción y, además, cuando un nivel superior agrupa registros con objetos digitales, se genera sobre el cuadro de clasificación un atractivo carrusel de miniaturas que facilita un recorrido rápido por ellas e incluso el acceso directo a cada una de ellas [fig. 4].

El usuario puede recuperar información mediante un cuadro de búsqueda que está presente en todas las páginas. El sistema busca la palabra clave consultada en el texto completo de todos los campos de todas las descripciones archivísticas. Además, existe una consulta avanzada para definir y acotar mucho mejor las búsquedas.

Otra vía de acceso, situada debajo del cuadro de búsqueda, permite la navegación por los listados de fondos de archivo, nombres, materias, lugares, funciones y objetos digitales.

El sistema proporciona una funcionalidad de importación y exportación para descripciones archivísticas, registros de autoridad y términos: EAD y Dublin Core XML (descripciones archivísticas), EAC-CPF (registros de autoridad) y SKOS (tesauros).

<sup>16</sup> <https://www.accesstomemory.org/es/>

The screenshot shows the AtoM interface for the 'Colección 09-CFH - COLECCIÓN DE FOTOGRAFÍA HISTÓRICA'. The interface includes a top navigation bar with links for 'INICIO', 'CONTACTO', 'ENGLISH', 'PATRIMONIO NACIONAL', and '¿CÓMO BUSCAR?'. A search bar contains the text 'Busca ARCHIVO GENERAL DE PALACIO (Madrid, España)'. On the left, there is a sidebar with 'Fondos' and 'Búsqueda rápida' sections, listing various series like 'Retrato', 'Fotografía de actividades y obras', etc. The main content area displays a carousel of historical photographs with the caption 'Esquimal navegando con una pequeña canoa en el estanque del Retiro con kiosco de música en el cen...'. Below the carousel, it shows 'Resultados 1 a 100 de 124' and a 'Mostrar todo' button. The record details are organized into expandable sections: 'Área de título y declaración de responsabilidad' (Title: COLECCIÓN DE FOTOGRAFÍA HISTÓRICA, Level: Colección, Institution: ARCHIVO GENERAL DE PALACIO (Madrid, España), Reference: ES 28079. AGP 09-CFH), 'Área de fechas de creación' (Date: 1851-2010 (Colección), Collector: ARCHIVO GENERAL DE PALACIO (Madrid, España)), 'Área de descripción física' (Description: 88.295 documentos), and 'Área de descripción archivística' (Scope and content: La Colección comenzó a gestarse durante el reinado de Isabel II. Los primeros procesos fotográficos llegaron al Palacio Real, por una parte, del Ministerio de Estado como regalos provenientes de otras cancellerías, y por otra, mayoritaria, por vía interna de la Real Casa, a través de la Mayordomía Mayor, la Intendencia General y la Secretaría de la Reina. La aguesta y la afición de los distintos miembros de la Familia Real como...).

Figura 4. Registro inicial de la Colección de Fotografía Histórica de la base de datos AtoM del Archivo General de Palacio.

Una de las grandes ventajas de AtoM es que un archivero con permiso de administrador puede definir fácilmente los parámetros de configuración del programa, agregar o modificar términos, editar páginas estáticas, gestionar cuentas de usuario, definir permisos, etc. Respecto a los controles de acceso, el administrador puede crear distintos grupos de usuarios, desde el anónimo (sin registrar) hasta el administrador, con una variedad de permisos de acceso que combina diferentes posibilidades, como ver o no determinadas descripciones archivísticas, abrir los objetos digitales, editar o borrar contenidos, gestionar autoridades, acceder a uno o a varios centros de archivo, etc.

AtoM ofrece la posibilidad de crear descripciones archivísticas multinivel a partir de las cuales podemos crear la descripción de un fondo de archivo o colección, e ir descendiendo en la descripción para crear series documentales, unidades documentales compuestas o simples. Por defecto, el sistema incorpora los niveles de descripción previstos en la ISAD(G), aunque este, como el resto de taxonomías de la aplicación, es totalmente personalizable. Estas descripciones se pueden ir jerarquizando para dar lugar a un árbol de contenidos a partir del cual poder ver la estructura o cuadro de clasificación del fondo.

Las descripciones, con independencia de su nivel, se pueden relacionar con sus respectivas unidades de instalación, para poder recuperar así la documentación física de una manera rápida. En la ficha de cada unidad de instalación se pueden ver sus datos identificativos, la localización física, el tipo de caja o contenedor y los documentos o series que contiene.

También se pueden dar de alta diferentes instituciones archivísticas, hecho que servirá para asignar las descripciones a cada uno de los centros creados.

Por lo que respecta a los registros de autoridad, mediante una plantilla basada en la ISAAR(CPF) el sistema permite dar de alta a los productores de la documentación y crear todas las relaciones necesarias entre ellos. Estas entradas de autoridad se pueden recuperar y utilizar tanto para el productor como para el resto de autoridades relacionadas con la descripción.

Además de las autoridades de persona, el sistema también admite la creación de puntos de acceso de lugar y de materia, junto con otra taxonomía para la creación de funciones a partir del ISDF.

AtoM nos permite decidir cuáles de los elementos de las diferentes descripciones queremos que sean públicos y cuáles solo de consulta para usuarios internos.

Todas estas características hacen que esta aplicación sea una prometedora herramienta para la difusión de archivos y fondos documentales en la web.

## La norma RAD (Rules for Archival Description) para descripción de fotografías

En 2016 el Archivo General de Palacio comenzó a describir su documentación en AtoM (Access to Memory). Entre sus fondos se conservan documentos de formatos especiales, tales como planos, mapas, dibujos, fotografías o partituras. AtoM cuenta con varias plantillas de descripción: las ya citadas ISAD(G), ISAAR(CPF) e ISDIAH, pero también Dublin Core, MODS (Metadata Descripción de Objeto Schema), DACS (Describing Archives: A Content Standard) y RAD (Rules for Archival Description).

La norma ISAD(G) ha demostrado ser demasiado genérica para la descripción de documentación gráfica, como fotografía, mapas, planos, dibujos, carteles e incluso para las partituras musicales, ya que la información técnica se concentra únicamente en dos campos (tipo de documento, tradición documental, autoría y grado de atribución, técnica, soporte, dimensiones, escala, exposiciones...)

En el Archivo General de Palacio se ha optado por la plantilla RAD para describir los documentos con formatos especiales porque es la plantilla que mejor se adapta a sus necesidades de descripción, ya que contienen capítulos específicos para materiales de todo tipo, documentos textuales, materiales gráficos, cartográficos, dibujo técnico y arquitectónico, imágenes en movimiento, grabaciones sonoras, documentos electrónicos, microformas, objetos y documentos filatélicos. Al igual que la ISAD(G), la RAD también es compatible con la norma de intercambio EAD.

Las Reglas para la descripción de archivos (RAD) es el estándar canadiense que proporciona un conjunto de reglas basadas en principios de archivo tradicionales, cuyo propósito es proporcionar una base descriptiva coherente y común para describir los materiales de archivo dentro de un fondo determinado. Es un estándar de metadatos descriptivos de varios niveles estructurado

para reflejar el contexto de un grupo de registros en función de la forma en que se crearon, utilizaron y gestionaron.

En un estudio pormenorizado de las áreas y campos más significativos, se pueden observar los elementos diferenciadores de esta plantilla RAD:

- **Área de título y declaración de responsabilidad:** Recoge información más precisa en campos específicos que no contempla la ISAD(G):
  - Título
  - Tipo general de material
  - Títulos en otros idiomas
  - Otras informaciones del título
  - Declaración de responsabilidad
  - Notas al título
- **Área de fechas de creación:** También puede contener más información que ISAD(G), y es donde se registra la fecha, el lugar y se vincula el documento con:
  - El actor responsable de la creación, edición, publicación, etc. Es un campo repetible y, así, se pueden vincular todas las autoridades necesarias (persona, familia o institución), con su rol correspondiente.
  - El lugar, relacionándolo con el tesoro de lugares.
  - Fecha desglosada, en el caso de que sea preciso registrar una doble fecha.
  - Área de notas: Es el campo que más información recoge, y permite una descripción más exhaustiva de cada fotografía o reportaje:

Condiciones físicas	Disponibilidad de otros formatos
Origen del ingreso	Restricciones de acceso
Sistema de clasificación	Condiciones de uso, reproducción y publicación
Lengua(s)	Instrumentos de descripción
Escritura(s)	Materiales asociados
Notas sobre la lengua y escritura	Materiales relacionados <sup>17</sup>
Localización de originales	Nuevos ingresos

- **Otras notas:** Este campo ofrece la posibilidad de reflejar los datos relativos a la descripción física de los documentos perfectamente estructurada y detallada, lo que facilita tanto las búsquedas a los usuarios como el control de la Colección para sus responsables.

La plantilla RAD cuenta con los siguientes tipos de notas en este campo:

<sup>17</sup> Enlaza el registro con cualquier otro registro relacionado sin que necesariamente sea de un documento fotográfico.

- Conservación
- Derechos
- Descripción física
- Descripciones alfanuméricas
- Edición
- Material complementario
- Nota de créditos
- Nota de firma
- Publicaciones
- Publicaciones seriadas
- Nota de reparto

En el Archivo General de Palacio, y en el caso de la documentación fotográfica, se han establecido como obligatorias las notas de conservación, dimensiones, soporte, técnica y, si fuera el caso, de exposiciones.

Una vez completada la descripción de los documentos, y gracias a la interoperabilidad que ofrece la AtoM, se puede alcanzar un alto grado de conexión entre los registros de todo tipo de documentos. Así, y partiendo de la búsqueda de una fotografía concreta, se puede acceder a una gran cantidad de información:

- El expediente del que proviene la imagen o aquellos expedientes que contengan información sobre su contenido.
- Los registros de autoridad con los que se relaciona el objeto de búsqueda, y la vinculación que mantienen (asociativa, de familia, jerárquica, de pertenencia, de solicitud, de recomendación o temporal).
- Las imágenes de estos registros de autoridad o de los expedientes asociados.
- Los puntos de acceso de materia y de lugar asignados a ese registro propician la obtención de todos los resultados que hacen referencia a los mismos. En el caso de los lugares, se podrá acceder también a un mapa dinámico con más de 11 000 topónimos geolocalizados, con sus correspondientes registros asociados.
- La navegación por el cuadro de clasificación permite subir a niveles superiores (reportaje, serie, fondo, etc.).
- A través del punto de acceso de eventos se podrá acceder a la línea de tiempo.

Por último, queremos resaltar que la implantación en el Archivo General de Palacio tanto de la aplicación AtoM como de la plantilla RAD ha permitido una descripción más efectiva de la documentación gráfica y en especial de los fondos fotográficos y, sin duda, posibilita un acceso más completo a los mismos.

**UDS F10244331 - "263. Voiture de gala qui servit aux noces d'Isabelle II. (des remises du Palais de Madrid)". (Borrador)**

COLECCION DE FOTOGRAFIA HISTORICA > Fotografía de patrimonio > Inventario fotográfico > Reportaje sobre la colección real de car... > "263. Voiture de gala qui servit aux noc..."

**Area de descripción archivística**

Nombre del productor: LAURENT MINIER, Jean (1816-1886)  
Historia biográfica: Nacionalidad francesa

Historial de custodia: Transferencia

Alcance y contenido: Colección formada por 91 positivos fotográficos

**Area de notas**

Condiciones físicas: Positivo con esquinas ligeramente erosionadas

Origen del ingreso: Transferencia

Idioma del material: + francés

Escritura del material: + latín

Restricciones de acceso: Por motivos de conservación, el acceso a los documentos se realizará a través de copias digitales, mientras que el estudio de los originales solo será posible en aquellas ocasiones en las que la dirección técnica del Archivo General de Palacio estime...

Condiciones de uso, reproducción, y publicación: Las reproducciones de documentos del Archivo General de Palacio y de la Red de Archivos de Patrimonio Nacional se destinarán exclusivamente para fines de estudio e investigación, sin finalidad lucrativa, según lo dispuesto en la Ley de Propiedad...

Conservación: Positivo en buen estado

Técnica: Colodión húmedo

Soporte: Papel a la albúmina

Descripción física: Dimensiones: 24 x 33,2cm

Exposiciones: "La fotografía en las Colecciones Reales", 1999. Madrid y 2000-2001: A Coruña, Gijón, Sevilla y Zaragoza. Patrimonio Nacional.

Identificador/es alternativo/s: Signatura topográfica: Planero 00008 Cajón 117

**Puntos de acceso**

Puntos de acceso por materia: • 05. ECONOMÍA Y COMERCIO = TRANSPORTE = VEHÍCULOS = CARRUAJES

Puntos de acceso por lugar: • ESPAÑA = MADRID (comunidad autónoma, España) = MADRID (España) = PALACIO REAL Y EDIFICIOS ANEXOS (Madrid, España) = REALES CABALLERIZAS (Madrid, España)

**Area de control**

Identificador de registro de descripción: ES-28079-AGP/D-4334499

Identificador de la institución: ES-28079-AGP

Estado de elaboración: Final

Nivel de detalle: Básico

Fechas de creación, revisión o eliminación: R.U.G. (2022-10-31 creación)

Idioma de descripción: + español

Escritura de la descripción: + latín

**Area de título y declaración de responsabilidad**

Título: "263. Voiture de gala qui servit aux noces d'Isabelle II. (des remises du Palais de Madrid)".

Designación general de material: • Positivo fotográfico

Título paralelo: [263. Coche de gala que se utilizó para la boda de Isabel II. (Cocheras del Palacio de Madrid)].

Otra información de título: Carruaje de las Colecciones Reales inventariado con el nº10016494

Mención de responsabilidad: Laurent Minier, Jean

Nivel de descripción: UDS

Institución archivística: ARCHIVO GENERAL DE PALACIO (Madrid, España)

Código de referencia: ES 28079. AGP 09-CFH.00202/F10244331

**Area de fechas de creación**

Fecha(s):

- ca. 1880 (Creación)
  - Creador: LAURENT MINIER, Jean
  - Lugar: REALES CABALLERIZAS (Madrid, España)
- ca. 1880 (Publicación)
  - Editorial: J. LAURENT & CIA (Madrid, España)
  - Lugar: MADRID (España)

**Area de descripción física**

Descripción física: Un positivo

**Materias relacionadas**

05. ECONOMÍA Y COMERCIO = TRANSPORTE = VEHÍCULOS = CARRUAJES

**Personas y organizaciones relacionadas**

LAURENT MINIER, Jean (Creador)  
J. LAURENT & CIA (Madrid, España) (Editorial)

**Lugares relacionados**

ESPAÑA = MADRID (comunidad autónoma, España) = MADRID (España) = PALACIO REAL Y EDIFICIOS ANEXOS (Madrid, España) = REALES CABALLERIZAS (Madrid, España)

Figura 5. Registro de una fotografía de Jean Laurent en la base de datos AtoM del Archivo General de Palacio.

## Bibliografía

- Alonso Fernández, G. (1999). La presencia de España en África. *Reales Sitios*, 139, 52-63.
- Alonso Martín, J. J. (2014). El Archivo General de Palacio. *Reales Sitios*, 200, 171-181.
- Alonso Martín, J. J. (2016). Archivo General de Palacio in Madrid. The Spanish Royal Archives. *Vorstelijck, koninklijk, keizerlijk. Archieven van vorstenhuizen in Europa [= Archivos de casas reales en Europa]*. La Haya: Stichting Archiefpublicaties, Jaarboek, 16, 98-117.
- Alonso Martín, J. J. (2017). The Office of the European War: Spanish Humanitarian Aid during the First World War. *Documents of the First World War (Symposium Proceedings)* (pp. 135-141). Presidency of the Republic of Türkiye-Directorate of State Archives,
- Alonso Martín, J. J. (2019). Fuentes documentales sobre la Primera Guerra Mundial en el Archivo General de Palacio. En C. Sanz Díaz y Z. Petrovici. *La Gran Guerra en la España de Alfonso XIII* (pp. 341-367). Sílex Universidad.
- Alonso Martín, J. J. y Mairal Domínguez, M. M. (2011). Fondos documentales del Archivo General de Palacio. *Revista de la Asociación de Archiveros de la Comunidad de Madrid*, 5, 50-107.
- Lázaro Martínez, A. (1999). Una visión de la Primera Guerra Mundial (1914-1918) a través de la agencia gráfica alemana BUFA. *Reales Sitios*, 139, 64-75.

- Mairal Domínguez, M. M. (2018). La Oficina de Guerra Europea. *Cartas al Rey. La mediación humanitaria de Alfonso XIII en la Gran Guerra* (pp. 189-248) [Catálogo exposición]. Patrimonio Nacional, Fundación Banco Santander.
- Ruiz Gómez, L. (1998). Una visión fotográfica en torno al río Pulangui: la Filipinas musulmana en los albores del noventa y ocho. *Reales Sitios*, 139, 52-65.
- Ruiz Gómez, L. (1999). Un fotógrafo aficionado en la Corte de Isabel II, el Infante Sebastián Gabriel. *Reales Sitios*, 139, 16-30.
- Sáez Samaniego, S. (1999). La España del siglo XIX. Entre tradición y modernidad. *Reales Sitios*, 139, 31-40.
- Sáez Samaniego, S. (1999). La imagen de Andalucía en la Colección Real de Fotografía del Archivo General de Palacio. *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 28, 179-185.
- Sáez Samaniego, S. (2004). En torno a la imagen religiosa en la Corte de Isabel II: fondo fotográfico del Archivo General de Palacio. *Reales Sitios*, 161, 64-70.
- Sáez Samaniego, S. (2005). Álbum dedicado a Su Majestad la Reina Isabel II en 1860: una inédita y sugestiva visión fotográfica del viaje real. *Reales Sitios*, 165, 38-53.
- Sáez Samaniego, S. (2007). Homenaje a Cristóbal Colón en el V Centenario de su muerte: Fotografías para el recuerdo de una figura histórica, en el Archivo General de Palacio. *Reales Sitios*, 172, 50-63.
- Sáez Samaniego, S. (2021). *Fotografía de lo sublime. Las marinas de Gustave Le Gray* [Catálogo exposición]. Patrimonio Nacional.
- Utrera Gómez, R. (1999). La imagen de Alfonso XIII en la Colección Fotográfica del Patrimonio Nacional. *Reales Sitios*, 139, 41-51.
- VV. AA. (1999). *La Fotografía en las Colecciones Reales* [Catálogo exposición]. Patrimonio Nacional, Fundación La Caixa.
- VV. AA. (2018). *Cartas al Rey. La mediación humanitaria de Alfonso XIII en la Gran Guerra* [Catálogo exposición]. Patrimonio Nacional, Fundación Banco Santander.

# ANÁLISIS DEL SISTEMA DE ADQUISICIÓN DE OBRA FOTOGRÁFICA EN INSTITUCIONES CULTURALES EN ESPAÑA. PROPUESTA DE BUENAS PRÁCTICAS

Susana Oñoro Barba (suonoro@ucm.es)  
Doctoranda Universidad Complutense de Madrid

**Resumen:** Este artículo tiene como objetivo mostrar los resultados de la investigación realizada sobre la adquisición de patrimonio fotográfico por instituciones culturales en España. Tras analizar más de una treintena de entidades se vislumbra que la adquisición de obra no se limita simplemente a su compra y almacenamiento, sino que abarca todo un proceso dinámico que se inicia con la definición del plan estratégico de la institución y culmina con actividades de difusión a la sociedad. Un proceso laborioso inmerso en un confuso marco legal y fiscal que muestra la complejidad ante la que se enfrentan las instituciones a la hora de incrementar su patrimonio fotográfico. Por ello, se propone un Decálogo de Buenas Prácticas que ayude a la mejora del proceso.

**Palabras clave:** Patrimonio fotográfico, instituciones culturales, España, gestión, propuestas.

## Introducción

España es depositaria de un gran patrimonio fotográfico disperso en numerosas y muy variadas instituciones. Desde que el invento de Daguerre llegara a la península, solo unos meses después de su presentación en París en 1839, la producción de fotografías ha sido constante y su valor es hoy incalculable.

El derecho a la cultura y la conservación del patrimonio están amparados en nuestra Constitución por el artículo 44, que especifica que los poderes públicos promoverán y tutelarán el acceso a la cultura, y el artículo 46, donde además se puntualiza que estos poderes garantizarán la conservación y promoverán el enriquecimiento del patrimonio histórico, cultural y artístico de los pueblos de España. Aunque la participación de las instituciones españolas en la conservación del patrimonio fotográfico es reciente, el Estado español comienza a coleccionar fotografía a inicio de la década de los noventa (Mur, 2016: 281), la gestión se ha desarrollado rápidamente. Este acelerado proceso puede haber ocasionado que los métodos de gestión del patrimonio hayan quedado desdibujados por una multiplicidad de formas de hacer, tantos como instituciones culturales existentes, lo que puede haber ido en detrimento del buen desarrollo del sector.

Ante la escasa existencia de protocolos de actuación sistematizados y consensuados, la presente investigación pone el foco en saber si las instituciones culturales cuentan con una estrategia para adquirir obra fotográfica o simplemente se ha actuado de forma arbitraria y particular. Como señalan algunos investigadores en la material (Sánchez, 2008: 250), muchas de las colecciones

de fotografía existentes hoy en España no se crearon con tal objetivo y, por lo tanto, no han seguido criterios específicos del arte fotográfico. En la mayoría de los casos dichas colecciones crecieron con la institucionalización de archivos personales de fotógrafos que albergados en la institución, privada o pública, terminaron convirtiéndose en colecciones. Esto hace intuir que puede ser el germen de la carencia de mecanismos sistematizados y lo que nos da el punto de partida para el tema que abordamos.

La presente investigación parte de un interés personal por la gestión y conservación del patrimonio fotográfico nacional y el rol que tienen las instituciones culturales, privadas y públicas, como salvaguardas de dicho legado. Tal como queda reflejado en el artículo 2 de la Ley del Patrimonio Histórico Español, la Administración tiene la responsabilidad, «a través de las instituciones públicas, estatales, comunitarias y locales, de garantizar la conservación del Patrimonio Histórico Español, así como, promover el enriquecimiento del mismo y fomentar y tutelar el acceso a todos los ciudadanos».

En este sentido, el objeto del presente trabajo es realizar un análisis de los sistemas de adquisición de obra fotográfica en instituciones culturales, privadas y públicas, en España, con el fin de conocer los criterios y mecanismos con los que las instituciones culturales amplían sus fondos fotográficos.

Para ello, tras profundizar en la literatura relacionada con el tema, se definieron los criterios de elección de las instituciones que serán objeto de estudio: entidad cultural; con sede en el territorio español, ámbito estatal y regional; titularidad pública o privada, con gestión de patrimonio fotográfico. Se elaboró un directorio con la elección de instituciones seleccionadas de las que se identificó la persona responsable de fondos y colecciones para el posterior contacto.

Se desarrolló un cuestionario con preguntas abiertas y cerradas con el objetivo de recabar información sobre los criterios y procedimientos de adquisición de obra, así como otras cuestiones relacionadas con la investigación, como el gasto medio en adquisición (presupuesto destinado por la institución), la coordinación entre entidades o las problemáticas más destacadas con las que se encuentran las entidades, entre otras cuestiones.

El cuestionario cuenta con un encabezado que facilitaba la relación de las respuestas con la institución consultada en el posterior análisis. Se compone de un total de 11 preguntas, 10 de ellas tipo test, con la intención de facilitar la rápida respuesta de la institución, al mismo tiempo que conocer en detalle los aspectos que nos interesan en la investigación. Se incorpora una última pregunta abierta con la finalidad de dar la posibilidad a la institución de incluir el comentario que considerara oportuno sobre las preguntas planteadas.

Para sistematizar la información recogida en los cuestionarios se crea una base de datos que permitió establecer estadísticas y valoraciones porcentuales que ofrecen tanto una visión general como un análisis pormenorizado en áreas concretas de gran riqueza para el análisis. La base de datos está compuesta por los siguientes campos: institución; tipología; titularidad; ámbito territorial; sede; persona de contacto; mail; teléfono.

Con la intención de conocer la situación actual del mercado del arte y los criterios de valoración de obra fotográfica, además, se procedió a identificar las galerías de arte especializadas en fotografía en España y se realizaron entrevistas telefónicas a sus directores. Se elaboró un guion con cuatro preguntas abiertas que fueron utilizadas de forma sistemática en todas las entrevistas.

La investigación se llevó a cabo durante los meses de marzo a junio de 2021.

## ENTIDADES CULTURALES CON COLECCIONES FOTOGRÁFICAS CUESTIONARIO (2021/Abril)

Institución \_\_\_\_\_  
Nombre del responsable del fondo y/o colección fotográfica: \_\_\_\_\_

### CUESTIONARIO

1. Cantidad de obras fotográficas en el centro:
  - a. Menos de 1000
  - b. Entre 1000 y 5000
  - c. Más de 5000
2. Se dispone de un registro general o inventario de las obras
  - a. Registro/inventario completo
  - b. Registro/inventario parcial
  - c. No hay registro
3. ¿Indique los criterios de adquisición de las obras fotográficas?
  - a. Por el Género: SI  NO 
    - i. Fotografía de autor/creativa
    - ii. Fotoperiodismo
    - iii. Fotografía editorial (documental)
    - iv. Otras (indíquela): \_\_\_\_\_
  - b. Por la Cronología: SI  NO 
    - i. Siglo XIX
    - ii. 1ª mitad siglo XX
    - iii. 2ª mitad siglo XX
  - c. Fotografía española SI  NO
  - d. Fotografía europea y americana SI  NO
  - e. Fotografía emergente y contemporánea SI  NO
  - f. Aspectos técnicos (Conservación, tamaño, formato, etc) SI  NO
4. ¿Se realiza una tasación previa de la obra fotográfica por un profesional/experto?
  - a. SI : Interno  // Externo
  - b. NO
5. ¿Cuáles son los métodos de adquisición de obra fotográfica por su institución?
  - a. Compra directa :
    - i. Menos del 50%
    - ii. Más del 50%
  - b. Subastas :
    - i. Menos del 50%
    - ii. Más del 50%
  - c. Dación :
    - i. Menos del 50%
    - ii. Más del 50%
  - d. Donación :
    - i. Menos del 50%
    - ii. Más del 50%
  - e. Depósito :
    - i. Menos del 50%
    - ii. Más del 50%
6. ¿Con qué tipo de documentos formaliza la adquisición de obra fotográfica?
  - a. Acuerdo
  - b. Convenio
  - Contrato
7. ¿Se comunica a otras instituciones culturales la adquisición de las obras fotográfica?
  - a. Si
  - b. No
8. Se comunica a algún organismo Estatal o Autonómico la adquisición de obra fotográfica?
  - a. Si
  - b. No
9. ¿Cuál es el gasto medio anual en adquisición de obra fotográfica?
  - a. Hasta 10 mil€
  - b. Entre 10mil€ y 20mil€
  - c. Entre 20 mil y 30mil€
  - d. Más de 30mil€
  - e. Otras cantidades (indíquela) \_\_\_\_\_
10. Indique la principal problemática en la adquisición de obra fotográfica
  - a. Derechos de autor
  - b. Recursos económicos
  - c. Volumen (cantidad que dificulta la gestión)
  - d. Infraestructura
11. NOTAS. Incluya en este apartado los comentarios que dese realizar sobre las preguntas anteriores.

Figura 1. Cuestionario enviado a las instituciones participantes en la investigación. Elaboración de la autora.

## Aproximación al concepto de obra fotográfica

La Real Academia Española define fotografía como el «procedimiento o técnica que permite obtener imágenes fijas de la realidad mediante la acción de la luz sobre una superficie sensible o sobre un sensor». Sin embargo, si profundizamos en el abordaje de la fotografía como documento, este concepto se transforma en un poliedro difícilmente adaptable en una única definición [fig. 2].



**Figura 2.** Autor desconocido: Marie Guy-Stéphan. (Circa 1850).  
Daguerrotipo desconocido. Instituto del Patrimonio Cultural de España.

Es en 1985 cuando la Ley del Patrimonio Histórico Español amplía su extensión y contempla en su marco jurídico el Patrimonio Documental y Bibliográfico. En su artículo 49, la ley define documento como «toda expresión en lenguaje natural o convencional, y cualquier otra expresión gráfica, sonora o en imagen, recogidas en cualquier tipo de soporte material, incluso los soportes informáticos». Por primera vez, la fotografía queda reconocida como parte integrante del Patrimonio Nacional y, como tal, está justificada su recuperación, revalorización, protección y conservación (Salvador, 2014: 320).

Una década después, la Ley de la Propiedad Intelectual, en adelante LPI, de 1996 aporta un nuevo matiz al documento fotográfico, distinguiendo entre obra fotográfica y mera fotografía. Una diferencia que se sustenta en la originalidad y la creatividad que se le otorga a la obra fotográfica y que no es contemplada en la mera fotografía (Sánchez, 2020: 4), lo que supone implicaciones jurídicas en la gestión. Sin embargo, esta laxitud terminológica que aporta la LPI no hace sino que sumar aún más complejidad a la definición, lo que ha llevado a expertos en la materia a trabajar un marco definitorio más específico. Es el caso del Test OFoto, una herramienta para el peritaje y la toma de decisión sobre cuáles son las obras fotográficas gracias a la aplicación de criterios tanto del ámbito intelectual (autoría, psicología, intencionalidad, usos y aplicaciones, temática y presentación, difusión) como del ámbito técnico composición, iluminación, color y edición (Sánchez, 2020: 12).

Más recientemente el Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico (PNCPF) de 2015, hace especial mención a la dualidad intrínseca de la fotografía, definiéndola en base a sus componentes tangibles e intangibles, ya que ambos aspectos son necesarios tener en cuenta en la gestión patrimonial. Por un lado, la imagen, destacando su condición de objeto inmaterial, meramente visual, y por otro el soporte, incidiendo en el objeto material, resultado de la toma, fijación, tratamiento de la imagen negativa y fijación de la imagen en la copia positiva (PNCPF, 2015: 8). Los profesores Sánchez Vigil, Fernández Fuentes y Marcos Recio ofrecen una perspectiva más holística y enriquecedora de la fotografía, distinguiendo entre documento (donde predomina el objeto real), arte (donde destaca la originalidad y la creatividad) y lenguaje (con predominio de la técnica y la actitud experimental).

## Marco jurídico de la procedencia

No existen condiciones específicas para la adquisición de fondos fotográficos dentro de los bienes que componen el patrimonio histórico español, siendo aplicable a estos bienes la misma normativa que al resto (PNCPF, 2015: 76). Este es el punto de partida con el que se aborda el marco legal del proceso de adquisición de obra fotográfica. El universo jurídico al que se suscriben las instituciones culturales responsables de la gestión del patrimonio fotográfico se presenta como una pluralidad de normativas, modelos de aplicación y documentos que reflejan la complejidad de la materia que se estudia en este trabajo. Desde la creación de la Ley del Patrimonio Histórico en 1985 se ha ido creando espacio en las instituciones para la gestión del patrimonio fotográfico nacional.

### Ámbito institucional: entidades culturales

En su preámbulo, la Ley del Patrimonio Histórico especifica que la conservación del patrimonio tiene sentido «si al final, conducen a que un número cada vez mayor de ciudadanos puedan contemplar y disfrutar las obras que son herencia de la capacidad colectiva de un pueblo. Porque en un Estado democrático estos bienes deben estar adecuadamente puestos al servicio de la colectividad en el convencimiento de que su disfrute se facilita el acceso a la cultura y que ésta, en definitiva, es camino seguro hacia la libertad de los pueblos».

Este marco legislativo pone el foco en la utilidad de las instituciones culturales como salvaguardas de la cultura y, por ende, del desarrollo de la ciudadanía. La fotografía como patrimonio debe ser recuperada, conservada, tratada, analizada y gestionada con el objetivo de, en su condición de bien cultural, estar a disposición de la sociedad. En este sentido, el marco legislativo español otorga la responsabilidad a la Administración, a través de las instituciones públicas, estatales, comunitarias y locales, de garantizar la conservación del Patrimonio Histórico Español, así como promover el enriquecimiento del mismo y fomentar y tutelar el acceso a todos los ciudadanos a los bienes comprendidos en él<sup>1</sup>.

Este paradigma legislativo comienza su andadura en 1985, lo que puede explicar que las instituciones españolas se iniciaran tarde en la adquisición de obra fotográfica, sobre todo, comparado con otros países donde la fotografía ya contaba con una solvente presencia en instituciones y en las políticas estatales. En España no es hasta 1986 cuando el Museo Español de Arte Contemporáneo (Actual Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía) crea el primer departamento de fotografía, seguido del Museu Nacional d'Art de Catalunya, que lo hizo a partir de los años noventa, década en la que el Estado se convierte en principal coleccionista público de fotografía, proporcionando una nueva dirección al sector de la conservación fotográfica (Mur, 2016: 281).

<sup>1</sup> Art. 2, L16/1985.

Hoy el panorama nacional de la gestión patrimonial fotográfica, a pesar de su juventud, cuenta con numerosas y destacadas instituciones que salvaguardan el patrimonio histórico español. Especial mención hay que hacer a la Biblioteca Nacional de España (BNE), que empieza a almacenar fotografía en sus fondos poco después de su creación en 1839 (Ortega, 2002: 13). Sus fondos están compuestos por más de dos millones de originales de diversas temáticas y gran interés documental. Los fondos abarcan el periodo entre 1850 y 1990 y son accesibles digitalmente. (<http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html>).

La institución de referencia para la protección del patrimonio fotográfico nacional es el Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE). Es una Subdirección General adscrita a la Dirección General de Patrimonio Cultural y Bellas Artes del Ministerio de Cultura. Su cometido es la investigación, conservación y restauración de los bienes que conforman el patrimonio cultural. Conserva casi medio millón de imágenes cuya cronología abarca desde la década de 1840 hasta la actualidad. Se pueden consultar digitalmente (<http://catalogos.mecd.es/IPCE/cgi-ipce/ipcefototeca>).

Desde la entrada en vigor de los Estatutos de las Autonomías en 1979, los territorios inician su andadura para la protección de su propio patrimonio y comienzan a crearse instituciones, muchas de ellas exclusivamente especializadas en fotografía. Ejemplos de ellas encontramos Photomuseum de Zarautz, Centro Andaluz de la Fotografía, Centro Documental de la Imagen de Santander, la Fototeca de Huesca, el Fondo Fotográfico de la Universidad de Navarra, el Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya, el Centro de Fotografía de Tenerife, el Centro de la Imagen de la Diputación de Girona, entre otros muchos. Estas instituciones componen una amalgama heterogénea, tanto en la gestión como en la tipología del patrimonio.

En este sentido, las instituciones culturales que gestionan el patrimonio son la herramienta fundamental que «permite que un número cada vez mayor de ciudadanos pueda contemplar y disfrutar las obras que son herencia de la capacidad colectiva de un pueblo», tal como se especifica en la Ley 16/1985. Por ello, su papel activo en su protección, conservación y difusión del patrimonio fotográfico es incuestionable (Sánchez, 2012: 27).

### Métodos de adquisición y contexto jurídico

El PNCPF, concebido bajo la premisa de la dispersión de buena parte de los fondos que lo integran y de la necesidad de arbitrar mecanismos y sistemas que faciliten su preservación y difusión, aglutina las vías a través de las cuales se procede al enriquecimiento de bienes culturales:

- **Derecho a la adquisición preferente** asumida por la Administración pública en el marco de la Ley 16/1985 y asumido a través del derecho de tanteo, el derecho de retracto y la oferta de venta irrevocable.
- **Compra directa** tras el conocimiento de la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico Español.
- **Adquisición en subastas extranjeras.**
- **Dación en pago de impuestos**, que supone el pago de cualquier deuda tributaria con la entrega de bienes del patrimonio histórico español y sujeta a la Ley 16/1985.
- **Donaciones a favor del Estado**, y que suponen beneficios fiscales para el donante y están sujetas a la Ley 49/2002, la Ley 26/2014 y la Ley 27/2014.
- **Depósito o comodato**, que es un préstamo de carácter gratuito con la obligatoriedad de devolverlo y que conlleva obligaciones por ambas partes.

Esta pluralidad de formas conlleva una diversidad de normativas legales que ofrece a la adquisición de obra un marco complejo y heterogéneo. En el panorama nacional nos encontramos:

- **Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español**, en la que se incluye una nueva definición del patrimonio histórico español. La ley supuso un planteamiento novedoso y moderno, tanto en las medidas de protección y fomento como en el impulso del disfrute de los bienes culturales. Ha sido el origen de las leyes en las comunidades autónomas, que partiendo de esta ley básica han ido adaptando sus disposiciones a las particularidades del territorio.
- **Real Decreto 111-1986, de Desarrollo Parcial de la Ley 16/1985, del Patrimonio Histórico Español**, que regula los órganos colegiados que intervienen en la aplicación de la Ley 16/1985, del Patrimonio Histórico Español (Consejo del patrimonio histórico, Junta de calificación, valoración y exportación de bienes del patrimonio histórico español, instituciones consultivas), se desarrollan los instrumentos administrativos sobre la declaración de bienes de interés cultural, del registro general de bienes de interés cultural, etc., se regula la transmisión y exportación de bienes integrantes del patrimonio histórico español, se establecen medidas contra la expoliación y las medidas de fomento.
- **Ley 49/2002, de 23 de diciembre, de régimen fiscal de las entidades no lucrativas y de los incentivos fiscales al mecenazgo**. Regula los aspectos por los cuales las entidades son beneficiarias de mecenazgo, cuáles son estas entidades, qué tipo de donaciones dan derecho a deducción fiscal, cómo se valoran esas donaciones para calcular la deducción, cómo se justifican las donaciones, deducciones fiscales asociadas, y otras formas de mecenazgo más allá de las donaciones.
- **Ley 27/2014, de 27 de noviembre, del Impuesto sobre Sociedades**. Regula el Impuesto sobre Sociedades a personas jurídicas, que es el tributo perteneciente al sistema tributario español (periódico, proporcional, directo y personal).
- **Real Decreto Legislativo 3/2011, de 14 de noviembre, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Contratos del Sector Público**. Texto refundido en el que se integran la Ley 30/2007, de 30 de octubre, de Contratos del Sector Público, y las disposiciones en materia de contratación del sector público contenidas en normas con rango de ley.
- **Ley de Propiedad Intelectual**. El texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, aprobado por Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril. En ella se contemplan los derechos de carácter personal y/o patrimonial que atribuyen al autor y a otros titulares la disposición y explotación de sus obras y prestaciones.
- **Código Civil, Real Decreto de 24 de julio de 1889**, que regula las relaciones civiles (derechos y obligaciones) entre personas físicas, así como entidades jurídicas.

De la misma manera, encontramos diversidad en la formalización de los documentos para cada una de las modalidades de adquisición: contratos, convenios, acuerdos, firma de facturas entre otros, lo que supone una mayor complicación de la adquisición.

## Análisis de los métodos de adquisición de obra fotográfica en instituciones culturales españolas

En la presente investigación se contactaron sesenta instituciones culturales según los criterios planteados en la metodología y que responden a diversas tipologías: Administración pública, archivos, museos, fundaciones, bibliotecas, entidades culturales.

Respondieron 31 (51 %) instituciones culturales. De estas, 24 (77 %) cumplimentan el cuestionario, mientras que 7 (23 %) nos transmiten una breve información a través del mail sin rellenar el cuestionario. Esto hace posible un análisis fiable que ayuda a extrapolar los datos y hacer valoraciones generales. Por tipología de institución se obtiene un mayor número de respuestas de las entidades culturales (12) y museos (11), seguido de archivos (4), fundaciones (4). De las instituciones que se obtuvo respuesta, el 81 % corresponde a la titularidad de públicas y el 19 % al sector privado. A su vez, el 61 % de las instituciones son de ámbito regional, mientras que el 39 % de ámbito estatal<sup>2</sup>.

De la misma manera se contactó con 7 galerías del territorio nacional especializadas en fotografía con el objetivo de realizar entrevistas a las personas responsables y profundizar en el conocimiento del mercado del arte fotográfico. Se obtiene la participación de dos de las galerías, una localizada en Madrid (Galería Blanca Berlín)<sup>3</sup> y la otra en Barcelona (Galería Valid Foto)<sup>4</sup>, ambas con una larga trayectoria en el sector del mercado de la fotografía en España, lo que proporcionó un conocimiento sólido a la investigación.

### Valoración de los cuestionarios

- Se corrobora el inmenso patrimonio fotográfico esparcido por una diversidad de instituciones en todo el territorio nacional. El 96 % de las instituciones consultadas alberga fondos de más de 1000 obras fotográficas, si bien los grandes volúmenes de obra lo asumen entidades públicas, representando el 65 %. En relación al territorio, el 60 % de las entidades regionales contienen fondos más discretos que no superan las 5000 unidades, sin embargo, hay que notificar el aumento en número de este tipo de instituciones vinculadas al territorio y, por lo tanto, se intuye un aumento en cantidad total de obra y una mayor diversificación y dispersión del mismo.
- Podemos decir que el inventario es aún una asignatura pendiente. El 33 % de las instituciones presenta fondos parcialmente inventariados, lo que supone una cifra a tener en cuenta en relación a la presente investigación, ya que la falta de este dificulta la identificación y el acceso. Sin embargo, destaca que el 73 % de las entidades regionales tiene completamente inventariados sus fondos, esto nos hace pensar que está relacionado con el apoyo a las políticas de conservación del patrimonio en los territorios y a la menor dimensión de estos. De la misma manera, destaca que los fondos del 70 % de las entidades públicas está completamente inventariado, lo que refleja el papel activo de la Administración en su compromiso por la conservación del patrimonio fotográfico (Ley 16/1985).
- Los criterios de selección de obra son bastante homogéneos según los datos extraídos de los cuestionarios. Hay un notable predominio en la adquisición de obra del siglo XX tanto en entidades públicas, con un 71 %, como en privadas que rellenan el cuestionario, con un 100 %<sup>4</sup>. Destaca, sin embargo, que el criterio de obra fotográfica del siglo XIX es solo tenido en cuenta por el 26 % de las instituciones, y más específicamente, ninguna entidad privada adquiere obra del siglo XIX.

<sup>2</sup> Se entiende como estatal aquella institución cuyo marco de actuación abarca todo el territorio nacional y regional cuyo marco de actuación es provincial o autonómico.

<sup>3</sup> [www.blancaberlingaleria.com](http://www.blancaberlingaleria.com)

<sup>4</sup> [www.validfoto.com](http://www.validfoto.com)



Figura 3. Company: Rosario Soler, ca. 1920. Museo de Historia de Madrid.

- El criterio de fotografía española predomina en las entidades públicas con un 22 % frente a las privadas, con un 11 %. En un sentido inverso, el criterio de fotografía europea o americana tiene más presencia entre las instituciones privadas, 22 % de las encuestadas, frente a las públicas, 12 %. Esta inercia se percibe también desde la perspectiva territorial, donde el 23 % de las entidades regionales seleccionan fotografía española y solo en un 9 % tienen en cuenta el criterio de fotografía internacional. Destaca en las regionales una mayor presencia de temáticas vinculadas con el área geográfica.
- Comprobamos el bajo uso del criterio de aspectos técnicos de la obra fotográfica. Solo un 8 % de instituciones lo tiene en cuenta. Desde la perspectiva geográfica, un 7 % de instituciones regionales aplican dicho criterio, frente al 12 % de las estatales. Destaca que ninguna de las instituciones privadas adquiere obra teniendo en cuenta criterios técnicos.
- De los datos se desprende que el 67 % de instituciones realizan la tasación de obra y, de estas, el 76 % lo hace de forma interna. Es reseñable que el 71 % de las entidades públicas tasan de forma interna, frente al 67 % de las privadas. Vemos que el 27 % de las entidades regionales externalizan dicha tarea. A nivel estatal la externalización es del 14 %.
- La donación, con un 32 %, seguido de la compra directa, con un 28 %, son los métodos de adquisición más frecuente. Por su parte, la dación, subasta o depósito son los menos aplicados de manera generalizada. Si analizamos por tipología de institución, el sistema de depósito está más vinculado a instituciones regionales, con un 22 %, mientras que en las estatales desciende al 6 %. La producción de obra está casi en exclusiva relacionada con instituciones privadas, con un 14 %, frente al 2 % de las públicas. Por su parte, la dación se aplica en alrededor del 8 % de las instituciones.
- El contrato es la formalización más generalizada (45 %) seguido del convenio (26 %) y el acuerdo (11 %). Sin embargo, no se ha podido determinar el uso de cada uno de los modelos de formalización en relación con los métodos de adquisición.
- Los datos demuestran el escaso trabajo en red entre las instituciones. El 86 % de las instituciones no comunican sus adquisiciones a otras entidades culturales. Las instituciones públicas presentan una mejor red entre ellas, bajo el amparo de la Administración e impulsado por la Ley del Patrimonio Histórico Español (16/1985)<sup>5</sup>, sin embargo, vemos una falta de coordinación territorial, ya que mientras que las estatales están en comunicación con la Administración en un 87 %, las regionales descienden al 69 %.
- De forma generalizada la falta de presupuesto se postula como la principal problemática de las instituciones culturales a la hora de adquirir obra. El 52 % de las entidades no cuentan con presupuesto propio o este es variable, ya que reciben obra directamente del Ministerio. Si nos centramos en ámbito territorial, la realidad de las instituciones estatales es muy diferente a las regionales: mientras que el 89 % de las estatales no tienen presupuesto o es variable, las regionales tienen una realidad más diversa con una horquilla de gasto variada, un 33 % hasta 10 000 euros, un 25 % con más de 30 000 euros, un 17 % oscila entre los 10 000 y 20 000 euros, y un 25 % sin presupuesto o variable.
- La falta de recursos económicos es en un 60 % la problemática más señalada a la hora de adquirir obra. Aspecto que ya en el PNCPF se considera importante desarrollar para fortalecer el rol de las instituciones en la conservación del patrimonio.

<sup>5</sup> Art. 61 del capítulo II: «La administración del Estado promoverá la comunicación y la coordinación de todos los Archivos, Bibliotecas y Museos de titularidad estatal existentes en todo el territorio español».



Figura 4. Jean Laurent Minier: *Zamoranos*. Tipos populares, 1878. Albúmina iluminada. Archivo Museo Arqueológico Nacional.

### Valoración de las entrevistas

- No existen criterios de tasación consensuados. Si bien coinciden, estos no se han establecido de forma sistematizada por los profesionales del sector. Los entrevistados necesitaron hacer un análisis previo para recopilar los criterios utilizados en su práctica profesional, ya que no hay una regla común más allá de la información adquirida tras la experiencia como expertos en la materia.

- La factura de compra y el certificado de autenticidad son los documentos utilizados en la compra-venta de fotografía en el sector privado, siendo el certificado de autenticidad considerado esencial en la transacción.
- En general, no se realiza comunicación (ni externa y ni con la Administración u otras instituciones) de las ventas de obra fotográfica realizadas. De forma muy excepcional se comunica si es relevante para el posicionamiento de marca de la galería.
- Para la dinamización del sector se destaca la necesidad de la bajada del IVA a la cultura, la creación de una ley de mecenazgo específica para bienes culturales, así como la creación de un Centro Nacional de Fotografía.

## Propuestas de actuación. Buenas prácticas

Más allá de un marco vigilante, la Ley 16/1985 impulsa una gestión eficaz del patrimonio basada en un estímulo educativo, técnico y financiero que ayude al incremento, así como a un mayor acercamiento a la sociedad general. Los esfuerzos de conservación de fondos o colecciones de fotografías han de estar orientados para su durabilidad en el futuro, lo que, ante la falta de recursos, supone trabajar con una planificación lo suficientemente flexible que evite riesgos por la falta de continuidad (PNCFP, 2015: 9).

Los datos extraídos en el presente estudio nos muestran la complejidad ante la que se enfrentan las entidades culturales a la hora de incrementar sus fondos y hacerlos accesibles a la sociedad. La diversidad conceptual del propio artefacto fotográfico, sus particulares características físicas, las limitaciones de espacio y recursos económicos, además de un difuso y complejo marco legal y fiscal, confeccionan un universo difícilmente abarcable por las instituciones hoy.

Este acercamiento al tema nos ha servido para elaborar una propuesta de criterios de buenas prácticas que esperamos ayuden a dar un marco homogéneo al proceso de entrada e institucionalización de obra fotográfica. Para ello partimos de una consideración fundamental: la adquisición no supone simplemente el acto de obtener y almacenar obra fotográfica, sino que consiste en un proceso que se inicia en la propia definición del plan estratégico de la institución y que culmina en las actividades de difusión a la sociedad. Todo un desarrollo que implica una serie de acciones que van desde la elaboración de un plan de viabilidad, la tasación, la valoración, la catalogación, la conservación preventiva, el monitoreo, la evaluación, así como la coordinación y comunicación con entidades, Administración y sociedad general. Entendemos, pues, adquisición como todo un proceso dinámico que requiere un marco de ejecución especializado.

Planteamos a continuación un decálogo de criterios de buenas prácticas con la intención de que sirvan como punto de partida para el desarrollo y mejora de las políticas de adquisición en las instituciones culturales.

MUSEO	INSTITUCIÓN CULTURAL	ARCHIVO
Museo Nacional del Prado	Centro Arte Alcobendas	Archivo Histórico Banco Santander
Museo de Arte Contemporáneo Castilla y León (MUSAC)	Institu d'estudis fotogràfics catalunya	Arxiu Nacional de Catalunya
MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL	Real Academia de Bellas Artes San Fernando - BIBLIOTECA	Archivo Histórico Provincial de Huesca - Fototeca
Museo del Traje	Centro Andaluz Arte Contemporáneo	Archivo Histórico Provincial de Teruel
Museo Nacional de Antropología	Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara CEFIHGU	<b>FUNDACIÓN</b>
Museo del Romanticismo	Centro Gallego Arte Contemporáneo	Fundación Mapfre
Museo Univ Navarra	INSPAI (Centro de la Imatge Girona)	Fundación Enaïre
Photomuseum	Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE)	Fundación Loewe
Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo	Institut Valencià d'Art Modern (IVAM)	<b>GALERÍA</b>
Museo ICO	Patronato Real Alcázar de Sevilla	Blanca Berlín
Museo Cerralbo	Centro Documentacion e Imagen de Santander (CDIS)	Valid Foto

Figura 5. Relación instituciones participantes en la investigación según su tipología.



Figura 6. Charles Clifford: *Palacio Real desde el estanque de la Casa de Campo*, ca. 1859. Biblioteca Nacional de España.

**1 – Definición de una política de adquisición de la institución.** Es recomendable que las instituciones desarrollen sus propias políticas de adquisición alineadas con su misión y sus planes estratégicos. Estas políticas tendrán en cuenta, además de las directrices estatales en materia de adquisición, las características propias de la institución (limitación de espacio, tipo de colecciones, etc.).

**2 – Fomento de la formación especializada.** La adquisición de obra implica la valoración de toda una serie de factores que influyen en la rentabilidad de la obra y la viabilidad de la adquisición (riesgo de deterioro, condiciones de manipulación, transporte, conservación, derechos de autor, marco fiscal, etc.). Por ello, la adquisición debe realizarse por personal cualificado con conocimiento de las tareas. En este sentido, las entidades deben asumir el compromiso de lanzar planes de formación interna que capaciten al personal responsable de obra para el buen hacer de la actividad.

**3 – Sistematización de la entrada de obra.** El registro de la procedencia y del estado de la obra en el momento de la adquisición es una práctica importante, sobre todo para la conservación y rentabilización de la obra. Consideramos que es recomendable la ejecución de forma protocolizada de fichas de registro (con información relativa a la negociación de la adquisición de la obra, dejando claro la procedencia, el cambio de titularidad, el modelo de adquisición y la titularidad de los derechos de autor y los gestores de ellos), así como de fichas de adquisición (con información sobre características físicas de la obra, los riesgos de deterioro, necesidades de conservación y prevención, así como recomendaciones para la difusión de la misma).

**4 – Normas comunes de definición de obra fotográfica.** Como hemos podido comprobar en la investigación, la ambigüedad de los parámetros que definen una obra fotográfica (creatividad y originalidad) necesitan concretarse en criterios específicos y que estos sean utilizados por todas las instituciones culturales. Siguiendo las recomendaciones planteadas por el PNCPF en materia de adquisición de obra (PNCPF, 2015: 120) y tras consultar la literatura relacionada con este tema, consideramos que el Test OFoto (Sánchez, 2020: 12) se presenta como la herramienta más completa y argumentada para definir correctamente una obra fotográfica.

**5 – Normas de valoración/tasación homogénea de la obra.** Si bien la valoración económica de una obra fotográfica depende de la oferta y la demanda, es importante contar con unos valores comunes tanto para el sector público como el privado, ya que daría estabilidad al mercado y a la adquisición de obra.

**GALERÍAS DE FOTOGRAFÍA ENTREVISTA (2021/Abril)**

**Galería** \_\_\_\_\_

**Nombre del responsable** \_\_\_\_\_

**PREGUNTAS**

**PREGUNTA 1**  
¿Cuáles son los criterios para una correcta valoración/tasación de una obra fotográfica?

**PREGUNTA 2**  
¿Qué documentos se formalizan tras la adquisición de una obra fotográfica?

**PREGUNTA 3**  
¿Se comunica o hace pública la venta//compra de obras fotográficas?

**PREGUNTA 4**  
¿Qué factores serían necesarios aplicar para dinamizar el sector fotográfico?

Figura 7. Entrevista a las galerías participantes en la investigación. Elaboración de la autora.

**6 – Trabajo en red. Intercambio de profesionales.** El extenso número de entidades culturales encargadas de la gestión del patrimonio fotográfico carece de sistemas de trabajo en red. La revalorización del sector debe pasar por el fortalecimiento de los canales de comunicación entre las entidades. Para ello, el intercambio de trabajadores entre instituciones culturales se presenta como una herramienta innovadora, que puede facilitar la cohesión entre los profesionales del sector, así como fomentar el flujo de información y métodos de trabajo.

**7 – Creación de espacios multidisciplinarios y multisectoriales (públicos y privados).** Propiciar espacios de encuentro para la promoción y el impulso de nuevas ideas y métodos de trabajo (seminarios, *webinar*, jornadas, desayunos con expertos, etc.) entre entidades de diversa naturaleza, tanto privadas como públicas (galerías, centros de arte, fundaciones, empresas, revistas, subastas, museos, bibliotecas, etc.). Estas metodologías colaborativas son fundamentales para construir lazos de unión y generar nuevas ideas.

**8 – Desarrollo de política de préstamos y exhibiciones.** Con la idea de rentabilizar al máximo las herramientas creadas para difundir las obras adquiridas, las instituciones tanto públicas como privadas pueden desarrollar una política de préstamos tanto de obras como de herramientas de difusión tanto presenciales como virtuales (exposiciones, folletos, carteleros, etc.) que ayuden a llegar a nuevos públicos y aumentar la rentabilidad de las adquisiciones.

**9 – Transparencia y visibilidad.** La falta de comunicación pública sobre las adquisiciones por parte de las entidades hace que la visibilidad no sea lo suficientemente extensa. Más allá de la comunicación estatal sobre la adquisición, las instituciones deberían desarrollar herramientas de transparencia y comunicación con la sociedad en la que muestren el crecimiento y la evolución de sus fondos: memoria anual (propia de la institución y unificada entre todas las instituciones), noticias en medios propios (boletines electrónicos, revista, web, intranet, etc.) así como externos (notas de prensa, noticias, reportajes especializados, etc.).

**10 – Vademécum de buenas prácticas.** La creación de un documento de referencia para todas las instituciones que gestionan fondos fotográficos en España se presenta como esencial para la coordinación y correcta ejecución de la adquisición de obra. Dicho vademécum se constituye como una herramienta en la que se plasma la información esencial, desde la terminología y conceptualización del procedimiento, pasando por los modelos de fichas técnicas, el ámbito legal, así como métodos de trabajo en red y coordinado.

## Conclusiones

Al inicio de la investigación se plantean una serie de cuestiones que hemos ido definiendo y analizando en el desarrollo de la misma. El objetivo principal se centraba en analizar los sistemas y criterios de adquisición de obra fotográfica en instituciones culturales españolas. Tras el análisis de los resultados se concluye lo siguiente:

1 - Los datos extraídos nos muestran la complejidad ante la que se enfrentan las entidades culturales a la hora de adquirir obras para incrementar sus fondos y hacerlos accesibles a la sociedad. La diversidad conceptual del propio arte fotográfico, las particulares características físicas del artefacto, las limitaciones de espacio y recursos económicos, la arbitrariedad en la valoración económica de las obras, además de un difuso y complejo marco legal y fiscal, conforman un universo difícilmente abaricable.

2 - La investigación ha servido para poner el foco en el hecho de que la adquisición de obra fotográfica no se limita simplemente a su compra y almacenamiento, sino que abarca todo un proceso que se inicia con la propia definición del plan estratégico de la institución y culmina en las actividades de difusión a la sociedad general. Sin embargo, tal y como se desprende del estudio, este proceso carece de un marco de acción específico para el patrimonio fotográfico, siendo aplicable a estos bienes las mismas normativas y procedimientos que a cualquier otro bien cultural. En este sentido nos encontramos una amplia lista de normativas legales, una variedad de métodos de adquisición, formalizados indistintamente por una pluralidad de documentos, así como unos criterios aleatorios de valoración económica que hacen de dicho proceso un espacio complejo y de difícil asimilación.

3 - Tras hacer análisis identificamos que hubiese sido necesario recabar información más precisa sobre el grado de actuación de la propia institución a la hora de seleccionar y/o adquirir la obra fotográfica, lo que nos hubiese dado más datos sobre la implicación de estas frente al papel predominante del Estado. Los cuestionarios no nos han ofrecido información sobre quién asume específicamente la adquisición o qué grado de implicación tienen las entidades en dicho proceso, por lo que para la interpretación se ha tomado como titular de dicha adquisición a la institución que rellena el cuestionario.

4 - El papel de las instituciones culturales como salvaguardas del vasto patrimonio fotográfico español queda claramente reflejado, por un lado, en la activa participación en la investigación mostrando su interés por el tema, así como en la preferencia de adquisición de obra española. Del informe extraemos que los criterios de selección son homogéneos entre las entidades culturales consultadas, con un claro predominio de fotografía española, y más concretamente la del siglo xx. Es significativo mencionar en este punto la baja presencia de fotografía del siglo xix, lo que invita a un análisis más pormenorizado de las causas, teniendo en cuenta la prolífica y valiosa producción de obra fotográfica del xix en España.

5 - Además, los datos nos muestran la falta de coordinación y trabajo en red entre las instituciones culturales. Un elevado número de ellas no establece, de forma sistemática, flujos de comunicación con otras entidades culturales, ni con la Administración, lo que repercute en la falta de intercambio de conocimiento y aprendizaje mutuo que ayude a la mejora del proceso.

6 - Tras la evidencia de la complejidad del proceso de adquisición de obra fotográfica se ha propuesto un decálogo de buenas prácticas con el objetivo de que sirva como punto de partida para el desarrollo y mejora de las políticas de enriquecimiento de patrimonio en las instituciones culturales. Se considera pertinente seguir las líneas planteadas por el PNCPPF y trabajar en el desarrollo de planes directivos aplicables al proceso de adquisición.

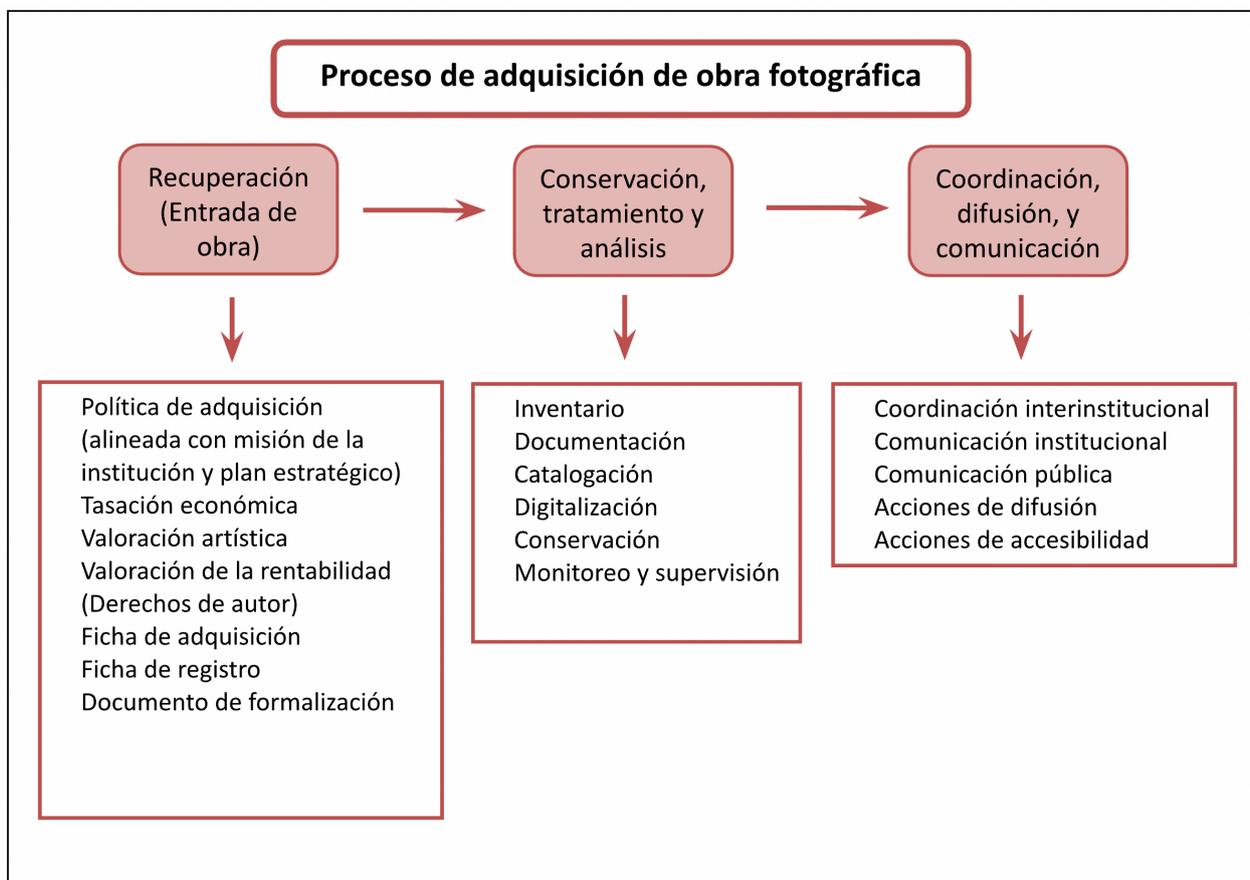


Figura 8. Proceso de adquisición de Obra Fotográfica. Elaboración de la autora.

## Bibliografía

- Alcón López, B. (2020). *Criterios de actuación para la rentabilización y difusión de fondos fotográficos históricos a partir de estrategias en arte contemporáneo*. Facultad de Ciencias de la Documentación.
- Alemán Laín, P. y Martínez Bavière, J. (2015). *Experiencias jurídicas en relación con la organización, la actividad contractual y la fiscalidad de museos españoles*. Madrid: Anuario de la Facultad de Derecho.
- Associació de professionals de la gestió cultura en Catalunya (2011). *Guía de buenas prácticas de la gestión cultural*.
- Baltà Portolés, J. (2016). *El ejemplo francés. Cómo protege Francia la Cultura*. Fundación Santillana y Fundación Alternativas. Foro de Industrias Culturales.
- Boadas i Rasset, J. (2014). Patrimonio fotográfico. Propuestas para una gestión eficaz. En *Del artefacto mágico al pixel. I Congreso Internacional de Documentación Fotográfica* (pp. 17-26). Facultad de Ciencias de la Documentación.

- Ley 16/1985, de 25 de junio, del patrimonio histórico español. *Boletín Oficial del Estado*, 29 de junio de 1985, 155, 20342-20352.
- Ley 49/2002, de 23 de diciembre, de régimen fiscal de las entidades no lucrativas y de los incentivos fiscales al mecenazgo. *Boletín Oficial del Estado*, 24 de diciembre de 2002, 307, 45229-45243.
- Ley de Propiedad Intelectual. El texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, aprobado por Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril.
- Ley 27/2014, de 27 de noviembre, del impuesto de sobre sociedades. *Boletín Oficial del Estado*, 28 de noviembre de 2014, 288, 96939-97097.
- López Mondéjar, P. (1997). *Historia de la Fotografía en España*. Lunwerg.
- Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (2015). *Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico*. Madrid: Subdirección General de Documentación y Publicaciones.
- Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (2015). *Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural del siglo XX*. Madrid: Subdirección General de Documentación y Publicaciones.
- Mur Borrás, B. (2016). *La obra fotográfica en el mercado del arte español*. [Tesis doctoral]. Facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense de España.
- Olivera Zaldua, M., Sánchez Vigil, J. M. y Marcos Recio, J. M. (2013). Gestión de colecciones fotográficas: Proyecto Infoco para la creación de un censo guía de fondos y colecciones fotográficas en España, Portugal e Iberoamérica. *Ibersid*, 7, 117-122.
- Ortega García, I. (2002). *Los fondos fotográficos de la Biblioteca Nacional*. En *Imatge i Recerca Històrica. Jornades Antoni Varés*. CRDI.
- Peña Haro, S. (2014). *La conservación preventiva durante la exposición de fotografía*. Trea.
- Salvador Benítez, A. (2014). De la gestión del patrimonio fotográfico en las instituciones. En *Del artefacto mágico al pixel. Actas del I Congreso Internacional de Documentación Fotográfica* (pp. 319-328). Facultad de Ciencias de la Documentación.
- Salvador Benítez, A. (2015). *Patrimonio Fotográfico. De la visibilidad a la gestión*. Gijón: Trea.
- Sánchez Cano, D. (2008). El coleccionismo de fotografía en España y la colección castellano. *BSAA arte*, LXXIV, 249-272.
- Sánchez Vigil, J. M. (2006). *El documento fotográfico. Historia, usos, aplicaciones*. Trea.
- Sánchez Vigil, J. M. (2012). La Fotografía: patrimonio e investigación. *Artigrama*, 27, 25-35.
- Sánchez Vigil, J. M. (2020). *Criterios para la consideración de «obra fotográfica»*. Propuesta del test Ofoto. Ediciones Complutense.
- Sánchez Vigil, J. M., Fernández Fuentes, N. y Marcos Recio, J. M. (2005). *Necesidad del centro de documentación fotográfica nacional en España*. Ediciones Complutense.
- Trigo, A. (2012). *Cómo invertir en arte con éxito*. Creaciones Copyright.

## Recursos webs

- DFoto (2012). *Directorio de Fotografías en España*. <http://www.dfoto.info/>
- Hispania (2006). *Directorio de colecciones digitales de archivos, bibliotecas y museos españoles*. <https://hispana.mcu.es/es/contenido/presentacion.do>
- Ortega García, I. (2013). *Fondos fotográficos del siglo XIX en instituciones españolas* [Vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=4PKWKDR14Tc&t=1252s>.
- Subdirección General de Archivos Estatales (1995). *Diccionario de terminología archivística*. Ministerio de Cultura. <http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/archivos/mc/dta/diccionario.html>

# EL USO DE LA IMAGEN EN LOS PROCESOS JUDICIALES. SIGLOS XIX Y XX: EL CASO DEL ESTADO DE MICHOACÁN, MÉXICO

Rita María Hernández Hernández (archivo.historico@poderjudicialmichoacan.gob.mx)  
Poder Judicial del Estado de Michoacán

**Resumen:** La impartición de justicia, vista desde una perspectiva histórica, está ligada a un proceso de creación y acumulación de documentos y registros que dan noticia puntual de la labor cotidiana de esta importante actividad. El trabajo que se presenta tiene el propósito de explorar el uso, desarrollo y evolución de la imagen en los procesos judiciales, localizados en el acervo antiguo del Poder Judicial de Michoacán, y donde se observan desde simples trazos a tinta o carbón hasta piezas fotográficas de belleza artística, utilizadas como piezas claves del proceso judicial en donde se encuentran insertos. Además de mencionar el aparato legal existente durante el periodo del porfiriato, siglo XIX, hasta las primeras décadas del siglo XX, evidenciando la relevancia de estos materiales dentro de un juicio y donde es interesante observar el cambio de fotografía judicial a forense, surgiendo así el concepto de fotografía testimonial.

**Palabras clave:** Michoacán, archivo histórico, procesos judiciales, imagen, fotografía testimonial.

*Las fotografías... permiten que el pensamiento  
se adueñe de lo que muestran.*

*El mundo que revelan, congelado, se vuelve manejable.*

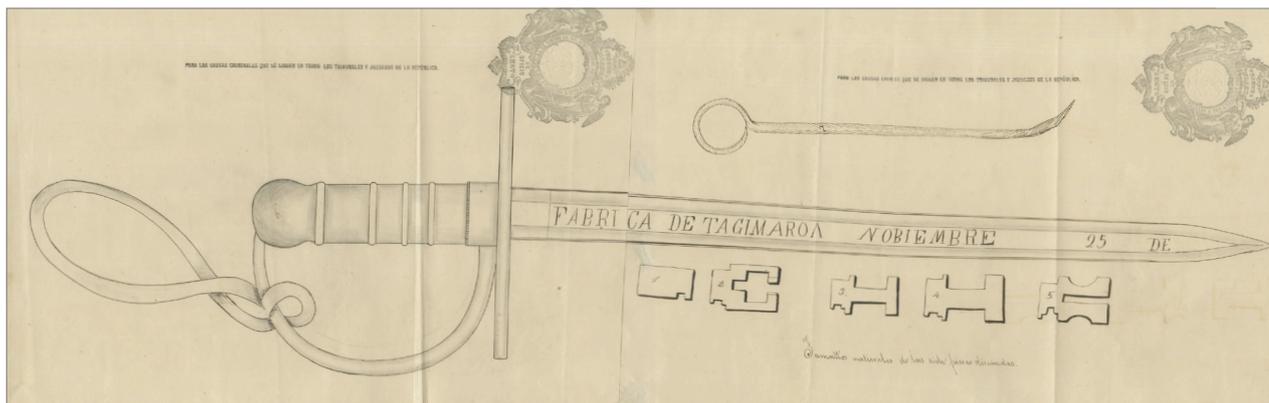
*La información que contienen se deja penetrar por el sentimiento.*

*Las apariencias devienen lenguaje de una vida.*

John Berger

## La imagen como prueba testimonial

La fotografía en los procesos judiciales ha tenido un largo proceso evolutivo y, en los acervos históricos como el que hoy compartimos, se constituye como parte del denominado *Cuaderno de pruebas* y que por lo regular fueron cosidos juntos, durante el proceso judicial, a veces se localizan de forma continua y otras de manera dispersa dentro del expediente y que son parte fundamental de la argumentación de quien lo presenta (García y René, 2010: 21-28). Es importante identificarlos porque en ellos hay pruebas instrumentales (García y García, 2010: 90) como documentos originales, manuscritos, impresos, que bien son considerados una fuente gráfica de la perpetuidad del acontecimiento, hecho o delito a perseguir. En el caso específico del Archivo Histórico del Poder Judicial de Michoacán (en adelante AHPJM), se han localizado una gran diversidad de estos, por ejemplo, dibujos de armas como pistolas, rifles, espadas, cuchillos, imágenes fotográficas, mapas, tarjetas postales, poemas, letras de canciones u objetos como casquillos de bala, veneno, billetes falsos y, últimamente, una trenza de cabello de una mujer.



**Figura 1.** Dibujo de daga, ganzúas y otro fierro, 1871. Tinta-lápiz sobre papel. Expediente s/n 16. Juzgado Segundo Penal de Morelia. Archivo Histórico del Poder Judicial del Estado de Michoacán.

En estos expedientes judiciales hemos podido observar dos momentos significativos. El primero, son las evidencias gráfico-visuales, como los mencionados dibujos del objeto con el que se cometió el delito. También están los dibujos o retratos de la persona acusada o víctima en el proceso judicial, estos forman parte del expediente prácticamente durante todo el siglo XIX. Sus dimensiones son de tamaño natural, por ejemplo, el dibujo de una espada o rifle puede rebasar el metro de longitud. Los realizaba en muchas ocasiones el propio juez o el secretario del juzgado en turno. Elaborados a tinta o lápiz, sus trazos en muchas ocasiones son excelentes y muy detallistas [fig. 1].

### **Una nueva mirada a la fotografía testimonial: la fotografía judicial o forense**

Un segundo momento lo ubicamos en la primera fotografía localizada en un expediente criminal del AHPJM, correspondiente al año de 1871. Justo en esta parte es importante detenernos para saber qué es lo que estaba ocurriendo en el ámbito internacional, pero sobre todo ubicar la nueva utilidad que se empieza a dar a las imágenes de tipo judicial.

Pues bien, había corrido una gran distancia entre la aportación de Daguerre y Niepce con su creación de la fotografía como mecanismo de captar una imagen, sin imaginar el impacto que este tendría en el aspecto policial. Así, se localizan antecedentes que en 1835 se inició con las tomas de retratos con fines identificativos a los delincuentes (Castañeda, 2022). Tiempo más adelante y para ser exactos, en el año de 1866, Allan Pinkerton, un detective privado de origen escocés radicado en Chicago, puso en práctica la fotografía para reconocer a los delincuentes. Pero no será hasta 1868 cuando localizamos a Alfonso Bertillón como el padre de la fotografía forense o judicial, al como apunta Castañeda (2022: 3) «situar y fijar el lugar de los hechos» a través de la ficha policial y de creación del Sistema Antropométrico de Identificación Personal (Saquiche, 2003).

Resulta interesante conocer la opinión del propio Bertillón sobre la propia fotografía: «[esta] es más útil que la más larga y completa de las descripciones» (Saquiche, 2003: 22). Continuando con sus estudios, en 1884 estableció las reglas que se siguen al fotografiar a los delincuentes para su posterior identificación. Esto obedece a que las fotografías que de ellos se tomaban perseguían un toque artístico.

De este modo, inicia la nueva aplicación de la fotografía y, por lo tanto, nace la denominada fotografía forense. Esta se refiere a la aplicabilidad de los conocimientos, métodos y técnicas más avanzadas en fotografía a fin de fijar por medio de placas o imágenes fotográficas el escenario del delito, y captar por medio de la lente aquellas evidencias físicas o indicios que puedan pasar por desapercibidos, y que pueden ser insignificantes, es cierto que pueden ser de vital importancia si

se les estudia y analiza con paciencia y científicamente a efecto de proporcionar la verdad que se ignora; lo anterior en auxilio de las investigaciones que aplican las disciplinas criminalísticas.

Al respecto, el autor Alain Buquet nos dice que «la fotografía es la base de todas las actividades de la criminalística» (2006: 15-16). Para ello, el autor aporta una tipología de las imágenes: primero ubica a la *Descriptiva*, que es la reproducción de los individuos fichados, conocidas también como fotografías antropométricas. En segundo término sitúa la *Panorámica*, para las fotografías de las escenas del crimen y la fijación del aspecto del lugar del atentado. Incendio, asalto a mano armada, etc., mediante un objetivo gran angular o formato panorámico. Un tercer tipo es la *Comparativa*, para la demostración de la identidad o la comunidad de origen, esta debe ser realizada en condiciones rigurosamente idénticas de toma (de aumento e iluminación). En cuarto lugar menciona la *Científica*, por visualización, ya sea en el invisible (UV o IR) o en absorción dicróica en el visible. Finalmente, denomina *Documental* a la presentación en el legajo de las piezas de convicción tal como son transmitidas al experto (Buquet, 2006: 15-16).



**Figura 2.** Fotografías de sospechosos acusados de robo, 1871. Expediente s/n 16. Juzgado Segundo Penal de Morelia. Archivo Histórico del Poder Judicial del Estado de Michoacán.

## Fundamentos jurídicos aplicables al uso de la fotografía judicial

Con respecto al sustento legal aplicado a la fotografía judicial, se han localizado —hasta el momento— dos fundamentos.

El primero lo ubicamos en pleno período porfirista y se trata del *Código de Procedimientos Penales del Estado de Michoacán*, correspondiente al año de 1898, y donde en los artículos 403 al 413<sup>1</sup>, correspondientes a la 4ª sección, relativa a la *Prueba Documental*, solamente hacen mención a *documentos privados*, donde bien podríamos considerar a las imágenes (dibujos) y las fotografías. Llama la atención que a casi más de medio siglo de la invención de la fotografía, aún no estuviera contemplada legalmente como parte del proceso judicial. Recordemos que en el caso específico del acervo histórico en cuestión, la primera fotografía la ubicamos en el año de 1871<sup>2</sup>.

A principios del siglo xx localizamos en el *Código de Procedimientos Civiles del Estado de Michoacán* del 25 de julio de 1936<sup>3</sup>, capítulo xii, título quinto, sobre el Juicio Ordinario, señalado en el artículo 543, que: «Para acreditar hechos o circunstancias que tengan relación con el negocio que se ventila pueden las partes presentar fotografías. Quedan comprendidas dentro del término fotografías, las cintas cinematográficas y cualesquiera otras reproducciones fotográficas».

Como se observa, son distintas materias judiciales, en distintas épocas, y podríamos concluir el paso lento del uso de la fotografía en los expedientes criminales y civiles.

## Un infinito abanico de posibilidades visuales

Lo podremos comprobar a continuación al compartir algunas imágenes testimoniales de la denominada fotografía judicial, criminal o forense, a través de algunos expedientes históricos que datan de los años 1871 a 1959, resguardados por el acervo histórico-documental del Supremo Tribunal de Justicia de Michoacán<sup>4</sup>.

*Ladrones finos*, [fig. 3] así hemos titulado esta imagen que forma parte de un proceso penal, ubicado en la ciudad de Morelia, donde el delito perseguido fue robo. Los hechos ocurrieron en el año de 1923, se lee en el expediente que una pandilla de ladrones estuvo ingresando a varios domicilios de la capital michoacana, perpetrando varios hurtos hasta que finalmente las autoridades lograron su captura.

La fotografía permite observar a un grupo de mujeres y hombres, vestidos si bien acorde a la época, es evidente una distinción. Mientras unos utilizan ropa de manta y sombrero de campesino u overol, además el caso de las mujeres con rebozo, también destacan tres masculinos portando traje luciendo uno de ellos un sombrero bombín, muy catrín<sup>5</sup>, dejando entrever que él es el cabecilla de los delincuentes. De ahí que el título de esta fotografía sea *Ladrones finos*. Además se observan los objetos robados, tales como un conjunto de libros procedentes de una biblioteca y a través de los cuales podemos conocer qué tipo de libros se leían en ese momento. Sobresale por su formato y porque se aprecia bastante bien el título *La Divina Comedia*.

<sup>1</sup> *Código de Procedimientos Penales del Estado de Michoacán de Ocampo* (pp. 126-129). Edición Oficial. Morelia. Tipografía de la E.I.M. Porfirio Díaz, 1898.

<sup>2</sup> Situación que comentaremos en profundidad más adelante.

<sup>3</sup> *Código de Procedimientos Civiles del Estado de Michoacán de Ocampo* (pp. 208-209). Talleres de Gobierno. Morelia, 1936.

<sup>4</sup> En mayo del año de 2004 se realizó la exposición titulada «Una mirada en la aplicación de justicia: el uso de la fotografía. Siglos XIX-XX», con la intención de difundir el contenido visual localizado en este acervo y se complementó con la exhibición de una colección particular de cámaras fotográficas del maestro fotógrafo José Antonio Romo Careaga.

<sup>5</sup> *Catrín* se refiere a un hombre y que a través de su vestimenta denotaba elegancia, pero también era presumido.



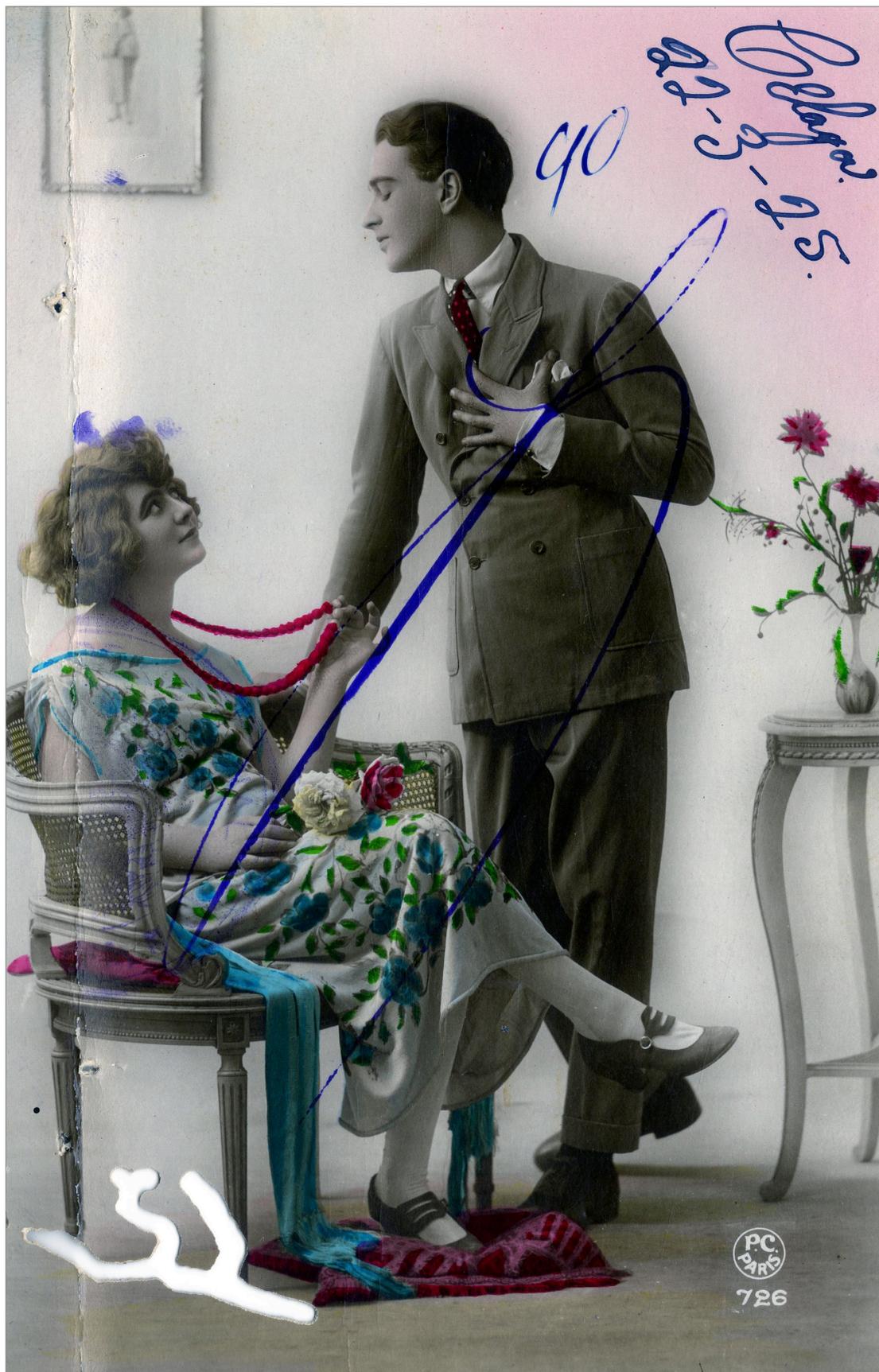
Figura 3. *Ladrones finos*, 1923. Expediente s/n 19. Juzgado Primero Penal de Morelia. Archivo Histórico del Poder Judicial del Estado de Michoacán.

Además, la propia imagen nos da datos concretos sobre la identidad de los delincuentes mediante un sistema de numeración: 1) Carlos Treviño o Refugio Regalado —ratero—, 2) Norberto Oliver o Antonio Gutiérrez —ratero—, 3) Sara Sobrino —ratera—, 4) Guadalupe Basave —ratera—, 5) Gumersindo Estrada —encubridor—, 6) Félix Fabián —cómplice—, 7) Tomás Rosas —cómplice—.

Al fondo de la misma fotografía se observan dos grandes velices<sup>6</sup> (donde seguramente estaba la mercancía robada), y en el extremo izquierdo, las rejas de la celda.

El expediente comentado arriba aporta más imágenes, como una tarjeta postal a color, donde se aprecia a una pareja, mujer y hombre, ella, sentada, sostiene en su mano izquierda dos flores, mientras lanza una mirada enamorada al hombre que, de pie, también la observa con amor, tocando con su mano izquierda el corazón y con la mano derecha toma la mano de su amada. Al fondo se observa un florero, mesas y colgando en la pared un pequeño cuadro. En la parte opuesta de la mencionada postal, encontramos un escrito redactado por el cabecilla del grupo de rateros, Carlos Treviño, dirigido a su esposa, Guadalupe Basave, y donde le explica el motivo por el cual no le ha enviado dinero para su manutención, «no ha colocado la mercancía», es decir, no ha vendido lo robado. Lo cual demuestra que sin importar el trabajo ejercido, ¡este hombre era muy responsable con su mujer!

<sup>6</sup> Se refiere a maletas para transportar el equipaje.



**Figura 4.** Postal de amor enviada por el cabecilla del grupo de ladrones, Carlos Treviño a su esposa Guadalupe Basave, expresando muy cariñosamente que no ha sido posible enviarle para su manutención porque no ha podido colocar la mercancía. Archivo Histórico del Poder Judicial del Estado de Michoacán.

## Pasión secreta<sup>7</sup>

Se trata de un expediente criminal por raptó que se remonta al año de 1929 y nos narra una hermosa historia de amor entre los jóvenes Rosalio y Juana. Él, de 19 años, y ella, de 17, se conocieron en la misa dominical que se celebraba en el templo de Nuestra Señora de Lourdes, en la localidad de Morelia. Se enamoraron y comenzaron una relación manteniendo en secreto su noviazgo hasta que decidieron huir, haciendo cómplice de su secreto al hermano menor de la joven. Tras su desaparición se inició una investigación judicial y durante el transcurso de la misma, los padres de Juana hallaron en su habitación la correspondencia de los enamorados.



**Figuras 5 y 6.** Postales a color, 1907. Presentadas como prueba por el delito de violación. Expediente número 553. Juzgado Primero Penal de Tacámbaro. Archivo Histórico del Poder Judicial del Estado de Michoacán.

Este proceso judicial contiene un poema que lleva el título de *Pasión secreta* y una postal bordada, donde se puede leer la palabra «Te beso»<sup>8</sup>. Cabe mencionar que, desafortunadamente, no se conservan fotografías de los jóvenes enamorados. Sin embargo, consideramos que los elementos descritos permiten reconstruir perfectamente los hechos.

## Amor prohibido

En este caso el delito del que trata el proceso judicial es el adulterio cometido por María Soto, quien estaba casada con Valentín Navarrete, y Santiago García en el año 1895 en el municipio de Maravatío.

<sup>7</sup> En mayo de 2022, se presentó la exposición «Pruebas de amor y desamor en los procesos judiciales. Siglos XIX y XX», donde se exhibieron algunos de los materiales citados en el presente trabajo.

<sup>8</sup> AHPJEM. Juzgado Primero Penal de Morelia. Expediente número 139. Legajo número 2. El proceso judicial culmina con la localización de ambos jóvenes, que regresan a la ciudad de Morelia, ya casados.

Resulta interesante hacer hincapié en que durante el proceso judicial, solamente es a la mujer a la que se le detiene. En cambio, lo que sabemos de su amante es tan solo a través de la declaración de los hechos, la correspondencia y la imagen fotográfica. Todos ellos elementos testimoniales de este expediente. El asunto se da por terminado al no darle continuidad por parte del ofendido.



**Figura 8.** Fotografía de Julián Torres acusado por incumplimiento de promesa de matrimonio. Expediente número 5, 1931. Juzgado Primero Penal de La Piedad. Archivo Histórico del Poder Judicial del Estado de Michoacán.



**Figura 9.** Imagen presentada por José Manzo Amezcua, alias el Tony, como prueba en su defensa en caso de homicidio, 1951. Expediente número 87. Juzgado Primero Penal de Jiquilpan. Archivo Histórico del Poder Judicial del Estado de Michoacán.

## Conclusiones

Nuestro recorrido por los procesos del orden judicial permite reconocer que el uso de las imágenes no solamente deberá ser visto como elementos testimoniales, sino que hay que destacar la importancia de estos acervos, la misma que radica en ver a la imagen —dibujos o fotografías— como una amplia y fundamental fuente de información, normalmente empleada como ilustración, registro, captura de noticia o, para nuestra intención, elemento museográfico.

También hay que reconocer que en la actualidad empieza a ser utilizada como fuente primaria para la investigación e interpretación en disciplinas como la historia, la antropología, la arqueología y la sociología; además, no hay que perder de vista su uso como prueba fehaciente en los procesos jurídicos.

Para el caso de los archivos históricos judiciales, estos son una veta aún poco explorados, y que, como se pudo apreciar, están a la espera de charlar con nosotros.

## Bibliografía

Archivo Histórico del Poder Judicial del Estado de Michoacán (AHPJEM).

Buquet, A. (2006). *Manual de criminalística moderna. La ciencia y la investigación de la prueba*. Siglo XXI Editores.

Castañeda Carrera, S. (2022). *Manual de Fotografía Forense*. Instituto Zacatecano de Estudios Universitarios.

*Código de Procedimientos Civiles del Estado de Michoacán de Ocampo* (1936). Talleres de Gobierno.

García Peña, A. L. y García Castro, R. (2010). *Manual de metodología para la consulta de expedientes históricos de las Casas de Cultura Jurídica*. Suprema Corte de Justicia de la Nación.

Saquiche Sum, M. L. (2003). *Fotografía forense: uso de la fotografía digital en las escenas del crimen de delitos contra la vida*. [Tesis doctoral] Universidad Rafael Landívar. Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales.

# CARTOGRAFÍAS MOVEDIZAS: LA ENTRADA DE LA FOTOGRAFÍA EN LOS CIRCUITOS DEL ARTE EN VENEZUELA (1970-1990)

Fabiola Velasco Garípoli (fabiola1967@hotmail.com)  
Paris Sorbonne Université

**Resumen:** A partir de un enfoque historiográfico, el texto propone estudiar la introducción de la fotografía en los circuitos del arte (museos, galerías y salones) en Venezuela. El análisis pone el foco en iniciativas, estrategias, eventos y personalidades que impulsaron este proceso. Otro punto de anclaje son las tendencias privilegiadas en el contexto y discurso museal de finales del siglo xx, así como los cambios en el arco poético de la fotografía nacional que, en un par de décadas, la reubicaron en el tablero artístico, desplazándola del margen hacia el centro.

**Palabras clave:** Fotografía, Venezuela, museo, exposición, siglo xx.

## Punto de arranque/punto de apoyo

En 1947 André Malraux reflexionaba sobre la capacidad del museo para transformar objetos en obra de arte, abstrayéndolos de su función y estatuto previo, enhebrándolos en un tejido institucional (Malraux, 1967: 11-16). Rosalind Krauss (Krauss, 1990: 40-59) transpone estas consideraciones al destacar el papel legitimador del museo en la integración de la fotografía al discurso estético. La autora parte de la concepción decimonónica según la cual las paredes del museo eran —y siguen siendo— «significantes de inclusión» al campo artístico y a la historia del arte (Krauss, 1990)<sup>1</sup>. Esta inserción supuso desplazamientos fundamentales que multiplicaron lecturas críticas y curatoriales que trascendían la valoración documental/testimonial que otrora tenía la imagen fotográfica.

En Venezuela, el reconocimiento de la fotografía como objeto artístico y su circulación en espacios expositivos se consolidó en las últimas décadas del siglo xx. La primera etapa de este proceso se inició en los años treinta con la presencia de fotógrafos aficionados en la programación del Ateneo de Caracas y, en las décadas siguientes, con la organización de las primeras exposiciones individuales de fotógrafos nacionales en el Museo de Bellas Artes, en adelante MBA. La apertura a la fotografía fue reforzada por la adquisición de imágenes autorales para la colección del MBA y la Galería de Arte Nacional (GAN). Otro factor concomitante fue el uso y apropiación del medio fotográfico por parte de los artistas conceptuales que multiplicaron su presencia en galerías y museos.

---

<sup>1</sup> En este texto, Krauss incluso explica que el afán de entender la fotografía como expresión artística condujo a algunos equívocos, como a interpretar fondos fotográficos del siglo XIX dentro de la prolongación de la pintura, obviando así la función topográfica y documental de estas imágenes.

Luego, en los ochenta, se crearon instancias públicas y privadas que consolidaron la institucionalización de la fotografía y su consecuente circulación e integración al discurso estético, tendencia que se profundizaría en los noventa. Y es precisamente este itinerario de visibilización el que abordaremos en este espacio. Nos apoyaremos en distintas fuentes historiográficas y textos curatoriales que forman un archipiélago fragmentario de la historia de la fotografía venezolana. Nuestros ejes de acceso son los trabajos de María Teresa Boulton, Josune Dorronsoro, Juan Carlos Palenzuela, José Antonio Navarrete, Mariana Figarella, Sagrario Berti y los artículos recogidos en las revistas *Extracámara* (1994-2008) y *Encuadre*, así como los intercambios con la artista y archivera Vilena Figueira y el fotógrafo Vasco Szinetar<sup>2</sup>. A partir de un enfoque historiográfico, propondremos una bitácora que tendrá como puntos de anclaje instituciones, eventos y personalidades cruciales en la introducción de la fotografía en los circuitos del arte (museos, galerías y salones). Haremos un zoom sobre las formas que revisten las imágenes exhibidas y los lenguajes privilegiados en el contexto y discurso museal de finales del siglo xx.

## El periplo comienza: aficionados y primeros montajes (1930-1960)

Hasta los años setenta, la fotografía en Venezuela se había mantenido relegada al estatus de un arte menor y los museos apenas prestaron sus muros para exponer fotografía. Durante ese tiempo, los mismos fotógrafos profesionales y documentales tenían reparos en autodefinirse como artistas y no veían en el museo el espacio de circulación natural de sus imágenes. El historiador J. A. Navarrete identifica en estas reticencias el posible desprecio por el concepto de arte y artista que circuló en los medios fotográficos de principios de siglo, rechazo que se desprendía de una definición muy restrictiva del arte, donde la imagen fotográfica no parecía tener cabida (Navarrete, 1990: 161).

Sin embargo, los fotógrafos aficionados rompieron con este sesgo organizando las primeras exposiciones fotográficas en el Ateneo de Caracas. El hito fundacional fue el «Primer Salón de Aficionados fotográficos» en 1934 y la «Exposición de Arte Fotográfico» de 1936 (Boulton, 1990: 183-184; Dorronsoro, 1999: 19). Dos años más tarde se realizó la individual del historiador y fotógrafo Alfredo Boulton, con una muestra titulada «35 fotografías». Su presencia fulgurante en espacios expositivos y, hacia los cincuenta, en revistas culturales (*El Farol*, *Revista Shell*) marca el inicio de la fotografía autoral en Venezuela, cristalizada en una mirada estetizante del paisaje y del cuerpo, constelada de tirajes contrastados, saturados de luz y sombras del trópico. El Ateneo de Caracas también alojó el «Salón de Aficionados» de 1952 y en la década siguiente presentó la colectiva del Foto Club de Caracas.

Otro de los contados lugares de exposición que había en el país era el Museo de Bellas Artes. Sus fondos contaban con colecciones heterogéneas que iban desde la Antigüedad hasta las vanguardias del siglo xx. El museo abrió sus instalaciones a la fotografía en los años cincuenta con la organización de muestras individuales para los fotógrafos Carlos Herrera y Ricardo Razetti (Boulton, 1990: 183-184; Dorronsoro, 1999: 19). El primero fue una figura central en el desarrollo de la fotografía pictórica, trajo a Venezuela la aerofotografía, llevando sus derroteros hasta el dominio de la microfotografía. La naturaleza heteróclita y compleja de su obra dialoga, tal y como acota la historiadora María Elena Huizi (2015: 9-15), con la tradición venezolana del paisaje, del realismo social latinoamericano y de la abstracción. Por su parte, Razetti abrevó del costumbrismo, evocando a su vez la representación pictórica de los viajeros paisajistas del siglo xix. Así,

<sup>2</sup> Para la preparación de esta revisión conté con el asesoramiento de ambos. Vilena Figueira estuvo a cargo de Departamento de Fotografía de la Biblioteca de Venezuela (1995-2008) y participó en la publicación de la UNESCO dedicada a la colección de fotografía latinoamericana del siglo xix, resguardada por la Biblioteca Nacional. Por su parte, Vasco Szinetar ha jugado un rol importante en la institucionalización de la fotografía al dirigir la galería El Daguerrotipo, también estuvo en la dirección del Museo de Artes Visuales Alejandro Otero y actualmente es el curador del Archivo de Fotografía Urbana, entidad que custodia una importante colección de fotografía del siglo xx venezolano.



**Figura 1.** Alfredo Boulton: *Los Andes venezolanos*, circa 1939. Archivo Fotografía Urbana ©Alberto Vollmer Foundation Inc1.

Boulton, Herrera y Razetti fueron la trilogía áurea y pionera de la fotografía autoral venezolana (Dorronsoro, 1999: 22), todos ellos legitimados en su momento por el filtro institucional del museo. A estos nombres sería pertinente incluir el de Fina Gómez, quien se acercó al paisaje desde una perspectiva formalista, con un lenguaje poético depurado que le valió en 1942 el Primer Premio del Salón de fotografía de Caracas y el Premio Nacional de Fotografía cincuenta años después<sup>3</sup>.

Fuera de los atomizados momentos de circulación museal de esas primeras décadas del siglo xx, la fotografía y su visibilidad reposaban en la prensa (formato documental y reporteril), en el mundo editorial, y su lenguaje se fue desplazando de la contemplación retiniana hacia la fotografía de tipo social, tan propia de la década de lucha armada en América Latina. Dentro de esta corriente se inscribe *Asfalto-Infierno* (1963) (González, 1979), fotolibro con imágenes de Daniel González y textos de Adriano González León. Aquí, texto y fotografía se regocijan en el campo léxico del caos, del desamparo y de la ruina, trasminado por el humor y el sarcasmo. Esta obra cuestiona el paradigma desarrollista y acartonado de la ciudad monumentalizada que vehiculó la dictadura de Pérez Jiménez y muestra las entrañas de la petro-democracia, asediada por la contradicción y la desarticulación<sup>4</sup>. Hablamos de *Asfalto-infierno* porque, si bien el museo es el espacio de legitimación por

<sup>3</sup> Véase Pérez Daza, 2020.

<sup>4</sup> Cf. Blackmore, 2005.

autonomasia, la crítica del arte y circulación editorial también lo son (Krauss, 1990: 41). El planteamiento visual y poético de este fotolibro implicaba, además, indexar la fotografía al discurso transgresor de El Techo de la Ballena, grupo vanguardista al que pertenecían los autores del libro. Desde esta perspectiva, la propuesta editorial funciona como otra forma de agenciar la fotografía dentro del discurso estético, ahora legitimada por artistas y por los propios fotógrafos.



Figura 2. Fina Gómez: De la serie *El barco encallado*, Quiberón, Francia, 1964. © Archivo Fotografía

## Los setenta: desplazamientos fundacionales

### Coleccionar es mostrar

En 1961, el MBA es el primer museo en iniciar una colección fotográfica con 24 retratos de artistas realizados por Paolo Gasparini provenientes del Fondo Neumann. En el inventario realizado en 1988 por la curadora Iris Peruga (1988: 187) se habla del estado «embrionario» de la colección que se había venido nutriendo por donaciones y no por la sistematización de un régimen de adquisición de obra. La institución contaba con una pléyade de fotógrafos con figuras como José Sigala, Gorka Dorronsoro y Roberto Fontana para el apéndice nacional, y George Krause, Roger Welch, Enrique Bostelmann, Eugène Atget y E. J. Bellocq, provenientes del ámbito internacional. Con la formación de la colección de fotografías vinieron sendas exposiciones de Cartier Bresson, Alfred

Eisenstaedt, Edward Weston, Atget, Talbot y el propio Gasparini (Pozo, 1991: 11). En los noventa, el MBA propuso «Orígenes de una colección», exposición en la que se destacaban las etapas en la conformación de su patrimonio fotográfico.

En los setenta, la GAN también adquiere imágenes fotográficas para sus fondos. Se trataba de obra de Fina Gómez, donada por el artista Alejandro Otero. El resto de la colección estaba conformada por obra de Christian Belpaire y fotografías del siglo XIX realizadas por Pal Rosti (Pozo, 1991: 10). El museo no tendría una política sostenida de adquisición de obra fotográfica hasta la creación del Gabinete de Dibujo, Estampa y Fotografía a inicios de los años noventa. A pesar de la instauración tardía de estas políticas, la GAN no dejó de exponer fotografía venezolana con rótulo documental como la obra de Razetti, los retratos de Victoriano de los Ríos o inclusive las experimentaciones estilísticas y cromáticas de Helena Chapellín, por citar apenas unos pocos ejemplos.

La conjunción colección-exhibición tuvo un impulso institucional relevante en el Instituto Autónomo de la Biblioteca Nacional que, en 1978, crea una sección específica de fotografía (Dorron-soro, 1999: 25). Para mediados de los ochenta, la biblioteca logró adquirir más de 3000 fotografías decimonónicas que, hasta la época, constituían el acervo más amplio sobre fotografía latinoamericana del siglo XIX. La colección siguió creciendo hasta alcanzar más de 12 000 reproducciones. El interés por esta colección incentivó la organización de una muestra en el MBA que exhibía 150 fotografías pertenecientes a esta colección. Para finales de la misma década, la Biblioteca Nacional conservaba más de un millón de copias, una detallada colección de fotógrafos contemporáneos (Paolo Gasparini, Alfredo Boulton, Julio Vengoechea, Vasco Szinetar, Mariano Díaz, Federico Fernández) y un registro pormenorizado de fotografía de prensa (Pozo, 1991: 11). La Biblioteca Nacional también fue pionera en Venezuela en la formación en técnicas de conservación y restauración con la creación del Centro Nacional de Conservación y con la publicación de *Conserva Plan*, dedicada a temas afines al Centro<sup>5</sup>.

### **Exhibir y repensar: de la fotografía social a la propuesta conceptual**

En 1977, con la creación de la Coordinación de Cine y Fotografía del Consejo Nacional para la Cultura (CONAC), el mismo Estado venezolano empezaba a crear un andamiaje institucional, aunque de alcance limitado debido a la estrechez del presupuesto asignado. El mayor empuje hacia la institucionalización de la fotografía vendría de iniciativas privadas entre las cuales destaca el Consejo Venezolano de Fotografía (Palenzuela, 2001: 86-91; Boulton, 1990: 181-198). Fundado por María Teresa Boulton, Paolo Gasparini, Alexis Pérez Luna y Roberto Fontana, esta colaboración resultó en la organización de exposiciones, concursos y publicación de catálogos, haciendo así la labor de vitrina de la práctica fotográfica nacional. En la misma década, Boulton y Gasparini crean también La Foto-teca (1976), una sala de exposiciones, librería y espacio de discusión sobre fotografía.

En el último lustro de los setenta, la fotografía internacional entra en la programación anual del recién creado Museo de Arte Contemporáneo de Caracas (MACC). Por sus paredes desfilarán imágenes de Atget, Arbus, Avedon, Brassai y Frank. En 1978, gracias a la iniciativa de Ricardo Armas, fotógrafo de planta del museo, se organiza una colectiva de fotografía nacional titulada «Hecho en Venezuela». En la muestra participaron personalidades que modelarían las tendencias de las décadas siguientes, como el conceptualista italo-venezolano Claudio Perna, fotógrafos documentales de la generación anterior y los fotógrafos de El Grupo<sup>6</sup>. Un año antes, este colectivo había organizado la exposición itinerante «A Gozar la realidad». El corpus de imágenes se aproximaba a la fotografía social, pero codificada en un registro paródico. La reflexión de estos fotógrafos resonaba con la problematización

<sup>5</sup> En el tema de la conservación, Lourdes Blanco jugó un rol central cuando asumió la dirección del Centro de Conservación de la Biblioteca Nacional de Venezuela.

<sup>6</sup> Colectivo de fotógrafos integrado por Luis Brito (1945-2015), Vladimir Sersa (1946), Jorge Vall (1949), Ricardo Armas (1952), Fermín Valladares (?) y Alexis Pérez Luna (1949).

de las disonancias de la modernidad petrolera que habían iniciado los balleneros con *Asfalto-Infierno*. El MACC tiene, además, el mérito de haber consolidado una programación anual de exposiciones de fotógrafos, así como de artistas que se expresaban en clave fotográfica.

La GAN también contribuyó a visibilizar la fotografía con la organización de la primera exposición sobre la historia de esta práctica<sup>7</sup>. En 1979, el mismo museo expuso «Fotografía Anónima de Venezuela», muestra icónica del arte conceptual venezolano y, al mismo tiempo, hito de la fotografía vernácula. La muestra fue pensada por Claudio Perna y mostraba una serie de fotografías provenientes de negativos conseguidos en la basura que pertenecían a un foto-estudio ubicado en una zona popular de Caracas. Perna seleccionó y copió las imágenes y las presentó sin que estuviera explícito su papel de curador. Durante la exposición, los asistentes eran invitados a llenar encuestas en las que indicaban qué fotografías eran de su agrado, votaban por las de su gusto, etc. Más adelante, el artista incluyó este proyecto en su currículum en la rúbrica de «exposiciones individuales» (Navarrete, 2008: 167; Flores, 1983: 55-60). Con esta propuesta se abren varias líneas de reflexión. La primera concierne lo que hemos evocado en la introducción: el discurso museal y su función legitimadora de lo que es o no arte. Las fotografías, tomadas en rituales familiares, nunca tuvieron un fin estético, sino más bien conmemorativo. Perna plantea justamente una estrategia que legitima una visualidad marginal: en los bordes de la historia del arte porque las fotografías cotidianas y de familia no eran consideradas objetos artísticos. Marginal también en términos sociales, porque son fotografías de la vida privada de personas pertenecientes a la clase popular que, en aquella época, no tenían cabida en los espacios museales. Además, con las encuestas presentadas bajo el halo de una investigación rigurosa de ciencias sociales se logra que la participación del espectador sea una pieza más en la muestra, sugiriendo a través de estas estrategias las sinuosas relaciones entre arte y ciencia, arte y vida. La segunda línea de reflexión vuelve sobre las nociones de autor y de curador que se superponen en «Fotografía Anónima de Venezuela». Al transmutar fotografías privadas en objetos artísticos (museables), Perna sigue la senda trazada por Duchamp y fija un punto de quiebra en el marco institucional venezolano.

Al mismo tiempo, la propuesta de Claudio Perna encuentra eco en el museo gracias a la fuerza que empieza a tomar el arte conceptual en la escena nacional e internacional. En esta vertiente, conceptualistas y *performers* comenzaron a utilizar la fotografía no solo como método de registro de la acción, sino también como elemento de sintaxis dentro de la fraseología de la obra, hasta llegar a convertirse en la obra misma. Esto se tradujo en la multiplicación de exposiciones de arte conceptual constituidas por imágenes fotográficas, tendencia que se popularizó en los años setenta y ochenta de la mano de artistas como el anteriormente citado Claudio Perna, Pedro Terán, Luis Villamizar, Roberto Obregón, Yeni y Nan, por mencionar apenas algunos nombres pioneros en Venezuela. Una de las muestras inscrita en esta lógica fue la individual «Cuerpo de exposición» de Pedro Terán, presentada en el Ateneo de Caracas en 1975. Este trabajo estaba compuesto por fotografías de detalles del cuerpo del artista, recompuestas en imágenes-collages que oscilaban entre la abstracción y la reconfiguración anatómica. Las piezas mostradas creaban nuevas representaciones corporales, ahora leídas dentro de la narrativa museal como objeto artístico. El planteamiento de Pedro Terán es, además, una reflexión teórica sobre la fotografía desde la fotografía. Al referirse a la exposición, la curadora Rigel García resalta «la ambigua relación del fragmento con la totalidad, así como las acciones de *enmarcar* y *segmentar*, propias del ejercicio fotográfico» (García, 2017). Este artista, así como muchos de su generación asociados al arte no-objetual (Juan Acha)<sup>8</sup>, lograron constituir un corpus de obra fotográfica contundente tanto por su dimensión conceptual como por su valor estético<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> La muestra se tituló «Con la fuerza y la verdad en la luz de los cielos».

<sup>8</sup> En Venezuela, la crítica también se refería a este tipo de manifestaciones con el rótulo de «arte no convencional».

<sup>9</sup> El ejemplo más claro son las obras de Yeni y Nan, que comprenden registro de performance (realizado por ellas mismas o por fotógrafos de planta de museos, como Carlos Germán Rojas), y *performance* para la cámara. Son de especial belleza *Autológica: aire* (1982), *Transfiguración del elemento tierra* (1983) y *Hombre Sal-Araya* (1984-1986).



Figura 3. Pedro Terán: *Cuerpo de exposición*, Caracas, Ateneo de Caracas, 1975. Folleto de exposición.



**Figura 4.** Carlos Germán Rojas: Fotografías de la acción para la cámara de Yeni y Nan *Transfiguración del elemento tierra* (1983), CAAC (2019). Yeni y Nan. Dualidad: 1977-1986 [Catálogo].

Al hablar de arte conceptual y fotografía no podemos dejar de mencionar la Sala Mendoza, espacio expositivo que rompió con la tradición «sacrosanta» de la matriz cinética y se abrió a nuevos lenguajes. Ahí expuso Roberto Obregón su serie *El agua como ciclo* (1978) donde la fotografía era uno de los lenguajes utilizados para documentar el impacto del agua en la obra. Ese mismo año en la Sala Mendoza expuso *Inercia gestual* de Luis Villamizar, artista conocido por sus performances, *happenings*, intervenciones urbanas y de *land-art*, obras que se encarnaron en potentes imágenes fotográficas, como la secuencia titulada *Guías perdidas* (De Rogatis, 2021). Y es justamente ese comportamiento omnívoro del arte conceptual y su constante recurso a la fotografía lo que facilitará un cambio de paradigma indispensable: la fotografía es también un lenguaje del arte.

## Los ochenta: anclajes adquiridos

El proceso de institucionalización de la fotografía y de su introducción en las colecciones de los museos de arte se reforzó en 1981 con la creación del Premio Luis Felipe Toro. Las obras laureadas pasaban a formar parte del MBA. La Biblioteca Nacional implementó la misma estrategia de adquisición de obra, sobre todo de tipo documental. Tales políticas favorecieron la construcción de una red de cooperación entre biblioteca y museos para promover y exponer fotografía. Además de la creación de premios para incentivar la creación y el coleccionismo fotográfico, la década de los ochenta fue rica en iniciativas expositivas, dentro y fuera de los museos, aunque la mayoría de ellas tuvo poca permanencia en el tiempo.

La ebullición institucional de la fotografía tuvo un destello inicial con la «Primera Muestra de Fotografía contemporánea venezolana» (VV. AA., 1982), organizada la Asociación Venezolana de Fotografía (Avef) en el Museo de Bellas Artes. En ella participaron más de setenta fotógrafos, con 192 imágenes que iban desde el ensayo fotográfico documental al protoconceptualismo. El objetivo de la exposición era abrir los espacios del museo a la fotografía artística y darle un reconocimiento como un arte *à part entière*. Fue también el primer paso para bosquejar una definición de lo que se entendía por fotografía artística en los años ochenta y quiénes eran sus principales representantes<sup>10</sup>. Las obras aquí expuestas se alejaban del militantismo, acercándose a una poética intimista. Como era habitual a principios de los ochenta, las láminas que componían la muestra eran casi todas en blanco y negro. El uso del color en la fotografía artística se impondría a finales de los ochenta, una vez superados los prejuicios que rechazaban cualquier vinculación con la publicidad y la industria cultural. La «Primera Muestra de Fotografía contemporánea venezolana» fue fundacional para la historia de la fotografía del país suramericano porque sirvió de trampolín para muchos fotógrafos de la década y amplió el temario y las modalidades de la práctica fotográfica local.

En el siguiente lustro, la fotografía seguiría multiplicando su aparición en los espacios artísticos de la ciudad de Caracas y otras ciudades del interior, especialmente en Maracay, Mérida y Maracaibo. En la capital se consolidaron espacios de exposición extramuseales que le dieron una promoción inusitada a la fotografía. Fue el caso de la Librería Cruz del Sur o las galerías Vía, Siete/Siete, Espacio Tres y Astrid Paredes, por citar solo algunas. La Galería El Daguerrotipo merece una mención especial por haber sido, junto a la Sala La Fotografía en el Ateneo de Caracas, uno de los pocos espacios dedicados exclusivamente a la fotografía. Dirigida por el fotógrafo Vasco Szinetar, con apoyo institucional de Fundarte, El Daguerrotipo (1985-1988) propuso una miríada de exposiciones de fotógrafos nacionales. Los textos de catálogo editados por la galería fueron asignados a noveles escritores, propiciando de esta manera una interlocución transdisciplinaria y transgeneracional.

En 1985, el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas organiza el «Primer Salón de la Joven Fotografía». Haciendo uso de las libertades que ya se habían instalado en la escena artística de los ochenta, los fotógrafos de menos de 35 años eran invitados a participar con imágenes a color, en blanco y negro, polaroid o cibachrome. En el texto de presentación de la exposición, su directora, Sofía Ímber (1985), se adelanta a las posibles críticas asegurando que: «No hay base conceptual sólida para considerar la fotografía como una parcela distinta del arte de nuestro tiempo» (s/p.). Sin duda, esta afirmación en el ecosistema de los museos era una forma de darle a la fotografía la ciudadanía plena en los territorios del arte contemporáneo. A estas acciones se sumaron simposios y salones como el Simposio Nacional de fotografía (1986) con sus consecutivas exposiciones.

<sup>10</sup> Entre los participantes de esta muestra se encuentran Ricardo Armas, Rodrigo Benavides, el futuro ganador del Premio Nacional de Fotografía de 1984 Federico Fernández Ackermann, Lydia Fisher, Roberto Fontana, Ricardo Jiménez, Rafael Salvatore, Marisela La Grave, Abel Naím, Soledad López, Antolín Sánchez, Carlos Germán Rojas, Luigi Scotti, Vasco Szinetar, Enrique Hernández D'Jesús y los ya mencionados Claudio Perna y los fotógrafos de El Grupo.

Durante el Primer Salón de Artes Plásticas (1988) se presentó en el Ateneo de Caracas el IV Salón de fotografía, exposición curada por el poeta y fotógrafo Enrique Hernández D'Jesús. Los 26 fotógrafos que participaron<sup>11</sup> en la muestra perfilan las tendencias fotográficas de la década en la que el cuerpo emerge protagónico y parlante (Alejandro Toro, Fran Beaufrand), la ciudad y sus contrastes se convierten en parte del temario recurrente (Luis Salmerón, Antolín Sánchez, Edgar Moreno) y la experimentación pendula entre la técnica y el concepto (Marisela La Grave, Edgar Sánchez, Margarita Scanone). Al entramado institucional se suma la creación del premio de fotografía Luis Felipe Toro en 1981 y, en 1990, la creación del Premio Nacional de Fotografía. Al despuntar la siguiente década, la escena estaba servida para que se diera un *boom* de la fotografía dentro de las instituciones culturales venezolanas.

Siguiendo la misma dinámica de promoción de la fotografía contemporánea, la galería de los Espacios Cálidos del Ateneo de Caracas acogió dos de las exposiciones más reseñadas en la prensa, la crítica y la historia de la fotografía nacional de la década de los ochenta: *El Riesgo* (1984) y *El Proceso* (1989). La primera fue concebida por fotógrafos para fotógrafos. En ella se reunieron 21 definiciones tentativas de la fotografía artística nacional. Paolo Gasparini y Enrique Hernández D'Jesús (Hernández y Gasparini, 1984), organizadores de la muestra, hicieron un balance en el que detectaban el alejamiento del paradigma documental y un acercamiento hacia nuevas formas expresivas. Sin embargo, ambos se mostraban prudentes frente a una tendencia *estetizante* —decían— que podía terminar por banalizar el discurso visual. En realidad, tales acotaciones eran sintomáticas de la resistencia que despertaba la reverberación e impronta lejanas del giro posmoderno en la fotografía. Años más tarde, el espíritu posmodernizante se encarnó plenamente en «El Proceso», colectiva que reunió fragmentos de las obras de Antolín Sánchez, Luis Brito, Enrique Hernández D'Jesús, Fran Beaufrand, Edgar Moreno y Nelson Garrido. El núcleo curatorial de esta comentada<sup>12</sup> exhibición fue la presentación de trabajos crudos y búsquedas polimorfas: secuencias existencialistas, dislocación de significados en el entramado texto e imagen, densidades intertextuales, juegos alegóricos y experimentaciones materiales. El jocoso catálogo (VV. AA., 1989), el desenfado formal del texto de sala, así como la invitación a los visitantes para intervenir paredes y copias, también dan cuenta de la rehabilitación del *homo ludens* en las nuevas prácticas expositivas en los circuitos del arte. Reseñar esta exposición es pertinente en el tema que nos ocupa porque marca la legitimación institucional de la fotografía en sus vertientes más iconoclastas y rompedoras, aun cuando a finales del periodo siguieran escuchándose voces de censura por una parte de la crítica, todavía apegada al paradigma documental.

## Último puerto: cristalización de un recorrido discontinuo

En la década de los noventa, el *establishment* de los circuitos del arte prepara el camino para refrendar, de una vez por todas, el estatus de la fotografía como arte. El acto simbólico de este reconocimiento fue otorgarle el Premio Nacional de Artes Plásticas de 1991 a Nelson Garrido, fotógrafo conocido por el uso de una abierta intertextualidad transgresora. La atribución del galardón sirvió para zanjar las discusiones bizantinas sobre la inclusión de la fotografía dentro de las fronteras del arte. Asimismo, los salones y bienales nacionales de arte (Dimple/Dior<sup>13</sup>) se transformaron

<sup>11</sup> Véase VV. AA., 1988.

<sup>12</sup> Esta exposición dio pie para una comentada polémica en la prensa nacional que se dio entre la crítica y curadora Mariana Figarella y el fotógrafo Antolín Sánchez. Los comentarios de la curadora fueron recogidos póstumamente en una antología de textos seleccionados por Susana Benko. Para más información, véase Figarella, 2005: 4352, y Sánchez, 1989: 10.

<sup>13</sup> Basta con ver la cantidad de fotógrafos que participaron en la Bienal Dimple 1992/1993. La tercera (1993) y cuarta edición (1995) del Salón Dior fueron exclusivamente fotográficas. Ambas eran espacios de peso en los circuitos del arte venezolano, debido a la implicación de museos e instituciones culturales de todo el país. Cf. los catálogos de estas exposiciones: VV. AA., 1993; Palenzuela, 1993.

al naturalizar el desplazamiento de la fotografía del margen al centro neurálgico del arte contemporáneo. En 1993, Caracas es la sede del Encuentro Latinoamericano de Fotografía, evento que se inscribía en la línea de los coloquios latinoamericanos precedentes (México, 1978, 1981; La Habana, 1984). Este evento tiene una doble importancia. Por una parte, permitía que los espacios museales se abrieran a la fotografía latinoamericana, la gran ausente en los circuitos del arte venezolano. Por la otra, el encuentro marcó una ruptura con el paradigma documental militante de los coloquios anteriores. Este evento ofreció una síntesis de las tendencias postmodernizantes y plásticas de la práctica fotográfica de aquella época, siguiendo en esto la lógica curatorial de FotoFest (Carreras, 2018: 23-24).



**Figura 5.** Ricardo Razetti: De la serie *Recorridos por Barlovento, Margarita, Paraguaná, Los Andes, Venezuela*, 1947-1948.  
© Archivo Fotografía Urbana.

En las dos últimas décadas, debido a la reorganización de los museos (cambio de directores, estancamiento en las políticas de adquisición, la disolución de las colecciones<sup>14</sup>, desaparición de premios y salones, politización de los criterios museográficos), la fotografía se vio obligada a migrar hacia las salas privadas y galerías de arte contemporáneo (Abra Caracas, Los Galpones, Espacio Gaf, la Sala Mendoza, Espacio Libertad). Aunque el Estado venezolano creó un Centro Nacional de la Fotografía (CENAF) que abrió sus puertas en el 2005, lo cierto es que esta institución tendió a alejarse de toda manifestación fotográfica que estuviera fuera del programa político de la revolución. En el proyecto inicial del 2001 se había planteado una hoja de ruta muy distinta a la actual: el CENAF estaría dirigido por el fotógrafo Vasco Szinetar, figura con una sólida experiencia en gestión cultural. Los lineamientos propuestos apuntaban hacia la apertura internacional, con miras

<sup>14</sup> Para más información veáanse Berti (2010) y Rangel (2022).

a la creación de una colección y de dispositivos para incentivar la investigación fotográfica<sup>15</sup>. En el 2004 comienza a funcionar bajo la dirección de Juan Vicente Gómez. Su entrevista para *Extracámara* revela un cambio de tono y de discurso, ahora mucho más centrado en la propaganda política de la revolución que en la reflexión sobre la imagen fotográfica y sus necesidades institucionales. Desde su ángulo de visión, el Centro tendría que privilegiar las propuestas colectivas por encima de las propuestas individuales (Rodríguez, 2004: 73-76). El culmen de tales posturas fue el llamado «hacia la construcción de una fotografía socialista» (Figueira, 2006: 57-63), que supeditaba la práctica fotográfica a la legitimación de relatos identitarios esencialistas y revolucionarios. En ese contexto, el CENAF solo sería el reducto institucional para la construcción de una retórica visual comprometida con el programa político gubernamental.



**Figura 6.** Nelson Garrido: *La Autocrucifixión*, 1993. Serie *Todos los santos son muertos*. Fotografía analógica copiada en cibachrome. Col. Museo del Arte Contemporáneo de Caracas.

La consecuencia de estas posturas estatales era previsible: los fotógrafos de la vertiente contemporánea, experimental, híbrida y disidente quedaron excluidos de un espacio que se presentaba como «un techo para la fotografía» (Rodríguez, 1996: 7). El contrapunto del recrudescimiento

<sup>15</sup> Para más información veáse Sánchez, 2001. La etapa de germinación del proyecto quedó registrada en la entrevista a María Teresa Boulton publicada en la revista *La Brújula* (Escobar, 1996: 8-9).

ideológico de las instituciones museales fue la explosión de una movida fotográfica y de *performance* abiertamente crítica, rompedora y cruda. En esa órbita podríamos citar algunos nombres como el de Erika Ordosgoitti, *performer* que interpela y politiza los espacios urbanos a través de una resematización de su propia desnudez. En la dupla fotografía/*performance* también se destaca Deborah Castillo, con un extenso trabajo sobre las ideologías, la violencia y el poder. En la misma lógica se encuentran las reflexiones sobre la modernidad y la identidad nacional realizadas por Alexander Apóstol, las últimas puestas en escena sobre la crisis humanitaria de Nelson Garrido o, inclusive, los controversiales foto-*collages* de Francisco Bassim y, en un registro más sutil, la serie *Caracas Postcards* (2018) de Szinetar.

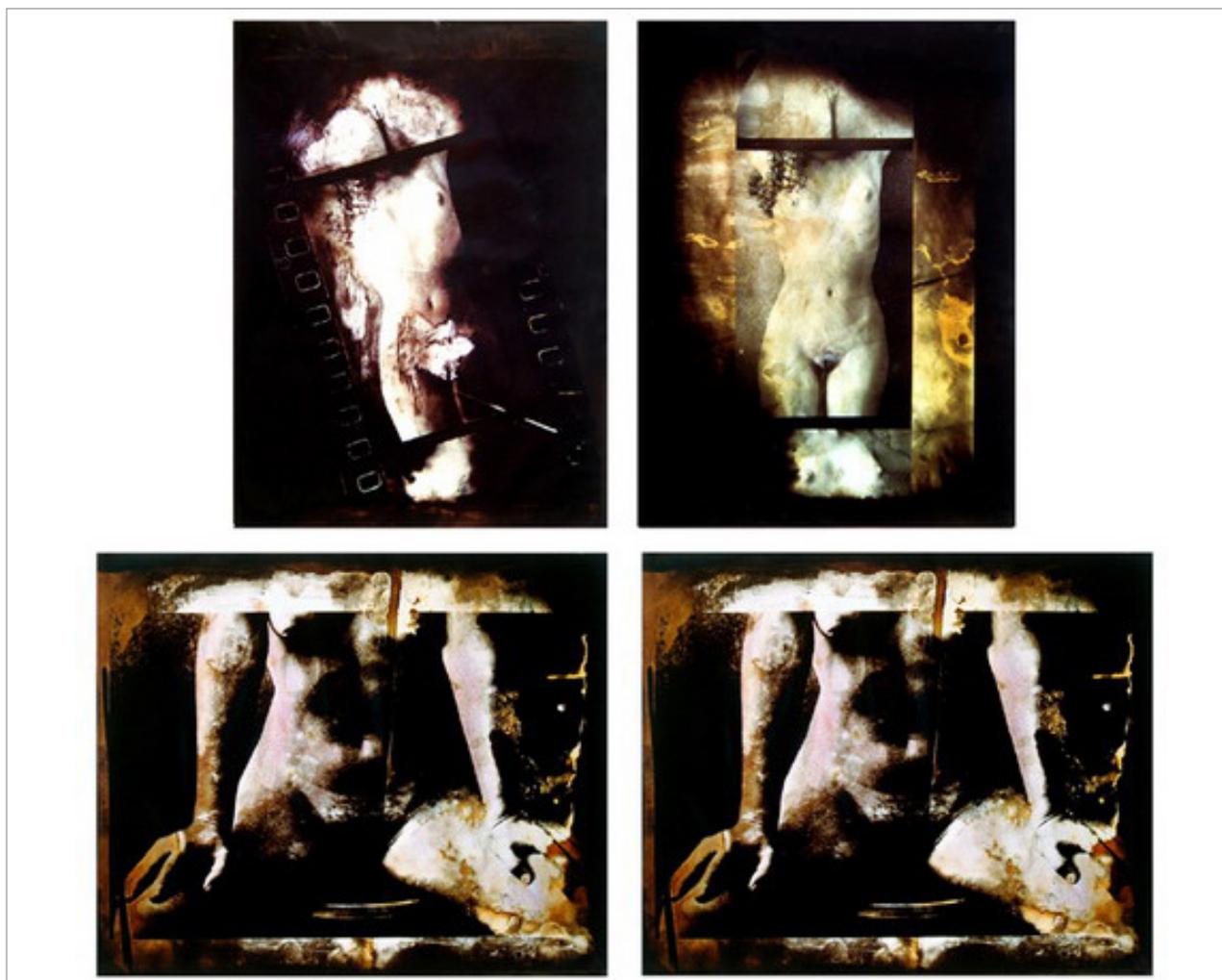


Figura 7. Vasco Szinetar: *Cuerpos y cuerpos*, 1993. Fotografía analógica copiada en cibachrome. Col. Museo Alejandro Otero.

La misma crisis política, institucional y económica propició la creación de redes de difusión y reflexión, irrigadas por iniciativas no estatales. Al respecto, una referencia de actualidad es la labor del Archivo Fotografía Urbana de Caracas. Esta institución posee una de las colecciones más amplias sobre el siglo xx venezolano. Además, en colaboración con la editorial española La Fábrica, está llevando al formato de foto-libro de bolsillo la obra de algunos fotógrafos y fotógrafas de su colección (Soledad López, Alexander Apóstol, Paolo Gasparini, Vasco Szinetar, Bárbara Brandli, Ricardo Jiménez, Alfredo Cortina y Tito Caula). Esta acción es relevante porque le da un impulso necesario a un mercado editorial que se vio severamente golpeado por la crisis.

La escuela de fotografía Roberto Mata también ha hecho una labor importante en la formación de nuevas generaciones y, recientemente, con la creación de la Bienal Will Riera. En la misma vocación formadora y participativa se encuentra la Organización Nelson Garrido (ONG), que, hasta julio del 2022, funcionó como un espacio de resistencia articulado alrededor de la imagen fotográfica. A la lista de propuestas independientes se suman fundaciones (Fundación Luis Brito, Fundación Claudio Perna), salas privadas y espacios efímeros autogestionados. La síntesis de este recorrido de la imagen fotográfica en Venezuela deja un balance claro: su entrada y circulación en los circuitos del arte es la historia de un atlas en construcción, expansivo y polimorfo. La compleja coyuntura sociopolítica venezolana terminó por exiliar la fotografía de los circuitos museísticos tradicionales. Sin embargo, el trazado de la cartografía de las últimas décadas confirma el potencial transmigratorio de la imagen fotográfica, capaz de encarnarse en soportes analógicos, digitales, en espacios reales, virtuales, públicos, privados... Y, lo más importante, capaz de generar discursos críticos y oblicuos hoy imperativos para comprender en tejido cultural venezolano y las heterogéneas formas estéticas de la resistencia.

## Bibliografía

- Berti, S. (31 de julio 2010). Museos sin colecciones. Caso Venezuela bajo régimen chavista. *El Nacional, Papel Literario*.
- Blackmore, L. (2005). *El Techo de la Ballena and Asfalto-Infierno: the Logic of Inversion in an Attack on Venezuela's Cultural Establishment*. University of London/Birbeck, M. A. dissertation [Texto inédito].
- Boulton, M. T. (1990). *Anotaciones sobre la fotografía venezolana contemporánea*. Monte Ávila Editores.
- Carreras, C. (2018). Los Coloquios Latinoamericanos de Fotografía y la construcción de paradigmas en torno a la fotografía latinoamericana. En C. Carreras (Coord.), *Tercer Coloquio Latinoamericano de Fotografía* (pp. 11-34). Montevideo: CdF Ediciones. [https://issuu.com/cmdf/docs/3er\\_coloquio](https://issuu.com/cmdf/docs/3er_coloquio).
- De Rogatis, C. (2021). *Guías Perdidas. Luis Villamizar*. <https://www.abracaracas.com/revisiones/guias-perdidas-luis-villamizar>. [Consulta: 05 de noviembre de 2022].
- Dorrnsoro, J. (1999). Álbum de ensayos: antología de Josune Dorronsoro. Museo de Bellas Artes.
- Escobar, M. A. (1996). La fotografía encuentra su centro. *La Brújula*, 29, 8-9.
- Figarella, M. (2005). *La fotografía revisada*. Fundación Centro Nacional de la Fotografía de Venezuela.
- Figueira, V. (2006). Alejandro Oramas: hacia la construcción de una fotografía socialista. *Extracámara*, 29, 57-63.
- Flores, E. (1983). *Convergencias*. Monte Ávila Editores/GAN.
- García, R. (2017). *Cuerpo de Exposición. Pedro Terán*. <https://www.abracaracas.com/revisiones/pedro-teran-cuerpo-exposicion> [Consulta: 05 de noviembre de 2022].
- González León, A. (1979). Asfalto-Infierno y otros relatos demoníacos. *El Diario de Caracas*.
- Hernández D'Jesús, E. y Gasparini, P. (17 de junio de 1984). El riesgo. *Hoja Suelta*. Col. Archivo Documental Nelson Garrido/Organización Nelson Garrido.
- Huizi, M. E. (2015). Carlos Herrera en el imaginario del arte venezolano. En *Carlos Herrera: prodigio de la fotografía* [Catálogo exposición] (pp. 3-10). Odalys.
- Ímber, S. (1985). Presentación. *I Salón Nacional de la joven fotografía* [Catálogo exposición]. Caracas: Museo de Arte Contemporáneo de Caracas/Salas Cadafe/Ipostel.
- Krauss, R. (1990). *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Gustavo Gili.
- Malraux, A. (1964). *Le musée imaginaire*. Paris: Gallimard.
- Navarrete, J. A. (1995). *Ensayos desleales sobre fotografía*. CONAC/Imprenta Mérida.

- Navarrete, J. A. (2001). *Fotografía en Venezuela 1960-2000*. Caracas: Movilnet.
- Navarrete, J. A. (2008). Introducción al Manifiesto de Claudio Perna. *Actualidades. Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos (CELARG)*, 20, 167-168.
- Palenzuela, J. C. (1993). *Tercera Bienal de Artes Visuales Christian Dior: tres generaciones en la fotografía contemporánea venezolana* [Catálogo exposición]. Centro Cultural Consolidado.
- Pérez Daza, J. (2020). Fina Gómez (I). La insistencia de mirar. <<https://prodavinci.com/fina-gomez-i-la-insistencia-de-mirar/>>. [Consulta: 10 de noviembre de 2022].
- Peruga, I. (1988). Cincuenta años del Museo de Bellas Artes de Caracas: aproximación a las colecciones del Museo de Bellas Artes de Caracas. *Revista Nacional del Cultura*, abril-junio, 179-188.
- Pozo, A. (1991). Espacio Fotográfico: los circuitos expositivos y las colecciones institucionales de arte dedican una particular atención a la imagen fotográfica. *Estilo*, 9, 9-11.
- Rangel, G. (2022) La vida zombi de los museos venezolanos. <<https://letraslibres.com/uncategorized/la-vida-zombi-de-los-museos-venezolanos/>>. [Consulta: 30 de octubre de 2022].
- Rodríguez, A. (1996). Un techo para la fotografía. *La Brújula*, 29, 7.
- Rodríguez, T. (2004). La propuesta de la fundación del Centro Nacional de la Fotografía de Venezuela [Entrevista a Juan Vicente Gómez]. *Extracámara*, 25, 73-76.
- Sánchez, A. (2001). Hacia el Centro Nacional de la Fotografía [Entrevista a Vasco Szinetar]. *Extracámara*, 17, 78-80.
- Sánchez, A. (29 de diciembre de 1989). La ballena ciega. *El Nacional*, C-10.
- VV. AA. (1982). *Primera Muestra de Fotografía contemporánea venezolana: AVEF*. [Catálogo exposición]. Caracas: Museo de Bellas Artes.
- VV. AA. (1988). *Primer Salón Nacional de Artes Plásticas 1988: Museo Nacional de Bellas Artes. Sección fotografía, Caracas* [Catálogo exposición]. Museo Nacional de Bellas Artes/Consejo Nacional de la Cultura/Museo de Arte Contemporáneo/Fundarte.
- VV. AA. (1989). *El Proceso* [Catálogo exposición]. Ateneo de Caracas.
- VV. AA. (1993). *I Bienal 1992-1993 Gran Premio Dimple 15 years old: salón III, región central* [Catálogo exposición]. Porlamar: Museo de Arte Contemporáneo Francisco Narváez.





# LA FOTOGRAFÍA EN LA EXPOSICIÓN PERMANENTE DEL MUSEO DEL TRAJE. CENTRO DE INVESTIGACIÓN DEL PATRIMONIO ETNOLÓGICO

Clara Berástegui Pedro-Viejo (clara.berastegui@cultura.gob.es)

Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico

Laura Jiménez Izquierdo (laura.jimenez@cultura.gob.es)

Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico

**Resumen:** Desde el Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico se propone una presentación sobre la experiencia de inclusión de piezas fotográficas en el nuevo discurso para la exposición permanente (2021) y todas las cuestiones transversales planteadas. La colección de fotografía del Museo del Traje conserva cerca de 28 000 fondos de carácter variado, con un amplio arco cronológico desde mediados del siglo XIX hasta la actualidad y un gran abanico de técnicas fotográficas, desde el daguerrotipo hasta la fotografía digital. En el artículo se plantearán los diferentes aspectos teóricos, curatoriales, técnicos y prácticos del trabajo que se llevó a cabo para esta incorporación al discurso expositivo, además de contar el pasado, presente y futuro de la colección fotográfica del Museo del Traje.

**Palabras clave:** Museo del Traje, fotografía, conservación preventiva, exposición permanente, museología.

## Misión a modo de introducción

Cerramos los ojos y recordamos poco de lo que hemos visto, pero la cámara mira una fracción de segundo y retiene cada detalle.

Tom Ang, *Auckland*, 2014: 9.

La misión del Museo del Traje es «conservar, proteger y promover las colecciones de indumentaria y moda que custodia, así como todo el conocimiento, directo o transversal, que se desprende de ellas, proporcionando a sus visitantes actividades basadas en la solidez discursiva accesible, a los estudiantes de moda un lugar de intercambio de conocimientos y a los profesionales del sector un punto de encuentro y desarrollo». En concreto el Real Decreto 120/2004, de 23 de enero, de creación del Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico, establece que las funciones de la institución serán las siguientes:

- Mostrar, desde una perspectiva antropológica, la unidad y diversidad de las manifestaciones culturales en España.

- Conservar, proteger y promover el conocimiento del patrimonio etnológico, integrado por todos aquellos testimonios que son o han sido expresión relevante de la cultura de los pueblos de España en sus aspectos materiales, sociales o espirituales.
- Mostrar de manera destacada la evolución histórica de la indumentaria, analizando sus implicaciones técnicas, sociales, ideológicas y creativas a través de la diversidad y el continuo cambio de las prácticas del vestir, y reuniendo para ello las muestras materiales y elementos informativos necesarios, desde las más remotas épocas que puedan documentarse hasta una actualidad que debe ser permanente y llevarle a ser cronista de la evolución y los logros del diseño de moda contemporáneo.
- Potenciar la investigación en el ámbito del patrimonio etnológico español, convirtiéndose en un centro de referencia nacional e internacional, lo que convierte al Museo en Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico.

Parece irrefutable que, para conseguir todas ellas, la fotografía es una gran aliada que puede servir a nivel documental anexo y como pieza museográfica con identidad propia.

Decía la fotógrafa estadounidense Berenice Abbott que «la fotografía ayuda a las personas a ver». Creemos que la misión del museo es exactamente la misma, así que, aprovechando una oportunidad de cambio, quisimos dar voz y visibilidad a la amplia, e inesperada para muchos, colección de fotografía que conserva el Museo del Traje.

## La fotografía en el Museo del Traje. Su historia

A pesar de que no sea tan conocida como la colección de indumentaria, el Museo del Traje conserva una colección de aproximadamente 28 000 piezas fotográficas. No obstante, cada número de inventario puede ser una única fotografía o incluso un álbum con cientos o más de mil fotografías. En otras palabras, el número de imágenes fotográficas que se conservan en los almacenes del Museo ascendería a cientos de miles de imágenes.

De hecho, la fotografía ha estado muy ligada a la historia del Museo desde sus orígenes<sup>1</sup>. Podemos remontarnos al germen de la colección del Museo del Traje viajando casi cien años atrás: la «Exposición del Traje Regional» de 1925 en el Palacio de Biblioteca y Museos Nacionales de Madrid.

Para conseguir toda esta colección, desde 1921 la Junta Organizadora de la Exposición había recopilado, a través de Comités Provinciales por todo el país, más de 12 500 piezas de indumentaria, tradicional-regional e histórica, de las cuales se expusieron casi 4000. Además, se mostraron al público textiles, joyería, acuarelas, objetos de diversa naturaleza como instrumentos musicales y lo que nos interesa destacar para el presente artículo: fotografías.

La *Guía de la Exposición del Traje Regional* (1925) menciona como «en diversos tableros figuran las fotografías remitidas por los Comités de Segovia, Navarra, Huesca y algunas otras que la capacidad del local ha permitido exponer» (p. 60). Además, la guía destaca las 668 fotografías del Seminario Especial de Etnografía, Arte y Labores de la Escuela Superior de Magisterio, que ayudaban a completar «precisamente en las provincias de que faltan objetos, el conocimiento general de todas las regiones españolas» (p. 40).

<sup>1</sup> Sin detenernos a analizar la difusa historia de los antecedentes del Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico —esa interesante y laboriosa exploración ya se hará en un futuro cercano—, simplemente vamos a destacar los acontecimientos que han tenido lugar en esa historia, en relación a la colección de fotografía.

La instalación de la Escuela Superior de Magisterio constituía una sección en sí misma en la Exposición, dentro del patio del Palacio. Además de las memorias sobre diversos temas, realizadas por las alumnas y alumnos en los cursos de 1915 a 1925, la guía menciona cómo se exponían clichés y diapositivas de trajes regionales en cartoneras y cajas, junto a portaláminas con fotografías.

Es destacable que ya la Comisión Organizadora de la Exposición y el personal técnico que trabajó en la muestra consideraron que la fotografía era una parte importante del discurso que quería contarse al público sobre la variedad tipológica de los trajes regionales del país, y servía para completar los trajes que quizás no se pudieron exponer, o mostrar antiguas prendas que no pudieron localizarse porque no se conservaban, pero sí se fotografiaron en el siglo XIX.

Asimismo, en relación a esta exposición, el Museo del Traje conserva las fotografías que realizó el fotógrafo madrileño Antonio Prast y Rodríguez de Llano, que son una fuente muy valiosa para el estudio de la Exposición y de la historia del Museo (fig. 1). Joaquín Ruiz Vernacci también realizó fotografías de las salas y las piezas, igualmente conservadas en el Museo del Traje.

En 1927 se recuperaron estas colecciones para fundar el Museo del Traje Regional e Histórico, aunque este no vería prácticamente la luz ni abriría al público con éxito. Durante los siguientes años, con idea de la transformación de este museo en la creación del Museo del Pueblo Español, que se constituiría en 1934, se hizo una gran recopilación de colecciones. En 1933 José Ortiz Echagüe vendió al entonces Museo del Traje Regional e Histórico 200 fotografías en papel de la serie *Tipos y Trajes* a pagar en tres años, por un precio de 25 pesetas cada una.



**Figura 1.** Antonio Prast y Rodríguez de Llano: Sala de los Trajes Históricos de la Exposición del Traje Regional de 1925. Positivo en blanco y negro sobre papel. Museo del Traje. MTFD031114.

Joaquín Ruiz Vernacci también realizó fotografías de las salas y las piezas, igualmente conservadas en el Museo del Traje.

En 1937, 155 de estas copias fueron prestadas para su exhibición en el Pabellón Español de la «Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne» de París. En la muestra se expuso la obra de grandes artistas contemporáneos como Miró, Picasso, Julio González, Alberto Sánchez o Renau, junto a una sección de artesanía popular en la que destacaban las piezas prestadas por el Museo del Pueblo Español: 53 conjuntos de trajes regionales y las fotografías de Ortiz Echagüe, que fueron objeto de una exposición monográfica.

A lo largo del siglo xx la colección de fotografía fue creciendo, incorporándose, por ejemplo, fotografías de las investigaciones de Luis de Hoyos o Nieves de Hoyos, las cuales ingresaron en 1993, con la donación del Archivo Nieves de Hoyos al recién inaugurado Museo Nacional de Antropología, fusión del Museo Nacional de Etnología y el Museo del Pueblo Español. En este archivo nos encontramos con fotografías personales de la propia familia De Hoyos y con otras relacionadas con sus investigaciones antropológicas, como la interesante colección de fotografías de los estudios sobre craneología de Luis de Hoyos.

Desde el año 2000 se han ido sucediendo «hitos fotográficos» en relación al ingreso de piezas, proyectos y exposiciones, especialmente a partir de la creación del Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico en 2004.

Podemos destacar la organización durante doce años —entre 2002 y 2014— del Certamen de Fotografía sobre Cultura Popular —heredero del Certamen Nacional de Fotografía sobre Artes y Tradiciones Populares, que se celebró entre 1983 y 1990—. Este certamen, en línea con las funciones reguladas por Real Decreto de creación del Museo del Traje, tenía como misión destacar los mejores trabajos fotográficos que pusieran en relieve las diferentes formas de vida y pensamiento de los pueblos e individuos que componen las diversas culturas del Estado español. Los trabajos premiados o con menciones honoríficas en este certamen pasaban directamente a formar parte de las colecciones del Museo del Traje.

Estas colecciones se amplían también en estos años con otros ingresos, de los que podemos destacar el de los fondos fotográficos del Real Palacio de Miramar en 2003 o la compra del Archivo Pedro Rodríguez en 2009 (fig. 2).

También se han realizado exposiciones temporales en las que la fotografía ha tenido un papel relevante, o ha sido incluso la completa protagonista de las muestras, como «Mujeres, tipos y estereotipos. Fotografías de José Ortiz Echagüe en el Museo Nacional de Antropología» en 2002, «La mirada de Vogue» en 2004, «Ouka Leele. Inédita» en 2008, «Vogue Rocks» en 2009, o, más recientemente, y con motivo del festival PHotoESPAÑA, «¡Moda! El diseño español a través de la fotografía» en 2018.

Sin embargo, llega 2019 y la fotografía apenas había formado parte de la exposición permanente del Museo, excepto como material de apoyo museográfico. En 2020 se cierra el Museo con motivo de obras en el edificio y se decide hacer una renovación completa del discurso de la exposición permanente. Es en este momento en el que se presenta una oportunidad para incluir esa merecida presencia de la fotografía en el mismo.

## La colección de fotografía del Museo del Traje. Variedad y tipología

Con este breve recorrido podemos deducir que la colección del Museo del Traje tiene una gran amplitud tipológica y temática. El arco cronológico abarca desde mediados del siglo xix hasta la actualidad, con un extenso abanico de técnicas fotográficas que incluye desde esos primeros inventos fotográficos como el daguerrotipo, ambrotipo o ferrotipo, pasando por muchos formatos de negativo y positivo fotográfico, hasta la fotografía digital de última generación, realizada en ocasiones profesionalmente con dispositivos móviles.



**Figura 2.** Fotografía del Archivo Pedro Rodríguez, 1955-56. Diapositiva. Museo del Traje. MTFD040203.

Según su contenido, la colección permite ver la diversidad de usos de la fotografía en la historia: retrato, paisajes y monumentos, documental, etnográfica, científica, artística, publicitaria, fotografía de moda e, incluso, fotografía de piezas del Museo.

Esta colección cuenta con algunos de los fotógrafos más importantes en la historia de la fotografía en nuestro país, como Jean Laurent, Ortiz Echagüe, Kaulak, Ferriz, Casiano Alguacil, Hermanos Debas, Franzen, Gyenes, Campañá, Kindel, Mas, Amer-Ventosa, Antoni Bernad, Català-Roca o Ramón Masats. También con una parte de fotografía más contemporánea, con nombres como Cristina García Roderó y otros en relación directa con la fotografía de moda, como Ouka Leele, Javier Vallhonrat, José Manuel Ferrater, Outumuro o Jaime Villalba.

Es esta última línea de colecciones, la de fotografía de moda, la que el Museo está trabajando por investigar e incrementar en los últimos años. Esta colección de fotografía es una pieza patrimonial

en sí misma y un elemento fundamental dentro del sistema de la moda, ya que es una de las herramientas que ayuda a difundir esta y ser el canal de comunicación entre el diseñador y sus destinatarios, permitiendo enriquecer y facilitar su comprensión. Por tanto, su presencia en la nueva exposición era ineludible.

## La fotografía en la exposición permanente del Museo. Discurso expositivo

Vista la gran variedad temática y tipológica de las fotografías que conserva el Museo del Traje, tocaba decidir qué se iba a mostrar al público con este lavado de cara.

El equipo técnico del Museo vio la oportunidad con este nuevo discurso de valorar la fotografía como pieza en sí misma y no solo como un mero documento de archivo o de investigación.

En palabras de Carolina Miguel Arroyo, en la presentación de este Congreso Internacional sobre Fotografía y Museo de 2022, «la fotografía es hija del romanticismo». En el Museo del Traje, en este mismo sentido, se decidió, debido a la importancia que tuvo la fotografía en la renovación de los procesos técnicos en la visualización de la imagen burguesa y en la necesidad de la representación propia de la imagen del siglo XIX, que la colección fotográfica tenía que estar especialmente presente en el Área 04 *La moda romántica*.

Así que, en dicha área, se decidió dedicar dos vitrinas a la fotografía. La 17A, *El gabinete fotográfico*, y la 17C, *Jean Laurent y Minier* (fig. 3). La primera de ellas, dispuesta en varios niveles como si se tratara del escaparate de un gabinete fotográfico del siglo XIX, muestra una serie de fotografías, artulugios y objetos relacionados con esta disciplina que tuvieron gran relevancia a lo largo del siglo XIX y principios del XX.



Figura 3. Vitrinas 17C y 17A de la exposición permanente del Museo del Traje, 2021. Fotografía digital: Javier Maza Domingo.

Esta vitrina narra diferentes aspectos sobre la imagen propia y la moda relacionados con la fotografía. Comenzando con el *Retrato ecuestre de Alfonso XII* posando frente al Palacio Real de Madrid, por el fotógrafo Jules David, 1884 (MTFD026330), vemos cómo la fotografía toma el relevo a la pintura y la escultura como técnica de retrato, pero adaptándose a los mismos códigos de representación de la tradición retratística áulica.

No solo se fotografiaban las casas reales, sino que la burguesía comenzó a hacer uso de la fotografía como memoria familiar. Los retratos de formato *cabinet*, como el de *Pilar de la Cantera y Clark* de 1873 (MTFD023795), hablan del éxito de este tipo de encargos de fotografías de tamaño estandarizado (unos 16 × 11 cm) en los estudios fotográficos.

Siguen ejemplos de otro tipo de coleccionismo de fotografía de esta época: el coleccionismo de paisajes. Así se muestran una postal editada en 1900 por Hauser & Menet con la imagen de la playa del Sardinero (MTFD022780) y una vista panorámica de Huelva (MTFD026285), de Baldomero Santamaría, de una serie realizada con motivo del IV Centenario del Descubrimiento de América en lugares relacionados con la vida de Cristóbal Colón.

La siguiente fila de la vitrina está relacionada con la estereoscopía, técnica que estuvo muy de moda en la segunda mitad del siglo XIX, donde se pueden ver: una cámara modelo *Verascope*, patentada y fabricada por la empresa francesa Jules Richard (MTCE118119); una caja de «diapositivos» de verascope dedicados a la Semana Santa en Puente Genil, de Antonio Linares Arcos (MTFD009026); dos pares estereoscópicos en papel de albúmina de la fiesta de Moros y Cristianos de Alcoy (MTFD020799 y MTFD020796); y un visor estereoscópico modelo *The Perfectoscope* (MTCE118248) que soporta una de las piezas anteriores, (fig 4).



**Figura 4.** Visor estereoscópico *The Perfectoscope*, Hawley C. White, 1902 [ca]. Museo del Traje. MTCE118248. Fotografía digital: Javier Maza Domingo.

Por último, nos encontramos con una serie de piezas relacionadas con las *cartes de visite* o tarjetas de visita. Protagonistas de la «cartomanía» o coleccionismo fotográfico de retratos, este formato de 6 × 10 cm se lo debemos a Disderí, quien, según Nadar, «creó una verdadera moda que [...] encaprichó al mundo entero [...] al dar infinitamente más por infinitamente menos» (Ang, 2014: 56). Se exponen diferentes tarjetas de visita de autores como Martínez de Hebert, Sabaté o Villas, que provienen de dos álbumes distintos, uno de una familia burguesa de Madrid y otro de Zaragoza. Este último se expone cerrado junto a ellas (MTCE107758, MTFD067247, MTFD068937, MTFD068940, MTFD068938, MTFD068957 y MTFD067257).

La siguiente vitrina sería la dedicada a Jean Laurent y Minier (1816-1886), en concreto a la sesión de fotografías que realizó con motivo de la boda de Alfonso XII con María de las Mercedes de Orleans en 1878 (fig. 3). Para dicho evento, las Diputaciones Provinciales enviaron a Madrid grupos de paisanos que, ataviados con los trajes «característicos» o «típicos» de cada lugar, cantaban y bailaban en las calles y ante los reyes. Aprovechando la ocasión, la Sociedad Antropológica Española encargó a Jean Laurent la realización de una serie de fotografías de los grupos y de las parejas con el fin de mostrar su indumentaria y que se presentarían en la Exposición Universal de París de ese mismo año.

En la vitrina podemos ver algunas fotografías con positivos originales del propio Laurent. Son las tres de mayor tamaño, de 27 × 36 cm, formato empleado habitualmente en la época del colodión húmedo ya que correspondía con los negativos de vidrio al colodión del estudio del fotógrafo. Representan a una pareja ataviada con el traje popular de Segovia (MTFD000599A) y a otra con el traje popular de Valencia (MTFD000601) y a un grupo de paisanos de Lérida (MTFD000592A). Las otras tres fotografías son de formato más reducido —13 × 18 cm o 10 × 15 cm—, que sería el que utilizarían para los negativos y papeles de positivado de gelatino-bromuro Juana Roig Villalonga o Joaquín Ruiz Vernacci cuando sucedieran a Jean Laurent en su negocio más adelante. Se muestran en esta ocasión tres grupos de paisanos: Quero, Toledo (MTFD000529B), Montehermoso, Cáceres (MTFD000719) y Bermigo de Sayago, Zamora (MTFD000533C).

Pero la presencia de la fotografía en esta nueva exposición permanente no queda únicamente en la sección decimonónica. Otras vitrinas, sin estar dedicadas exclusivamente a esta técnica, cuentan con fondos fotográficos para completar el discurso de las mismas.

Para empezar, el propio recorrido de la exposición permanente comienza con la Vitrina 0 *Enseñar y Conservar* y abre con tres piezas para hablar de la conservación de los bienes culturales: un vestido de Versace, una fotografía de 1887 de *Retrato de Alfonso XIII* (MTFD026293), de Edgardo Debas Dujant (fig. 5), y una estampa perteneciente a la *Guía Oficial de España en 1890*. Estas piezas serán explicadas en el apartado dedicado a conservación preventiva.

Más adelante, en el Área 09 *La dictadura de la alta costura*, en concreto en la Vitrina 44 *Vestir el cine*, se muestran una serie de fotografías que ayudan a visualizar cómo la industria cinematográfica potenció una especialidad como el diseño de vestuario y comenzó a contar con diseñadores y figurinistas para recrear indumentaria histórica o contemporánea.

En concreto se muestran sobre una mesa dos fotografías a color sobre cartón (MTFD040902 y MTFD040904) con dos escenas de la película *La boda era a las doce*, estrenada en 1964, de Urania Film, dirigida por Julio Salvador y protagonizada por Concha Velasco y José Rubio. La acción transcurre en una casa de alta costura y el vestuario era en su totalidad de Pedro Rodríguez. La escena final era un desfile de alta costura y todos los modelos corresponden a la colección primavera-verano 1962. Estas fotografías pertenecen al Archivo Pedro Rodríguez.

A su lado, vemos un ejemplo de la importancia en el cine de los figurinistas para ambientar y «reinventar» las modas pasadas en películas de carácter histórico. Se exhiben 3 cartulinas en forma de díptico con diferentes fotografías en blanco y negro de 3 películas distintas: *Don Quijote de la*

*Mancha*, de 1947, *Santa Teresa de Jesús*, de 1961, y *¿Dónde vas Alfonso XII?*, de 1958. Las dos primeras fueron producidas por CIFESA y la tercera por PECSA FILMS, respectivamente.

Esta selección de fotografías se muestra en la vitrina junto a los figurines de Pedro Rodríguez y de Manuel Comba, con el propósito de que el público pueda jugar a reconocer en los figurines de moda el vestuario que ve en las imágenes de las películas.

Asimismo, encontramos en la exposición permanente otras vitrinas que, sin versar directamente sobre fotografía o mostrar directamente positivos fotográficos, tienen piezas que hacen alusión al mundo de este arte y técnica.

En la Vitrina 31 *La imagen en movimiento* del Área 06 *El progreso y las modas* se exhiben diferentes instrumentos relacionados con ese salto de la fotografía al cine, que simboliza la celebridad de la ciudad moderna y de la sucesión de las vanguardias y todos los -ismos de los primeros años del siglo xx. Vemos, además de un zoótropo y una linterna mágica, el paso que se dio desde las enormes cámaras de fuelle estáticas como la de madera de caoba de 1900 de Volgländer & Sohn (MTCE053231) a las cámaras portátiles, que consiguieron democratizar su uso y que surgiera la fotografía para aficionado, como el modelo *Vest Pocket* de Kodak de 1912 (MTCE037427A). Este modelo, expuesto junto a sus correspondientes carretes, tiene visor directo, plegable y fuelle para conseguir varias distancias dependiendo de la extensión. Fue la cámara más vendida entre los años 1912 y 1926, ya que no solo era más manejable y asequible, sino que también se simplificaba el proceso de obtención de la imagen al introducir Kodak las primeras películas fotográficas en papel. Este modelo de cámara era conocido por su capacidad para adaptarse a los bolsillos de la indumentaria, facilitando su traslado.

Localizamos en el discurso otras cámaras portátiles como la que porta el turista de la Vitrina 41A *En maleta de mano* dentro del Área 09 *La dictadura de la alta costura* una marca Franca FW, modelo *Rolfix* (MTCE107727) o la que aparece en una de las zonas de adaptación lumínica (ZALES), dedicada al sentido de la vista: una cámara fotográfica marca Agfa, modelo *Silette I*, con funda y disparador de aguja (MTCE109391).

Para concluir, queríamos destacar dos piezas especiales de la exposición permanente que discretamente cuentan con fotografías y que compartimos tipológica y estilísticamente con el Museo Nacional del Romanticismo. Se tratan de dos accesorios decimonónicos de la Vitrina 20 dedicada a joyería, dentro del Área 04 *La moda romántica*: una pulsera de pelo con un retrato a *gouache* sobre soporte fotográfico (MTCE111890) y un brazalete de recuerdo con cinco retratos fotográficos (MTCE113504).

Estas pulseras son un ejemplo de la joyería de luto o de recuerdo que se puso de moda en aquel momento. A estas joyas se les añadían en muchas ocasiones medallones con fotografías enmarcadas de la persona querida. En el caso de la pulsera de pelo, el cabello del difunto constituía en la época, junto con su fotografía, el recuerdo más preciado en mano de los vivos, de manera que un accesorio que preservaba ambas evocaciones, constituía una joya muy valiosa sentimentalmente para la persona portadora.

Quedaba planteada de esta manera en el discurso el desarrollo de la fotografía hasta las primeras décadas del siglo xx y el uso de la misma como vehículo de transmisión de la moda, tal y como lo fueron las revistas, el cine o la televisión.

## Conservación preventiva. Planteamientos iniciales y montaje

Más allá de los planteamientos teóricos sobre el discurso, para la selección de piezas, el siguiente punto a tener en cuenta sería el compromiso entre la conservación preventiva de las fotografías

«originales»<sup>2</sup> y su exhibición pública. El estado de conservación de las piezas, y su posible evolución, marcaría las preguntas principales: qué exponer, durante cuánto tiempo y cómo hacerlo.

La base fundamental sería la siguiente: la colección fotográfica no puede ser expuesta por largo tiempo, siendo incompatible con una exposición permanente, incluida la del Museo del Traje planteada desde 2004 como exposición permanente rotatoria. Esto permitía dos alternativas: bien exponer dichos originales durante un periodo corto de tiempo y sustituirlos por copias de exposición o bien plantear la rotación de piezas fotográficas por otras que permitieran articular el mismo discurso, o incluso nuevos discursos, como una exposición «permanente revisable». Se ha optado por la primera, pero se plantea en un futuro incluir la segunda, especialmente en la vitrina de Jean Laurent, con el cambio de las fotografías correspondientes a la boda de Alfonso XII y María de las Mercedes de Orleans en 1878 por otras de la serie *D'après nature*, del mismo autor, también dedicada a tipos populares.

Volviendo a la primera opción, se consideró razonable para las piezas originales el periodo de una exposición temporal de fotografía al uso, es decir, en torno a dos o tres meses. Finalmente, las piezas estuvieron expuestas entre la fecha de reinauguración de la exposición permanente el 27 de octubre de 2021 y el 24 de enero de 2022. Era importante para la estrategia de visibilidad de la colección fotográfica que gran cantidad de público pudiera disfrutar de los originales, contando con mayor afluencia en las semanas posteriores a la reinauguración y también el periodo navideño al completo.

Tras la selección inicial de piezas conforme al discurso, se hicieron los pertinentes informes de conservación para estudiar su estado, ver posibles necesidades previas a su exhibición, plantear si dichas fotografías seleccionadas podrían ser expuestas sin cambios durante tres meses y si podrían ser sustituidas por copias de exposición viables. En esta revisión se consideró que algunas piezas seleccionadas, de gran interés en el discurso, no podrían ser expuestas, como un daguerrotipo (MTFD070106) o un ambrotipo (MTFD070105) ingresados por donación el año anterior. Estas piezas no soportarían bien el periodo expositivo, pensadas para estar en su estuche, generalmente cerrado, y su reproducción mediante copia de exposición en papel tendría un aspecto demasiado distinto al de los originales, tanto por el carácter volumétrico del estuche como por la visualización de la placa espejada o metálica, efecto que no podría captarse en la copia. Tampoco se expondrían el conjunto de «diapositivos» de CER.ES (los pares estereoscópicos sobre vidrio), cuya caja sí se expone. Las placas pueden verse en CER.ES<sup>3</sup>. En cualquier caso, estos vidrios no serían de fácil visualización en la vitrina, dado que necesitarían de una luz trasera que permitiera ver las imágenes, perderían el efecto estereoscópico. Para estas placas se fabricó un estuche de conservación y permanecen en el almacén de fotografía. Finalmente, las diapositivas de los modelos de Pedro Rodríguez tampoco podían ser expuestas, al menos no en su formato original.

En la Vitrina 0, *Enseñar y conservar*, se buscó explícitamente exponer una pieza que tuviera deterioros visibles, para que tanto el original como la posterior copia de exposición sirvieran como ejemplo de la importancia, riesgos y dificultades de la conservación preventiva en la exposición permanente. Esta vitrina se plantea como explicación frente a una reclamación del público, la escasa iluminación en la exposición permanente, pero también enuncia otros factores de deterioro como humedad, temperatura, contaminantes, manipulación, sistemas expositivos, etc. Se explica también con ello la necesidad de rotaciones o copias de exposición. Para ilustrar esta problemática se seleccionó una fotografía «fantasma»: el *Retrato de Alfonso XIII*, de Edgardo Debas, de 1887, procedente del Real Palacio de Miramar en San Sebastián (fig. 5). En ella se

<sup>2</sup> Aunque el término «original» en fotografía es discutible, se utiliza en este artículo para designar las piezas en soporte papel que están inventariadas como piezas de la colección del Museo, ya sean copias de época realizadas y supervisadas por los propios autores o en ocasiones copias más recientes, como es el caso de las reediciones de Ruiz Vernacci de las fotografías de Laurent.

<sup>3</sup> Red Digital de colecciones de Museos de España: <http://ceres.mcu.es/pages/SimpleSearch?index=true>



**Figura 5.** Edgardo Debas Dujant: Retrato de Alfonso XIII, 1887. Positivo en blanco y negro sobre papel de albúmina. Museo del Traje. MTFD026293.

puede ver cómo el paso del tiempo, junto con una alta humedad relativa en la ciudad costera y probablemente la sobreexposición a la luz, expuesta en el palacio, han provocado la desaparición casi completa de la figura retratada. Tiene también deterioros mecánicos y faltas. El cartón de base y el pie de foto con la mención del estudio fotográfico están recortados, casi con seguridad para adaptarlo a un marco no realizado a medida. El papel albuminado se levanta de su soporte secundario por efecto de los cambios de humedad y temperatura, tiene un importante amarilleamiento, manchas por fotooxidación, etc.

En paralelo a esta pieza se expone un grabado realizado, a partir de la fotografía, por Bartolomé Maura Montaner en 1887, que se publicó en la *Guía oficial de España de 1890*. El Museo Cerralbo cuenta con un ejemplar de dicha guía y se pudo hacer una copia de exposición del grabado. Esta segunda imagen se encuentra en perfecto estado y se puede apreciar perfectamente cómo debió ser la fotografía en origen, incluidos todos los detalles de su indumentaria como los encajes, los zapatos, etc., que ya eran imposibles de distinguir en la primera. El grabado, mucho más duradero que la fotografía por su técnica, al estar dentro de una guía anual habría permanecido a resguardo dentro de las páginas del libro, probablemente

cerrado y sin apenas manipulación desde el año de su publicación, cuando la guía dejaba de tener su utilidad. Ambas piezas suponían en comparación la cara y la cruz de una misma imagen y nos parecía una explicación visual muy efectiva de los efectos que puede provocar una larga exposición.

Cerrado el listado de piezas, habría que estudiar las soluciones de montaje de cara a la conservación preventiva. No era necesario enmarcar las piezas dado que serían expuestas en vitrina, lo cual supondría una ventaja desde el punto de vista presupuestario. Todas las fotografías se instalaron con esquineras sobre traseras de cartón conservación a medida, incluidas aquellas cuyo soporte secundario ya era de cartón. En el caso de las de mayor tamaño se colocaron con tiras de tereftalato de polietileno.

Estos cartones tienen varias funciones. En primer lugar, evitan el contacto de las piezas con las superficies museográficas como peanas, mesas, pared, atriles, etc. Las fotografías de los rodajes de películas de la Vitrina 44 se encuentran adheridas a unas hojas que tienen piezas por el anverso y reverso, por lo tanto, el cartón conservación de base evita el deterioro de las de la parte trasera. Durante el breve periodo de exposición de las fotografías de Urania Film, PECSA Films y CIFESA se tuvo que revisar en varias ocasiones el montaje por un fuerte alabeamiento del soporte original que levantaba las esquineras, finalmente sustituidas por otras de mayor tamaño. Esta deformación había pasado desapercibida en revisiones previas porque las piezas se almacenaban en fundas de conservación que lo contenían, dando una apariencia plana.

En segundo lugar, bastantes fotografías se exponen en vertical y el cartón aporta una mayor rigidez para mantener dicha posición. Entre las piezas en vertical, algunas de ellas simplemente se colocan de pie, ligeramente inclinadas, apoyadas en la base y en la parte trasera superior. Para evitar que se muevan o resbalen por alguna vibración en la vitrina, se colocaron gotas de silicona neutra, autoadhesivas, semiesféricas y transparentes.

En el caso del *Retrato ecuestre de Alfonso XII*, este cartón aísla de la pared y completa el paspartú, dado que solo se conservaba el separador delantero del marco, al que se encuentra adherida la pieza. Tanto esta pieza como la fotografía de los tipos de la provincia de Lérida de Laurent se colocaron en la pared utilizando alcayatas en la parte inferior a modo de durmientes y en la parte superior a modo de topes, evitando que la pala de la alcayata toque la pieza.

Desde el montaje inicial del Museo del Traje en 2004, la restricción de la iluminación fue una problemática fundamental a la hora de abordar el diseño expositivo. Se escogió una solución similar a la que se había probado en la exposición «Moda en Sombras» en 1991, disponiendo las vitrinas como una carcasa interior que evita la entrada de la luz natural en una planta principal rodeada de cristaleras. Se accede a la exposición a través de una serie de zonas de adaptación lumínica que minimizan el contraste entre la alta iluminación exterior y la baja iluminación de la zona expositiva, mejorando la experiencia del visitante. En lo que se refiere a iluminación de las vitrinas, en 2021 se produjo una renovación de la misma instalando mayor número de puntos de luz, de tipo led, orientables y regulables, en la parte delantera de las vitrinas. Distinta iluminación tienen las Vitrinas 17A y 17C con fibra óptica led situada en los quicios de las puertas con múltiples puntos en vertical. Se mantiene en toda la exposición un máximo de 50 luxes y las vitrinas solo se encienden durante el tiempo de apertura al público.

El control de la humedad y temperatura se realiza a través de la climatización general de la exposición permanente, con unos valores medios, durante los meses que estuvieron expuestas las fotografías originales, entre 18 y 22 °C ( $\pm 1$  °C) de temperatura y 30-44 % de humedad relativa ( $\pm 5$  %) aproximadamente.

Terminado el periodo expositivo de las piezas originales se procedió a retirarlas de la sala, sustituirlas por sus copias, revisar su estado y devolverlas a sus respectivos lugares de almacenamiento permanente.

## Reproducciones y copias de exposición

Para la producción de las copias de exposición se realizó previamente una nueva digitalización en alta resolución de todas las piezas. Se controló la calidad de la digitalización y su aspecto de color, textura, etc. Las fotografías de cine se encontraban digitalizadas una a una en lugar de la hoja con todas ellas y era necesaria esta nueva digitalización para que la copia final resultase similar al soporte inicial. Para el *Retrato ecuestre de Alfonso XIII* la digitalización incluyó el separador o paspartú para que el efecto visual no variase, dando el efecto de enmarcado decimonónico. Lo mismo con el cartón de base de las tres fotografías a mayor tamaño de Laurent.

En las copias de rotación se buscaba un aspecto similar en tamaño, color y montaje sin necesidad de que se tratase de verdaderos facsímiles. Se encargó a una empresa de reprografía su impresión en papel no fotográfico, opción de bajo presupuesto que, sin embargo, dio buen resultado. Únicamente para el caso del grabado de *Alfonso XIII. Rey de España*, como desde el principio se expondría la copia, se decidió imprimirlo en el propio Museo, sobre un papel de tono crema que se asemejaba al color del papel original de la guía.



Figura 6. Vitrina 47 de la exposición permanente del Museo del Traje, 2021. Fotografía digital (Detalle): Javier Maza Domingo.

En cuanto al montaje, se colocaron igualmente sobre soportes de cartón conservación para darles rigidez las piezas que se iban a instalar en vertical y también y en todas las del siglo XIX para adquirir el aspecto de las fotografías en papel de albúmina sobre soporte original de cartón. Para otras reproducciones se ha descartado el uso del cartón trasero.

Con la sustitución de los originales por sus copias de exposición se produjo el correspondiente cambio de cartelas con la mención «reproducción» para cada una de ellas. Se quiere comunicar con ella esta condición de copias colocadas por motivos de conservación que se corresponden con piezas originales existentes en la colección del museo y no meros apoyos museográficos o imágenes procedentes de otras colecciones o archivos.

Además de las copias de rotación, desde el inicio de la nueva permanente se instalaron una serie de fondos de vitrina, procedentes de otras fotografías de la colección, cambiando su formato y editándolas para instalarlas a gran tamaño en las vitrinas. En la Vitrina 47 (fig. 6) se instaló una ampliación en vinilo de una fotografía de un escaparate de El Corte Inglés (MTFD043029). En este caso el original inventariado en la colección es una imagen digital en alta calidad cedida por los grandes almacenes. En la vitrina del gabinete fotográfico se instaló otro fondo de vitrina con el texto «Se opera a la luz artificial de 9. mañana à 9. noche» que proviene del detalle de una fotografía de la colección representando a la *Reina María Cristina de Habsburgo-Lorena posando a la entrada del establecimiento fotográfico Photo-Carte en San Sebastián* (MTFD026379). En este caso se invirtió la tonalidad puesto que en el original las letras son blancas y en la copia son negras sobre un vinilo transparente que cubre todo el fondo de la vitrina. El efecto desde el fondo del pasillo es el de acercarse al escaparate de un gabinete fotográfico decimonónico.

A lo largo de la exposición se suceden otras reproducciones de piezas de la colección, desde carteles, textiles, fondos bibliográficos y otros fondos documentales, etc. Estas reproducciones se realizan igualmente a partir de imágenes integrantes del archivo fotográfico de piezas del museo, compuesto

tanto por fotografías como por digitalizaciones. También hay fotografías que no forman parte de la colección, como la de *Mariano Fortuny y Madrazo en su estudio*, de la Fondazione Musei Civici di Venezia-Museo Fortuny, institución a la que se solicitó su reproducción para la sala dedicada al artista.

## Derechos de propiedad intelectual

El siguiente criterio para cerrar el listado de fotografías que serían expuestas fue la cuestión de los derechos de autor, dado que se verían afectados varios de los derechos de explotación contemplados en el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, aprobado por Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril. Especialmente implicaba los derechos de reproducción, transformación y comunicación pública, en particular a través de su exposición, tanto de las obras como de sus reproducciones y su puesta a disposición *online*. Desde el planteamiento de la nueva exposición permanente, que había sido reformulado durante la pandemia, la visibilidad *online* era una de las prioridades del museo, para exponer todas las piezas no solo en sala, sino también de forma digital. La selección de piezas debía limitar en todo lo posible la utilización de fotografías sujetas a estos derechos, por los que hubiera que pedir autorización y pagar con carácter recurrente las correspondientes remuneraciones a los autores o entidades de gestión de derechos.

Desde el museo se optó, en primer lugar, por exponer piezas que se encontrasen ya en dominio público, es decir, aquellas cuyos derechos de explotación se han extinguido, que podrán ser utilizadas por cualquiera, siempre que se respete la autoría y la integridad de la obra. Estos derechos caducan 70 años después de la muerte del autor, si falleció después de diciembre de 1987, o bien 80 años, si falleció antes. Este límite temporal hizo que la mayor parte de las fotografías seleccionadas en la exposición permanente se centraran en el siglo XIX.

Para completar el desarrollo de la fotografía en el siglo XX, otra segunda opción era la utilización de meras fotografías, una vez extinguido igualmente su plazo de protección. Se consideran «meras fotografías» las incluidas en la Vitrina 44 (fig. 7), realizadas con voluntad de documentar el rodaje de las películas, sin intención de generar una obra artística o científica. No obstante, la ley reconoce su protección a quien las ha realizado (al que no llama autor) durante veinticinco años computados desde el día 1 de enero del año siguiente a la fecha de realización de la fotografía. En la exposición consideramos como meras fotografías aquellas realizadas únicamente con voluntad de documentar el rodaje de las películas incluidas en la Vitrina 44, realizadas sin intención de generar una obra artística o científica y en las que el autor material de las mismas no aparece mencionado específicamente. Lo mismo ocurriría con la fotografía del escaparate de El Corte Inglés. Todas estas tomas son anteriores a 1970, con lo que los derechos como meras fotografías habían expirado.

Para el caso de las fotografías «de autor» que sí que seguían protegidas por la Ley de Propiedad Intelectual, hay que recordar que el que adquiere la propiedad de una obra no adquiere por ello los derechos de explotación. Muchas de las colecciones fotográficas del Museo se adquirieron sin conllevar consigo la cesión de estos derechos, casi siempre porque el vendedor o el donante no los tiene y por lo tanto no los puede ceder, al no ser el autor ni sus herederos o derechohabientes.

En otras ocasiones, cuando sí se trata de piezas adquiridas a sus autores, estos derechos no se han incluido en la oferta. En este último caso, los museos cuentan con una ventaja estipulada en el artículo 56.2 de la mencionada ley: el propietario del original de una obra fotográfica tendrá el derecho de exposición pública de la misma, salvo que el autor hubiera excluido expresamente este derecho. Se entiende en este caso que se trata de la exposición en la propia sede y no tanto el préstamo para exposición en otras sedes o bien su publicación o su puesta a disposición *online*. En este artículo de la ley se basa el Museo para continuar con la exposición de la pieza *Personajes del Bosque* de Ouka Leele, 1985 (MTCE101183), que se expone en el hall, pero no se ha incluido en la visita virtual aunque sí en CER.ES.



Figura 7. Tomas fotográficas de la película *Teresa de Jesús*, CIFESA, 1961. Cartulina con diferentes positivos en blanco y negro sobre papel fotográfico. Museo del Traje. MTFD066997-MTFD067004.

En la actualidad, en los casos de obra adquirida a sus autores o herederos, generalmente por donación o compra, se solicita que quede constancia por escrito de la cesión de los derechos de explotación de las piezas fotográficas mediante una autorización al Estado español para todos los usos con carácter permanente, universal y gratuito.

## Difusión de las colecciones fotográficas presentes en la exposición permanente

Una vez establecido el listado definitivo de piezas que iban a ser expuestas, se realizó una revisión de catalogación, incluyendo en algunos casos profundizar en la investigación sobre las mismas, localizando autores, fechas, completando informaciones de lugares, personajes retratados, indumentaria, etc. Toda esta información se pondría a disposición del público no tanto en las cartelas de la exposición, sino a través de la visita virtual<sup>4</sup> y de la base de datos *online* de las colecciones, CER.ES<sup>5</sup>. Todas las piezas expuestas debían estar visibles *online* para que el público pudiera localizarlas, preparar la visita, ampliar la información en sala a través de sus propios dispositivos móviles, completar la experiencia a la finalización de la misma o realizar la visita completamente de forma virtual.

Para CER.ES se completó la catalogación y se revisaron las descripciones web que constaban en la base de datos interna del Museo, DOMUS. En el caso de las fotografías, esta información ya ha sido incluida en la aplicación *online* mediante los volcados periódicos. Según se ha explicado desde la Subdirección General de Museos Estatales, la futura conexión entre el nuevo programa DOMUS y CER.ES será más directa, permitiendo las ampliaciones y correcciones de información mediante el volcado de una a otra base de datos casi de forma inmediata.

En paralelo a la exposición temporal se plantea el *Museo del Traje Virtual*. No se trata de una actualización de la anterior visita virtual de la exposición permanente, sino de un proyecto mucho más amplio y ambicioso, en el que la fotografía, tanto la colección como el archivo fotográfico digital, tiene un papel fundamental por la importancia dada a lo visual en el proyecto: todo texto se asocia a una imagen. En la mencionada web (fig. 8), cada área o sección temporal de la exposición permanente contiene los siguientes apartados:

- *En exposición*: este apartado incluye la explicación general del área, la de cada vitrina y de cada pieza, con sus fotografías. Para ello fue necesaria una amplia campaña fotográfica para aquellas piezas que carecían de fotografías de calidad, en algunos casos por no haber sido expuestas con anterioridad. También se realizaron fotografías de los nuevos conjuntos de indumentaria y por supuesto nuevas imágenes de todas las vitrinas.
- *Clásicos de la colección*: para esta sección se reaprovecharon unas fotografías de 360° realizadas a algunas piezas, que permiten al usuario girar la pieza a izquierda o derecha para poder visualizarla en su totalidad. Este recurso, muy atractivo para el público, que en sala no tiene oportunidad de ver los trajes en todo su volumen, se completa con información acerca de la pieza y de su historia: a quién había pertenecido (cuando puede mencionarse<sup>6</sup>), su llegada al museo, exposiciones anteriores, etc.

<sup>4</sup> <https://museodeltrajevirtual.com>

<sup>5</sup> <https://ceres.mcu.es/pages/SimpleSearch?Museo=MT>

<sup>6</sup> Conforme a la Ley Orgánica 3/2018, de 5 de diciembre, de Protección de Datos Personales y garantía de los derechos digitales.

- *Contexto*: este es un apartado amplio que incluye un somero glosario, una *playlist* de música de cada época, los cuadernillos de los *Modelos del mes dedicados* a cada periodo, otras propuestas bibliográficas y finalmente una textilteca. En distintas áreas se ha utilizado la temática de la fotografía para algunos de estos apartados: en el glosario aparece «albúmina»; *J. Laurent: un pionero en las colecciones españolas* y el catálogo de «Iconos de Estilo» con fotografías de las piezas del museo realizadas por Manuel Outumuro; *Modelos del Mes* como los dedicados a *Mujeres sentadas de Montehermoso*, de Ortiz Echagüe, y *Personajes del Bosque*, de Ouka Leele, y finalmente otras piezas fotográficas de la colección del museo utilizadas a modo de ilustración, por ejemplo, para el término «alta costura»: una imagen vale más que mil palabras.
- *La mirada profesional*: se trata de una serie de vídeos explicando desde el punto de vista de los profesionales bien las colecciones de cada área o bien la forma de trabajar en el museo. En la primera de estas grabaciones se cita específicamente la problemática de exposición de piezas fotográficas.
- *Para peques y no tan peques*: esta sección incluye otros recursos preparados para el público infantil, juegos, vídeos o cuadernillos de los itinerarios en familia. De estos últimos, en el dedicado a las profesiones también está presente la mención al fotógrafo de moda.

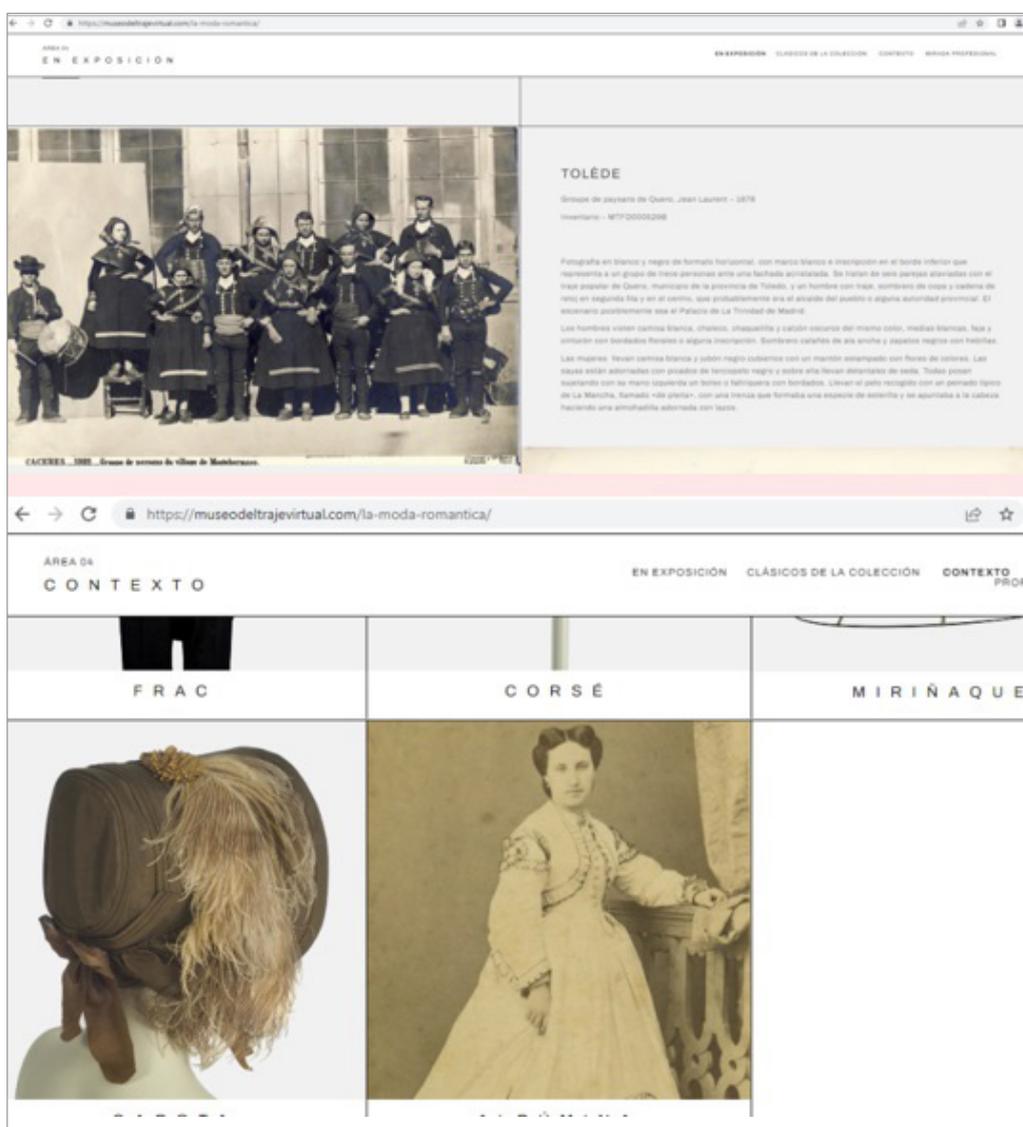


Figura 8. Capturas de pantalla de museodeltrajevirtual.com, 2022. Imagen digital.

Más allá de la difusión a través de la red, la exposición permanente tiene otro importante espacio para la difusión: la Vitrina 1, con el *Modelo del Mes*. Cada mes se expone una pieza distinta y se acompaña de una explicación de la misma los domingos y un cuadernillo publicado, disponible *online* a posteriori. Esta actividad permitirá, por ejemplo, presentar piezas fotográficas que no podían ser expuestas mucho tiempo, piezas que no encajaban fácilmente en el discurso en otras vitrinas, o anunciar las nuevas adquisiciones de fotografía.

Otros medios de difusión relacionados con la exposición permanente son las visitas guiadas, en las que se incluyen menciones al desarrollo de la fotografía en las vitrinas en las que está presente y los talleres e itinerarios infantiles, ya mencionados. Se ha planteado la realización de visitas temáticas especializadas en el desarrollo de la fotografía desde sus orígenes hasta la actual sociedad de la imagen.

## El Plan de incremento de colecciones de fotografía en el Museo del Traje

La mayor parte de los ingresos de la colección proceden de donaciones y compras. También producción propia como el archivo fotográfico de la historia del museo y la recopilación de fotografías y copias realizadas a lo largo del tiempo por profesionales del museo y colaboradores, como documentos de trabajo, que en un primer momento no tenían carácter de piezas en sí mismas, pero que con el paso del tiempo se han inventariado e incluido en la colección.

En los últimos años, desde el departamento de documentación del Museo del Traje, responsable de la colección de fotografía, se ha revisado y replanteado en algunos puntos el Plan de incremento de colecciones relacionado con esta disciplina.

Uno de los cambios de rumbo que se ha producido en los últimos años ha sido primar las piezas originales, ya sean negativos, copias de época en papel y otros formatos, fotografías digitales originales o impresiones digitales de estas últimas, realizadas por los propios autores. En muchas ocasiones, generalmente asociado a donaciones de piezas, pero también a otros proyectos, se habían incluido en la colección, inventariadas como piezas, las digitalizaciones de fotografías analógicas, quedando esta copia digital en el Museo y devolviéndose los «originales» a sus propietarios. El Museo no ha dejado de recopilar las fotografías que nos puedan aportar información sobre las piezas y sus anteriores propietarios, pero estas, si no son originales, pasarán prioritariamente a formar parte del archivo de la institución más que a la colección de fotografía.

Algunos formatos de piezas, como son negativos, diapositivas, álbumes o archivos digitales originales, dificultan la exposición de las piezas en sí mismas, pero tampoco deben ser descartadas de la línea de adquisiciones. Son de enorme interés para la investigación, además de ser piezas originales de mayor importancia patrimonial que las copias. La exposición no es la única función del Museo. Finalmente, en caso de ser necesario, sus imágenes pueden ser trasladadas a copias de exposición en otros formatos, bien en un soporte informático o bien su producción en formato físico (papel, vinilo, etc.).

En cuanto a las líneas de incremento de colecciones, el Museo busca varios objetivos y temáticas, que se han visto reflejados en las adquisiciones de los últimos años:

- Piezas que documenten la historia de la fotografía, a través de sus autores, temáticas, técnicas, formatos, antecedentes, incluyendo cámaras y otros objetos relacionados con esta disciplina. Un ejemplo es el visor estereoscópico, donado en 2021 por la Asociación de Amigos del Museo del Traje, que se expone en la vitrina del gabinete fotográfico. También un álbum de ferrotipos adquirido en 2022 en subasta (MTFD070675).



**Figura 9.** José Manuel Ferrater: Fotografía para el *Catálogo de baño de Guillermina Baeza*, 1992. Positivo en blanco y negro giclée sobre papel Photo Rag® Baryta de Hahnemühle. Impresión de 2022. Museo del Traje.MTFD119931.

- Piezas que documenten la historia de la indumentaria y de sus creadores. Entre las adquisiciones de 2021 destacan algunas fotografías de creaciones de Elio Berhanyer, realizadas por encargo de este a autores como Vallhonrat (MTFD070451/1-4). De este autor también se han adquirido otras piezas recientemente en subasta en 2023, realizadas para John Galliano (MTFD120284).
- Piezas de temática antropológica y etnográfica, primando el interés por la diversidad y riqueza cultural española. Entre las donaciones de 2021 se incluyó, junto con la vara de Demonio de Artá (Mallorca), un conjunto de fotografías de la Fiesta de San Antonio Abad, realizadas por Jaume Cabrer Silva, en la que aparece el personaje (MTFD070444-49).
- Fotografías que documentan las propias piezas en su contexto original. Es el ejemplo de la donación ingresada en 2022 del *Retrato de novia de S.A.R. la infanta D.<sup>a</sup> Pilar de Borbón*, de Amer Ventosa, entregada por sus hijos junto con el traje (MTFD070674).
- Fotografía de Moda, como especialidad dentro de la disciplina. Incluye esta colección fotografías editoriales (redaccionales), fotografía publicitaria, fotografía de producto, de pasarelas y eventos, retrato de moda, *making off* y *backstage* del mundo de la moda, fotografía *influencer* para blogs y redes sociales, fotografía para exposiciones de moda, etc. Esta nueva línea es la que más ha avanzado en los últimos años, destacando dos grandes colecciones ingresadas en 2022: la donación de más de 20 000 diapositivas de pasarela, *backstage* y eventos, entre los años ochenta y 2005 del fotógrafo madrileño Jaime Villalba (MTFD118548-622); y el archivo fotográfico analógico y digital de uno de los fotógrafos españoles más relevante a nivel nacional e internacional, José Manuel Ferrater, que se calcula cuenta con alrededor de 200 000 imágenes, en su mayoría agrupadas por proyectos (MTFD118654- MTFD119997), en todo tipo de formatos, desde los años setenta hasta la actualidad (fig. 9). En ambos casos estas fotografías llevan aparejada la autorización de uso por parte de sus autores. Desde el Museo del Traje creemos importante el apoyo en esta colección a fotógrafos españoles y el contexto de moda español, sin descartar, por ello, las adquisiciones de otros autores relevantes.

En la actualidad se está planteando la mejor manera de incluir estas grandes adquisiciones fotográficas en el discurso expositivo, en particular en las vitrinas que van desde los años setenta a la actualidad, para dar visibilidad a esta nueva colección de Fotografía de Moda.

La riqueza y variedad de la colección de fotografía del Museo del Traje tiene tal importancia patrimonial y documental que no podía permanecer por más tiempo a la sombra de las colecciones textiles.

## Bibliografía

- Ang, T. (2014). *FOTOGRAFÍA. La historia visual definitiva*. Penguin Random House.
- VV. AA. (1925). *Exposición del Traje Regional: guía: Madrid-1925, Palacio de Bibliotecas y Museos*. Imp. de Artes de la Ilustración.
- VV. AA. (2015). *Distinción: un siglo de fotografía de moda* [Catálogo de exposición]. Museu del Disseny.
- VV. AA. (2016). Fotografía y Patrimonio a Debate. *Patrimonio Cultural de España*, 11.
- VV. AA. (2022). Fotografía y Patrimonio. *Patrimonio. Revista de patrimonio y turismo cultural*, 77.

# SOBRE LAS POSIBILIDADES EXPOSITIVAS DE LA FOTOGRAFÍA

Javier Ortiz-Echagüe (javier.echague@urjc.es)

Universidad Rey Juan Carlos

**Resumen:** Este artículo trata de resumir algunas de las dificultades que plantea el medio fotográfico en el ámbito de las exposiciones. Esta es una problemática muy amplia, pues la fotografía no se inventó para ser expuesta al modo de la pintura, sino que tenía un formato limitado por cuestiones técnicas, y muchas veces se concibió para otros modos de observación: en álbumes o a través de visores, por ejemplo. Con este planteamiento, se repasan algunos ejemplos recientes de exposiciones de fotografía que han asumido esta concepción híbrida de un medio que puede adoptar soportes muy variados: desde grandes copias al modo de la pintura hasta álbumes, libros, postales o proyecciones.

**Palabras clave:** Fotografía, exposiciones fotográficas, museos, museografía, fotolibros.

## Introducción

Desde su invención, a mediados del siglo XIX, la fotografía ha estado presente en muchos ámbitos de la vida cotidiana. Hay fotógrafos que se consideran artistas y difunden sus imágenes en galerías y museos; pero las fotografías se emplean también en la investigación médica o policial, en documentos de identificación oficiales, en álbumes de recuerdos familiares, en publicidad o en la documentación de obras de arquitectura o ingeniería, entre otros ámbitos. Los primeros testigos se enfrentaron a la dificultad de clasificar el nuevo invento. «Para ser un buen fotógrafo es preciso tener una mente tanto artística como científica», decía un manual del siglo XIX (Abney, 1871: 1). Esta dualidad «arte-ciencia» es uno de los elementos más frecuentes en las descripciones más antiguas del medio (Mairen, 2002: 26).

Esta multiplicidad de usos se corresponde, al principio, con una gran variedad de procedimientos y soportes, que permiten plantear diversas historias según sus características materiales<sup>1</sup>. La más habitual es la que trata sobre las imágenes individuales de un autor, que se exponen en una galería o se reproducen en un libro; pero también se podría hablar de los álbumes, libros y otras publicaciones (Fernández, 1999; Parr y Badger, 2004-2014); las diapositivas y transparencias pensados para su proyección (Lacoste, 2017), o de otros soportes que requieren un visor específico, como las vistas estereoscópicas (Crary, 2008). Por eso, aunque desde un punto de vista teórico se hable de «la Fotografía»<sup>2</sup>, con mayúscula, si se tienen en cuenta los múltiples soportes del medio es fácil percibir una «extrema diversidad de imágenes fotográficas» (Chevrier, 2007: 145). La etapa preindustrial, que se extiende a lo largo del siglo XIX, fue especialmente rica en métodos y soportes artesanales. En su libro sobre los procedimientos alternativos o históricos, Lyle Dexter resume así la situación: «La enorme cantidad de «fotografías» que proliferaron desde el nacimiento oficial del medio en 1839 casi había

<sup>1</sup> Un buen resumen de la gran variedad de procedimientos históricos en Benson, 2008.

<sup>2</sup> «Me embargaba, con respecto a la Fotografía, un deseo ontológico: quería, costase lo que costara, saber lo que aquella era «en sí», qué rasgo esencial la distinguía de la comunidad de las imágenes» (Barthes, 2007: 27). Una visión contemporánea del debate sobre la esencia de la fotografía, en Chéroux (2022: 37-43).

desaparecido en la Primera Guerra Mundial. Como la extinción de los dinosaurios, la desaparición de la fotodiversidad representa una pérdida de enorme magnitud» (2002: 16).

Todo esto afecta directamente a quienes trabajan con archivos o colecciones fotográficas, que no manejan «imágenes» como las que se proyectan en las aulas o se reproducen en los manuales, sino objetos físicos con distintos soportes. La fotografía comenzó a ocupar un espacio en las exposiciones oficiales desde muy pronto (Font- Réaulx, 2012: 66). Sin embargo, si se comparan con las exposiciones de pintura de la misma época, las fotografías quedan algo deslucidas, pues por limitaciones técnicas son de un tamaño modesto en comparación del gran formato de los cuadros destinados a los salones. Además, el nivel de detalle que alcanza exige observarlas con una lupa, como ya sugería Talbot<sup>3</sup>.

## Modos de contemplar fotografías

Por estos motivos, en el siglo XIX la exposición no fue para nada la forma principal de contemplar fotografías. En su manual de decoración de interiores, publicado en 1882, Charles Blanc recomienda rematar el equipamiento del hogar con álbumes de distinto tipo, también fotográficos. Sin embargo, añade, dejar un álbum en la mesa del salón puede plantear algunos problemas, porque allí «serán hojeadas por los niños, que nunca son más terribles que en sus observaciones sobre los retratos». Esto puede ocasionar situaciones incómodas si hay visitas delante, así que sería «mejor guardar estas colecciones de efigies en un cajón que mostrarlas». Con toda su ironía, este comentario indica cómo se contemplan los álbumes fotográficos: no forman parte de los elementos fijos de la estancia, como las imágenes enmarcadas en la pared, sino que se puede sacar o guardar, e implica un ritual doméstico, en el que el álbum se abre y se contempla, muchas veces colectivamente.

Como alternativa a los álbumes, Blanc propone incluir en la decoración de la casa un visor de imágenes estereoscópicas.

Para los visitantes, y para la instrucción divertida de los niños, es deseable que se utilicen para la decoración de interiores visores estereoscópicos, donde verán en pleno relieve las arquitecturas colosales de Egipto y Nubia, las mezquitas de El Cairo, los edificios de Asia Menor, Persia y la India... (Blanc, 1882: 465-466).

Aquí se plantea un modelo de observación completamente distinto, que implica la concentración en una sola imagen y un aislamiento del entorno. Una contemplación individual y no colectiva, como indica otro comentario de la época:

Al menos la supresión de todo lo que rodea al espectador y la resultante concentración de toda su atención producen una exaltación comparable a la de los sueños en la que nos parece que abandonamos nuestro cuerpo para navegar de una escena extraña a otra como espíritus incorpóreos (Holmes, 1864: 172).

Solo a finales del siglo XX algunos fotógrafos como Andreas Gursky, Jeff Wall o Thomas Struth adoptaron grandes formatos que convertían las fotografías en grandes *tableaux*, semejantes a los cuadros que se cuelgan en las salas de los museos<sup>4</sup>. En este contexto, la fotografía pudo entrar en

<sup>3</sup> «Para examinar las imágenes fotográficas con un cierto grado de perfección, es aconsejable usar una lente de aumento, como la que suelen usar las personas mayores para leer. Esto amplía los objetos dos o tres veces y, a menudo, revela multitud de pequeños detalles que ni se advertían ni sospechaban» (Talbot, 2014, comentario a la lámina XIII, p. 60)

<sup>4</sup> «Estas imágenes no son simples copias fotográficas —seltas, manipulables— que se pueden enmarcar en ocasión de una exposición pero que luego deben volver a su caja. Han sido concebidas y producidas para la pared, reclaman una experiencia de confrontación con un espectador que se opone a los hábitos de apropiación y de proyección según los cuales se reciben y «consumen» normalmente las imágenes fotográficas» (Chevrier, 2007: 156).

la «lógica de la colección» que —según Boris Groys— domina el arte contemporáneo, cuya institución fundamental son los museos<sup>5</sup>. Sin embargo, no se puede aplicar esta lógica retrospectivamente. Como explica Rosalind Krauss, la fotografía puede funcionar en «espacios discursivos» muy distintos: las mismas imágenes que, en el siglo XIX, circularon en publicaciones científicas, hoy en día se incluyen en museos, como obras de arte enmarcadas y aisladas. Este «desplazamiento» las inserta en un ámbito donde se privilegia la contemplación estética y su consideración como piezas en sí mismas, y deja en un segundo plano el carácter informativo o educativo que tuvieron en un primer momento (Krauss, 2002: 41-42 y Philips, 1982: 39).

Tener en cuenta estas cuestiones es interesante para quienes se plantean cómo exponer fotografías en los museos actuales. A continuación, trataré de comentar algunos casos de exposiciones fotográficas recientes. En todos los casos he estado implicado de un modo u otro, y esto justifica el carácter aplicado de lo que sigue. Lo que se pretende no es establecer una teoría, sino compartir algunas experiencias de investigación y comisariado.

## Del álbum a la pared

En 2021, la Fundación Canal decidió organizar una exposición para celebrar los 170 años del comienzo de la construcción del Canal de Isabel II. Para documentar esta historia existe un trabajo fundamental: el conjunto de fotografías que Charles Clifford dedicó a la construcción del Canal a partir de 1855, una documentación directa y encargada por el propio ingeniero que dirigió las obras, Lucio del Valle. Así que el proyecto se centró en esta serie, que se debían complementar con otras vistas del Madrid de la época y mostrar así los grandes cambios que se empezaban a producir. La solución del problema del abastecimiento de agua aceleró este proceso, y pronto se proyectaron los ensanches de la ciudad.

La exposición, titulada «Clifford. Vistas del Madrid de Isabel II», se celebró a finales de 2021 y comienzos de 2022. El problema de este proyecto se planteó al comprobar que la mayor parte del trabajo de Clifford sobre el Canal de Isabel II forma parte de un monumental álbum compuesto de 28 imágenes. El ejemplar de esta pieza conservado en la Biblioteca Nacional de España se encuentra encuadernado y, por tanto, en la exposición solo se podía mostrar abierto por una página. En su momento, esto no era un obstáculo. En el siglo XIX era habitual enviar álbumes a las exposiciones, donde los espectadores podrían contemplarlos, pero también abrirlos y pasar sus páginas<sup>6</sup>, pero esto resulta imposible con los actuales criterios de conservación. Para mostrar el resto del contenido debería escanearse y proyectarse en sala, o recurrir a facsímiles. Esto es, de hecho, lo que se hizo en esta misma exposición con otras piezas, como el álbum titulado *Copia talbotipia de los monumentos erigidos en conmemoración del restablecimiento de S. M. y la presentación de S.A.R. la Princesa de Asturias en el templo de Atocha el día 19 de febrero de 1852*, perteneciente a las Colecciones Reales, cuyo original se exhibió en una vitrina abierta por una página, mientras su contenido completo se proyectaba en la pared.

El asunto parecía complicado, pero aquí habría que recordar que, afortunadamente, la fotografía es reproducible. Por las actas del Consejo de Administración del Canal de Isabel II se sabe que el álbum se presenta en 1858. «El Señor Ingeniero Director presentó una colección de vistas

<sup>5</sup> «En nuestra cultura, el arte «serio» y «autónomo» se produce principalmente con el propósito de que se lo colecciona. Ya no se concibe, como en el pasado, para que forme parte de un templo, una iglesia o un palacio, sino que se lo destina desde el principio al estilo aislado y «autónomo» de las colecciones públicas o privadas. Con ello, la producción de arte de hoy en día difiere esencialmente de todas las otras formas modernas de producción» (Groys, 2021: 33).

<sup>6</sup> En la Comisión Regia de España (1867: 262) se menciona seis álbumes dedicados a obras públicas enviados a la Exposición Universal de 1867, el último de los cuales incluye «30 vistas relativas a las obras del Canal de Isabel II de conducción de aguas a Madrid». Se trata, pues, de una versión algo más amplia que el ejemplar de la Biblioteca Nacional o la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

fotográficas sacadas de las principales obras», dice el documento. El Consejo las «examinó detenidamente» y quedó «muy complacido» (Ortiz-Echagüe, 2021: 15)<sup>7</sup>. La decisión fue hacer diversas copias, destinadas a los reyes, los consejeros, y otro juego de láminas sueltas para enmarcar y colgar en las salas del Consejo de Administración del Canal. Una nota posterior, del 26 de mayo de 1858, añade que se han remitido ejemplares a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, la Escuela de Ingenieros Civiles, la Biblioteca Nacional y el Ayuntamiento de Madrid. Al buscar estas copias, resultó que la de la Academia de San Fernando se encontraba en la Biblioteca de esta institución, y que estaba compuesta de láminas sueltas, quizás para enmarcar y colgar en la pared, o como parte de un archivo.

Este hallazgo fue esencial para la exposición, que contó con el álbum del Canal como pieza central. Sin embargo, también es cierto que esto no supuso ningún avance en el conocimiento del catálogo de Clifford: se trata de las mismas 28 fotografías, con la misma secuencia, de otros ejemplares del álbum, que ya se ha publicado en otras ocasiones (López y Benet, 1988). Podría decirse, sin embargo, que es un descubrimiento curatorial. Conocer la situación material de las distintas copias resulta fundamental para un proyecto expositivo. Por la documentación de la época sabemos que las fotografías de Clifford sobre el Canal se expusieron alguna vez al poco tiempo de realizarse<sup>8</sup>, así que su exposición en pared tampoco resulta necesariamente extraña. En «Clifford. Vistas del Madrid de Isabel II», este planteamiento se llevó al espacio: la secuencia fotográfica se dispuso íntegra de un modo lineal en el pasillo de la sala abovedada del Canal, sobre una estructura de madera que recuerda los andamios de las obras (algo muy distinto del cubo blanco, que sugiere una lectura estética). Así, se planteaba un recorrido espacial como el del álbum, que en su secuencia sigue el camino que va desde el Pontón de la Oliva hasta los últimos acueductos. La exposición finalizaba con la fotografía de la inauguración de la primera fuente del Canal en la calle San Bernardo, que también se proyectaba en la pared a gran tamaño, como una pequeña escenografía que culmina el recorrido.

## Fotografías, postales y libros

Al llegar el siglo xx, los soportes de la fotografía se amplían: no solo hay imágenes sueltas que se pueden encuadernar, sino que las mismas imágenes se pueden imprimir en diversos soportes (libros, revistas, carteles, postales, etc.). La tendencia habitual en los museos ha sido identificar la fotografía con las bellas artes tradicionales, y en concreto con la pintura. Una consecuencia de esto sería considerar estos soportes como «copias», frente al «original», que sería la impresión realizada personalmente por el propio autor. Sin embargo, la historiografía reciente ha demostrado que esto es una simplificación. Muchos fotógrafos usaron como soporte primario los libros o las revistas, y solo en segundo término presentaron sus fotografías en exposiciones. Walter Benjamin lo dice claramente: «de la placa fotográfica [...] es posible sacar gran cantidad de copias; la pregunta por la copia auténtica sencillamente carece de sentido» (2008: 59). Podría decirse que hay excepciones a esta regla —el daguerrotipo y sus derivados—, pero cuando Benjamin escribió estas técnicas estaban obsoletas. La reproductibilidad implica que la fotografía funciona con lógica distinta a la de la «copia auténtica», enmarcada y llevada a la pared. Esta es solo una de sus posibilidades.

Mencionar otro caso puede ayudar a ilustrar estas cuestiones. La exposición «Norte de África. Ortiz Echagüe» tuvo lugar en 2013 en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, en Barcelona, y que luego viajó a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid (2014) y al Museo

<sup>7</sup> Actas del Consejo de Administración del Canal de Isabel II, 26 de febrero de 1858.

<sup>8</sup> Exposición de Agricultura 1857, p. 328, figuran, en la «sección principal», *Veinticuatro vistas fotográficas de las principales obras del Canal de Isabel II* atribuidas a «Mr. Clifford».

Universidad de Navarra, en Pamplona (2015). En este caso, el problema del comisariado era muy distinto: se trataba de revisar la obra que José Ortiz Echagüe realizó en la zona del Rif, donde estuvo en dos ocasiones. La primera fue en su juventud, entre 1909 y 1915, en calidad de ingeniero militar; y la segunda muchos años después, en 1964 y 1966, en un intento tardío de culminar aquella serie fotográfica que estaba en el origen de su carrera.



Figura 1. Exposición Charles Clifford: vistas del Madrid de Isabel II. 2021 © Fundación Canal.

La obra juvenil de Ortiz Echagüe plantea un tema interesante, que es la división entre su trabajo profesional, realizado como militar, y el proyecto fotográfico que aborda como aficionado, por el que será más conocido como autor. Como militar, se encarga del servicio fotográfico de la unidad de globos aerostáticos situada en el Rif. Un ámbito en el que la fotografía debía servir para «adquirir conocimiento del campo enemigo, obteniéndose a tal efecto perspectivas, croquis y fotografías desde la barquilla del globo, la observación del enemigo y la corrección del fuego de artillería» (Estado Mayor del Ejército, 1911: 190-191). No se conserva ninguna fotografía de este tipo firmada por él, quizá porque sencillamente no tienen autoría, pues su función es otra.

Parecía interesante que «Norte de África» reflejara esta doble faceta del trabajo de Ortiz Echagüe como fotógrafo, pues muestra su complejidad. Pero atribuirle fotografías militares resultaba difícil, ya que en los archivos solo había vistas anónimas. Esto se solucionó parcialmente cuando, consultando la correspondencia en su archivo, apareció una colección de postales sobre las actividades

del dirigible España y firmadas con su nombre. Estas postales, publicadas por la casa Hauser y Menet hacia 1910, permitían atribuir a Ortiz Echagüe una serie de fotografías que se conservaban en los archivos como anónimas, y que en su momento se publicaron también como ilustraciones de libros militares (de nuevo sin firmar). Es decir: que la noción misma de autoría era flexible; se aplicaba de un modo claro al ámbito de la fotografía artística, pero no en el de las imágenes militares, de carácter documental y funcional. Por motivos prácticos, las exposiciones han privilegiado la obra que Ortiz Echagüe realizó como «autor», o como «artista», pero incluir estas otras imágenes anónimas, que solo tuvieron una vida efímera, permite comprender mejor la complejidad del trabajo fotográfico que llevó a cabo en diversos ámbitos.

Esto mismo se podría aplicar a las series de paisajes y tipos populares que Ortiz Echagüe comenzó a realizar en el Rif, y que están en el origen de sus series posteriores, como *Tipos y trajes* o *Pueblos y paisajes*. En el trabajo de comisariado surge una cuestión: ¿con qué criterio seleccionar un conjunto significativo de estas fotografías? Una respuesta podría ser recurrir al criterio personal o gusto del comisario, que podría destacar los valores más formales o fotográficos de las imágenes. Sin embargo, quizás resulta más interesante comparar los distintos materiales fotográficos que nos han llegado y tratar de establecer un criterio a partir de ellos. El cuerpo principal son las copias fotográficas de Ortiz Echagüe, realizadas en un procedimiento pigmentario (el carbón directo sobre papel fresón) que requiere una fuerte intervención artesanal, y son las que él presentó en sus exposiciones. Pero las mismas fotografías nos han llegado en colecciones de postales de la época, en publicaciones en revistas fotográficas, y en los propios libros que Ortiz Echagüe publicó a partir de los años treinta. En concreto, el libro *España tipos y trajes*, que se publicó por primera vez en 1929 y tuvo muchas ediciones a partir de entonces, incluyó un capítulo sobre las fotografías marroquíes en varias de las ediciones de los años cuarenta y cincuenta (pero no en las primeras, anteriores a la Guerra Civil).



**Figura 2.** Marta Mérida: Vista de la exposición «Norte de África. Ortiz Echagüe» en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2013. © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

A partir de los listados de las exposiciones que Ortiz Echagüe realizó en vida, de las fotografías que publicó en revistas, y las que incluyó en sus propios libros, se puede ver cómo él mismo fue seleccionando entre su propio archivo con unos criterios claros. Por ejemplo, se conservan algunas fotografías muy intervenidas, de aspecto más claramente pictorialista, pero que no aparecen seleccionadas en publicaciones a partir de los años treinta. Se podrían considerar, entonces, como experimentos juveniles que luego se descartaron. En cambio, hay otras que encajan con la estética de *Tipos y trajes*, y vuelven a aparecer en exposiciones y en varias ediciones del libro. Estas, podría decirse, pasaron a formar parte del «canon» de su obra madura. Detrás de estos criterios de selección hay un cambio en la interpretación de la obra: cuando se publicaron en formato postal, hacia 1910, algunas de las imágenes llevaban títulos que aludían directamente a la actualidad bélica de la que surgieron (*En las ruinas de la guerra* o *Sin bogar*); al volver a aparecer en los libros, en cambio, estas referencias desaparecen, y se sustituyen por otros títulos más neutrales (*Familia rifeña*) (Ortiz-Echagüe, 2013: 33-40). A partir de aquí surge una pregunta: una exposición sobre Ortiz Echagüe realizada en 2013, ¿debería ser una exposición sobre el fotógrafo de 1909-1915 y rescatar las piezas que él mismo descartó de su etapa juvenil? ¿O sería mejor aceptar la relectura que él mismo hizo de ese trabajo al final de su vida y aceptar el canon establecido de sus mejores imágenes?

Esto muestra que las fotografías impresas en revistas, libros o postales no son solo «reproducciones» de unos «originales», sino que constituyen ámbitos donde las imágenes se perciben de un modo distinto. La exposición «Norte de África» trataba de tener esto en cuenta. En las salas, esto se concretaba en una selección de materiales impresos expuestos en vitrinas. Esto no era solo un complemento documental de las fotografías expuestas en la pared: era también la fuente fundamental que tenemos para comprender el canon de su propia obra que Ortiz Echagüe estableció a lo largo del tiempo. A partir de esta información se pueden establecer algunos criterios para la selección de obras: recuperar las fotografías más experimentales de su juventud, que no llegaron a entrar en el canon de madurez, y darles un contexto adecuado; plantear la relación entre las fotografías realizadas en el Rif y la serie de *Tipos y trajes*, en la que se integran a partir de los años cincuenta; y, por último, recoger la última serie de fotografías africanas, como un último proyecto que trata de cerrar este ciclo con una última publicación que culminaría su serie de libros sobre España. El conocimiento de las publicaciones previas puede servir, así, para establecer criterios de selección y ordenar las fotografías en la exposición.

## Fotografía pública

La necesidad de tener en cuenta los distintos soportes de las fotografías es más clara en otros casos. En el de Ortiz Echagüe, las «copias» manipuladas y firmadas por su mismo autor son relevantes, ya que él mismo se tomó mucho trabajo en realizarlas. Cada una es, en cierto modo, única. Pero lo que demuestra la historia de la fotografía en el siglo xx es que muchos fotógrafos trabajaron fundamentalmente para los medios impresos, y dieron muy poca importancia a las fotografías «de exhibición».

Un buen ejemplo de esto se pudo ver en la exposición «Desbordamiento de Val del Omar», celebrada en el Centro José Guerrero de Granada y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en 2010. Este proyecto trataba de revisar la producción completa de José Val del Omar, cuya obra va desde la fotografía y el *collage* al cine, con técnicas experimentales de multiproyección, y hasta la instalación de su propio laboratorio, llamado PLAT (de Picto-Lumínica-Audio-Táctil). Aquí, la fotografía quedaba concentrada básicamente en la primera parte de la exposición, dedicada a la relación de Val del Omar con las Misiones Pedagógicas. Este proyecto educativo se desarrolló a partir de 1931 en España, como un intento de llevar al ámbito rural una «cultura difusa» (basada en la experiencia artística antes que en las lecciones magistrales y en la memorización). El trabajo lo llevaban a cabo grupos de universitarios que viajaban con diversas propuestas, como obras de teatro, recitales poéticos, un museo ambulante con copias del Museo Nacional del Prado o proyecciones cinematográficas. Val del Omar colaboró como fotógrafo con este proyecto, y en el marco de una exposición monográfica sobre su obra, el propósito era investigar cuál fue su relación con el proyecto de las Misiones.

El asunto es complejo. En archivos como el de la Residencia de Estudiantes las fotografías se conservan sin pies de foto ni atribución de autoría. La única indicación que tienen, a veces, son las marcas del lápiz que indican por dónde se debe recortar el encuadre para su publicación. Son imágenes pensadas para su publicación en libros y revistas. Las abundantes publicaciones que reprodujeron estas fotografías (revistas como *Residencia*, o las memorias del Patronato de las Misiones) las presentaban igualmente sin una firma individual. Estos libros y revistas atribuyen las imágenes a Misiones Pedagógicas como un colectivo, y las firman en plural. La investigación vino a confirmar esto. En los documentos de la época, Val del Omar figura como «jefe del laboratorio archivo de Misiones» (Fernández y Ortiz-Echagüe, 2010: 81). Como director del archivo, se le puede considerar responsable de la decisión de no firmar sus imágenes cuando se publicaron. Con estos datos, sería una contradicción tratar de atribuir a Val del Omar fotografías que él mismo no firmó para diluirse en el colectivo de Misiones Pedagógicas.

Sin embargo, hay datos que permiten plantear atribuciones, y una exposición monográfica de un autor exige plantear estas cuestiones de autoría. Las Memorias del Patronato de Misiones Pedagógicas dan listados de misioneros, y en los pies de foto incluyen información sobre los lugares representados. Así que, cruzando datos de lugares y misioneros, es posible atribuir las imágenes a un fotógrafo individual. Estos datos permitieron vincular las fotografías a Val del Omar y mostrar su aportación específica al proyecto de las Misiones. Aun así, en las cartelas de la exposición y en los pies de foto del catálogo la opción fue respetar la naturaleza colectiva del proyecto y mantener la autoría colectiva de Misiones Pedagógicas. Solo como información secundaria se pudo añadir que una imagen específica podría estar «atribuida» a José Val del Omar. Lo relevante de esto es que son las publicaciones las que marcan la lógica de la autoría de las Misiones Pedagógicas. En este caso, se podría decir que la obra es la imagen impresa.

Este intento de disolver las obras individuales en proyectos colectivos y reproducibles no es nuevo en la historia del arte del siglo xx. Cuando el director artístico del Museo de Arte Moderno de Nueva York, Alfred H. Barr Jr., viajó a la Unión Soviética en 1927 para buscar pinturas o esculturas para su museo, se encontró con que muchos autores habían abandonado las bellas artes tradicionales. El Lissitzky ya era un «antiguo pintor», y diseñaba exposiciones y libros, además de proyectos arquitectónicos, y Alexandr Rodchenko llevaba sin usar un pincel desde 1922; desde entonces era fundamentalmente fotógrafo y diseñador gráfico (Barr, 1978: 19-21). En muchos casos, la página impresa había sustituido a las obras únicas y realizadas a mano.

Este tema se planteó en la exposición «Fotos & libros. España 1905-1977», celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en 2014. Su comisario fue Horacio Fernández, conocido por su proyecto pionero «Fotografía pública», celebrada en el mismo museo en 1999, que se centraba en los impresos del arte de vanguardia (Fernández, 1999). En «Fotos & libros», la hipótesis de partida era que muchos fotógrafos desarrollaron su obra primero para los libros, a pesar de que habitualmente se ha presentado en exposiciones de museos como imágenes aisladas. Efectivamente, con este planteamiento aparecían nuevos autores que en el «canon» tradicional de la historia de la fotografía sencillamente no existían (como Enrique Palazuelo o Luis Acosta Moro). En otros casos, se ponía en valor otra faceta de su obra. Así, José Ortiz Echagüe aparecía representado con un libro pionero, *Tipos y trajes de España*, que se desplegaba en las salas través de un ejemplar de los años treinta que reunía las mismas láminas en una carpeta sin encuadernar (un hallazgo de comisariado semejante al del álbum de Clifford). En el caso de las Misiones Pedagógicas, los libros se mostraron en vitrinas, y en la pared iban ampliaciones fotográficas realizadas a partir de las publicaciones impresas. Esto es, de hecho, lo que se hizo en su momento: en el pabellón español de la Exposición Internacional de Ciencias y Artes de la Vida Moderna, celebrada en París en 1937, había grandes ampliaciones fotográficas de las fotografías de Misiones Pedagógicas situadas en la fachada, a modo de carteles publicitarios.



**Figura 3.** Exposición «Fotos & Libros», realizada en 2014 en el Museo Reina Sofía © Archivo Fotográfico Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

A lo largo de la exposición, las tradicionales jerarquías del museo y su traducción en la distribución de las piezas en la sala se iba alterando. Al principio, se mantenía la idea de que los libros deberían estar en vitrinas y las copias fotográficas enmarcadas en pared. Pero, conforme se avanzaba por las salas, este esquema se iba alterando: los libros impresos iban poco a poco ocupando la pared, el lugar de las «obras», y las fotografías «originales» bajaban a las vitrinas, el espacio tradicional de la documentación. De aquí resulta una historia alternativa de la fotografía, con nuevos autores que han trabajado fundamentalmente en la página impresa, otros sencillamente ausentes, y con una nueva atención a las publicaciones considerada como una obra en sí misma, y no solo como lugar para reproducir una obra.

## Instalaciones fotográficas

Cuando la fotografía empezaba a ser aceptada en los grandes museos e instituciones, los libros o las revistas podían servir como elementos democratizadores de la experiencia artística. «No hay nada más aburrido que las, siempre desiertas, salas del departamento de fotografía en cualquier museo», decía Oscar Tusquets, que fue uno de los grandes diseñadores de libros de los años sesenta. «Aquellas instantáneas que tanto pudieron atraernos en un libro [...] aparecen [en las paredes del museo] mucho mejor reproducidas, pero... como muertas» (Tusquets, 1998: 34).

A mediados del siglo xx se estableció un modelo de publicación en la que el diseño juega un papel fundamental: las imágenes no se consideran como una pieza autónoma, sino como elementos que se pueden manipular (ampliar, reducir o recortar) dentro de una secuencia. Uno de los mejores ejemplos de esto es el libro de William Klein, *Life of Good and Good for You in New York. Trance, Witness, Revels*, publicado en 1956, y lleno de este tipo de recursos. Ninguna página repite el esquema

de la anterior, todo es una sucesión de imágenes ampliadas o reducidas, que conforman secuencias, establecen pequeñas narraciones o subrayan contrastes, y los espacios vacíos (blancos o negros) son tan importantes como los llenos (las imágenes) (Ortiz-Echagüe, 2016: 66).

¿Cómo se podría llevar a la sala de exposiciones un proyecto así? Klein no realizó ninguna exposición sobre su *New York* en su momento, lo que indica que lo fundamental en este proyecto es el libro<sup>9</sup>. Horacio Fernández trató de realizar algo así en «Barcelona Miserachs», la exposición celebrada en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona en 2015. El propósito era tratar sobre el trabajo de Xavier Miserachs, tomando como punto central su proyecto *Barcelona blanc i negre*. Este libro, publicado en 1964, sigue el modelo de William Klein, y trata las imágenes de un modo muy dinámico, explotando las distintas posibilidades del diseño de una doble página. El autor afronta su obra con un espíritu libre, y se centra más en explorar la capacidad comunicativa de las imágenes que en su consideración como piezas únicas y valiosas en sí mismas. «Como muchos fotógrafos de mi generación», escribió el propio Miserachs muchos años después, «he preferido ver mis imágenes reproducidas en miles de ejemplares sobre los más variados soportes, prueba inequívoca de que mis clientes las apreciaban por útiles y acertadas, a verlas, descontextualizadas y en un marco, colgadas de la pared de una sala de exposiciones» (1998: 92).

De un modo coherente con este planteamiento, la exposición recurrió al diseño de los arquitectos Langarita y Navarro. Cada sala mostraba las fotografías de una manera distinta. En una de ellas, las imágenes se ampliaban hasta el tamaño natural, de modo que lo que se sugería era un recorrido por la ciudad retratada por Miserachs, en el que los visitantes podían cruzarse con los personajes de las fotografías debidamente recortados e iluminados. En otra, todo se resolvía con una sencilla estructura metálica sobre la que se situaban fotografías de distintos tamaños. Así, se conforma una especie de red tridimensional en la que el espectador se relaciona de una manera dinámica con las imágenes.

El resultado fue bastante polémico. Los más críticos percibieron un espectáculo excesivo, en el que los arquitectos o el comisario tenían un protagonismo que debería ser exclusivamente del artista y de sus obras entendidas como un objeto «autónomo». En la crítica de *La Vanguardia*, Teresa Sesé expresa la queja de quienes esperaban una mirada amplia y completa a la obra del fotógrafo, con «fotografías pulcramente enmarcadas y dispuestas una tras otra en los muros del museo». La exposición se centra en la obra maestra de Miserachs, que se despliega en una escenografía teatral. Un recorrido no convencional, pero demasiado corto, «como de introducción a una exposición que nunca llega a suceder» (Sesé, 2015). En *El País*, Mercè Ibarz valoró más esta brevedad, que para ella también era una señal de intensidad: «Si ustedes la han visitado, tal vez se hayan sentido, como es mi caso, conmovidos por una forma de mostrar lo que está en una foto —en esta sala, personas— haciéndote partícipe. Metiéndote, como quien no quiere la cosa, entre esas figuras, que tú mismo, por efectos de luz y de juego de espejos del montaje, tú misma eres una silueta más entre los barceloneses de medio siglo atrás» (Ibars, 2015).

Para Horacio Fernández, esta apuesta por el diseño era una manera de «plantear nuevas maneras de ver y de leer fotografías en el espacio expositivo»<sup>10</sup>. En realidad, este tipo de montajes tienen una larga historia que recorre el siglo xx, con pioneros como Herbert Bayer, que también teorizó sobre ellos (Bayer, 1939: 17 y Cohen, 1984: 283-314). Miserachs mismo los conocía, y manifestó su admiración por algunos de ellos. El más célebre es «The Family of Man», la exposición organizada por Edward Steichen en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1955, que jugaba precisamente con un montaje dinámico de imágenes de distintos tamaños y procedencias para

<sup>9</sup> En sus exposiciones, Klein juega con grandes ampliaciones que generan una escenografía equivalente a la de sus libros, pero no los reproducen. Este tema puede ampliarse en Mauro, 2014: 207.

<sup>10</sup> Horacio Fernández, cit. en Sesé, 2015.



**Figura 4.** Miquel Coll: Vista de la exposición «Miserachs Barcelona» celebrada del 18/09/2015 al 27/03/2016. Colección MACBA. Centre de Estudios y Documentación. Fondo histórico MACBA© MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

transmitir un mensaje muy claro sobre la unidad de la «familia humana»<sup>11</sup>. A la hora de exponer sus propias fotografías, Miserachs recurrió también a copias de diversos tamaños, reencuadradas sin márgenes, cortadas a sangre, y privilegiando las secuencias sobre las piezas individuales (Terré, 2006: 187-188). ¿Ya no se pueden seguir usando estos recursos sin la presencia directa del autor? Este es un problema importante al mostrar la obra de esta generación de autores, que se movió entre el arte, la publicidad y el fotoperiodismo sin establecer fronteras claras.

## Exposiciones de fotografía y fotografía en exposiciones

Un último caso puede ayudar a aclarar esta polémica. En 1964, el Museo de Arte Moderno de Nueva York organizó una de sus exposiciones más célebres: «Architecture without Architects». Su comisario, Bernard Rudofsky, trataba de reivindicar un tipo de arquitectura sin autoría, que recoge tradiciones constructivas que la modernidad ha dejado de lado y que están en peligro de desaparecer. El diseño del espacio se resolvió con un sistema parecido al de «The Family of Man»: una estructura metálica en la que se disponían fotografías de diversos tamaños, que formaban espacios dedicados a distintos temas. La exposición funcionaba por acumulación de materiales, que se podían comparar entre sí, y eran obra de un gran número de fotógrafos de diversos países. Entre ellos, España representaba un porcentaje importante, y el fotógrafo más representado resultó ser José Ortiz Echagüe (Ortiz-Echagüe, 2017: 245-247).

Este dato es interesante, porque Ortiz Echagüe es un autor que valoraba mucho sus copias y las intervenía manualmente, como ya se ha comentado. Esto hace que, en sus exposiciones, la

<sup>11</sup> «La impresión que me causó fue enorme. Lo que sospechaba que existía era aquello que tenía ante mis narices. Para aquello servía la fotografía, e inmediatamente tomé la decisión de ponerme a su servicio [...]. Contar, comunicar, explicar, aumentar el conocimiento de los ojos a través de la experiencia propia, explorar con la cámara lo que el ojo no consigue ver, documentar lo que va a perderse irremisiblemente... este es el trabajo del fotógrafo», Xavier Miserachs, cit. en Maspons, 1957: 294.

presencia de sus copias fotográficas resulte insustituible. Y, sin embargo, en un proyecto centrado en un tema más global, y no en su propia autoría como fotógrafo, Ortiz Echagüe aceptó participar con «ampliaciones fotográficas»<sup>12</sup>. Las imágenes aparecían como copias «de exhibición», de distintos tamaños, situadas en la trama tridimensional. Así se homogeneizaban en cuanto a sus materiales, y eso permitía compararlas entre sí. Porque este era el objetivo de la exposición de Rudofsky: hablar de arquitectura a través de fotografías, y no hacer una exposición del trabajo de cada uno de los fotógrafos que colaboraron.

Así que se podría distinguir entre copias fotográficas de autor, que se pueden exponer como obras en sí mismas, y el uso de las imágenes en un contexto expositivo, en el que la documentación o la pedagogía son más importantes que el valor material de la pieza. Si esto es así con Ortiz Echagüe, ¿por qué no podría recurrirse a estos medios a la hora de exponer un trabajo como el de Miserachs? ¿Deberían limitarse a una exposición a las copias *vintage* en el caso de autores que, a la hora de exponer, recurrieron a todo tipo de ampliaciones y reencuadres para privilegiar el poder comunicativo de las imágenes?

Lo que aquí se pretende no es proponer una teoría general ni una fórmula que se pueda aplicar en distintos casos. Más bien al contrario: solo trata de señalar, a partir de algunas experiencias recientes, la complejidad y variedad de posibilidades del medio fotográfico como elemento expositivo. Fuera del reducido ámbito del arte, en el que operan algunos fotógrafos contemporáneos, la fotografía adopta una gran diversidad de soportes, fotográficos e impresos. Aquí no se pueden establecer unas normas claras sobre cuál de estos soportes es una «obra» y cuál su «reproducción». Un libro o una colección de postales puede ser una obra en sí mismos, tanto como una pieza fotográfica firmada por el autor. Y un autor puede trabajar de un modo simultáneo en estos soportes, sin necesidad de jerarquizarlos de un modo arbitrario.

Para quienes trabajan en la exposición de fotografías es muy interesante tener en cuenta estas peculiaridades, que hacen que el medio fotográfico pueda ser complejo, pero también más rico y lleno de posibilidades. Este es, de hecho, uno de los motivos de su presencia constante en muchos ámbitos de la cultura visual contemporánea.

## Bibliografía

- Abney, W. (1871). *Instructions in Photography*. Chatham: S.M.E. Chatham.
- Altshuler, B. (2008). *Exhibitions that Made Art History. Salon to Biennial, 1863-1959*. Phaidon.
- Altshuler, B. (2013). *Exhibitions that Made Art History. Biennials and Beyond 1962-2002*. Phaidon.
- Barr, A.H.Jr. (1978). Russian Diary 1927-1928. *October*, vol. 7.
- Barthes, R. (2006). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós.
- Bayer, H. (1939). Fundamentals of Exhibition Design. *PM*, 6/2.
- Benjamin, W. (2008). *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica. Obras, libro I, vol. 2*. Abada.
- Benson, R. (2008). *The Printed Picture*. The Museum of Modern Art.
- Blanc, C. (1882). *Grammaire des arts décoratifs. Décoration intérieure de la maison*. Librairie Renouard.
- Chéroux, C. (2022). ¿Qué es la fotografía? En *Detente instante. Una historia de la fotografía*. Fundación Juan March.
- Chevrier, J. F. (2007). *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Gustavo Gili.

<sup>12</sup> «The exhibition consists of approximately 200 enlarged photographs mounted on series of «hollow walls», «Architecture Without Architects. Press Release», 1964, p. 3, Archivo del Museum of Modern Art, Nueva York. [https://www.moma.org/documents/moma\\_press-release\\_326362.pdf?\\_ga=2.151418481.971294721.1667150065-1544098052.1663084082](https://www.moma.org/documents/moma_press-release_326362.pdf?_ga=2.151418481.971294721.1667150065-1544098052.1663084082)

- Cohen, A. A. (1984). *Herbert Bayer. The Complete Work*. MIT Press.
- Comisión Regia de España (1867). *Exposición Universal de 1867: catálogo general de la sección española*. Imprenta General de Ch. Lahure.
- Crary, J. (2008). *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. CENDEAC.
- Debluë, C. L. y Lugon, O. (2018). Introduction. Par-delà l'exposition de photographie. *Transbordeur. Photographie, histoire, société*, 2, 6-15.
- Estado Mayor Central del Ejército (1911). *Enseñanzas de la campaña del Rif en 1909*. Talleres del Depósito de la Guerra.
- Exposición de Agricultura (1857). *Catálogo de los productos presentados en la Exposición de Agricultura celebrada en Madrid el año 1857*. Imprenta Nacional.
- Fernández, H. (1999). *Fotografía pública. Photography in Print 1919-1939*. MNCARS.
- Fernández, H. (2014). *Fotos & Libros. España 1905-1977*. MNCARS.
- Fernández, H. y Ortiz-Echagüe, J. (2010). *Desbordamiento de Val del Omar*. MNCARS.
- Font-Réaulx, D. (2012). *Peinture & Photographie. Les enjeux d'une rencontre, 1839-1914*. Flammarion.
- Groys, B. (2021). *La lógica de la colección y otros ensayos*. Arcadia.
- Holmes, O. W. (1864). *Soundings from The Atlantic*. Ticknor and Fields.
- Ibarz, M. (16 de octubre 2015). Barcelona Miserachs. *El País*. [https://elpais.com/ccaa/2015/10/14/catalunya/1444842583\\_728001.html](https://elpais.com/ccaa/2015/10/14/catalunya/1444842583_728001.html)
- Krauss, R. (2002). *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Gustavo Gili.
- Lacoste, A. (2017). *Diapositive: histoire de la photographie projectée*. Musée de l'Élysée.
- López Mondéjar, P. y Benet, J. (1998). *Vistas de las obras del Canal de Isabel II fotografiadas por Charles Clifford*. Canal de Isabel II.
- Lugon, O. (2021). La exposición transformada por la fotografía. En Marta Dahó (Ed.), *Fotografía y exposición. Saberes cruzados*. Fundación Mapfre.
- Marien, M. W. (2002). *Photography. A Cultural History*. Harry N. Abrams.
- Maspons, O. (1957). Cómo hacen sus fotografías Terré, Miserachs y Masats. *Arte fotográfico*, 64, abril.
- Mauro, A. (2014). *Photoshow: Landmark Exhibitions that Defined the History of Photography*. Thames & Hudson.
- Miserachs, X. (1998). *Criterio fotográfico*. Omega.
- Ortiz-Echagüe, J. (2016). William Klein. *Life is Good and Good for You in New York, Trance Witness Revels*. En Horacio Fernández (Ed.), *Nueva York en fotolibros*. Centro José Guerrero.
- Ortiz-Echagüe, J. (2017). José Ortiz Echagüe: arquitecturas y paisajes. En Rosario Peiró y María Rosón (Eds.), *Poesía, cine y humor. Relatos de excepción en los años de autarquía*. MNCARS.
- Ortiz-Echagüe, J. (2021). *Clifford. Vistas de Madrid de Isabel II*. Fundación Canal.
- Parr, M. y Badger, G. (2004-2014). *The Photobook. A History*. 3 vols. Phaidon.
- Phillips, C. (1982). The Judgment Seat of Photography. *October*, 22, 27-63.
- Rexer, L. (2002). *Antiquarian Avant-Garde. The New Wave in Old Processes*. Harry N. Abrams.
- Ribalta, J. (2008). *Espacios fotográficos públicos, de Pressa a The Family of Man, 1928-1955*. MACBA.
- Sesé, T. (17 septiembre 2015). Deambulando con Miserachs. *La Vanguardia*.
- Talbot, W. H. F. (2014). *El lápiz de la naturaleza*. Casimiro.
- Terré, L. (2006). *Historia del grupo fotográfico Afal 1956-1963*. Photovision.
- Tusquets, O. (1998). *Todo es comparable*. Anagrama.

# EVOLUCIÓN DE LOS SISTEMAS DE MONTAJE Y PRESENTACIÓN PARA EXHIBIR LA FOTOGRAFÍA

Mireya Arenas Patiño (mireya.arenas@ucm.es)

Facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid

Jorge Rivas López

Facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid

**Resumen:** La fotografía es una de las disciplinas que podemos considerar aún «jóvenes» dentro del panorama artístico. Su evolución, tanto material como técnica, se ha producido de manera vertiginosa desde el momento de su invención y, consecuentemente, de su mano se han desarrollado y sucedido diferentes sistemas de montaje fotográfico.

En el trabajo que presentamos se exponen diversos sistemas destinados a la protección y exhibición de la fotografía que se han sucedido a lo largo de la historia hasta el momento presente. A través de él estaremos en disposición de contemplar una visión global que abarque desde las primeras formas de presentación y montaje de la fotografía hasta las últimas opciones presentes en el mercado con que pueden contar los artistas fotógrafos contemporáneos para exhibir sus obras. Consideramos que todo este conjunto de conocimientos contribuirá, junto con los aportes de otras disciplinas afines, a la adopción de las estrategias más adecuadas frente a los problemas de conservación que presentan los sistemas de montaje fotográfico.

**Palabras clave:** Montajes fotográficos, fotografía artística, evolución material, conservación.

## Introducción

La evolución de los sistemas de montaje y presentación para exhibir la fotografía artística se ha verificado en un intervalo temporal relativamente corto, hasta el punto que, a día de hoy, continúa siendo un ámbito en plena expansión. La percepción de la utilidad otorgada a los diferentes soportes y montajes fotográficos ha cambiado también con el paso del tiempo, en consonancia con la evolución de la consideración de que ha sido objeto la fotografía.

Como tendremos ocasión de tratar a lo largo de este trabajo, hoy en día la evolución técnica y material ligada al mercado del arte fotográfico ofrece una amplia variedad de sistemas de montaje y posibles acabados estéticos para la fotografía. El formato comercial, hegemónico durante el primer siglo de vida de la fotografía, ha dado paso al gran formato, lo que condiciona que estos sistemas de montaje novedosos sean absolutamente necesarios para poder exhibir con propiedad la fotografía artística actual, conforme a los intereses expresados por sus autores en este sentido. A continuación se realizará un recorrido histórico por los montajes fotográficos precedentes, a fin de estar en situación de comprender mejor la evolución experimentada en este ámbito hasta el día de

hoy. Se contemplan también las cuestiones asociadas a la problemática de conservación de los montajes artísticos actuales.

## Objetivos y metodología

Los objetivos que se plantearon fueron, por un lado, exponer la secuencia de avances tecnológicos que se ha verificado en el campo de la fotografía artística a lo largo de la historia y también de sus sistemas de montaje y exposición. Y, por otro lado, analizar las similitudes y las diferencias entre los diversos sistemas de montaje fotográfico, así como la problemática de conservación asociada.

Para ello la metodología de investigación que se ha llevado a cabo ha sido la recopilación pormenorizada de las fuentes de información disponibles, tratando de realizar una puesta al día de la documentación accesible a día de hoy, tanto bibliográfica como a partir de las patentes registradas y de la información comercial que aportaron los fabricantes y proveedores de materiales involucrados en la realización de los diversos sistemas de montaje fotográfico. La información proporcionada por las publicaciones científicas sobre conservación y restauración de la fotografía y sus sistemas de montaje ha sido, asimismo, relevante para este trabajo.

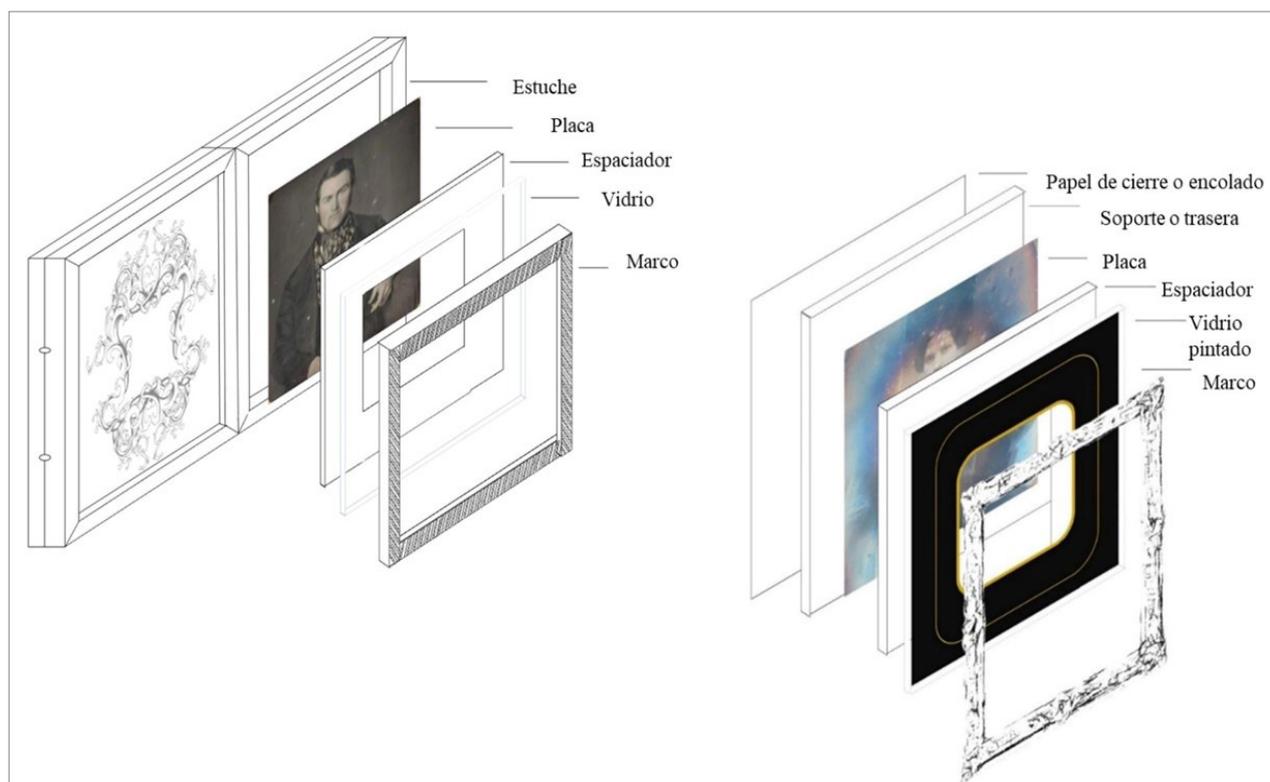
## Antecedentes: primeros sistemas de montaje fotográfico

La evolución que han experimentado los soportes y montajes fotográficos desde los orígenes de la fotografía hasta la actualidad ha sido rápida y muy variada en cuanto a materiales y a formatos. Así, los primeros montajes fotográficos a los que podemos hacer referencia como verdaderos sistemas estratificados capaces de contribuir a la conservación de la obra fotográfica son, por un lado, los estuches plegables que protegían y guardaban los daguerrotipos<sup>1</sup> (modelo denominado anglosajón o americano) y, por otro lado, aquellos que sin constituir propiamente un estuche, sino más bien un sistema de enmarcación relativamente estanco, proponían la exhibición continua de las imágenes en sobremesa o suspendidas en las paredes (modelo europeo, también denominado francés). Un tercer modelo de montaje muy difundido posibilitaba la visión estereoscópica del daguerrotipo.

El estuche modelo anglosajón —o americano— estaba constituido mayoritariamente por madera y piel, o bien por gutapercha<sup>2</sup>, un material de origen natural con propiedades termoplásticas. El interior de este estuche estaba recubierto, en su tapa frontal, por un almohadillado textil de terciopelo liso o repujado, dispuesto a modo de protección; por su parte, en el interior de la contratapa se acoplaba la placa daguerrotípica, incluida a su vez en un subestuche que preservaba a la placa metálica de la oxidación y que estaba conformado por los siguientes elementos: un vidrio protector; una cartulina o cartón recortado, llamada «espaciador», cuya función principal era la de separar el vidrio de protección de la placa del daguerrotipo y, por último, un marco metálico, denominado «preservador», que unía y sellaba todo el conjunto de materiales. Las dos tapas que conformaban el estuche se articulaban mediante una cinta engomada o bien mediante bisagras.

<sup>1</sup> Daguerrotipo. Procedimiento fotográfico presentado por Louis-Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) en la Academia de Ciencias de París en 1839, y desarrollado a partir de los experimentos de heliografía de Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) (Naranjo, 2015). El daguerrotipo es un positivo directo de cámara que proporciona una imagen fotográfica única realizada sobre metal (cobre). Esta plancha metálica está recubierta por una capa de plata pulida, y según el ángulo de observación la imagen puede verse en negativo o en positivo (Lavédrine, 2010: 36).

<sup>2</sup> Gutapercha. Material polimérico introducido en Europa en torno al año 1822 y empleado, entre otras aplicaciones, para la confección de estuches destinados a la protección de daguerrotipos y ambrotipos.



**Figura 1.** Esquema de la secuencia estratigráfica de los materiales que componen el montaje de un daguerrotipo modelo americano y modelo francés. Fotografía: Mireya Arenas.

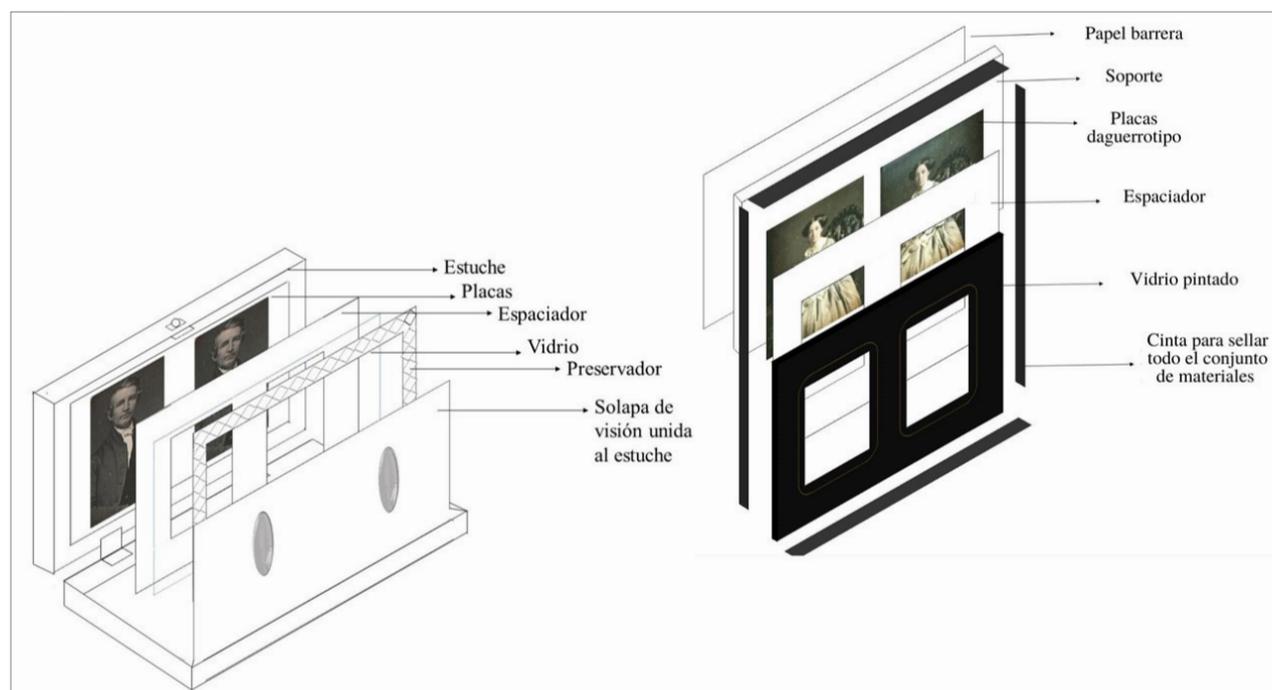
El modelo europeo —o francés— tenía una configuración muy diferente al anterior y disponía, generalmente, de los elementos siguientes: un marco decorativo, realizado en muchos casos en madera ebonizada o dorada; el vidrio protector —generalmente pintado por el reverso en negro con ribetes dorados—, que se situaba sobre el «espaciador», constituido generalmente por cartón y, por último, la placa daguerrotípica, que a su vez podía reposar sobre un cartón. Al reverso del marco, se disponía un cierre para el conjunto, que podía estar constituido por una plancha de madera ceñida al marco mediante clavos y/o por un papel barrera [fig. 1].

Los daguerrotipos estereoscópicos, por su parte, estaban constituidos por dos placas daguerrotípicas, dispuestas para su visionado mediante dos posibles tipos de sistema de montaje diferentes: los estuches denominados *Cased Style*, similares al modelo americano, pero con una solapa de visión unida al estuche y, por otro lado, el sistema denominado *Passe-partout Style*, semejante al modelo francés. En este último, las placas daguerrotípicas se situaban sobre un soporte generalmente de cartón; sobre ellas se añadía un paspartú o «espaciador» y a continuación el vidrio de protección, que solía estar pintado por el reverso; este conjunto era posteriormente sellado mediante una cinta adhesiva [fig. 2]. No obstante, de ambos montajes se podían encontrar variaciones en cuanto a materiales y formatos (Grinde, 2005: 6-21).

Por su parte, el ambrotipo<sup>3</sup> se montaba también en un estuche pretendidamente hermético, o se podía enmarcar para su exhibición en la pared o en sobremesa, al igual que los daguerrotipos del modelo francés. La diferencia entre el montaje de los daguerrotipos y los

<sup>3</sup> Ambrotipo. James Ambrose Cutting (1814-1867) patenta el ambrotipo en 1854. En apariencia era similar al daguerrotipo, pero el ambrotipo contaba con un coste sensiblemente menor. Este procedimiento fotográfico al colodión húmedo sobre placa de vidrio proporciona una imagen que, por la transparencia de esta, se aprecia en negativo; pero si la placa se coloca sobre un fondo negro la imagen se verá en positivo (Lavédrine, 2010: 62).

ambrotipos radica en que la placa impresionada —de vidrio— de estos últimos se disponía sobre un papel, cartón o terciopelo de color negro capaces de convertir visualmente la imagen negativa del cristal en positiva; en otros casos y con el mismo fin se aplicaba en su reverso un barniz, también de color negro (Lavédrine, 2010: 62; Ramírez y Valero, 2011: 231) [fig. 3]. Tal y como destaca Lavédrine, debido a la fragilidad del vidrio el ambrotipo comenzó a realizarse sobre otros soportes, como el metal o la tela, dando así origen al ferrotipo<sup>4</sup> y al panotipo<sup>5</sup> (Lavédrine, 2010: 60). El panotipo en ocasiones se presentaba enmarcado al igual que el ambrotipo, pero lo más habitual era encontrarlo montado en álbumes o incluso en medallones.



**Figura 2.** Esquema de la secuencia estratigráfica de los materiales que pueden componer el montaje de un daguerrotipo estereoscópico montado en un estuche y de un daguerrotipo estereoscópico montado mediante paspartú y vidrio pintado. Fotografía: Mireya Arenas.

Por lo que respecta a los álbumes fotográficos para la presentación y la protección de las fotografías debemos destacar que contaron con gran acogida, especialmente en la época de hegemonía de la fotografía sobre papeles albuminados. Estos álbumes disponían de un montaje elaborado con adornos y tapas de cuero o de madera, sofisticación que contrastaba con la calidad mediocre de los cartones interiores donde se guardaban o adherían las fotografías (Lavédrine, 2010: 134). Todo este conjunto de materiales ocasionaba —en la mayoría de los casos— problemas de conservación a las fotografías que albergaban.

<sup>4</sup> Ferrotipo. El ferrotipo fue presentado en 1853 por Adolphe Alexandre Martin (1824-1896) en la Academia de Ciencias de Francia. Este procedimiento fue muy popular hasta el siglo XX, ya que el soporte de metal no era tan frágil como el vidrio del ambrotipo; además permitía producir rápidamente imágenes a un coste inferior que los daguerrotipos (Lavédrine, 2010: 44-327). En este caso la imagen fotográfica se materializaba sobre una plancha metálica —generalmente de hierro, acero o latón— ennegrecida. Se trataba de un negativo en el que la plata que compone la imagen es más clara que el fondo ennegrecido, siendo este el motivo por el que la imagen aparece positiva.

<sup>5</sup> Panotipo. La firma Wülf & Co introduce en el mercado esta técnica fotográfica en torno a 1853. Se trata de una imagen positiva monocroma al colodión húmedo en soporte de vidrio transferida sobre tela encerada de color negro. Esta técnica fotográfica fue muy empleada generalmente para la producción de retratos (Lavédrine, 2010: 102).

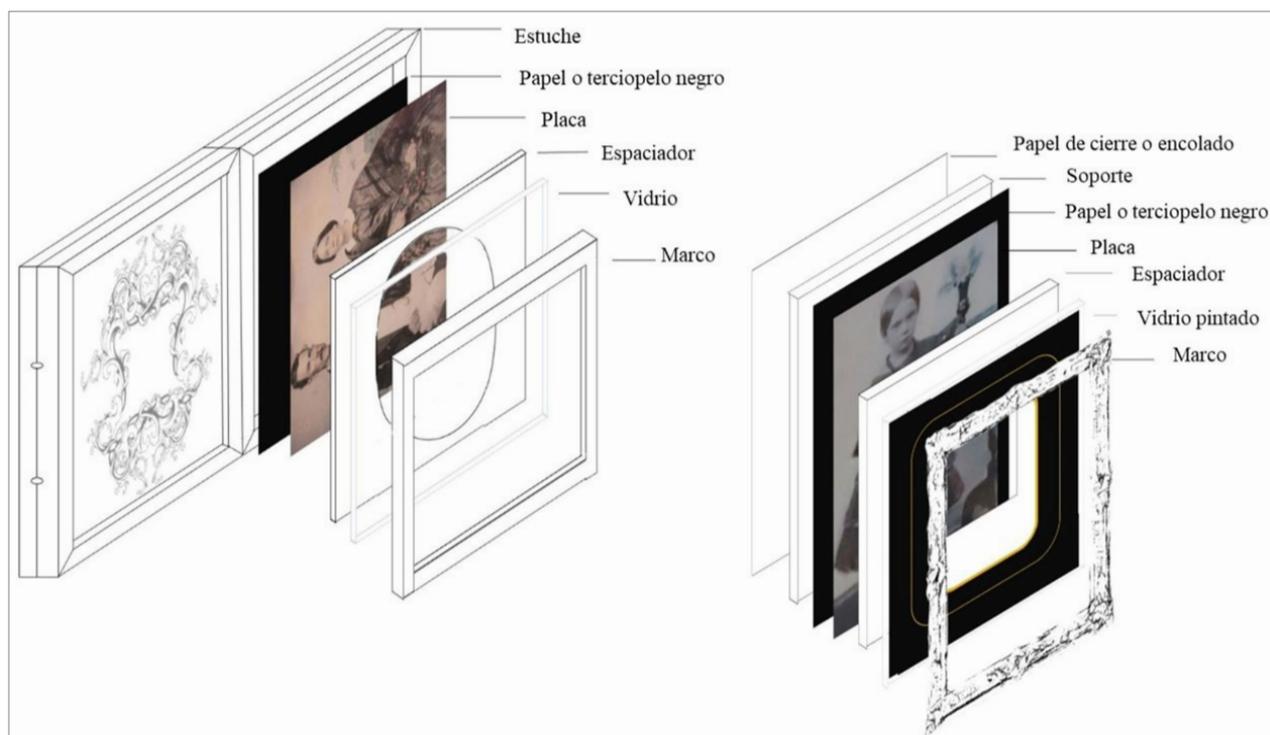


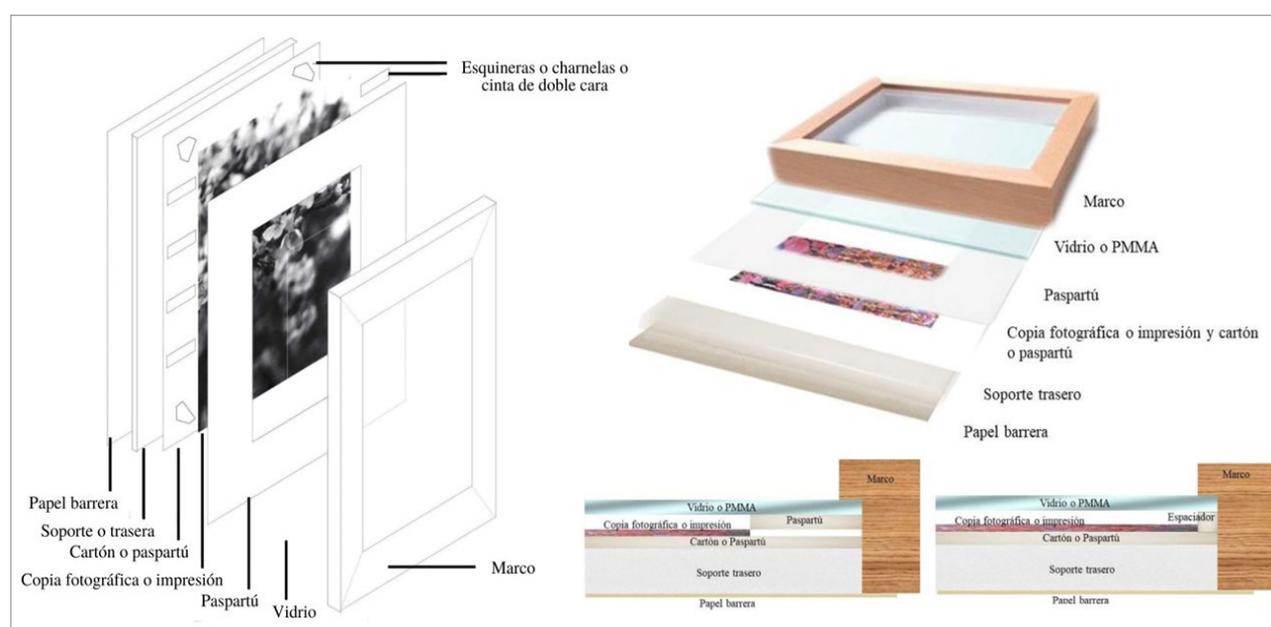
Figura 3. Esquema de la secuencia estratigráfica de los materiales que pueden componer el montaje de un ambrotipo. Fotografía: Mireya Arenas.



Figura 4. Esquema de una *carte de visite* o *carte cabinet*. Fuente: Imágenes Archival methods. Fotografía: Mireya Arenas.

También se popularizaron otros modelos de montaje fotográfico, como las *cartes de visite* y las *cartes cabinet* relacionados más bien con una función representacional y de exhibición que con la necesidad manifiesta de proteger un original frágil. El auge de estos montajes en soportes secundarios de cartón va de la mano de la generalización de las copias en papel a la albúmina y contribuían a evitar su natural enrollamiento, ya que este tipo de fotografías se solían realizar en un papel muy fino (Herrera, 2022: 64; Reilly, 1980: 91-23) [fig. 4].

Por lo que respecta a las copias fotográficas, las podemos encontrar generalmente enmarcadas, ya sea de manera pretendidamente hermética (mediante cristal en el pasado y, más recientemente, mediante PMMA), o enmarcadas mediante paspartú, vidrio y marco de protección, al igual que se suelen montar y exhibir hoy día. Este tipo de montaje cumple una doble función: por un lado, la de proteger la copia fotográfica y, por el otro, la de exhibirla. Este montaje no solo se ha empleado tradicionalmente, sino que hoy en día es uno de los más extendidos. En algunas ocasiones el paspartú delantero es eliminado, pero se añade un espaciador para separar la copia fotográfica del vidrio [fig. 5].



**Figura 5.** Esquema y detalles de un montaje tradicional mediante marco de protección, vidrio y paspartú. Fotografía: Mireya Arenas.

## Sistemas de montaje fotográfico sin elemento de protección delantero

El reconocimiento generalizado de la fotografía como una forma de expresión autónoma y de carácter artístico se produjo en el siglo XX, propiciado por las vanguardias artísticas (Sougez, 2007: 216). A partir de ese momento abandona el formato comercial para abrazar paulatinamente el gran formato. Seguidamente, a finales ya del siglo XX y principios del siglo XXI, la era digital permitió un escenario hasta entonces inédito: nuevos sistemas de impresión y de montaje brindaron la posibilidad técnica de novedosas formas de experimentación con diferentes materiales (Gunthert, 2007: 467-501), dando un giro radical a la manera de exhibir la obra fotográfica y abriendo, así, un nuevo campo de posibilidades que años atrás era insospechado (Gómez, 1999: 6; Arenas, 2021: 63).

Actualmente vuelve a existir una tendencia general a exhibir las copias fotográficas o impresiones sin un elemento de protección delantero. Por este motivo, el mercado del arte fotográfico ofrece nuevos materiales de soporte para el montaje de copias fotográficas o impresiones, incrementando de esta manera las posibilidades estéticas y de exhibición. Dentro de la amplia variedad de materiales debemos diferenciar dos grupos: los soportes rígidos y los soportes textiles (Arenas, 2021: 65) [fig. 6].

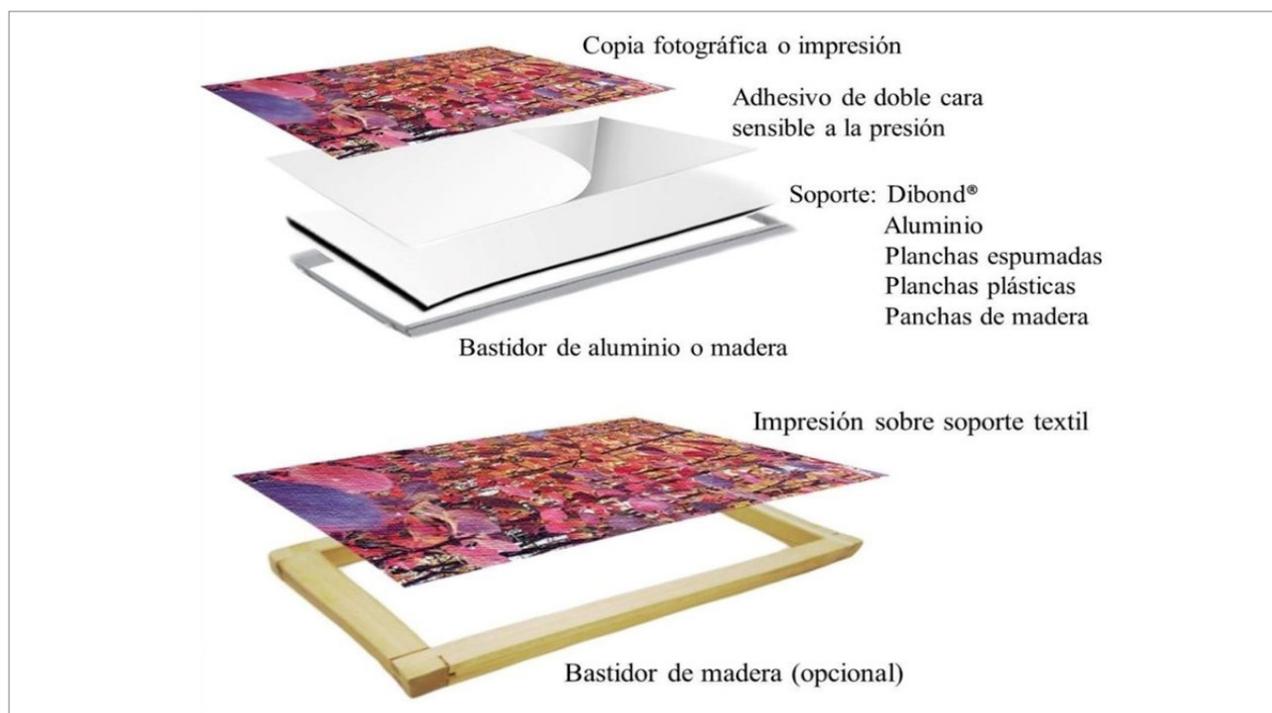


Figura 6. Esquemas de montajes fotográficos sin elemento de protección delantero. Fotografía: Mireya Arenas.

## Soportes rígidos

Dentro de los soportes rígidos podemos encontrar diversas posibilidades: planchas espumadas, planchas plásticas, planchas de aluminio, materiales composite de aluminio, planchas de madera y planchas con estructura de nido de abeja o de piedra, entre otras. Todas ellas las trataremos con más detalle a continuación.

### Planchas espumadas

Por lo que respecta a la plancha espumada, comúnmente denominada cartón pluma, comprobamos que es uno de los materiales que suelen emplearse como soporte para el montaje de las copias fotográficas o impresiones, debido principalmente a que se trata de un producto económico. Dentro de este grupo de planchas espumadas se puede encontrar una amplia variedad de marcas disponibles en el mercado que permitirían no solo montar la copia fotográfica o impresión — mediante un adhesivo de doble cara—, sino también la impresión directa sobre su superficie, que suele estar constituida por cartón o bien por capas superficiales de papel con revestimientos específicos, como puede ser arcilla, resina, entre otros materiales. Sin embargo, estas planchas están, en muchos casos, sujetas a experimentar procesos de degradación, en especial aquellas que contienen un núcleo interno de poliuretano (Pénichon, 2011: 11-12). Por este último motivo no se recomienda su empleo para los fines descritos.

### Planchas de aluminio y materiales composite de aluminio

Las planchas de aluminio comenzaron a ser utilizadas como soporte para el montaje de copias fotográficas durante los años setenta, por parte de artistas como Irving Penn (1917- 2009) y Richard Avedon (1923-2004). Estas planchas proporcionan un soporte robusto y estable que ofrece una cierta resistencia a la abrasión, aunque cuentan con el inconveniente de aportar más

peso al conjunto de la obra que otros materiales (Pénichon, 2011: 15). En este caso podemos encontrar también tanto copias fotográficas o impresiones montadas sobre este material, mediante un adhesivo de doble cara, como obras impresas directamente sobre la superficie de la plancha de aluminio, como en el caso de muchas de las obras del artista Aitor Ortiz (1971-).

A partir de las planchas de aluminio se diseñan y comercializan materiales de soporte tales como *Alucobond*® y, posteriormente, *Dibond*®, este último muy empleado para el sector específico de la publicidad y la instalación de arte gráfico (Pénichon, 2011: 15). *Dibond*® es un producto ampliamente utilizado como soporte también en el campo de la fotografía artística contemporánea y que además se puede encontrar en una gran variedad de colores y con diferentes acabados. De hecho, son muchos los artistas que seleccionan este material para exhibir su obra y, además, también se pueden realizar impresiones directamente sobre su superficie de aluminio. Las planchas de *Dibond*® cuentan con un núcleo de polietileno, son ligeras, rígidas y poseen una buena estabilidad. Sin embargo, y como contrapartida, la resistencia que presentan puede disminuir si son sometidas a cambios bruscos de temperatura.

### **Planchas de madera**

Las planchas de madera fueron comúnmente utilizadas desde antes de los años setenta como soporte para exhibir copias fotográficas que contaban con gran formato. Artistas como Ansel Adams (1902-1984) empleaban soportes de madera contrachapada para montar algunas de sus obras (Chen y Albright, 2005: 339-341). Hoy siguen siendo utilizadas y ofertadas por algunos laboratorios fotográficos y aunque no es la opción más habitual, es posible encontrar estas planchas de madera como soporte para el montaje de copias fotográficas o impresiones, e incluso impresiones realizadas directamente sobre la superficie de este material.

### **Planchas plásticas**

Las planchas plásticas se han convertido también en un soporte de montaje muy popular en los últimos años, debido a su bajo precio y versatilidad. Dentro de estas podemos destacar las planchas realizadas a base de PVC espumado (policloruro de vinilo), un material termoplástico y semirrígido. Sin embargo, estas planchas presentan también algunos inconvenientes, como, por ejemplo, que no soportan bien las altas temperaturas, lo que condiciona sus propiedades mecánicas (Castellanos, 2014: 13-14). Pueden ser empleadas como soporte de las copias fotográficas o impresiones y, al igual que los demás materiales que entran en este listado, las planchas de PVC espumado pueden ser impresas directamente en su superficie. Dentro de esta clasificación de planchas plásticas podemos destacar también las constituidas por PMMA (polimetilmetacrilato) y PC (policarbonato compacto).

### **Planchas con estructura de nido de abeja**

Otro tipo de materiales con propiedades aprovechables para constituir un soporte fotográfico son las planchas con estructura de nido de abeja, denominadas así debido a su estructura central, con forma de panal. Este núcleo central puede estar conformado tanto por cartón como por aluminio (Pénichon, 2011: 16). Sin embargo, no es habitual encontrar este tipo de planchas en laboratorios fotográficos para el montaje de obra artística, a pesar de que se trata de materiales sobre los que se puede imprimir y que además podrían ser empleados como soporte.

### **Piedra**

Dentro de la clasificación de estos posibles soportes rígidos para la fotografía artística destacamos también la piedra, otro de los materiales sobre los que es posible realizar impresiones directamente.

En el caso de este soporte, uno de los métodos de impresión que se suele utilizar es aquel en el que no hay contacto directo con el soporte de la obra. En otras ocasiones, para poder realizar la impresión sobre este material, se suele preparar la superficie mediante un recubrimiento o imprimación —generalmente de color blanco— sobre el que se imprime la imagen mediante tintas UVI, secando estas por la acción de la radiación o de la exposición a la luz UV.

## Soportes textiles

Los soportes textiles son materiales utilizados también en el ámbito de la fotografía artística. De hecho existe una gran variedad de tejidos sobre los que se puede imprimir, como la arpillera, el lienzo, la lona y la gasa, entre otros muchos. Para ello se pueden emplear diferentes sistemas y técnicas de impresión, entre los que destacan la impresión mediante tintas pigmento, la impresión por sublimación de tintas y la impresión con tintas UVI. Normalmente los soportes textiles se suelen montar en bastidores de madera como si de una obra pictórica se tratara; en otras ocasiones carecen de montajes y la obra se exhibe directamente en soporte textil —sin bastidor— clavada en la pared o colgada directamente de alguno de sus lados. Parte de estos soportes textiles, entre ellos la lona y algunos tejidos sintéticos, son empleados habitualmente en el ámbito de la publicidad; en algunas ocasiones son utilizados también para realizar exposiciones e instalaciones de obras fotográficas al aire libre.

## Sistemas de montaje fotográfico con elemento de protección delantero

Como hemos apuntado, hubo un pasado reciente en el que se podían encontrar fotografías de gran tamaño montadas en diferentes tipos de soportes en ausencia de un elemento de protección delantero. Esta práctica se dilató en el tiempo hasta la llegada de los montajes laminados y los denominados *Face-mountings*. Actualmente la tendencia a incorporar un elemento de protección delantero a las copias fotográficas o impresiones nada tiene que ver con los montajes basados en el empleo de paspartú, vidrio y marco de protección, siendo este un montaje fácilmente dissociable de la obra. Los nuevos sistemas de montaje fotográfico que incorporan un elemento de protección delantero lo hacen adhiriendo al anverso de la copia fotográfica o impresión un material transparente (tipo film o plancha) que queda fijado mediante un adhesivo a la copia fotográfica o impresión, haciendo que todo el conjunto de materiales sea indisoluble y que ese elemento de protección delantero pase a formar parte integral de la obra.

Como anticipábamos anteriormente, dentro de estos sistemas de montaje fotográfico con elemento de protección delantero destacan, por un lado, los laminados y, por otro, los sistemas denominados *Diasec®* y *Face-mounting*. El laminado consiste en adherir un film plástico de manera permanente a la superficie de una copia fotográfica o impresión (Pénichon y Jürgens, 2011: 35); sin embargo, en el caso de los montajes *Diasec®* y *Face-mounting* el material que se adhiere a modo de elemento de protección delantero es una plancha de polimetilmetacrilato (PMMA) [fig. 7]. A continuación expondremos las características de estos montajes con más detalle.

### Laminados

La técnica de laminación ofrece a la fotografía protección frente a las marcas de huellas dactilares, la suciedad, el ataque biológico, los contaminantes atmosféricos y también frente a la radiación UV en caso de que dicho film contenga inhibidores, algo que, no obstante, no exime a la pieza expuesta de la necesidad de un control riguroso de sus niveles de iluminación (Wilhelm y Brower, 1993: 154). Las obras protegidas mediante esta técnica adquieren cierta rigidez, pero aun así precisan incorporar un soporte para su exhibición. Por otro lado, este tipo de montaje presenta

ciertos inconvenientes, como ha sido comprobado por determinados laboratorios fotográficos y como mencionan S. Pénichon y M. Jürgens. Así, el procedimiento de adhesión de estos films a las fotografías es irreversible, ya que no pueden ser eliminados posteriormente en caso necesario. Por su parte, un proceso de enfriamiento inadecuado en un laminado cuyo adhesivo precise ser activado por la acción del calor puede contribuir a la formación de ondulaciones o deformaciones en la copia fotográfica o impresión. Además, debido al complejo proceso de manufactura, las partículas de polvo podrían quedar atrapadas fácilmente entre la copia fotográfica o impresión y el film. Otros posibles problemas están en relación con la eventual aparición de pequeñas burbujas de aire entre el film y la copia fotográfica o impresión; también con la estabilidad de los colores, que se pueden tornar borrosos o difusos; por último, no puede descartarse la aparición de manchas en la superficie de la imagen (Pénichon y Jürgens, 2011: 154).

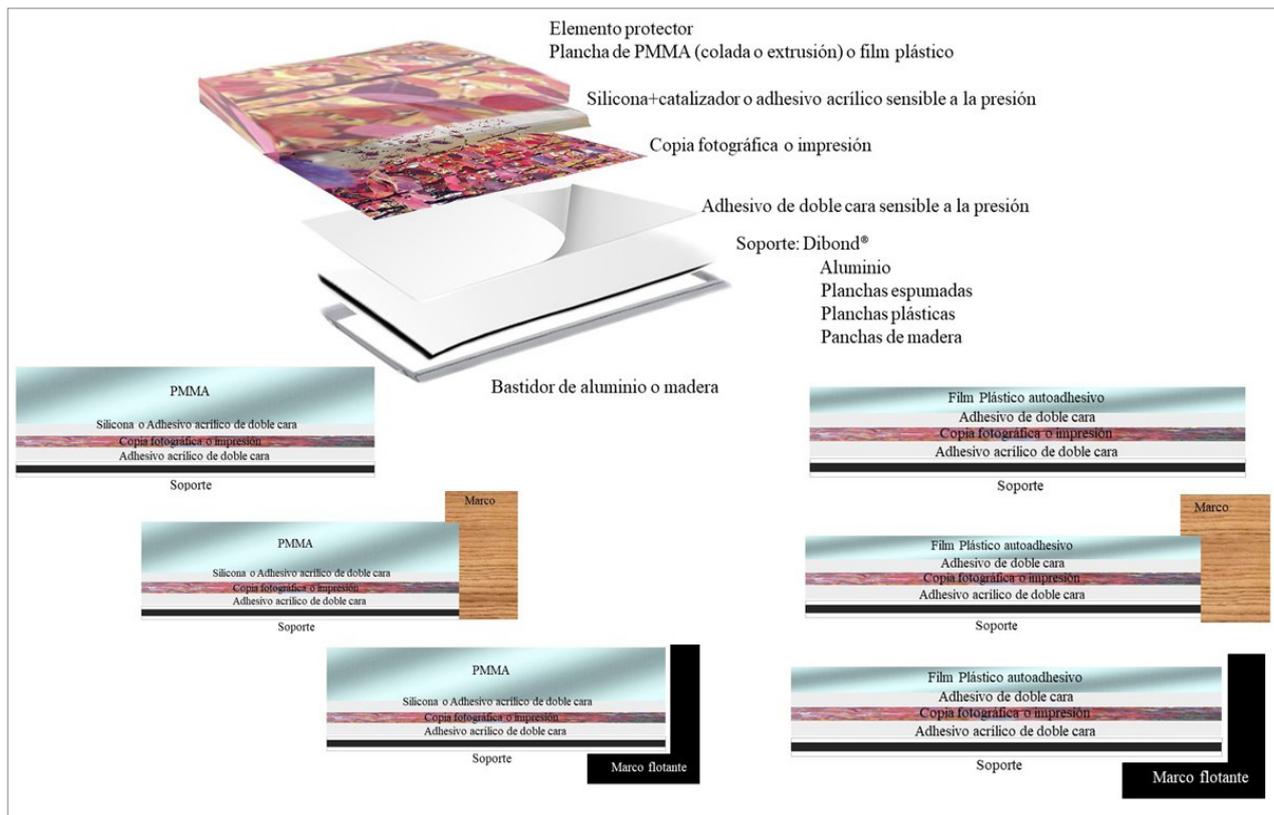


Figura 7. Esquemas de montajes fotográficos con elemento de protección delantero. Fotografía: Mireya Arenas.

## Sistemas Diasec® y Face-mounting

En lo que respecta a estos montajes fotográficos, tanto Diasec® como el sistema *Face-mounting* se basan en la adhesión de una plancha de PMMA —como elemento protector delantero— a una copia fotográfica o impresión, mediante un adhesivo generalmente de tipo silicona. Por último, y para completar el conjunto, se suele fijar un material de soporte al reverso mediante un adhesivo de doble cara, siendo el Dibond® el material más empleado, formando todo ello un conjunto indisoluble. La principal diferencia entre ellos radica en el tipo de adhesivo empleado. Así, en el caso de Diasec®, el adhesivo y su catalizador son materiales patentados, mientras que en el sistema *Face-mounting* no se da esa circunstancia.

Estos sistemas pueden también llegar a presentar una importante problemática de conservación que está relacionada directamente con el envejecimiento de los distintos materiales que los

componen. Es posible, por ejemplo, la degradación de las copias fotográficas e impresiones, provocada por el envejecimiento de los adhesivos que se suelen emplear para la adhesión del elemento protector delantero de PMMA a la copia fotográfica o impresión (Zorn y Dobruskin, 2011: 257). Por otro lado, así como los montajes fotográficos tradicionales estaban constituidos por elementos totalmente disociables entre sí (vidrio, paspartú, marco de protección, etc.), en los sistemas Diasec® y *Face-mounting* todos los materiales intervinientes forman —tal y como adelantamos anteriormente— un conjunto indisociable que puede llegar a presentar problemas de estabilidad y, consecuentemente, de conservación (Jürgens, 2011: 6). En este sentido, pueden darse diferentes tipos de daños en la superficie del elemento protector delantero de PMMA, que no podría ser reemplazado por otro, ya que, como hemos apuntado, se encuentra adherido irreversiblemente a la copia fotográfica o impresión (Smith, 2012: 2); del mismo modo, tampoco suele ser factible reemplazar el material que constituye el soporte de estos montajes de manera sencilla, ya que en muchos casos se encuentra adherido al reverso de la copia fotográfica o impresión. Por todo ello, resulta necesario minimizar los riesgos de daño mecánico, tanto del elemento protector delantero como del soporte, ya que son escasos los tratamientos de conservación-restauración que pueden aplicarse a este tipo de obras (Arenas *et al.*, 2018: 189).

### Cajas de luz

Para finalizar este recorrido nos interesa destacar otro posible montaje fotográfico, como es el constituido por las cajas de luz, que pueden presentarse tanto con elemento de protección delantero como sin él. Este sistema consiste básicamente en montar una impresión de manera retroiluminada mediante luz LED o tubos fluorescentes. No obstante, existen varias modalidades de cajas de luz. De este modo, en el mercado podemos encontrar cajas de luz cuyas impresiones se pueden realizar sobre materiales o soportes textiles, así como también sobre materiales o soportes rígidos, como el cristal o el PMMA opal. Otra modalidad de cajas de luz es aquella que contiene una copia *Duratrans*<sup>6</sup> o *Duraclear*<sup>7</sup>. Estas copias se pueden montar en las cajas de luz de diferente manera: una de ellas pasa por la realización de un *Face-mounting*, es decir, se adhiere la copia por su anverso a una plancha de PMMA transparente mediante un adhesivo de doble cara incoloro; la otra opción consiste en insertar la copia fotográfica entre dos PMMA sin adhesivos en ninguna de sus caras (Arenas, 2021: 105). [fig. 8].

### Conclusiones

Es importante destacar que la fotografía cuenta actualmente con una gran presencia en colecciones de instituciones tanto públicas como privadas, siendo por tanto exhibida de manera muy activa. En este sentido, la manera de exhibir las obras fotográficas ha evolucionado vertiginosamente en las últimas décadas, debido a los avances que han propiciado la tecnología digital y las nuevas técnicas de impresión, que han facilitado en gran medida la ampliación a gran formato de las copias fotográficas o impresiones. Así, el formato XXL, que anteriormente estaba vinculado al ámbito de la pintura, fue adoptado también paulatinamente por parte de los artistas-fotógrafos, convirtiéndose prácticamente en una norma en la década de 1980. Desde entonces, el trabajo de un gran número de artistas ha contado con el gran formato para darse a conocer y, en consecuencia, sus obras precisaron de un montaje capaz de ofrecer una protección física a las fotografías y facilitar tanto la manipulación como la exhibición de las mismas (Pénichon, 2011: 9-20). Para lograr estos objetivos, en el montaje de estas copias fotográficas o impresiones se emplearon inicialmente soportes secundarios constituidos por materiales de diversa naturaleza, entre los que destacaron el aluminio,

<sup>6</sup> Duratrans. Kodak lanza este material de poliéster emulsionado para ser retroiluminado. Se expone mediante láser y se revela químicamente (Duratrans, 2020).

<sup>7</sup> Duraclear. Se trata también de un material de poliéster emulsionado que Kodak lanza para ser retroiluminado. Es procesado igual que el de una copia Duratrans, pero, en este caso, Duraclear es transparente (Duggal ©Visual Solutinos, 2020).

la madera o el cartón, entre otros. Desde entonces, el comercio especializado ha venido incorporando nuevos materiales al campo de la fotografía artística, muchos de ellos adoptados de otros ámbitos, como el industrial. Esta adaptación ha dado lugar a diferentes sistemas de montaje que han ido evolucionando con el tiempo y se encuentran aún en continua experimentación, a la vez que han comenzado a manifestarse los primeros problemas de conservación asociados a aquellos. Por los motivos expuestos, consideramos relevante caracterizar los diferentes materiales empleados en el montaje de las obras fotográficas que podemos encontrar en el seno de las colecciones actuales, para estar así en condiciones de determinar sus agentes, mecanismos e indicadores de deterioro.

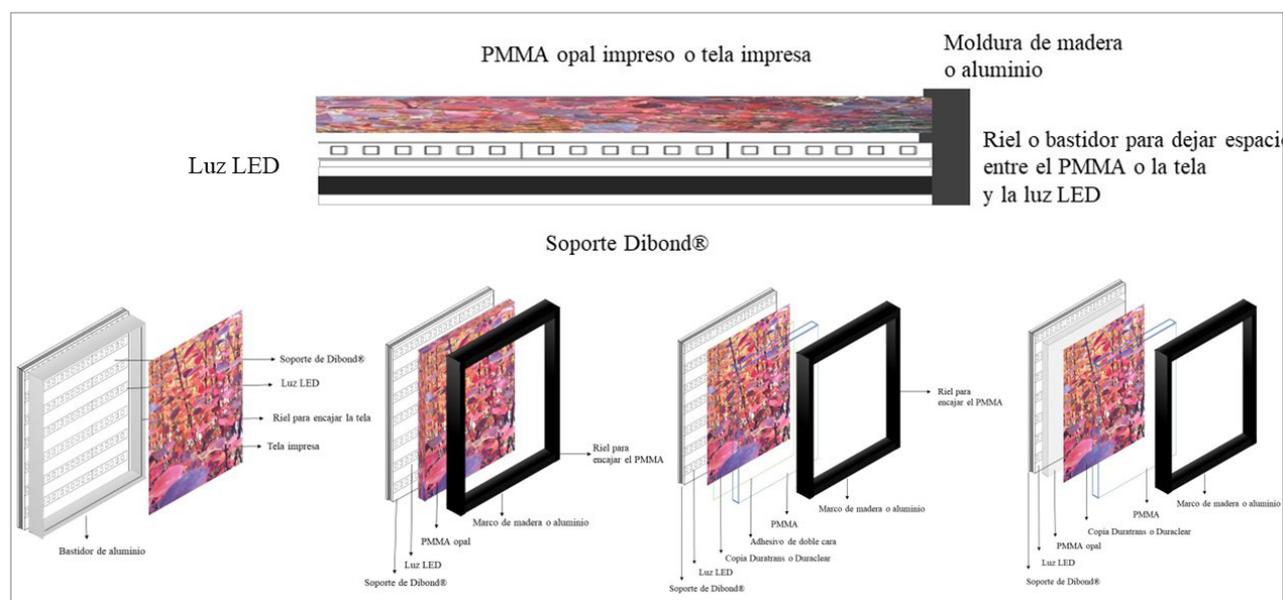


Figura 8. Esquemas de cajas de luz. Fotografía: Mireya Arenas.

## Bibliografía

- Arenas Patiño, M. (2021). *Soportes y montajes fotográficos contemporáneos: El Face-mounting, características y conservación-restauración*. [Tesis doctoral] Universidad Complutense de Madrid.
- Arenas Patiño, M., García Fernández-Villa, S., Abenojar, J. y Martínez, M. A. (2018). El Face-mounting en el contexto de la fotografía artística contemporánea. *Materiales, estructura y Conservación*. En *Conservación de arte contemporáneo: 19ª Jornada*, febrero 2018 (pp. 185-194). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Castellanos, A. (2014). Estudio de la respuesta térmica de polímeros termoplásticos PVC espumado y PMMA en situaciones de incendio. Análisis de propiedades mecánicas y caracterización por combustión. [Tesis doctoral]. Departamento de Ingeniería Química de la Facultad de Ingeniería. Universidad de los Andes.
- Chen, J. J. y Albright, G. E. (2005). Coatings Used on Photographs by Ansel Adams. En C. McCabe (Ed.), *Coatings on Photographs Materials, Techniques, and Conservation* (pp. 338-345). American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works. Photographic Materials Group.
- Gunthert, A. y Poivert, M. (2009). *El arte de la Fotografía de los orígenes a la actualidad*. Lungerg S.L.
- Herrera, R. (2022). *Conservación y restauración de fotografía*. Editorial Síntesis.
- Jürgens, M. (2001). *Silicone Rubber Face-Mounting of Photographs to Poly (methyl methacrylate): Process, Structure, Materials, and Long-Term Dark Stability*. A report submitted to the Department of Art

in conformity with the requirements for the degree of Master of Art Conservation. Queen's University, Kingston, Ontario.

- Lavédrine, B. (2010). *(re)Conocer y conservar las fotografías antiguas*. Fundación Getty.
- Naranjo Ramos, M. E. (24 de octubre de 2015). Daguerrotipos para la élite del siglo XIX en Colombia. <https://encantamiento.genealogico.blog/2015/10/24/daguerrotipos-para-la-elite-del-siglo-xix-en-colombia/>
- Pénichon, S. (2011). Substratos de soporte para fotografías contemporáneas. Prácticas de montaje de fotografías contemporáneas. *Cadernos técnicos de conservação fotográfica*, 7, 9-20.
- Pénichon, S. y Jürgens, M. (2011). Laminação plástica e montagem Frontal (face mounting) de fotografías contemporáneas. Prácticas de montaje de fotografías contemporáneas. *Cadernos técnicos de conservação fotográfica*, 7, 35-55. Funarte.
- Ramírez Menéndez, M. y Valero Loricera, Y. (2011). Proceso de restauración y conservación de un ambrotipo. *Pátina*, 16, 229-240.
- Reilly, J. M. (1980). *The Albumen & Salted Paper Book. The History and Practice of Photographic Printing, 1840-1895*. Light Impressions Corporation.
- Smith, M. (2012). Face-mounting techniques for contemporary photographs and digital images. *7th AICCM Book*, 75-81.
- Sougez, M. L. (2014). *Historia de la fotografía*. Cuadernos Arte Cátedra.
- Wilhelm, H. y Brower, C. (1993). *The Permanence and Care of Color Photographs*. Grinnell, EUA: The Preservation Publishing Company.
- Zorn, S. y Dobrusskin, S. (2011). Diasec® and Other Finishing Techniques Investigation of Accelerated Light Fading. *Studies in Conservation*, 56(4), 1.

# CREACIÓN DEL MUSEO DEL FOTÓGRAFO JEAN LAURENT EN EL COLEGIO CALASANZ DE MM. ESCOLAPIAS DE ALCALÁ DE HENARES

Rosa Carmona Elizalde (rosa.carmona@calasanzcalca.com)  
Colegio Calasanz, exdirectora y delegada para el proyecto

Vicente Fernández (vicenteffhr@gmail.com)  
Historiador y miembro del equipo del proyecto

**Resumen:** El proyecto que se expone aquí tiene una doble vertiente: por un lado se trata de restaurar una parte importante de un edificio valioso construido en 1725, con una portada y una escalera excepcionales que precisan de una restauración a fondo, en especial esta última, y a continuación instalar en estas dependencias el Museo dedicado al fotógrafo Jean Laurent, pues este importante artista fue su décimo quinto propietario, siendo este palacio su residencia secundaria entre 1863 y 1882.

**Palabras clave:** Escalera monumental, siglo XVIII, Alcalá de Henares, nuevo museo, Jean Laurent, restauración, Colegio Calasanz MM.Escolapias.

## Antecedentes

La idea de la creación de este museo se ha producido hace tan solo dos años, puesto que tanto el redescubrimiento de la figura del protagonista, así como su relación con la ciudad de Alcalá de Henares, y la del valor histórico del propio edificio que lo albergará son muy recientes.

La figura del fotógrafo Jean Laurent y Minier se perdió en la memoria colectiva española durante la mayor parte del siglo XX, siendo recuperado en el último cuarto del siglo a partir de 1975 y más especialmente desde 1983.

En esta misma situación de desconocimiento también se incluía su relación con la ciudad de Alcalá de Henares, no apareciendo por primera vez hasta el año 2004 en una publicación periódica, y ya en el 2009 a nivel bibliográfico.

Pero en el caso del edificio el tema es aún más sorprendente, pues a pesar de la calidad, tanto de la portada como en especial de la escalera monumental, sin embargo, ha pasado desapercibido para la casi totalidad de la amplia historiografía de la ciudad, que posiblemente supera el millar de títulos. Existe tan solo una reseña de diez líneas en una publicación del año 1950, y una fotografía, en 1980. Se da además la circunstancia de que en época reciente la construcción de la escalera se ha atribuido erróneamente a Laurent, cuando el edificio es claramente del siglo XVIII. En concreto, este elemento fue construido en 1725, y el fotógrafo tan solo se limitó a ornamentarla con cuatro escudos, repintarla y dorarla en 1863.



Figura 1. Portada del edificio y público esperando para visitar la escalera. Fotografía: Syviamgd.

## Primeros pasos

Fue en marzo del año 2021 cuando se puso en marcha el proyecto de restauración de la escalera monumental debido a los daños que presentaba la cúpula con un total de 27 grietas y fisuras. Estos daños podrían haber supuesto el desplome del edificio.

La idea surgió por parte del equipo gestor integrado por la entonces directora del colegio, Rosa Carmona Elizalde, los arquitectos Carlos Clemente San Román y Frank Marcano y el historiador Vicente Fernández Fernández, contando con el asesoramiento de dos expertos en la vida y obra de Laurent, Carlos Teixidor y Maite Díaz Francés.

La propuesta contó desde el primer momento con el apoyo de la Fundación Escolapias Montal y con la del Ayuntamiento de Alcalá de Henares, fundamentalmente a través de la Concejalía de Cultura, pero también con el apoyo expreso de la propia alcaldía.

## Difusión del proyecto

Una vez delimitado el proyecto y concretadas las primeras fuentes de financiación se puso en marcha una intensa campaña de difusión pública, apoyada por una nota de prensa que se hizo llegar a los medios de comunicación —tanto a nivel local como nacional— y se difundió en las redes sociales. El resultado fue la publicación de la noticia y del proyecto en numerosos reportajes en Internet y en medios tan importantes como *El País* y Televisión Española y TeleMadrid.

Se continuó con la celebración de dos conferencias públicas en los meses de abril y mayo de 2021 en el Corral de Comedias de Alcalá de Henares y en el Colegio Calasanz, respectivamente, sobre la figura de Jean Laurent a cargo del historiador local Vicente Fernández.

Llegado el mes de noviembre de 2021, y en conmemoración del aniversario del fallecimiento del fotógrafo, se impartieron otras tres conferencias a cargo de la historiadora Maite Díaz Francés en el salón de actos del Colegio Calasanz. La primera de ellas, destinada al personal del centro, y las otras dos, al público en general y a los alumnos de los cursos superiores del centro.

Otro aspecto de gran relevancia para el proyecto y con notable éxito de público ha sido la apertura del edificio a visitas guiadas tanto individuales como de grupos organizados a partir del mes de abril de 2021, con explicación de la escalera, del proyecto y de la vida y obra de Jean Laurent.

## Desarrollo del proyecto

El proyecto se ha dividido en tres partes: la restauración del edificio, la investigación histórica del inmueble y la instalación del museo.

### Restauración del edificio

Esta etapa se ha dividido en dos fases, la primera, de restauración de la cúpula y la linterna y algún daño notorio, y la segunda, de restauración del resto del edificio.

La primera fase de las obras de restauración se llevó a cabo durante los meses de noviembre y diciembre de 2020, presentándose al público el 15 de diciembre con la inauguración por parte del alcalde de la ciudad, Javier Rodríguez Palacios. A dicha inauguración asistieron numerosos miembros de la corporación municipal, además del agregado cultural de la Embajada de Francia, y un gran número de público.

La segunda fase de la restauración aún no se ha acometido, estando prevista en el presente año de 2023.

#### *La restauración de la cúpula y la linterna: reparación de daños*

Debido al mal estado en el que se encontraban tanto la cúpula como la linterna y dado que suponía una clara emergencia, la restauración se hacía completamente necesaria. Como se ha comentado anteriormente, se habían detectado 27 grietas y fisuras.

El trabajo consistió en la reparación de todos los daños citados en la cúpula, la sujeción de los numerosos elementos decorativos realizados en yeso tallado y pintado al armazón estructural de la cúpula encamonada, y la restauración de todas las pinturas, entre ellas las añadidas por encargo de Jean Laurent en 1863. La restauración se centró en el repintado general, el dorado de partes detalladas, y la colocación de los escudos de Francia, España, Madrid y Alcalá de Henares. Fue precisamente al llevar a cabo estos trabajos cuando se hallaron en la linterna cuatro inscripciones desconocidas, dos de un pintor francés y otras dos de dos pintores españoles en las que se especificaba que los citados añadidos fueron realizados por encargo del «M. Loren» en diciembre de 1863. De este modo se tuvo la confirmación del encargo del fotógrafo.



Figura 2. Aspecto de la cúpula de la escalera con numerosas de grietas antes de la restauración. Se aprecian los escudos de Francia, España, Madrid y Alcalá de Henares que colocó Jean Laurent. Fotografía Syviamgd.



**Figura 3.** Detalle de la caricatura de Laurent en la cúpula añadida durante la primera fase de la restauración.

### *Vidrieras*

Y se procedió a añadir vidrieras en las cinco ventanas útiles de la linterna a imitación de la decoración de las tres ventanas cerradas en origen que la estructura del edificio impide abrir.

### *Iluminación*

Como complemento notorio se ha dotado de iluminación tanto a la cúpula a partir de la cornisa que tiene como a la linterna. De este modo ha mejorado notablemente su aspecto y las posibilidades de apreciar todos los detalles.

### *Caricatura de Jean Laurent*

Como elemento curioso se ha añadido en una de las esquinas de la cúpula una copia de la caricatura de Jean Laurent que se conserva en la Biblioteca Nacional de España.

### *Hallazgo de una «cápsula del tiempo»*

Durante el proceso de restauración se procedió a la necesaria limpieza de la parte superior de la cúpula, accediendo a ella a través de la cámara que la separa del tejado, dándose la curiosa circunstancia de haberse hallado una auténtica «cápsula del tiempo» con objetos y papeles de distintas épocas datados aproximadamente entre el año 1750 y la década de los años sesenta del siglo xx.

### *Restauración de los peldaños de la escalera*

También se procedió a reparar con técnicas avanzadas, como el empleo del rayo láser, la madera de cuatro de los peldaños que se habían visto afectados por la carcoma en otro tiempo.

## **Investigación histórica del edificio**

Una de las curiosas características de este edificio, como se señala al inicio, es las prácticamente nulas referencias existentes en la extensa bibliografía complutense, por lo que se ha tenido que recurrir a la investigación documental que se ha desarrollado en una primera fase durante un año y medio con resultados notables, y que se concluirá durante el presente año de 2023.

Los elementos más destacados de la investigación hasta el momento han sido los siguientes:

1. Se ha constatado inequívocamente que el edificio fue construido en el año 1725 por un noble navarro que había participado en la guerra de Sucesión que tuvo lugar de 1701 a 1714. Tras la contienda dejó el ejército y se estableció en la ciudad de Alcalá, donde ostentó cargos importantes y negocios, lo que le permitió reunir ingresos suficientes para construir este palacio.
2. Se ha constatado que desde el siglo xvii la finca ha tenido un total de veinte propietarios, de los que el constructor del edificio fue el tercero, siendo las actuales poseedoras las M.M. Escolapias, que lo adquirieron para destinarlo a colegio en 1904. De todos ellos, Jean Laurent fue el quinceavo propietario, entre abril de 1863 y junio de 1882, debiéndose a él la redecoración pictórica de la cúpula y la linterna y el añadido de los escudos, como ya se ha comentado.
3. La investigación histórica todavía está abierta y los resultados detallados serán dados a conocer en el libro que está previsto editar después de la conclusión de las obras, junto con el informe detallado tanto técnico como fotográfico del proceso de restauración.



**Figura 4.** Primer concierto en la escalera a cargo del Coro di core, con la cúpula ya restaurada e iluminada. Fotografía: Sylviamgd.

## Instalación del museo

Todavía no hay fecha fijada para su realización, pero sí el acuerdo de que previamente deben estar concluidas las obras de restauración y acondicionamiento.

## Fuentes de financiación

### 1.ª fase

Para la primera fase de restauración e investigación se ha recurrido a tres fuentes de financiación:

- a) Fundación Escolapias Montal, propietaria del edificio.
- b) Excmo. Ayuntamiento de Alcalá de Henares, mediante un convenio de colaboración cultural.
- c) Suscripción popular mediante un micromecenazgo.

Con lo recaudado en esta primera fase realizada durante la primavera-verano de 2021, se alcanzaron los ingresos suficientes para acometer las obras de mayor urgencia ya comentadas.

### 2.ª fase

Para esta nueva fase se ha reelaborado el proyecto y se ha continuado con la financiación a través de tres fuentes:

- a) Aportación de la propiedad del edificio.
- b) Recaudación a través de ayuda popular consistente en las donaciones por entrada para visitar el edificio y las donaciones por asistir a espectáculos en el propio recinto de la escalera, cuyas condiciones acústicas son excepcionales. Se han celebrado, entre otros actos, conciertos, representaciones teatrales, recitales de poesía o cuentacuentos, actuando el Ayuntamiento en ocasiones como patrocinador y llegando a aportar elementos necesarios para el desarrollo del acto.
- c) Promoción de participaciones en el sorteo extraordinario de lotería de Navidad.

Con estas medidas se pretende tanto dar a conocer el edificio como contribuir a la financiación, haciendo que esta sea un hecho colectivo del que los ciudadanos se sientan partícipes, y además convertir el recinto en un centro cultural de hecho, en este sentido ya se han superado los 6000 visitantes en los escasos dos años que lleva abierto al público, debiéndose restar a este tiempo el de duración de las obras y varios meses debido a la epidemia de COVID-19.

## Museo del fotógrafo Jean Laurent

Uno de los apartados del Convenio de Colaboración Cultural del Colegio Calasanz con el Ayuntamiento de Alcalá es el de instalar en el edificio el Museo del fotógrafo Jean Laurent.

El proyecto se ha fijado a partir de dos criterios, el primero es que el museo y el colegio se tienen que adaptar al uso museístico, pues este va a seguir cumpliendo sus funciones educativas. Lo que se plantea es que el edificio sea de lunes por la mañana a viernes al medio día Colegio Calasanz de Madres Escolapias, y de viernes por la tarde a domingo y durante los periodos de vacaciones, Museo de Jean Laurent, admitiendo que se puedan realizar visitas de grupos organizados durante el periodo lectivo.

El segundo es que la realización se hará en dos fases.

## **Realización**

1.<sup>a</sup> fase: realización de una exposición monográfica del artista en la Capilla del Oidor, principal sala de exposiciones de la ciudad.

2.<sup>a</sup> fase: reubicación de la exposición en el Colegio Calasanz como base del museo.

## **Características**

La escalera monumental del siglo XVIII, se mantiene como eje del edificio, que será parte y pondrá en comunicación dos espacios expositivos, uno en la planta baja, dedicado a la vida y obra del artista, y otro de dos salas, dedicado a una muestra de su obra fotográfica.

## **Gestión y mantenimiento**

Estos dos aspectos correrán a cargo del Colegio Calasanz, propietario del edificio, con la participación del profesorado, personal no docente y alumnos de los cursos superiores.

## **Relevancia del proyecto**

La idea fundamental es perpetuar y difundir el conocimiento de Jean Laurent, que desde una ciudad como Alcalá de Henares puede alcanzar una proyección importante dado el tamaño y la entidad de la misma, donde al museo le es fácil destacar como uno de los lugares importantes a visitar.

A nivel general se trata del segundo museo dedicado a la obra de un solo fotógrafo en España y el séptimo en el mundo.

Además, el museo y el edificio van a contribuir notablemente al conocimiento de las artes en los siglos XVIII y XIX.

Y, naturalmente, supone una ampliación de la oferta cultural con actividades relacionadas tanto con la vida y obra de Jean Laurent como de la cultura en general.

# EL LARGO VIAJE DE LA FUNDACIÓ TONI CATANY

Jacques Terrasa (jacques.terrassa@wanadoo.fr)

CRIMIC - Sorbonne Université

**Resumen:** El fotógrafo Toni Catany (1942-2013) no pudo ver cómo iba a realizarse su gran proyecto de fundación, ideado desde hacía una década, porque solo se crearía legalmente nueve meses después de su muerte. A la historia de esta institución, activa desde 2015 con exposiciones con el sello «Fundació Toni Catany», le falta el elemento que le dará su visibilidad: el Centre Internacional de Fotografia Toni Catany, ubicado en el lugar de la casa familiar de Lluçmajor (Mallorca) y la casa vecina, la del párroco y fotógrafo Tomàs Montserrat, cuya obra rescató Catany en los años ochenta. El edificio, de 1200 m<sup>2</sup>, diseñado por Josep Lluís Mateo y construido durante la pandemia, tenía que ser inaugurado durante el otoño de 2022. Pero a principios de 2023 se seguía esperando el visto bueno del Govern balear.

**Palabras clave:** Toni Catany, Tomàs Montserrat, fotografía contemporánea, Mallorca.

## Introducción

El viaje empezó en Lluçmajor, pequeña ciudad mallorquina de unos quince mil habitantes, situada a unos 25 km de Palma, donde nació un 15 de agosto del año 1942 Toni Catany, fotógrafo que se daría a conocer más tarde en la Barcelona en los años setenta, cuando él y otros compañeros fotógrafos, como Pere Formiguera, Joan Fontcuberta, Manel Esclusa... formarían la vertiente catalana de la llamada generación *Nueva Lente*, cuyo nombre se debe a la revista que apareció en 1971 en contraposición a la corriente documentalista y humanista de la década anterior.

En Lluçmajor también había nacido en 1873 Tomàs Montserrat; era sacerdote y fotógrafo; los domingos solía fotografiar a los vecinos de la ciudad en el patio de su casa, al lado de aquella donde vivían los Catany: hombres, mujeres, niños, en traje de domingo, pasaron así por el corral vecino.

En 1960, Toni se marchó a Barcelona para empezar estudios de química (estudios que abandonó para dedicarse de manera autodidacta a la fotografía, en un país donde todavía no existía esta carrera); pero volvía regularmente a la casa de Lluçmajor. Fue entonces cuando se interesó «por las placas de vidrio aún conservadas y enteras —alrededor de ciento cincuenta— que las sobrinas de Tomàs le mostraron, tratando de darlas a conocer» (Borhan, 2000: 248)<sup>1</sup>. Pero tuvo que esperar hasta 1983 para positivizar y editar una selección de aquellos retratos, con un texto suyo y una contribución de Jean-Claude Lemagny: *Tomàs Montserrat (1873-1944). Retratista d'un poble*, editado por Toni Catany, Mallorca, 1983. El rescate del archivo de Tomàs Montserrat fue uno de los gestos fotográficos importantes de la primera etapa profesional

<sup>1</sup> Este libro fue publicado con motivo de una exposición epónima a partir de septiembre de 2000 en el Museu Nacional d'Art de Catalunya.

de Catany. Conocido desde hace cuarenta años por su valor etnológico, el legado de Tomàs Montserrat a la Fundació Toni Catany, en adelante FTC, consta en la actualidad de un total de 600 placas de vidrio originales y unos cuantos positivos de época (Garau y Bezares, 2022: 30-31).

Las placas fueron legadas por testamento hológrafo a la FTC el 10 de julio de 2014. Catany había muerto repentinamente en su casa de Barcelona el 14 de octubre del año anterior; había previsto viajar el día siguiente a Mallorca, para acabar de vaciar su casa de Lluçmajor con el propósito de iniciar cuanto antes las obras de renovación para albergar un futuro centro internacional de fotografía<sup>2</sup>. No sabía que habría que esperar los años Covid para que se construyera, entre 2019 y 2021, el edificio diseñado por Josep Lluís Mateo, tras un concurso público que ganó el famoso arquitecto catalán.

Pero volvamos a 2014. Nace la Fundació Toni Catany como persona jurídica que representa al artista desaparecido ante las instituciones comprometidas en el proyecto de crear el Centre Internacional de Fotografia Toni Catany (CIFTC) en Lluçmajor. Como señalan Garau y Bezares:

El juliol de 2014, finalment, es constitueix la Fundació Toni Catany, persona jurídica a qui s'atorga la representació de l'artista desaparegut davant de les institucions implicades i compromeses, des dels seus inicis, en el projecte d'un Centre Internacional de Fotografia a Lluçmajor. Les persones que n'integren el patronat són amics, i companys des del seu inicial desig, així com assessors indispensables per a fer possible la seva voluntat. És aquí que en cal un reconeixement explícit i notable. La materialització del somni de Catany no pot explicar-se sense la coincidència, feliç, d'aquestes persones i dels seus esforços. (2022: 30)<sup>3</sup>.

Los dos albaceas encargados de llevar a cabo todas las instrucciones de Catany, para cumplir así con su última voluntad, son Miquel Bezares y Antoni Garau, miembros del patronato de la fundación, y respectivamente presidente y director. La sede era en «la casa de l'amic», como se llamaba la casa que Catany tenía en el Raval de Barcelona, y donde vivió durante más de treinta años. Allí la FTC ha conservado durante ocho años el legado del fotógrafo, compuesto por las placas de Tomàs Montserrat, pero antes que todo, por la obra del artista: unos 155 000 negativos y diapositivas, de los que más de 91000 fueron digitalizados estos últimos años. También consta el archivo de 15000 positivos, realizados con las diferentes técnicas que empleó Catany a lo largo de su vida, desde las clásicas copias argentícas hasta las impresiones Giclée que utilizaba en los años 2000, pero también los calotipos que realizó a partir de 1976 (Borhan, 2000: 15) [fig. 1], o las polaroids *transportadas* a partir de 1994 (Borhan, 2000: 256) —se transfiere en este caso la emulsión del positivo polaroid a un papel de acuarela—.

El legado Catany consta también de 400 fotografías de otros autores, que formaban parte de su colección personal (Cartier-Bresson, Doisneau, Kertesz, Weston, Itúrbide o Strand, por nombrar solo los nombres que dan Garau y Bezares en su artículo reciente), y de unas 3000 fotos antiguas como daguerrotipos, ambrotipos o ferrotipos, entre otros formatos (Garau y Bezares, 2022: 30). Si añadimos los 6000 libros de la biblioteca del fotógrafo, se podrá tener una idea de volumen de obras que había que trasladar al CIFTC en 2022.

<sup>2</sup> Cronología en la página web de la Fundació Toni Catany: <https://fundaciotonicatany.cat>

<sup>3</sup> «En julio de 2014, finalmente, se constituye la Fundación Toni Catany, entidad jurídica que representa al fallecido artista ante las instituciones implicadas y comprometidas, desde sus inicios, en el proyecto de un Centro Internacional de Fotografía en Lluçmajor. Las personas que componen el patronato son amigos y compañeros desde el primer momento, así como asesores indispensables para hacer posible su voluntad. Es aquí donde cabe un reconocimiento explícito y notable. La materialización del sueño de Catany no puede explicarse sin la feliz coincidencia de estas personas y sus esfuerzos.»



**Figura 1.** Jacques Terrasa: El futuro Centre Internacional de Fotografia Toni Catany, en la esquina de las calles Convent y Toni Catany, en Lluçmajor (Mallorca).

Visité durante el mes de mayo de 2022, gracias a la amabilidad de Antoni Garau, el edificio ideado por Josep Lluís Mateo. Estaba terminado y a la espera de poder albergar las obras: salas muy bien acondicionadas para las reservas, la biblioteca y el espacio para investigadores, ya que la fundación firmó en septiembre de 2021 un convenio con la Universitat de les Illes Balears (UIB), la cual propone su asesoramiento y asistencia a la fundación para proyectos culturales, artísticos y formativos, mientras la UIB tenga acceso al fondo artístico y documental para actividades de investigación, y pueda organizar actividades relacionadas con la obra de Catany. Las salas para la exposición permanente y las temporales estaban listas cuando visité el edificio; iba llegando el mobiliario; solo faltaba el visto bueno del Govern Balear para transferir el legado.

Desde el exterior, apenas se ve la intervención. Se han conservado las fachadas de las casas de pueblo, dos de ellas situadas en la calle Convent, la de Tomàs Montserrat en el n.º 31 y otra pequeña, llamada Sa Trinxà, en el n.º 33. La tercera, que pertenecía a la familia Catany, está en la calle Cardenal Rosell, n.º 4 —calle que recientemente pasó a llamarse calle Toni Catany—. Las tres fueron adquiridas por el Govern balear [fig. 2].

En la parte alta de las fachadas se divisa el nuevo edificio con sus 1650 m<sup>2</sup> de superficie construida, en cuatro niveles, incluido el sótano. De las casas antiguas, solo se conservó una vieja

escalera y parte del patio donde Tomàs Montserrat hacía sus fotos, pero trasladados y ubicados en otra zona del edificio. La piedra y el marés local, muy usado en la arquitectura tradicional mallorquina, contribuye a integrar el museo en el casco antiguo de la ciudad. Las salas son blancas o grises, con excepción de algunos espacios de transición, como las escaleras, donde se emplea un cromatismo —una tonalidad de rojo o de azul— afín al de ciertas fotos de Toni Catany.

Como se puede leer en un texto de *Arquitectura Viva*:

Todos los espacios que conforman el centro están articulados en torno a un amplio patio central, que acoge a los visitantes y distribuye los diferentes usos del programa. Las zonas expositivas, destinadas a exhibir la obra de Catany y otras muestras de carácter temporal, se organizan entre las plantas sótano, baja y primera. Sobre el patio central se dispone la biblioteca, a modo de puente que sirve de conexión entre las dos partes del edificio. Junto a ella se encuentran los archivos, con una zona oscura que permite mantener las condiciones óptimas para la conservación del material fotográfico. La planta superior está destinada a la dirección y áreas administrativas (Mateo, 2022: 118).

El nuevo edificio, tan discreto exteriormente, pasa casi desapercibido, y revela su riqueza y complejidad cuando se visita. Se puede comparar con la personalidad de Toni Catany, según Antoni Garau, el director de la FTC; como suele ocurrir con las buenas arquitecturas, esta refleja la personalidad del cliente, o, en este caso, del fotógrafo.



**Figura 2.** Toni Catany: *Roser en el sofá*, 1982. Calotipo © Fundació Toni Catany.

## La obra fotográfica de Toni Catany

Muchos grandes fotógrafos tienen una foto, hecha en su juventud, que se va convirtiendo en icono, con el paso del tiempo. Para Toni Catany, sería un retrato hecho en Ibiza durante el verano de 1967; simplemente titulado *Nin* —«niño», en catalán insular—, vemos a un niño que nos mira entre inquieto e interesado [fig. 3]. Lleva una impoluta camisa blanca y la cabeza rapada, según la manera española de luchar contra los piojos en los años sesenta. Detrás, dos mujeres desenfocadas observan también al fotógrafo, vestidas de negro hasta la cabeza según el estilo tradicional ibicenco. La foto fue publicada en diciembre del mismo año en un número monográfico de la revista *Serra d'Or* dedicado a Ibiza. Toni Catany, acompañado por el escritor Baltasar Porcel, hacía un reportaje sobre la gente y la arquitectura del pueblo de Sant Miquel de Balansat. La señora flaca y alta es la abuela materna del niño; este va a cumplir ocho años y se llama Toni Marí Roig. La otra mujer, con el bastón en la mano, era pariente de la abuela de Toni Marí, y bisabuela de Fanny Tur Riera, la actual directora del archivo histórico de Ibiza y Formentera. En un texto colgado en la página web de la FTC (*40 fotografies per una cuarentena*, 39/40), Fanny Tur comenta los vínculos familiares que existían entre los tres personajes. Enseña otras fotos del mismo reportaje, pero ninguna comparable a aquella. ¿Por qué una imagen sobrevive al tiempo y se convierte en referente para la obra de un artista? «Nada convencional en este encuadre fuera de norma —escriben Antoni Garau y Alain D'Hooghe (2016)—, pero el fotógrafo acertó, y consideraba esta fotografía una de sus primeras obras personales, si no la primera. Cuando la vio, ¿se dio cuenta, o sintió cuando menos, que podía hacer de la fotografía algo más que un oficio, que un simple trabajo honrado con el que ganarse la vida?»<sup>4</sup> (p. 31).

*Nin* fue utilizada para la portada del catálogo de la primera exposición póstuma de Toni Catany, de carácter antológico: «Cuando ir era volver», o en su edición catalana, «D'anar i tornar», en 2016. Era el primer acto importante —una especie de acto de nacimiento simbólico— de la nueva fundación, a los dos años de su creación, y no se podía fallar. Existía ya un libro fundamental para la obra del fotógrafo, *Toni Catany. El artista en su paraíso*, que publica Pierre Borhan en Lunwerg en 2000. Su gran formato y sus 270 páginas están a la altura de «la suma del universo fotográfico de Toni Catany», como se escribe en la solapa del libro. Posiblemente por eso solo hay en el catálogo de 2016 un 40 %, sobre el centenar de fotos que contiene, que son anteriores al año 2000. Los dos comisarios, Antoni Garau y Alain D'Hooghe, explicitan su intención:

Pese a tener un evidente carácter antológico, la exposición no pretende erigirse como una retrospectiva «definitiva». Es demasiado pronto; antes de que eso ocurra, quedan muchas partes de su obra por descubrir, muchos proyectos a la espera de hacerse realidad (*ibidem*: 31).

La selección parece apostar por el género con el que Catany se dio a conocer en el mundo de la fotografía española e internacional, con sus calotipos de bodegones de los años 1970. Pero aquí las naturalezas muertas —que ocupan los dos tercios de la selección—, si empiezan con aquellos calotipos de 1979, pasan luego a la serie precisamente titulada *Naturalezas muertas* (o *Natures mortes*, que se lee igual en catalán que en francés), fotos de formato cuadrado, hechas en color con la cámara Hasselblad, principalmente en los años ochenta [fig. 4]. Hay algunas polaroids transportadas de los años noventa, pero la novedad de la exposición «Cuando ir era volver» consiste en presentar el trabajo hecho a partir de 2006 con tecnología digital, cuando Catany decide «enterrar sus cámaras»: «Hoy he retirado todas las cámaras analógicas —escribe el 6 de mayo de 2006— y en el espacio que ocupaban, he puesto las cámaras digitales para tenerlas más a mi alcance. [...] He tenido la extraña sensación de amortajarlas» (Catany, 2016: 97). Las nuevas imágenes digitales, de un formato 3 × 4, se titulan *Bodegón*, o *Altar profano* para las composiciones con objetos religiosos

<sup>4</sup> Consultamos la versión castellana del catálogo, editado con motivo de la exposición en la Sala Canal de Isabel II. La versión en catalán —«D'anar i tornar»— acompañaba este mismo año la exposición en La Pedrera.



**Figura 3.** Toni Catany: *Nin*, Ibiza, 1967. Fotografía en blanco y negro © Fundació Toni Catany.

que empiezan en 2009 [fig. 5]. La nueva tecnología digital le permite explorar la penumbra; estamos frente a una materia oscura, casi negra, que, sin embargo, se divisa cuando el espectador se detiene unos instantes frente a la imagen. Como Tanizaki explorando la penumbra en su *Elogio de la sombra* (1933), Toni Catany observa sus altares profanos como si fueran un *tokonoma* japonés, aquella zona poco iluminada destinada a la presentación de objetos para el placer de los ojos. En el silencio de estas composiciones, no hay la simbología tradicional del género, ya que Catany emplea símbolos que le son propios. Como escribía Alain D’Hooghe:

Es, en efecto, a un nuevo alfabeto al que nos invita con sus arreglos florales o de frutas, un alfabeto que sólo él sabría descifrar con exactitud pero que deja lo suficientemente abierto a la interpretación como para que cada cual pueda proyectar en él un poco de sí mismo. [...] Estas fotografías son pequeños altares profanos, ofrendas votivas a seres que ninguna religión santificará jamás. Cada una guarda su misterio y, al mismo tiempo, desvela algo de quien las ha imaginado y de todos cuantos a ellas se han abandonado (2000: 89).



**Figura 4.** Toni Catany, *Naturaleza muerta*, núm. 50, 1983. Fotografía en color © Fundació Toni Catany.

En la selección de «Cuando ir era volver», hay unas cuantas *Naturalezas muertas* de los años ochenta que presentan un nivel similar de penumbra, aunque ninguna apareciera en el libro antológico de 2000. Se supone que no estaban en aquella época porque, para un impresor gráfico, pueden ser imágenes técnicamente peligrosas; pero en 2016, con la colaboración con la imprenta madrileña Brizzolis, las formas surgen de la oscuridad. La evolución tecnológica y el *savoir-faire* de este famoso impresor permitieron superar el *challenge*.

Paisajes, retratos y desnudos forman los otros géneros practicados por Toni Catany a lo largo de su vida. Son centenares de imágenes que conforman estos tres géneros citados en el libro *El artista en su paraíso*. Remiten a obras anteriores, como *La meva Mediterrània* (Lunweg, 1990) u *Obscura memòria* (Lunweg, 1994), donde oscila entre vistas urbanas y gente de la cuenca mediterránea fotografiadas durante sus numerosos viajes alrededor del *Mare Nostrum*, e imágenes de carácter arqueológico, hechas en Libia, Italia, Grecia, Turquía, etc. Luego la práctica del desnudo masculino desemboca en el libro *Somniar déus* (Lunweg, 1993), con un texto del poeta mallorquín Blai Bonet. Y a partir de 1994, se decidió por el «cara a cara», como dice Pierre Borhan: «Realizados rápidamente con luz ambiente, sin ostentación, esos retratos no tienen otra funcionalidad que la de ser retratos de gentes anónimas —no celebridades— susceptibles de ser apreciadas por el común de los mortales» (2000: 22). De estos géneros, quedó poco en la exposición de 2016, solo un tercio del total. Los retratos son los más numerosos, con fotos de Venezuela entre 2003 y 2006, y otras de la India, Etiopía o Bangladés entre 2005 y 2011.

De paisajes, solo hay uno: un calotipo de Llucalcari, en Mallorca, en 1979; pero ocho «paredes maestras», como las llama, ofrecen la belleza cromática y la geometría sensible de muros encontrados al azar de sus peregrinaciones por el planeta. Todo había empezado en Llucmajor; pero el infatigable viajero que fue Toni Catany no pararía de recorrer el mundo antes de volver, a través de sus obras, a su ciudad natal, posiblemente en 2023.



Figura 5. Toni Catany: *Altar profano*, núm. 30, 2009 Fotografía digital © Fundació Toni Catany.

### Un largo recorrido

Cuando se creó la FTC el 10 de julio de 2014, hacía tiempo que el viaje había empezado. Sin remontar más allá del siglo, cabe decir que Catany había previsto donar su obra en Francia al *Patrimoine photographique*, que dirigió de 1988 hasta 2003 Pierre Borhan. Pero con un doble reconocimiento interno, ambos en el año 2001 —el Premi Nacional d'Arts Plàstiques concedido por la Generalitat de Catalunya y el Premio Nacional de Fotografía del Ministerio de Educación y Cultura—, Toni Catany fue cambiando de opinión, y a partir de 2003 concibió la posibilidad de trabajar con las instituciones insulares para poder crear un espacio que acogiera su obra y su patrimonio artístico (Garau y Bezares, 2022: 29-30). Tras años de discusiones entre el fotógrafo y las diferentes instituciones baleares, el anteproyecto de fundación fue presentado en septiembre de 2008 en Madrid por la vicepresidenta y consejera de Cultura del Consell Insular de Mallorca; se firmó en enero de 2009 entre Toni Catany y la presidenta del Consell una declaración de intenciones para crear una fundación que gestionase un futuro centro internacional de fotografía en Lluçmajor; se aprobó la compra de la casa vecina del sacerdote Tomàs Montserrat (contres cuartas partes del dinero de aportación europea); el 29 de octubre hubo un convenio entre el Govern balear y el Consell de Mallorca: el Govern tenía que recibir 7,4 millones de euros procedentes del Instituto de Turismo de España, que se transferirían al Consell para que 4,3 millones de ellos sirviesen a la construcción del CIFTC. Catorce meses después, en diciembre de 2010, el pleno del Consell de Mallorca y el pleno del Ajuntament de Lluçmajor aprobarían por unanimidad la creación de la *FTC* y se ratificarían sus estatutos<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Sigo aquí la cronología de los hechos colgada en la página web de la Fundació Toni Catany, <https://fundaciotonicatany.cat/>

Con 4,3 millones de euros en las arcas del Govern, la aventura de la fundación podía empezar... pero, en realidad, se estancó. En efecto, el Consell de Mallorca no tomaba la decisión de exigir del *Govern balear* la transferencia del dinero. Pasaron casi dos años desde que se hubo aprobado oficialmente la creación de la FTC. En diciembre de 2012, tras una declaración del fotógrafo en la que expresó su «decepción» por el nulo interés político respecto al proyecto, se decidió, tras una reunión entre Catany, el Ajuntament y el Consell, pedir tiempo al artista antes de seguir adelante, debido a la crisis económica que se estaba viviendo. En junio de 2013, frente a la inacción del Consell, Catany envió una carta abierta a esta entidad, expresando su preocupación por la parálisis del proyecto y comunicando que no firmaría la constitución de la fundación si las instituciones no se comprometiesen a llevar adelante el proyecto. En octubre, murió el fotógrafo.

Pocos días después, la Secretaría de Estado de Turismo del Gobierno español concedió una prórroga, respecto a los 4,3 millones de euros, para que se llevara a cabo la construcción del CIFTC. En julio de 2014 ya sabemos que se estableció oficialmente la fundación. Pero a pesar de numerosas reuniones con el Consell de Mallorca, el proyecto de crear un centro internacional de fotografía siguió estancado. Sin embargo, la FTC cumplió con los requisitos de sus estatutos, y se empezó así una fructuosa colaboración con el Ajuntament de Lluçmajor, con dos exposiciones anuales que organizaría la fundación en las salas municipales del Claustre de Sant Bonaventura. En Palma, en el Centre de cultura «Sa Nostra», se expusieron *Altars profans*, las últimas naturalezas muertas del fotógrafo. Al final de 2015, en la casa de Catany en Barcelona, se presentó oficialmente la fundación y los proyectos más inmediatos. Asistieron fotógrafos, escritores, amigos, el consejero de Cultura de la Generalitat de Catalunya, el alcalde de Lluçmajor, la directora general de la Fundación Catalunya-La Pedrera, con motivo de la futura retrospectiva de Catany en la casa Milà en la primavera de 2016. Pero desgraciadamente no pudo asistir ningún representante del Consell de Mallorca. Con las elecciones autonómicas de mayo de 2015 y el final de mandato de María Salom (PP), que fue presidenta del Consell Insular de Mallorca de 2011 a 2015, se podía esperar un cambio. Sin embargo, este no fue inmediato. Solo fue factible en 2017, cuando el proyecto ya pudo ser transferido del Consell de Mallorca al Govern de les Illes Balears, con el cual se impulsaría definitivamente. Se firmó entonces con el gobierno autonómico un convenio para iniciar el trabajo de digitalización del archivo fotográfico, y se publicó la convocatoria del concurso arquitectónico para la construcción del centro, ganado en 2018 por Josep Lluís Mateo (Garau y Bezares, 2022: 32).

Una particularidad de la comunidad autónoma de Baleares respecto a la insularidad es que tiene cuatro Consells insulares, uno para cada isla. Fueron creados en 1978 e instituidos oficialmente por el Estatuto de Autonomía de 1983. Por su carácter híbrido, entre Administración local y Administración gubernamental, el Consell de Mallorca es una institución original, dotada de un fuerte poder político, como acabamos de ver. Por suerte, los siete miembros del Patronato de la FTC supieron seguir adelante con una extensa lista de actividades, manifestaciones, publicaciones, que dependían de otros interlocutores (y, en particular, del Ajuntament de Lluçmajor). Un folleto publicado por la fundación recoge las actividades de esta durante los cinco años transcurridos desde su creación. Puesto que prefigura lo que podrá ser el funcionamiento futuro del CIFTC en Lluçmajor, lo comentaremos en la última parte.

### Una cesión patrimonial

Durante el verano de 2022, la presidenta del Govern balear, Francina Armengol (PSIB-PSOE), visitó el CIFTC, para contemplar las posibilidades de apertura del centro, recién terminado, en el que se han invertido casi tres millones de euros de fondos estatutarios, y sobre todo, vino a discutir de su futura estructura jurídica. Según nos informó Antoni Garau, director de la FTC, el modelo de gestión propuesto por la presidenta del Govern se basaría en un convenio patrimonial con la cesión del centro internacional, patrimonio de la comunidad autónoma, a un ente privado, la FTC, la cual se encargaría de la gestión ordinaria del centro. El convenio debía firmarse antes de final de 2022 para

que el CIFTC empezara a funcionar con una dotación presupuestaria anual a partir de enero de 2023. Este tipo de convenio entre entidades pública y privada conllevaba la necesaria modificación de los estatutos de la FTC, para que entrasen en el patronato representantes del Govern balear, del Consell de Mallorca y del Ajuntament de Lluçmajor, todos copartícipes de la financiación del centro. El contrato se establecería por un plazo de diez años, renovable una vez. La firma de este contrato era el sésamo para que empezaran a trasladarse las obras desde la sede de la fundación, en el Raval de Barcelona, hasta el nuevo edificio de Josep Lluís Mateo, en la calle Toni Catany n.º 4, en Lluçmajor.

Con una plantilla fija y unos locales propios, la FTC tendrá un rumbo muy diferente del que se ha fijado desde su creación. Entre 2014 y 2019, las actividades de la fundación quedan consignada en un librito de 44 páginas, donde año tras año se señalan las visitas comentadas, conferencias, publicaciones y, sobre todo, las exposiciones organizadas en Lluçmajor, en el Claustre de Sant Bonaventura, un espacio municipal donde se presentan dos tipos de eventos. Primero, un ciclo de exposiciones de la obra de Toni Catany: «Altars profans» (2014-2015), «Ceràmiques de Miquel Barceló» (2015-2016), «Venècia després de la llum» (2016-2017), «Maria del Mar Bonet als ulls de Toni Catany» (2017-2018), «Barques i peixos de la mar a la costa oriental de Veneçuela» (2018-2019), «Cossiols», «El temps retratat» (2019-2020). Segundo, las exposiciones que forman el ciclo «El fotògrafs de la col·lecció de Toni Catany»; así, se pudieron ver en Lluçmajor las fotos del finlandés Pentti Sammallahhti (2015), del japonés Masao Yamamoto (2016), del inglés Michael Kenna (2017) y del belga Marc Trivier (2018). Todos son artistas reconocidos en el marco de la fotografía contemporánea, pertenecientes a una generación nacida en la década de los cincuenta. La última exposición de este ciclo fue diferente: «Col·leccionant fotografia» (2019) era una selección de las fotos antiguas coleccionadas por Catany. Los dos ciclos definen una trayectoria expositiva —continuar mostrando aspectos de la obra de Catany; mostrar también en Mallorca a grandes fotógrafos que él admiraba, con quienes intercambié fotos y con cuyas obras sentía afinidades—.

Y ahora, ¿qué? Los años COVID y la construcción del CIFTC marcaron una pausa en las actividades expositivas de la fundación —un tiempo de reflexión acaso necesario para poder arrancar con fuerza la nueva vida de la FTC, ahora potencialmente dotada de un magnífico espacio museístico para enseñar, conservar y estudiar las obras fotográficas—. Durante mi último encuentro con Antoni Garau, en septiembre de 2022, él me ha expuesto cuáles podrían ser las grandes orientaciones del nuevo centro. Primero, habría que cumplir con una tarea de carácter didáctico: presentar el nuevo centro y la fundación para un público quizás atraído por el acontecimiento mediático más que por la afición a la fotografía. Dicho de otra manera, darse a conocer más por los residentes de la isla que se desplazan para eventos artísticos y culturales, aunque los numerosos artículos publicados en la prensa local desde hace quince años han creado una espera —¿un ansia?— por descubrir por fin el CIFTC. Darse a conocer también por parte de los millones de viajeros, forasteros o extranjeros, que visitan la isla, para que superen la poca distancia que separa la vieja ciudad de Lluçmajor de las playas de Palma, las apacibles salas de exposición del ruidoso y multitudinario «sol y playa» característico del turismo de masas. Las cuestiones logísticas van a plantearse: ¿cómo alcanzar a la gente, a través de redes mediáticas, publicitarias y sociales?, ¿cómo llegar fácilmente a Lluçmajor, ciudad relativamente cerca de Palma por autopista, pero tributaria de un transporte colectivo todavía insuficiente en una isla hecha para el automóvil, a pesar de la labor realizada desde hace ocho años por un gobierno autonómico preocupado por los problemas ecológicos y sociales? O más simplemente, ¿cómo aparcar?, ¿cómo encontrar fácilmente el CIFTC, exteriormente similar a centenares de otras casas antiguas, en aquellas callejuelas parecidas del centro urbano?

También se seguirán haciendo exposiciones individuales de Toni Catany o de grandes fotógrafos internacionales. Pero el director de la FTC insistió también en la necesidad de poner la obra de Catany en contraposición con la obra de otros autores. Este diálogo entre fotógrafos que tienen cierta afinidad entre sí, podría empezar —me explicó Garau— con Michael Kenna, conocido por la belleza de sus fotos de paisaje. Comparte con Catany un interés por los paisajes de Italia,

de Oriente (China o Japón para él; la India para Catany), o simplemente de Mallorca, que Kenna fotografió a raíz de su exposición en Lluçmajor en 2017. Otro diálogo sería el de Toni Catany con Tomàs Montserrat (y más ampliamente con la fotografía antigua, de la que fue un gran coleccionista). No olvidemos que estamos en un museo parcialmente construido sobre las ruinas de la casa del párroco mallorquín, cuyas fachadas conservadas constituyen la esquina del edificio. Tampoco olvidemos la importancia de las técnicas antiguas en la obra de Catany, a partir de sus calotipos de los años setenta. Por otra parte, en una sociedad insular muy arraigada a sus tradiciones, la obra de Tomàs Montserrat constituye un vínculo etnográfico que puede contribuir al éxito futuro del CIFTC.

Todavía no se sabe cuál será la aportación anual del Govern balear, a la cual se sumarán las del Consell de Mallorca y del Ajuntament de Lluçmajor. «En estos momentos estamos cerrando la participación de las tres instituciones para que la Fundación pueda gestionar el centro», dijo Armengol, la presidenta del Govern el 23 de agosto de 2022<sup>6</sup>. Insistió en la parte de conservación de archivo y la parte educativa que tendrá el centro, además de su política de exposiciones, para que se convierta «en un centro de referencia internacional». ¡Ojalá!

El 24 de noviembre de 2022, mi conferencia en el Congreso Internacional «Fotografía y Museo: De los orígenes a la conquista de un espacio de visibilidad en España y América latina (siglos XIX-XXI)», en el Museo del Romanticismo de Madrid, terminaba con esta palabra: ¡Ojalá! ¿Iban las instituciones baleares a ponerse de acuerdo con el patronato de la FTC y abrir por fin el Centro antes de las nuevas elecciones autonómicas? Afortunadamente, se firmó el acuerdo en marzo de 2023, y el domingo 19 de ese mismo mes se inauguró por fin el Centro Internacional de Fotografía Toni Catany, con exposiciones de Michael Kenna y Toni Catany. El magnífico museo millonario diseñado por Josep Lluís Mateo ya no es una caja vacía.

## Bibliografía

- Borhan, P. (2000). *Toni Catany. El artista en su paraíso*. Lunwerg Editores.
- Borhan, P. (2000a). Historia de una vocación. En P. Borhan (Ed.), *Toni Catany. El artista en su paraíso* (pp. 241-256). Lunwerg Editores.
- Borhan, P. (2000b). Un apóstol de la belleza al encuentro de sí mismo. En P. Borhan (Ed.), *Toni Catany. El artista en su paraíso* (pp. 13-15). Lunwerg Editores.
- Catany, T. (1983). *Tomàs Montserrat (1873-1944). Retratista d'un poble*. Taller gràfic Ramon.
- Catany, T. (1990). *La meva Mediterrània*. Lunwerg.
- Catany, T. (1994). *Obscura memòria*. Lunwerg.
- Catany, T. (1993). *Somniar déus*. Lunwerg.
- Catany, T. (2016). Materia oscura. En VV. AA., *Toni Catany. Cuando ir era volver* (p. 97) [Catálogo exposición]. Fundació Catalunya La Pedrera/Fundació Toni Catany/RM Verlag/Comunidad de Madrid.
- D'Hooghe, A. (2000). Altares profanos. En P. Borhan (Ed.), *Toni Catany. El artista en su paraíso* (pp. 83-94). Lunwerg Editores.
- Garau, A. y Bezares, M. (2022). El llegat de Toni Catany, nou anys després de la seva mort. *Compàs d'amalgama. Revista de cultura contemporània*, 6 (otoño), 28-32.

<sup>6</sup> Comunicado de agencias del 23 de agosto de 2022, publicado en la prensa local con el título «Armengol cree que el Centro Internacional de Fotografía Toni Catany «pondrá Lluçmajor en el mapa de la intelectualidad»».

- Garau, A. y D'Hooghe, A. (2016). Cuando ir era volver. En VV. AA., *Toni Catany. Cuando ir era volver* (pp. 31-35) [Catálogo exposición]. Fundació Catalunya La Pedrera/Fundació Toni Catany/RM Verlag/Comunidad de Madrid.
- Mateo, J. LL. (2022). Centro Internacional de Fotografía Toni Catany, Lluçmajor (Mallorca) (pp. 118-123). *AV Monografías 243-244: España 2022*.
- Tanizaki, J. (2021). *Elogio de la sombra* [1933]. Siruela.
- VV. AA. (2016). *Toni Catany. Cuando ir era volver* [Catálogo exposición]. Fundació Catalunya La Pedrera/Fundació Toni Catany/RM Verlag/Comunidad de Madrid.





# LA COLECCIÓN FOTOGRAFICA DEL POTOSINO CRISÓLOGO MICHEL EN EL ARCHIVO HISTÓRICO DE LA PAZ (ALP)

Gervacia Santusa Marca Morales (santusagmm@gmail.com)

Archivo de La Paz-UMSA, Bolivia

**Resumen:** En este artículo presentamos una breve reseña histórica acerca de cómo se conformó el Archivo Fotográfico del ALP, destacando la importancia que la institución tuvo en la política de rescate de fotografías con la finalidad de resguardarlas y posteriormente ponerlas en escena. Tras ello una revisión general a las exposiciones que usaron las fotografías de este repositorio; y, finalmente, se presenta de manera general el álbum fotográfico que armó Crisólogo Michel durante las primeras décadas del siglo XX en la ciudad de Potosí, esta es una de las colecciones fotográficas que custodia el repositorio.

**Palabras claves:** Potosí, postales, colección, exposición, Crisólogo Michel.

## Introducción

«[...] hay que considerar a la fotografía simultáneamente como imagen/documento y como imagen/monumento [...]».

Le Goff (1977: 464)

Las colecciones fotográficas que resguarda el Archivo Histórico de La Paz (ALP), desde hace cincuenta años, son ricas en cantidad y calidad y están en espera de ser historiadas, analizadas e investigadas. Estas nos invitan a volcar nuestra mirada a lo que hoy se ha denominado documentos visuales, donde la fotografía es parte importante de este grupo documental.

En el contexto actual del mundo hipervisual, donde las imágenes nos inundan desde diversos medios y más desde los medios de comunicación de masas, las colecciones del archivo se constituyen en una fuente historiográfica. Así, la fotografía, en tanto tipo documental, permite explicar la realidad de nuestro país y los hechos importantes que fueron captados por los lentes de fotógrafos nacionales y extranjeros y que hoy merecen ser revisados desde diferentes disciplinas de las ciencias sociales, en nuestro caso desde la historia.

Este artículo aborda tres temáticas del archivo fotográfico, dos generales en cuanto a su constitución y actividades, y una específica. Así, la primera temática presenta una breve reseña histórica acerca de cómo se conformó el Archivo Fotográfico del ALP, destacando la importancia que la institución tuvo en la política de rescate de fotografías con la finalidad de resguardarlas y posteriormente ponerlas en escena; la segunda realiza una revisión general a las exposiciones que usaron las fotografías de este repositorio; y, finalmente, se expone de manera general el álbum fotográfico que armó Crisólogo Michel durante las primeras décadas del siglo XX en la ciudad de

Potosí, esta es una de las colecciones fotográficas que custodia el repositorio, asimismo se presentará el contexto general con el fin de comprender este corpus documental visual.

## La conformación e importancia de la colección fotográfica del ALP

En 1977, por iniciativa y gestiones de Alberto Crespo, el Archivo de La Paz creó la sección fotográfica, conocida como el Fondo Fotográfico Histórico, con el fin de salvaguardar la memoria gráfica del país. La buena gestión de este hombre inquieto, secundado por los estudiantes, logró que la primera donación fuese de 5000 fotos, entregadas por Mariano Baptista.

A partir de entonces Alberto Crespo inició una campaña masiva, cuyo primer paso fue publicar anuncios en los medios de comunicación, orientados a conseguir y continuar reuniendo más fotografías para conformar «un archivo fotográfico del que se carece hasta ahora». El primer llamamiento fue publicado en el matutino *Presencia* el 30 de enero de 1977, y se dirigió a toda la ciudadanía; el segundo se difundió el 28 de febrero del mismo año, en esa ocasión, además, se envió misivas a trece ministerios del Estado<sup>1</sup>; y, finalmente, en 1982 se difundió la solicitud a través del canal 13 durante dos meses. En respuesta, muchos ciudadanos se personaron en ALP y cedieron su patrimonio fotográfico.

Esta política de gestión y recopilación de la memoria fotográfica iniciada por Alberto Crespo fue continuada por la directora siguiente, Florencia Ballivián, al igual que los demás directores. La tabla 1 hace referencia a los primeros donantes entre 1977 y 2022 que nutrieron y posibilitaron la consolidación de esta relevante documentación fotográfica.

### Primeros donantes de fotografías al ALP entre 1977 a 1990

Donante	Temática	Tipo
Mariano Baptista Gumucio	Fotos personales	
Viuda de Tejada Sorzano	Fotos de José Luis Tejada Sorzano y familiares	Álbumes
Oscar Cerruto	Fotos personales	
María Renée Pareja	Familia Aramayo y la Hacienda de Chivisivi	
Ramiro Reynaga Burgoa	Insurrección de Zárate Willca en 1899	Reproducciones
Carmelo Corzón	Postales de diversos lugares de Bolivia	Postales
Alberto Lanza	Guerra del Chaco	Varios álbumes
Luis Bazoverri	Guerra del Chaco	
Crisólogo Michel	Vida cotidiana, sobre Potosí y otros acontecimientos históricos	Entre fotos y postales
María Eugenia de Siles	Retratos	Tarjetas de visita
Clara Inés de la Barra y Reyes y Carmen Rosa de la Barra de Muñoz Reyes	Familia De la Barra Muñoz y Reyes	Tarjetas de visita
Luis Antezana Ergueta	Revolución de 1952	
Carlos Salamanca		
June Nash	Los trabajadores mineros del estaño en Oruro-Bolivia	
Familia Ormachea Zalles	Fotos familiares, su trabajo consular, docente universitario, etc.	Álbumes, postales, otros

Fuente: *Boletín del Archivo de La Paz*, 13 y 18.

<sup>1</sup> Correspondencia interna del ALP, t. I, 1971-1984, citado en Mamani y Llanqui (2008).

Con esos inicios, el Archivo llegó a constituirse en un repositorio que conserva una sólida colección histórica, la que contiene aproximadamente 10 000 fotos que corresponden a un periodo amplio entre 1863 a 1990. La organización de la colección está dividida en las siguientes temáticas: personajes, arte, miscelánea, sitios geográficos, educación, retratos, guerras, revoluciones, movimientos sociales, política, actividades económicas y congresos (Barragán, 2011).

En la colección fotográfica resguardada en el ALP existe un formato que merece una especial mención: las tarjetas de visita. Estas son fotografías que medían de 9 x 6 cm. en un soporte de cartón delgado de 10.5 x 6.5 cm., reproducidas mediante un procedimiento óptico eficaz que abarató el costo y amplió el mercado, su apogeo fue durante la segunda mitad del siglo XIX. Dada la importancia de los personajes y lugares registrados en estas tarjetas de visita, posteriormente, fueron parte vital para realizar una exposición histórica.

También son significativos, en esta colección, los álbumes fotográficos, como el de Alberto Lanza Quezada, que suman aproximadamente 1622 fotos, organizadas en 21 álbumes, y que corresponden desde los inicios del siglo XX hasta 1970 (Sinche y Mamani, 2013). Dichos álbumes contienen una secuencia gráfica de acontecimientos y personajes de la historia boliviana: guerra del Chaco, soldados, militares, trabajadores en aviación, desfiles y marchas militares, campañas militares, desfiles deportivos y atléticos, equipos de fútbol, fiestas religiosas, festejo del 6 de agosto, compañeros de Alberto Lanza, homenajes, danzas folclóricas, grupos y artistas musicales.

Asimismo, se resguardan seis álbumes fotográficos de María Josefa Saavedra que reúnen 389 fotos de familiares y amistades (Barragán, 2011); y dos álbumes de Crisólogo Michel que son postales de la ciudad de Potosí durante los primeros veinticinco años del siglo XX, estos por su contenido motivan a múltiples investigaciones.

En cuanto a fondos, se destaca el fondo fotográfico del periódico *Última Hora*, que tiene aproximadamente 130 000 fotos, tomadas y publicadas entre 1930 y 2002. La llegada de este acervo fotográfico al ALP se dio entre 2007 y 2008, gracias a las gestiones de Fernando Arispe. Estas fotografías fueron organizadas en secciones temáticas: economía, deportes, política, social, policial, salud, internacionales y otros (Ticona, Mamani y Kuno, 2011). Este importante fondo ilustró los hechos noticiosos relevantes del país que publicó por décadas el vespertino *Última Hora*, fundado en 1929 en la ciudad de La Paz.

Los fundadores de este matutino fueron Arturo Otero Ackermann (1903-1963), periodista y gerente general de *Última Hora*, y Jorge Canedo Reyes (1905-1996), quien fuera periodista, político y diplomático, escribió en los periódicos *La República* y *El País*, tras la fundación de *Última Hora* asumió el cargo de director (Lora, 1985). En 1970, el periódico pasó a manos del que fuera empresario minero, alcalde de la ciudad de La Paz y presidente del Club Bolívar: Mario Mercado Vaca Guzmán (1929-1995), tras su muerte, el periódico funcionó cuatro años más, y dejó de circular en 1999. La colección fotográfica de este medio impreso tiene como autores a varios fotógrafos, entre ellos: Freddy Alborna, Lucio Valdivia, John Ramos Salgueiro, Noel Monzón, José Jáuregui (Ticona, Mamani, Kuno, 2011).

Por consiguiente, la colección fotográfica histórica y el Fondo Fotográfico de *Última Hora* son un patrimonio de gran valor histórico, documental y estético en diferentes formatos y soportes. Esta documentación visual fue producto, por una parte, de una política de donaciones y, por otra, de un arduo trabajo de recuperación desarrollado durante estos cincuenta años de vida de este importante repositorio. Antes de concluir con esta breve reseña del ALP, es preciso apuntar que la institución elaboró un catálogo de este repositorio que cuenta con una introducción que explica los pormenores de los procedimientos de la catalogación.

## La puesta en valor de la colección fotográfica histórica a través de exposiciones

La puesta en valor del acervo fotográfico del ALP, como segunda temática de este artículo, toma en cuenta dos exposiciones que se desarrollaron con las fotografías del Archivo. La primera en 1998 y la segunda en 2005.

La primera fue presentada como una exposición itinerante de fotos del Archivo de La Paz, exhibida en los ambientes del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF) en 1998, la misma fue bien acogida, puesto que generó gran interés por las fotografías que custodia el archivo.

La segunda exhibición histórica fotográfica se realizó con las tarjetas de visita del ALP, la exposición recorrió tres ciudades: La Paz, Cochabamba y Santa Cruz, entre julio y octubre de 2005. La muestra se realizó en convenio con la Fundación Simón I. Patiño y se denominó «El espejo de la memoria. Tarjetas de Visita en Bolivia, siglo XIX».

La exposición tuvo la finalidad de mostrar el procedimiento fotográfico de las tarjetas de visita, su rol y a sus actores: los fotógrafos. Las temáticas y personajes que los fotógrafos lograron captar con sus lentes allá por el siglo XIX son variadas, entre ellos se puede mencionar a la élite, los personajes del ámbito político, literario y económico, la arquitectura y el desarrollo urbano de las ciudades y el área rural. La curaduría estuvo a cargo de la antropóloga visual Miriam Vargas, la selección de imágenes fue realizada por Michela Pentimalli, Miriam Vargas y Ximena Medinacelli.

Las exposiciones son vitales para la difusión del ALP por tres razones: la primera porque permiten la difusión y puesta en valor de los acervos fotográficos que custodia el repositorio; segundo, porque concientizan y sensibilizan a la población de que los corpus documentales de las fotografías contribuyen a la construcción de la historia de una región y de una nación; y finalmente, para quienes trabajan con este acervo, les permite identificar de manera precisa la unidad fotográfica a través de su contextualización y al mismo tiempo evalúan el estado de su conservación.

### **Los álbumes de postales de Crisólogo Michel, una joya de inicios del siglo XX**

Una vez concluido el repaso general, enfoquemos nuestra mirada con el lente óptico de nuestra retina a los álbumes que conserva el ALP. Líneas arriba dimos un panorama de la cantidad de álbumes que se conservan, quizá a simple vista no dice mucho o lo vemos como un objeto o soportes donde se resguardan las fotos de diversos tamaños y materialidades. Para reconocer el valor histórico de estas, se presentarán a continuación los álbumes de Crisólogo S. Michel.

Crisólogo Michel nació en Potosí, no se cuenta con los datos exactos de sus fechas de nacimiento y muerte, pero se sabe que cursó estudios en Derecho, que conformó una familia y estuvo activo en Potosí. En 1936 se desempeñó como procurador en Potosí, ese mismo año se adjudicó 30 hectáreas denominadas San Antonio, «[...] sobre vetas de cobre, ubicadas en el cantón Río Blanco de la provincia Nor Chichas» (ABNB, 2011: 137).

Antes de continuar la exploración de la estructura de la colección de Crisólogo Michel, es pertinente conocer los formatos y soportes en el que se resguardan las fotografías y tarjetas postales. Por tal motivo, a continuación, se realizará una descripción de los álbumes y las tarjetas postales, y lo que implicó el uso de estos formatos en aquella época [figs. 1 y 1a].

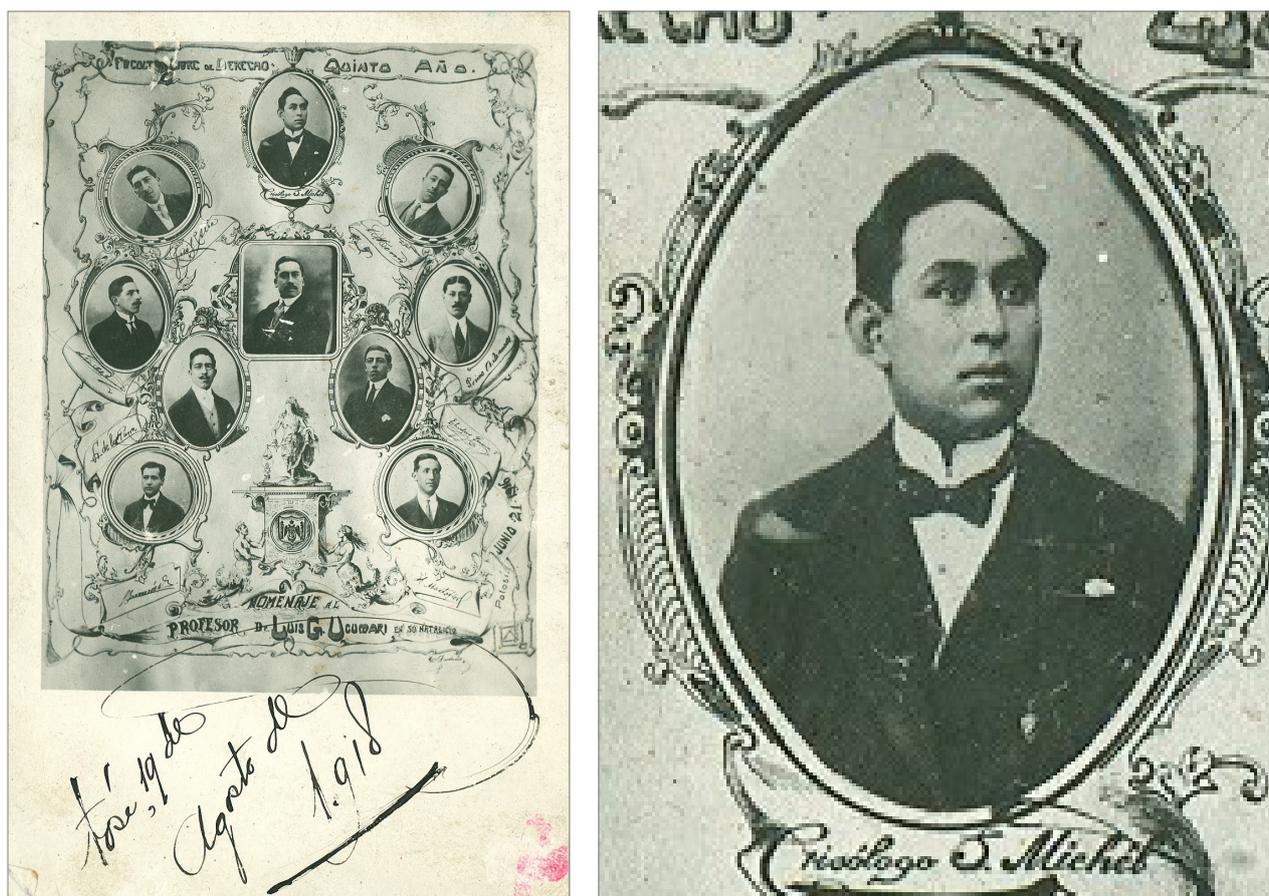


Figura 1 y 1 a. Anónimo: Potosí junio 21, 1916. Facultad Libre de Derecho. Quinto Año. Homenaje al profesor Dr. Lupis G. Ucumari. En su natalicio, donde se encuentra Crisólogo Michel. Postal. Colección Crisólogo Michel. Archivo de La Paz.

### Los álbumes fotográficos

Los álbumes fotográficos nacen en la década de 1860 con la finalidad de atesorar fotografías, «[...] es un contenedor de fotografías que hereda su estructura de la encuadernación de libros. Estas estructuras permiten la consulta del contenido protegiéndolo al mismo tiempo» (Fuentes y Martínez, 2001). Entonces, los álbumes fueron diseñados especialmente para contener positivos fotográficos de diferentes procesos y formatos.

Según los estudios de Daniela Carreón y Berenice Valencia (2014), los álbumes se clasifican en ocho tipos: Libro en blanco, álbum de páginas flexibles con compensadores, álbum de páginas rígidas con escartivana de tela, álbum para tarjetas de visita, álbum con ventanas para montajes deslizables, álbum para postales, álbum de hojas sueltas y costura seguida (*scrapbook*) y, finalmente, cuaderno de anillados o espiral. Cada uno de estos tipos estuvo vigente en determinado momento de la evolución reproductiva de la fotografía.

La producción de los álbumes fue realizada en un inicio por empresas manufactureras europeas y posteriormente por hábiles artesanos. A lo largo de la historia se elaboraron una variedad de tipos y tamaños. Por lo tanto, se puede deducir que coleccionar fotografías es como coleccionar el mundo en pequeños tesoros impresos.

### La tarjeta postal

La primera emisión de la tarjeta postal oficialmente fue el 1 de octubre de 1869 en Austria con el propósito de ser un instrumento de comunicación en cualquier parte del mundo. Este nuevo



**Figura 2.** Hoja desplegable del álbum. Tendido del riel para el ferrocarril, 1910 y 1911. Colección Crisólogo Michel. Archivo de La Paz.

formato era una pequeña tarjeta rectangular que se caracterizaba por indicar: «[...] la tarifa impresa en el anverso, donde había también espacio para la dirección, mientras que el reverso quedaba reservado para el mensaje escrito» (Fraser, 1999: 10), su tamaño, al principio, no fue estandarizado, ya que la circulación era dentro de cada país y no a nivel mundial.

Fue recién en 1874 que se gestionó a la cabeza de Heinrich von Stephan una estandarización, «[...] una organización que regulara las actividades postales en todos los países. Así se creó la Unión Postal General [...] y en 1878 la organización cambiaría de nombre a Unión Postal Universal (UPU) como se la conoce hasta nuestros días» (Vilches y Sandoval, s.f.). A partir de entonces se estandariza la medida de las postales de 9 x 14 cm. En 1896 se inicia la producción de postales con ilustraciones; y a inicios del siglo xx aparecen las postales nacionales, así como las importadas.

La función de la postal es diversa, tal como lo plantea Fernando Osorio (1998):

«[...] son imágenes que nos muestran otros lugares, a veces desconocidos y lejanos, y materializan el deseo del viajero por compartir su experiencia. La postal es un medio de comunicación, pues permite compartir y conocer la suerte del remitente, y también muestra la ausencia de alguien o algo. Y esto es lo que nos permite establecer vínculos entre imágenes (las postales) y conocimientos (1998: 86).

En Bolivia la introducción de las postales también causó gran revuelo, desde los inicios del siglo xx, y propició el coleccionismo a través de los álbumes. Por tales motivos, las casas editoras de las postales se instalaron en varias ciudades: Los Arnó Hermanos en La Paz, Arauco Prado & Co. en Cochabamba, la papelería El Siglo en Potosí, entre otras ciudades. Los fotógrafos que incursionaron en producir fotografías postales fueron Max T. Vargas, Doménico Gismondi, Nicolás Piérola, F. Arismendi, Francisco Villegas Aramayo, etc.



Figura 3 y 3 a (reverso). Francisco Villegas Aramayo: En festejos centenario de la Villa Imperial. En plaza 10 de noviembre. Pasamos con placa de oro- 10 de nov. 1910. Postal fotográfica. Colección Crisólogo Michel. Archivo de La Paz.

## Estructura del álbum de Crisólogo Michel

La colección denominada Crisólogo Michel está compuesta por dos álbumes que reúnen aproximadamente 203 imágenes entre fotografías postales y tarjetas postales ilustradas, en el presente artículo se realizará una revisión general de su contexto y contenido.

La colección está conservada en dos álbumes desplegables en acordeón, denominado unión en acordeón, la característica de este álbum, cuyo «[...] cuerpo está conformado por una sola pieza de material de soporte, plegadas varias veces sobre sí misma al formato de una hoja. El principio el final de esta pieza, primera y últimas páginas, están adheridos a las tapas» (Carreón y Valencia, 2014: 22). La tapa de este álbum lleva la inscripción impresa «Classeur Album Cartes Postales», con un contorno de adornos florales en relieve [fig. 2].

En el primer álbum se lee un texto manuscrito por el mismo Crisólogo Michel: «Vistas especiales de los festejos del glorioso Centenario de 1810, de la Villa Imperial de Potosí, con fotos del trabajo de ferrovías del Norte y Sud de Bolivia a Potosí. Marzo de 1911. Crisólogo Michel S».

En suma, el álbum narra de manera visual y cronológica, y con textos explicativos, las actividades que se llevaron a cabo para conmemorar el centenario de la gesta libertaria de Potosí (1810-1910), donde estuvieron presentes el mandatario Eliodoro Villazón junto a su cuerpo de ministros y demás autoridades departamentales y la población potosina. Otra de las peculiaridades es que algunas de las postales fotográficas llevan el sello del fotógrafo que tomó la imagen de los actos conmemorativos del centenario de la Villa Imperial de Potosí [fig. 3].



**Figura 4.** Arismendi: Aparato para tender rieles en inmediaciones Potosí, 1912. Postal fotográfica, Crisólogo Michel. Archivo de La Paz.



**Figura 5.** Anónimo: Paso del tren por el arco del triunfo. nov. de 1912. Postal fotográfica. Colección Crisólogo Michel. Archivo de La Paz.

La disposición de las imágenes dentro del álbum obedece a los siguientes criterios: Centenario de Potosí (1910), además de los festejos del 10 de noviembre de las gestiones 1911, 1913, 1916, 1918 y 1921. También existe una secuencia cronológica con el tema del ferrocarril; otros de los corpus fotográficos son sobre la arquitectura (plazas, colegios, edificios administrativos), ingenios, clubes y la fiesta de Alasitas en Potosí [figs. 4 y 5].

El tomo 2 también tiene un manuscrito: «vistas de Potosí, en su brillante centenario del 10 de noviembre del 910, trabajos de ferrocarriles de La Paz y a Sucre, con fotos preciosas de lo que es Potosí y de lo que fue. Noviembre de 1912.- Crisólogo Michel». La particularidad de este grupo de fotografías es que se puede encontrar postales impresas por casas editoras, como la papelería El Siglo de Potosí, que publicaba en series y grandes tirajes. Sin embargo, cabe señalar que la circulación de las postales que coleccionó Crisólogo Michel tuvieron un movimiento predominantemente interno, esto debido a que la gran mayoría de las postales no cuentan con timbres postales ni sello de la oficina de correos correspondiente.

## Reflexiones finales

Uno de los desafíos para la comunidad de investigadores es salir del cliché de que la fotografía es un objeto de mera ilustración que acompaña los textos de las investigaciones y que en muchos casos «no se percata de si la fotografía es de la época y bajo qué circunstancias fueron tomadas» (Mraz, 2018: VII). En este entendido, se debe ampliar los horizontes en la investigación y analizar las fotografías como documentos históricos. Siguiendo las líneas de Mraz (2018: VIII), «hacer historia con las fotografías (historia social) o de las fotografías (historia cultural)». Por consiguiente, es necesario hacer la investigación desde ambas perspectivas: la primera nos permitirá analizar detalles de la vida diaria vinculadas con las mentalidades y la cultura popular; mientras que la segunda nos

permitirá descifrar el significado de una fotografía indagando sobre quién la tomó, con qué intención, su influencia estética, así como su aparición y reaparición en los medios.

Bajo este marco teórico se pretende analizar la colección fotográfica de Crisólogo Michel del Archivo de La Paz, que es una importante y rica fuente documental, tanto por su contenido en imágenes como por los textos que revelan el uso que se les dio a las postales. Retomando la idea de John Berger (1998) de que una foto se conecta con otra para construir una narración, esta colección que es objeto de análisis inicia su narración con los festejos del Bicentenario potosino en 1910, y cómo sucedieron los años siguientes, con la instalación de las líneas férreas del ferrocarril y su inauguración, evento que está estrechamente relacionado con la conmemoración del aniversario patrio del 6 de agosto de 1925.

Finalmente, es necesario recalcar que este artículo es solamente el inicio de un trabajo más denodado y riguroso que permitirá profundizar con precisión en otros aspectos de la imagen, para auscultar la realidad desde ambas perspectivas planteadas líneas más arriba. El objetivo principal de estas actividades es presentar una exposición que, como ya se dijo, es la plataforma desde la cual se puede socializar con los ciudadanos la construcción histórica del país mediante las fotografías.

## Bibliografía

- Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia. (2011). *Catálogo. Servicio Nacional de catastro minero. Potosí*. Disponible en: <https://www.archivoybibliotecanacionales.org.bo/> [Consulta: 25 de octubre de 2021].
- Barragán, R. (2011). *Informe de la gestión 2005-2011*. Archivo de La Paz.
- Beaumont, N. (2002). *Historia de la fotografía*. Gustavo Gili.
- Berger, J. (1998). *Mirar*. Ediciones La Flor.
- Burke, P. (2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Crítica.
- Carreón, D. y Valencia, B. (2014). *Glosario de términos para álbumes fotográficos. Técnicas de manufactura*. INHAH.
- Fuentes, Á. y Martínez, C. (2001). *Glosario Álbumes Fotográficos. Taller de conservación de álbumes fotográficos*. Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico.
- Gutiérrez, R. (1997). *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX*. Manuales Arte Cátedra.
- Inch, M. et al. (2011). Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia. *Catálogo. Servicio Nacional de catastro minero. Potosí*. <https://www.archivoybibliotecanacionales.org.bo/>
- Lora, G. (1986). *Diccionario político, histórico, cultural*. Ediciones Masas.
- Mamani, L. y Llanqui, N. (2008). Entre las donaciones y la salvaguarda del patrimonio documental visual: Fondo Fotográfico histórico del Archivo de La Paz. *Boletín del Archivo de La Paz*, 25, 51-60.
- Mamani, L., Calerno, C., Bustillos, E., Campos, C., Colque, V., Choque, N., Flores, D., Mamani, Z. y Quispe, A. (2011). *Catálogo Colección Fotográfica Histórica 1846-1999*. Archivo de La Paz.
- Mraz, J. (2018). *Historiar fotografías*. Instituto de Investigaciones en Humanidades de la Universidad Autónoma de la Universidad Benito Juárez de Oaxaca.
- Osorio Alarcón, F. (1998). La función educativa de la fotografía. *Didáctica de los medios de comunicación. Lecturas SEP*, núm. especial, 86-90.
- Sánchez, W. (2009). *Miradas. Ensayo sobre fotógrafos, fotografías y mentalidades en Bolivia*. Gente Común.

- Sinche, H. y Mamani, L. (2013). Vida y tradición militar: un recorrido por la colección Alberto Lanza Quezada. En P. Mendieta, E. Bridikhina y L. Mamani (Coords.), *Bolivia en blanco y negro. Fotografías del Archivo de La Paz* (pp. 185-188). ABNB-FCBCB-Plural-Ambassade de France en Bolivie.
- Sougez, M. y Pérez, H. (2003). *Diccionario de historia de la fotografía*. Cátedra.
- Ticona, E., Mamani, R. y Kuno, P. (2011). Fondo Fotográfico Última Hora. *Boletín del Archivo de La Paz*, 26, 121-137.
- Vilches, C. y Sandoval, M. (s./f). *La tarjeta postal como fuente de información para entender la historia de un país*. s/l: s/ed.
- Zamora, J. A. (2011). Shoah: entre el deber de memoria y la prohibición de imágenes. En F. Oncina y M. E. Cantarino (Eds.), *Estética de la memoria* (pp. 85-105). Universidad de Valencia.
- Zavala, R. (2010). Los 'bárbaros' de Potosí, la impronta de la renovación. *Fuentes, Revista de la Biblioteca y Archivo Histórico de la Asamblea Legislativa Plurinacional*, 9, 21-26.

# EL COLECCIONISMO FOTOGRÁFICO. DESDE EL ESPACIO ÍNTIMO A LA INSTITUCIONALIDAD PÚBLICA

Carla Franceschini Fuenzalida (carla.franceschini@mhn.gob.cl)  
Museo Histórico Nacional de Chile

«El factor decisivo en el coleccionismo es despojar al objeto de todas sus funciones originales para que entable con sus semejantes la relación más estrecha imaginable.

[...] colocándolo en un nuevo sistema histórico, creado especialmente para ese fin: la colección».

Walter Benjamin (2022: 98).

**Resumen:** El presente artículo busca plantear algunos temas relacionados con la técnica fotográfica y el coleccionismo a partir de una reflexión que se fundamenta en la fotografía como objeto de museo y su representación histórica. Con este propósito se darán a conocer algunos ejemplos de coleccionismo en el Museo Histórico Nacional de Chile en relación a la colección general y otros sobre la colección de fotografía, para terminar con algunas aproximaciones sobre la exhibición de materiales fotográficos de carácter histórico como los conservados en el museo.

**Palabras clave:** Fotografía, historia, coleccionismo.

## Introducción

Desde los inicios de la fotografía fue común en círculos acomodados el acopio de fotografías, de familiares y amigos, más aún con el surgimiento del formato *carte de visite*<sup>1</sup>. Es así como muchas imágenes fotográficas fueron traspasando generaciones en el ámbito íntimo y en ocasiones pasaron a ser parte de archivos públicos o institucionales, o bien fueron adquiridas por coleccionistas.

Mediante esta investigación se revisará la historia de la colección de fotografía del Museo Histórico Nacional de Chile (en adelante MHN) para esclarecer el origen de algunos objetos que fueron donados o vendidos al museo por coleccionistas y relevarlos desde su calidad como piezas de museo y su categoría patrimonial.

---

1 El formato *carte de visite* fue un procedimiento fotográfico que permitía obtener hasta doce copias a partir de una toma. Para ello se utilizaba una cámara provista de varios objetivos. Las copias tenían un tamaño aproximado de 7 x 5 cm que eran montadas sobre un soporte rígido.

La colección de fotografía del MHN se organizó en el año 1978, y se encuentra compuesta por materiales fotográficos históricos acopiados anteriormente a esta fecha y obtenidos gracias a una campaña pública de donación. El número aproximado de objetos en ese entonces ascendía a 70 000 y actualmente cuenta con más de 600 000 objetos. Respecto a la información sobre estas fotografías cabe señalar que es escasa, especialmente en lo que respecta a su origen y procedencia. Creemos que lo más factible sobre el criterio de acopio de esta colección fue su contenido histórico, por lo que será importante apelar a su importancia como objeto integral con múltiples lecturas.

A pesar de esto, la fotografía ha tenido un trato diferenciado y, en el caso del MHN, ha sido utilizada como apoyo o complemento a otras colecciones sin considerar su valor intrínseco como objeto de museo. Es decir, ha tenido un destino de «auxiliar» (Garnelo, 1866).

Sin embargo, al indagar un poco en la historia de algunas piezas podemos señalar el legado testamentario de un coleccionista, político y filántropo, Francisco Echaurren García Huidobro, realizado en 1911, quien donó objetos de sus colecciones al Museo Nacional (actual Museo de Historia Natural, primer museo de Chile) y al Museo de Pintura (actual Museo de Bellas Artes), y entre los cuales se encontraban dos álbumes fotográficos, que correspondían a *Vistas de la Patagonia y Tierra del Fuego*, que daban relevancia al territorio nacional, y a *Vistas de París y alrededores* (Gonzalez, 1911). Con esta temprana referencia, junto con el reciente ingreso de colecciones y fondos fotográficos a la colección, provenientes de coleccionistas, podremos entender el valor de este tipo de acopio realizado por una persona en su espacio íntimo y restringido que posteriormente pasa a una institución pública.

Cabe mencionar que la fotografía análoga tiene variadas aristas, por un lado es una imagen que representa un fragmento de realidad y por el otro es un objeto físico. Este objeto puede centrar su interés en el objeto y/o en el referente. Según la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), «los documentos, a través de su soporte y contenido, reflejan la diversidad de las culturas, formando parte importante tanto del patrimonio como de la memoria»<sup>2</sup>.

Intentaremos por lo tanto, mediante este análisis, despejar algunos interrogantes sobre el papel de la fotografía en un museo histórico, haciendo hincapié en su valor intrínseco como objeto de museo, por lo tanto, elevándola como pieza fundamental de estas instituciones patrimoniales, carácter otorgado —muchas veces— por los propios coleccionistas.

## Coleccionismo en el Museo Histórico Nacional de Chile

Los gabinetes de curiosidades que aparecieron durante el siglo XVI en Europa son el antecedente directo de los museos como espacios públicos.

El acopio de colecciones por parte de clases acomodadas exhibidas en espacios privados, muchas veces, han pasado a ser parte de las colecciones de museos e instituciones públicas mediante legados testamentarios o donaciones, que actualmente congregan a millones de visitantes. En ese sentido, hay que destacar que existen muchos tipos de colecciones, así como coleccionistas: según la motivación de reunir objetos u obras de arte que pueden ser muy diversas en cuanto a su tipología, temas específicos, materialidad, uso, entre otros. Tras la celebración de la «Exposición Histórica del Centenario de Chile» se creó el Museo Histórico Nacional en 1911, siendo este el tercer museo estatal creado en el país.

<sup>2</sup> <http://www.unesco.org/new/es/santiago/communication-information/memory-of-the-world-programme-preservation-of-documentary-heritage/what-is-documentary-heritage/> [Consulta: 20 de octubre de 2022].

La actual sede del museo se encuentra emplazada en el casco histórico de Santiago, frente a la plaza de Armas, en un edificio que data de 1808 donde antes se encontraba la Real Audiencia y que después de su restauración, durante la década de los ochenta del siglo xx, pasó a ser la sede definitiva del MHN, ya que anteriormente tuvo dos ubicaciones al interior de otros edificios estatales, como algunos salones del entonces Museo de Pintura y posteriormente en el Archivo Nacional.

Como señala Benjamin (2022: 98), el objeto en una colección es un elemento cargado de simbolismo que abandona su esencia original para ser contenido en un «círculo mágico» que lo transformará en una pieza especial, incluso en el caso de que corresponda a un elemento ordinario. Al despojar al objeto de su uso cotidiano y reasignarlo a la nueva función de objeto de colección se eleva la calidad de este a una categoría simbólica que inevitablemente enaltecerá su estatus. Los objetos de una colección histórica dan cuenta, principalmente, de épocas pasadas, y releva el objeto según sus múltiples significados, como el tipo de uso dado en el momento de su génesis, da cuenta de estilos, grafica temas específicos, materialidad, entre otros.

En la realidad chilena las colecciones acopiadas y conservadas en instituciones estatales, como bibliotecas, archivos y museos, al ingresar en ellas, pasan automáticamente a tener un carácter histórico<sup>3</sup>, entendido como un conjunto de bienes (tangibles e intangibles) que forman parte de costumbres sociales, a las que se le asignan valores que serán transferidos y resignificados a través de generaciones.

Los primeros objetos y colecciones llegaron desde el Museo Nacional (actual Museo de Historia Nacional) y fueron creciendo con las colecciones del Museo Militar y del Museo de Etnología y Antropología al cierre de estos. Además ingresaron objetos que fueron donados por coleccionistas y a través de políticas de adquisición. En la mayoría de las agrupaciones reunidas en las colecciones de museos existen, si no todas, piezas irrecuperables del pasado.

El MHN es un museo de carácter histórico y sus colecciones corresponden principalmente a objetos, pinturas y documentos de distintos tipos organizados por agrupaciones según su tipología, materiales constitutivos, uso, entre otros.

Actualmente la colección general del MHN se encuentra organizada por once colecciones: Numismática, Herramientas y Equipos; Arqueología y Etnografía; Artes Decorativas y Escultura; Textil; Artes Populares y Artesanía; Armas y Armamento; Pinturas y Estampas; Libros y Documentos; Mobiliario y Fotografía.

Tal como se mencionó anteriormente, entre las donaciones fundacionales asociadas a coleccionistas se encuentra la colección de Francisco Echaurren García Huidobro, legado de más de 2300 piezas que contemplan monedas, medallas, mobiliario, objetos cotidianos y orientales. Entre estos hubo dos álbumes fotográficos, uno entregado al Museo Nacional y otro al Museo de Pintura. Tras llevar a cabo una breve investigación con objeto de este artículo, se constató que ambas instituciones desconocen su actual paradero.

Por otro lado, la de Joaquín Figueroa, quien fue el primer director del museo, y que donó diversos objetos, algunos de uso cotidiano y otros arqueológicos, y por último, la de Aureliano Oyarzún, segundo director, quien legó una gran cantidad de piezas asociadas a la arqueología y etnografía.

<sup>3</sup> Según el Decreto Supremo 192 que declara Monumentos Históricos las Colecciones de todos los Museos dependientes de la Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos (actual Servicio Nacional del Patrimonio Cultural), publicado en D. O. del 20 de junio de 1987, por el Consejo de Monumentos Nacionales.

## La Colección de Fotografía del MHN

Se formó en 1978 con la organización de 2000 originales que pertenecían a la colección histórica del museo. Tras una campaña de donación realizada a través de los medios de comunicación se logró reunir cerca de 70 000 fotografías. Actualmente la Colección de Fotografía conserva más de 600 000 materiales fotográficos fruto de la política de adquisiciones que permite la donación o compra de fotografías de distintos temas vinculados con el país, desde técnicas análogas e inicios de la fotografía en Chile, en 1843, hasta las últimas décadas del siglo xx. Entre ellas nos encontramos con fotografías directas de cámara, como daguerrotipos, ambrotipos y ferrotipos; copias a la albúmina, al colodión, al carbón, gelatinas; de distintos formatos como *carte de visite*, *cabinet e imperial*; negativos y diapositivas sobre vidrio o flexibles; fondos documentales de autor; fotografía estereoscópica, entre otros.

Fue la primera del país en organizarse como archivo fotográfico y dio el impulso inicial para constituir importantes archivos a lo largo de Chile. Actualmente es una de las más destacadas por la diversidad de temas y materiales que conserva.

Podemos señalar, además, que la colección de fotografía del MHN tiene tres líneas respecto a su organización, una es la colección general que se encuentra dividida en subcolecciones organizadas intencionadamente según algunas características; en segundo lugar, en fondos fotográficos acorde a su estructura dada por su creador, y la tercera, aquellas colecciones constituidas o direccionadas por coleccionistas o vendedores de fotografías ingresadas en el museo mediante compra o donación.

Ejemplo de ello es la subcolección de fotografías de positivo directo, que está constituida por piezas procedentes de distintas donaciones o compras, también la colección de álbumes, ya que ambas corresponden a tipologías particulares. En este último ejemplo podemos afirmar que cada álbum, más aún el álbum familiar, podría funcionar como una subcolección, puesto que corresponde a la organización y selección dada por una persona o un grupo según una intencionalidad particular. El álbum en sí mismo es un tipo de agrupación, en la mayor parte de los casos, deliberada por parte del creador.

Durante la segunda mitad del siglo xix se desarrolló este tipo de objetos, ya que permitía agrupar en un contenedor una gran cantidad de fotografías. El origen de esta costumbre fue *The Pencil of Nature* creado por William Henry Fox Talbot en 1844, compuesto por veinticuatro impresiones mediante la técnica del calotipo o papel salado, primera técnica fotográfica capaz de generar copias mediante un negativo.

A mediados del siglo xix, con la introducción de la *carte de visite*, formato patentado en 1854 por André Adolphe Eugène Disdéri, la fotografía fue accesible a la emergente clase media porque permitía la obtención de copias y era considerablemente más económica que las técnicas anteriores.

La *carte de visite* era un tipo de tarjeta de presentación que se obsequiaba o intercambiaba socialmente para ser almacenada en álbumes. Con este nuevo formato apareció el clásico álbum del siglo xix, con estructura tipo libro y hojas de embellecimiento para insertar las fotografías. De este modo comenzó el coleccionismo fotográfico.

Los álbumes fotográficos de este tipo conservados en el museo son, en su mayoría, de carácter familiar, en el cual se acopiaban retratos de parientes y amigos. Algunos de ellos también contienen reproducciones de obras de arte y/o retratos de personalidades célebres tanto locales como extranjeras. Entre los álbumes más antiguos de la colección se cuenta con uno realizado en 1859 con copias al papel salado, por el francés Juan Bainville, grabador y fotógrafo aficionado



**Figura 1.** Mythos: Retrato de Delfina Cruz Zañartu de Pinto con una de sus hijas, hacia 1860. Albúmina sobre papel. Museo Histórico Nacional de Chile.



**Figura 2.** Jean Bainville: Álbum de Jean Bainville, 1859-1862. Cuero, cartón, copias de papel salado. Museo Histórico Nacional de Chile.



**Figura 3.** Álbum familiar Familia Campbel Vicuña, 1880. Cuero, cartón, copias albúmina. Museo Histórico Nacional de Chile.

avocado en Chile. En él se encuentran vistas campestres y de Santiago, reproducciones de arte, costumbres y en su mayoría retratos.

Durante la década de 1860 aparecieron nuevos y mayores formatos para los cuales se diseñaron álbumes especiales para guardar y coleccionar imágenes que se comercializaron en establecimientos fotográficos.

Es así como la imagen fotográfica se integra en la vida familiar y poco a poco, con el desarrollo de la técnica fotografía y su masificación, el acopio de imágenes análogas en un álbum se transformó en rito durante varias generaciones.

Algunos fondos fotográficos del MHN surgen de la recopilación de documentos familiares, por ejemplo, o archivos autorales reunidos según la generación del fotógrafo.

Durante las últimas décadas del siglo XIX aparecieron los álbumes de vistas con copias fotográficas originales realizadas por fotógrafos y vendidos en establecimientos fotográficos, que daban la posibilidad de conocer mediante imágenes, lugares, paisajes, costumbres y arquitectura.

También estaban los álbumes institucionales que daban cuenta de infraestructuras, trabajadores o vistas. Ambos tipos dieron lugar a los álbumes monográficos, impresos introducidos en Chile durante los primeros años del siglo XX.

Otro tipo de acopio fue la moda instaurada en 1869 de coleccionar tarjetas postales, generada por la Administración de Correos de Austria-Hungría. En Chile, las primeras postales impresas comenzaron a circular en 1897 en el establecimiento litográfico de Luis Köber en la ciudad de Valdivia. Si bien eran litografías, posteriormente se utilizaron procedimientos fotomecánicos y papel fotográfico. La particularidad de la tarjeta postal residió en la posibilidad de ser enviada sin necesidad de un sobre. En el anverso estaba la imagen y en el reverso el franqueo del documento.

Los temas de las imágenes eran variados, como lugares y vistas, costumbres, arquitectura, entre otros. Esta forma de intercambio permitió a las personas acceder a través de la imagen a distintos lugares del mundo, monumentos y acontecimientos históricos, a prácticas y costumbres. Así, este fenómeno cultural y mundial abrió una nueva forma de comunicación epistolar, más corta y menos formal que la carta y que se desarrolló durante todo el siglo XX.

Esta nueva forma de comunicación posibilitó otro tipo de coleccionismo en el espacio íntimo, muchas de las postales pasaron a ser parte de colecciones estatales debido, en parte, a la riqueza de información que puede extraerse de ellas. No solo la imagen es de interés, sino también el tipo de impresión, el editor y si esta fue o no enviada. Resultan relevantes los datos como el mensaje manuscrito y el tipo de sello postal.

Un importante ejemplo de ello es la subcolección de casi 9000 fotográficas e impresas, organizadas según lugares, costumbres, pueblos originarios, o temáticas relativas a Chile adquiridas por el MHN al coleccionista Francisco Salinas en el año 2013. Esta colección tiene la particularidad e intención orientada en una dirección definida, no así las otras postales pertenecientes a la colección del museo en que la mayor parte fueron ingresadas a través de pequeñas donaciones o compras.

### **La fotografía como documento histórico**

Podemos afirmar que el objeto fotográfico se divide básicamente en dos partes, por un lado, el referente o lo representado y, por el otro, el objeto mismo, considerando su soporte, técnica, materialidad, entre otros.

Desde los inicios de la historia el objeto fotográfico fue considerado como una copia fiel de la realidad. Un interesante apelativo fue el de «espejo con memoria», aludiendo a una de las primeras técnicas fotográficas, nos referimos al daguerrotipo. La particularidad de este primer sistema fotográfico, entre otras, es que considera una superficie especular sobre la que se encuentra la emulsión fotosensible.

La fotografía, en sus inicios, apareció como un embalsamamiento de lo representado, una forma ilusoria del tiempo detenido en una imagen, capaz de dar objetividad a la imagen debido a su capacidad inicial o huella, como lo llama Philipe Dubois (1994), según la cual una fotografía siempre será un vestigio de un tiempo congelado. La luz que se posó en el material sensible es la marca física de los rayos luminosos que posteriormente es fijada mediante un proceso químico, cuyo resultado es una imagen impresa en metal, vidrio, papel, entre otras muchas alternativas.

Esta mimesis entre la realidad y la imagen tuvo partidarios y detractores. Los primeros alabaron esta cualidad mientras que los segundos, al comparar a la fotografía con la historia del arte clásico, solo se centró en su exceso de realidad versus la interpretación de lo real por parte de los artistas.

La aparición de la fotografía y su desarrollo durante la segunda mitad del siglo XIX cambiaría la concepción del arte, un ejemplo de ello fue el movimiento impresionista que planteó la posibilidad de alejarse de la copia realista para interiorizarse con los sentimientos del artista y la libertad de expresión a través del lenguaje.



**Figura 4.** C. Kirsinger y Cía: *Danzantes de la Virgen de Andacollo*, hacia 1901. Impresión sobre papel. Museo Histórico Nacional de Chile.

Debido a su cualidad mimética, la imagen fotográfica, en la mayor parte de los casos, y aunque la verosimilitud física es fiel a lo real, sabemos que siempre dependerá del punto de vista del fotógrafo que estará sesgado por su intencionalidad, puesto que la realidad es un concepto complejo incapaz de ser representado como único y veraz. A este propósito, Susan Sontag señala:

Aun cuando los fotógrafos se proponen reflejar la realidad, siguen acechados por imperativos tácitos de gusto y conciencia [...] Aunque en cierto sentido la cámara sí captura la realidad

y no solo la interpreta, las fotografías son una interpretación del mundo tanto como las pinturas y los dibujos (1980: 16-17).

Pese a ello, insistimos en ver en la fotografía una reproducción «objetiva» que consideramos un sustituto de lo representado. Esta característica la convirtió, desde sus inicios, en el medio más veraz para comprobar la existencia de un acontecimiento o la existencia de algo o alguien. Creemos en la existencia de lo representado como una forma de hacer presente, a través de una imagen, un acontecimiento del pasado.

Barthes, en *La cámara lúcida*, se refiere a la fotografía como la capacidad de reproducir lo que ha tenido lugar una sola vez, una reproducción mecánica de un momento incapaz de volverse a repetir.

Al entender o reflexionar respecto de la imagen fotográfica, es importante referirse a su calidad de huella o embalsamamiento de lo real, como lo llamó André Bazin, ya que siempre procede de su génesis. Respecto a esto, el autor señala:

De ahí el encanto de las fotografías de los álbumes familiares. Esas sombras grises o de color sepia, fantasmagóricas, casi ilegibles, no son ya los tradicionales retratos de familia, sino la presencia turbadora de vidas detenidas en su duración, libradas de su destino, no por el prestigioso arte, sino en virtud de una mecánica impasible; porque la fotografía no crea — como el arte— la eternidad, sino que embalsama el tiempo; se limita a sustraerlo a su propia corrupción (2008: 15).

La representación de un extracto de realidad que caracteriza a la fotografía viene de su calidad de vestigio, no solo de su imitación o reflejo de realidad (Dubois, 1994). En este sentido, la capacidad de la fotografía análoga como espejo de lo real le asigna un doble juego, por un lado es un objeto de papel, vidrio, metal, sobre el que se encuentra la imagen que envejece y se deteriora producto del paso del tiempo y por otro lado el referente, el que muchas veces supera su calidad de objeto. Por su parte, Barthes (1997) apunta que «percibir el significante fotográfico no es imposible... pero exige un acto secundario de saber o reflexión» (1997: 32).

El 4 de marzo de 1880 en el *Daily Herald* de Nueva York fue publicada, por primera vez, una fotografía impresa con la técnica *Half-tone* o semitono que simula imágenes en tonos continuos mediante el uso de puntos en una trama. Sin embargo, no fue hasta inicios del siglo XX que esta innovación se masificaría, siendo de gran relevancia durante todo el siglo, ya que cambiaría nuestra forma de validar la representación de la realidad, repercutiendo así en la vida cotidiana como herramienta política y social que transformó nuestra visión de mundo (Freund, 2014). Este nuevo procedimiento relegó definitivamente al objeto fotográfico para ser un apoyo y elemento ornamental en la prensa, los semanarios y las revistas.

En 1921, Walter Benjamín, afirmaba que «la época de la reproductibilidad técnica» había despojado al arte de su fundamento, de su «aura» como unicidad de la obra, como objeto único, particular e irrepetible.

En distintas copias fotográficas realizadas a partir del mismo negativo, más aún en las que ha pasado un tiempo desde que fue realizada, se puede ver claramente que pese a ser una sola toma, son únicas por diversos factores como los agentes de deterioro que actuaron de distinta forma en cada una, la forma en que fueron conservadas, su uso, la calidad del proceso en su génesis, entre otros.

Durante las últimas décadas del siglo XIX, la industrialización de la técnica con la invención de las placas al gelatino bromuro permitió el inicio gradual de su democratización y con ello el acopio de fotografías al interior de las familias mediante el álbum familiar.

### **La fotografía como objeto de museo**

El objeto fotográfico contiene, además de la huella del referente, captado por la superficie sensible, otros elementos que nos permiten «leer» la fotografía y contribuyen con importante información, como la época en que fue realizada, la técnica, materiales que la componen, entre otros, lo que nos permite así comprender mejor su origen, función y uso.

Si nos referimos a las primeras técnicas fotográficas —como las fotografías de estuche y joyas—, es fácil apreciar el «objeto que físicamente corresponde con un contenedor que, además de guardar y proteger la imagen, fue realizado para ser conservados como un objeto «especial».

Al finalizar el siglo XIX, con la industrialización y desarrollo de la técnica fotográfica y lo cotidiano de su uso, el objeto fotográfico como tal se nos hizo invisible. Nos familiarizamos con la percepción del referente por sobre los otros elementos que la componen, como su soporte y técnica. Por ello, podríamos afirmar que solamente en algunos ámbitos se ha preservado el valor del objeto en una categoría de objeto coleccionable.

En este sentido, entre las once tipologías de colecciones que custodia el Museo Histórico Nacional de Chile, se encuentra la de fotografía. En su exposición permanente, esta es utilizada solamente como un referente para ilustrar alguna época, lugar, actividad, es decir, como apoyo gráfico, mientras que en las diez restantes se valora el objeto en sí.

### **La exhibición de fotografías**

Las técnicas fotográficas, a lo largo de su historia, han sido diversas y su identificación es fundamental para su conservación y prevalencia en el tiempo. Será fundamental contar con un especialista que conozca las particularidades del objeto (originales, copias y copias de autor) para identificar la técnica, la vulnerabilidad y los posibles agentes de deterioros debido a que su condición química es altamente inestable, además del material fotosensible, el soporte utilizado, aglutinante, si es de impresión directa o de revelado y estratigrafía.

Según la conservadora Sandra Peña en *La conservación preventiva durante la exposición fotográfica*, la postura respecto a la exhibición de fotografías se encuentra dividida: por un lado está la opinión de exhibir originales debido a la información que de ellos se desprende por la riqueza de sus características formales, y por otro está la posición de exhibir copias debido al inevitable deterioro que puede provocar su exposición.

Según la variedad de materiales que existen en cada subcolección podemos encontrar originales (fotografía directa de cámara); impresión original o de autor (trabajo directo de autor), impresiones facsimilares (reproducción casi idéntica de un documento), impresiones *vintage* (época de la toma), impresión de época (realizada entre diez a quince años después de la toma), impresión antigua (posterior a quince años desde la toma) e impresión contemporánea.

Para su exhibición y como en la gran mayoría de los casos, si no en todos, el objeto fotográfico es irremplazable y será fundamental la opinión de un especialista para que evalúe el estado del objeto según técnica, materiales constitutivos, historia o vida del objeto conforme a su uso, tiempo de vida, estado de conservación, deterioros y las condiciones en que será expuesto. Otra

consideración a la hora de exponer originales está en relación con el público al que la exposición estará dirigida.

De esta forma, el debate entre la exposición de un original o impresión contemporánea radica principalmente en la dificultad o imposibilidad de pronosticar el comportamiento del objeto, así como las condiciones durante su exposición. Una recomendación para la exhibición es hacerlo por períodos acotados con condiciones específicas que garanticen su preservación. Se debe tener presente que los agentes directos responsables del deterioro químico en una fotografía análoga son los oxidantes propios de la técnica, el medio ambiente y la luz. Otro factor importante es considerar la protección legal del objeto en el caso de que este, por ejemplo, pertenezca a una institución pública, entidad que debe velar por los objetos que resguarda. Desde el punto de vista de la conservación recomienda que al no contar con las condiciones óptimas para la exposición de originales es imperativo optar por copias facsimilares, pese a que esta alternativa no contará con toda la información que posee el material original (Peña, 2014).



**Figura 5.** Díaz & Spencer y Leblanc & Adaro: Álbum Mutilados de la Guerra del Pacífico, 1884. Cuero, cartón, copias a la albúmina. Museo Histórico Nacional de Chile.

Ante estas posibilidades se recomienda contar con una política clara de la institución que resguarda el objeto.

En el caso de la exposición permanente del MHN, solamente se han utilizado facsímiles o copias fotográficas para complementar información del guion museológico y museográfico, o como apoyo de algunos de los objetos exhibidos, ya que no se releva el objeto fotográfico sino lo fotografiado.

Las fotografías exhibidas están en relación a lo que representan, como las pinturas o esculturas que aluden a un hecho histórico o personaje, sin embargo, y en relación a esto último, es evidente que lo exhibido es una pintura y no la reproducción de una pintura. La fotografía, en cambio, puede ser: un original, una copia del original o una copia *vintage*. En este sentido, para un público no especializado estas sutilezas no necesariamente tienen que ser de su interés, puesto que su referente será el mismo en los tres ejemplos.

En un museo de arte los objetos exhibidos o los pertenecientes a su colección se les valora por su relevancia estética, autoría, técnica, y su importancia va más allá de su representación, donde lo sustancial es el objeto original, contrariamente a museos de otro tipo.

No obstante, es importante señalar que durante el año 2021 el MHN realizó una exposición titulada «Cuerpos de Guerra. Mutilados de la Guerra del Pacífico» donde la pieza principal fue un álbum fotográfico realizado en 1884 con retratos de lisiados que perdieron una extremidad durante la guerra del Pacífico (enfrentamiento armado entre Chile, Perú y Bolivia acaecido durante los años 1879-1884). Las fotografías del álbum son copias originales a la albúmina fijadas con adhesivo y con una encuadernación tipo libro con cubierta (anterior y posterior) rígida completa, de cartón forrado con cuero color azul y café y escartivana de lino. Su propietario fue el doctor David Salamanca, jefe de la Comisión de Cirujanos encargados de la evaluación física de cada soldado para otorgar el miembro artificial que suplía la extremidad perdida y que muy probablemente fue un álbum de trabajo del doctor, ya que tiene las fichas personales de cada soldado manuscritas por el médico<sup>4</sup>.

Si bien es cierto que existe un álbum oficial con casi las mismas fotografías custodiado por el Archivo Histórico del Ejército, el álbum que conserva el MHN es un objeto único e irremplazable por los motivos señalados anteriormente.

En ese contexto, la línea curatorial se centró en la medicina en Chile durante las últimas décadas del siglo XIX, principalmente ortopedia y sanidad. Los objetos exhibidos fueron algunos instrumentos quirúrgicos, lienzos con reproducciones de los soldados amputados y el álbum fotográfico original. Aunque el estado de conservación del álbum no es óptimo y el museo no cuenta con vitrinas especiales, se determinó por parte del área de exhibición y la dirección del museo que su exhibición era fundamental.

Por último, es necesario precisar que dicha exposición se realizó en invierno y que las medidas de conservación fueron mínimas, ajustándose a los medios con que contaba el museo en ese momento. Por citar un ejemplo, la iluminación indirecta no sobrepasó los 50 lux, y se instalaron sacos de gel de sílice dentro de una vitrina corriente durante el período de la muestra.

## Conclusión

La mayoría de los objetos que constituyen la colección del museo pasaron de un ámbito privado a ser parte de un espacio público, este tránsito los despojó de su uso cotidiano y los transformó en piezas de museo. Es decir, se les reasignó una nueva función y una carga simbólica, al punto que pueden llegar a ser considerados como verdaderos testigos de hechos históricos, monumentos, estilos, técnica o manufactura, materialidad, entre otros.

La temprana donación del coleccionista Francisco Echaurren García Huidobro, quien legó parte de su acervo al Estado chileno, es un claro ejemplo de ese tránsito. Sus objetos —representantes de su gusto particular— llegaron a la esfera pública y son parte importante de la narrativa de varios museos de carácter nacional, como el MHN.

Este legado, en particular, resulta interesante, ya que se podría inferir su postura respecto a lo que debía custodiar un museo y su valoración de la fotografía como objeto museal, al posicionarlo al mismo nivel que otras piezas donadas, como pinturas al óleo, grabados, monedas y medallas, objetos decorativos, entre otros.

<sup>4</sup> Los datos expuestos se concluyeron tras una investigación histórica del álbum mencionado.

Como museo nacional de historia es fundamental entender este tipo de material como objeto patrimonial y su valoración ante la multiplicidad de lecturas que se pueden desprender. Actualmente la colección de fotografía conserva más de 600 000 materiales fotográficos de diversos temas, abarcando desde los inicios de la fotografía en Chile hasta las últimas décadas del siglo xx.

La exposición «Cuerpos de Guerra. Mutilados de la Guerra del Pacífico» relevó la fotografía como documento histórico y como objeto de museo y marcó un precedente al mostrar el álbum original, ya que si bien el estado de conservación no era el óptimo, se decidió no reemplazarlo por una copia facsimilar.

En este sentido es esencial contar con medios que garanticen su correcta conservación para prolongar su permanencia en el tiempo y así poder legar a futuras generaciones la enorme riqueza que cada objeto representa para la memoria histórica.

## Bibliografía

- Barthes, R. (1997). *La cámara lúcida*. Paidós Comunicación.
- Bazin, A (2008). *¿Qué es el cine? I. Ontología de la imagen fotográfica*. Ediciones Rialp.
- Benjamin, W. (1973). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos Interrumpidos*. Taurus Ediciones.
- Benjamin, W. (2022). *El coleccionismo*. Ediciones Godot.
- Dubois, P. (1994). *El acto fotográfico*. Paidós Comunicación.
- Foucault, M. (1993). *Esto no es una pipa*. Editorial Anagrama.
- Freund, G. (2014). *La fotografía como documento social*. Editorial Gustavo Gili.
- Garnelo, J. R. (1866). La pintura y la fotografía. *El Museo Universal*.
- González, F. (1911). *Catálogo Colección Numismática Francisco Echaurren Huidobro legada al Museo Nacional*. Imprenta Emilio Pérez.
- Kay, R. (1980). *Del Espacio de Acá*. Ediciones Metales Pesados.
- León, S. (2007). *Historia de la Postal en Chile*. L.S.L Impresores.
- Martínez Asensio, J. (2017). El fenómeno del coleccionismo fotográfico y los álbumes familiares durante el siglo XIX: una aproximación al estudio de la colección fotográfica Fontes Pascual de Riquelme Viudes. En H. Henarejos López y A. Irigoyen López (Eds.), *Escenarios de Familia: Trayectorias, estrategias y pautas culturales, siglos XVI-XX*. Universidad de Murcia.
- Martínez, J. M. M. (2019). Coleccionismo, filantropía y construcción nacional. El caso de Francisco Echaurren Huidobro. *Intus Legere Historia*, 13 (2), 104-129. <http://intushistoria.uai.cl/index.php/intushistoria/article/view/294/258>
- Matte, D. (2016). *Museo Histórico Nacional*. Publicación realizada gracias al Proyecto de Acciones Culturales DIBAM. Andros Impresores.
- Peña, S. (2014). *La conservación preventiva durante la exposición de fotografía*. Ediciones Trea.
- Rodríguez, H. (2001). *Historia de la fotografía. Fotógrafos en Chile durante el siglo XIX*. Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico. Impresora y Editora Ograma S.A.
- Scharf, A. (1994). *Arte y fotografía*. Alianza Editorial.
- Sontag, S. (1980). *Sobre la fotografía*. Editorial Sudamericana.

# FOTOGRAFÍAS Y REPRODUCCIONES DE ARTE COMO HERRAMIENTAS DE COLECCIONISTAS Y CONNOISSEURS: ÉTUDES D'ART Y PATRIMONIO FOTOGRÁFICO DE CALOUSTE SARKIS GULBENKIAN

Alba Guerrero García (alba.guerrero@um.es)

Laboratorio de Investigación Fotográfica de la Universidad de Murcia

**Resumen:** Los archivos personales y *Etudes d'art* del coleccionista Calouste Sarkis Gulbenkian suponen un testimonio de los vínculos de la fotografía con el mercado del arte y de aquellos expertos y *connoisseurs* que la emplearon con fines didácticos, educativos y comerciales desde finales del siglo XIX y el siglo XX. Este uso de la fotografía como herramienta de estudio conllevó a una adquisición reiterada de imágenes, dando lugar a un archivo de reproducciones de obras maestras, monumentos y antigüedades, de gran valor para entender la creación de su propia colección. Así, a lo largo de su vida, Gulbenkian recopiló todo un archivo gráfico de interés para el estudio y conocimiento de la historia del arte cuya investigación ha permitido determinar diversos aspectos de su *modus operandi* particular: desde cómo gestionaba los encargos de fotografías a los estudios y departamentos de reproducción de obras en museos, su elección en cuanto a técnicas fotográficas, hasta el uso de estas como documento probatorio en el intercambio de correspondencia con expertos del patrimonio, marchantes y mercado artístico.

**Palabras clave:** Fotografía, reproducciones de arte, coleccionismo, Calouste Gulbenkian, *connoisseurship*.

## Introducción

Los procedimientos fotográficos supusieron un hito en el mercado de la edición y de la reproducción de obras de arte debido a la fidelidad que ofrecían a la hora de representar la realidad. Así, desde sus inicios con los experimentos heliográficos de Niépce y la invención de Daguerre, este se consideró un tema primordial para la fotografía. Las primeras experiencias de ambos y otros procesos subsecuentes favorecieron una estrecha relación con la fotografía monumental y de arquitectura (Pérez, 2015: 20). En materia de arte, las grandes colecciones vieron la necesidad de documentar sus obras junto a la posibilidad de comercializar las imágenes y ponerlas a disposición del público (Bann, 2002: 16-25). La reproducción fotográfica también se vivió como una competencia entre la fotografía y la pintura (Benjamin, 2008: 95-96 y 117), en un eterno debate entre el arte y la técnica. Existen pocas fuentes que registren realmente cómo estaban consideradas en aquel momento las reproducciones o sobre qué cualidades buscar para adquirirlas (Verhoogt, 2007:

266), a excepción de algunas reseñas en prensa de la crítica de arte sobre ediciones y obras. Aun así, estas pudieron ser vistas en aquel momento como un reflejo de los originales. O, como señala Gombrich, la reproducción podía servir como recordatorio, como souvenir y estar destinada a rivalizar con los libros como fuente de conocimiento (Gombrich, 2003: 129).

## Fotografía y reproducción de obras de arte

El papel de la fotografía y las reproducciones de obras de arte ha tenido múltiples usos a lo largo de la historia, pero a nivel de colección y archivo ha sido fundamental en su uso como herramienta para los museos y para el aprendizaje de expertos como los coleccionistas y *connoisseurs*, sentando un precedente de las actuales ciencias museológicas y del nacimiento de los archivos de museos y fototecas. Tal y como apuntaba Walter Benjamin, la reproducción acabó conquistando su propio puesto como procedimiento artístico *per se*. En el caso de la fotografía, esto se hizo aún más evidente en los requerimientos técnicos necesarios en este tipo de servicios, que reportaron grandes beneficios a estudios fotográficos de finales del XIX y las primeras décadas del siglo XX. Estas demandas de reproducciones se realizaron principalmente desde las instituciones museísticas para documentar sus colecciones, así como por expertos y otras figuras relacionadas con el mundo artístico.

La reproducción fotográfica de obras de arte proporcionó a las instituciones artísticas y culturales la creación de nuevas colecciones de imágenes con múltiples usos: desde documentar los fondos museográficos, comprender mejor el arte, las técnicas, estilos y su historia hasta servir de medio o herramienta a los artistas y conservadores de museos. Las reproducciones fueron consideradas principalmente como referencias visuales en el campo de la naturaleza, la historia y la pintura (Verhgoogt, 2007: 261). Además, en palabras de Pérez Gallardo, «la creación de los repertorios artísticos, bien fuera para su estudio, publicación o comercialización, volvió accesible el arte al público» (2003: 135-143). En este sentido, las fotografías que acabaron suplantando litografías y grabados también se pusieron a disposición de los usuarios desde los archivos de museos, bibliotecas y salas de investigadores, incluyendo a los artistas y a coleccionistas privados. Los gabinetes de estampas, que eran frecuentemente visitados por estos sectores, fueron también lugares destinados para almacenar fotografías (Gallardo, 2003: 135-143).

La fotografía de reproducción de arte conllevaba una importante complejidad técnica y un gran dominio de los distintos procedimientos para obtener resultados de calidad. Hasta este momento en el que entra en juego todo este tejido reproductivo, la obra de arte solo era visible y estaba al alcance de contempladores aislados o aquellos privilegiados que iban al museo, pero las reproducciones permitieron la llegada de las obras de arte a las masas y al público, revolucionando el mercado de las imágenes artísticas. Así, se convirtió en un negocio sustancial para algunos estudios, puesto que los departamentos de reproducción de obras de arte de los museos se vieron imposibilitados a hacer frente a la demanda de reproducciones por los impedimentos técnicos que ofrecía la fotografía en aquel momento (Hannavy, 2008: 1104). De igual modo, para los coleccionistas, marchantes, *connoisseurs* e historiadores del arte estas imágenes también se convirtieron en un medio para alcanzar sus fines principales: la educación, la documentación, la autenticación y la venta de arte.

### Reproducciones fotográficas como herramientas para coleccionistas y expertos

La fotografía fue, a su vez, un elemento imprescindible de documentación y una herramienta para la historia del arte y para el *connoisseurship* como ciencia. Para un experto de la época como Bernard Berenson, los fotógrafos dedicados a las reproducciones artísticas debían ser mirados por los alumnos del siglo XIX con cierta gratitud, de la misma forma que los escolares del siglo XVI debieron estar agradecidos a Aldo Manucio y a la imprenta Aldina por la impresión de las obras

clásicas en Italia (Berenson, 1893: 346-347). Se puede mostrar la importancia de la fotografía para la figura del *connoisseur* y del historiador de arte a través de las palabras del propio Berenson, en *Isochromatic Photography and Venetian Painting*:

En los días de viaje lento, cuando no había fotografías de las antiguas pinturas, el *connoisseur* estaba obligado a depender en gran medida de las impresiones. Pero una comparación momentánea de incluso la mejor impresión con su original mostrará cuán absolutamente poco confiable e incluso engañosa sería esa ayuda para la memoria. Ningún grabador, por bien intencionado que sea, puede ayudar aunque ponga mucho de sí mismo en su reproducción. Su impresión no tiene otro valor que el de una copia. Por lo tanto, los *connoisseurs* e historiadores del arte que tenían que depender de estas impresiones, no importa cuán buena fuese la noción general de las diversas composiciones de un pintor que pudieron haber extraído de esa fuente, casi no podían conocer esos elementos más sutiles en su estilo que distinguen el del simple copista o hábil imitador. [...] ¿Es sorprendente, entonces, que el conocimiento realmente preciso —o *connoisseurship*— sea una nueva ciencia que aún no ha encontrado su camino en el reconocimiento general? Pocas personas son conscientes de cómo todo ha cambiado por completo desde los días anteriores a los ferrocarriles y las fotografías, cuando era más o menos una ciencia falsa en la que cada practicante, a menudo a pesar de sí mismo, era más o menos un charlatán (1893: 346-347).

De la misma forma que Berenson, otros autores en manuales de la época relacionados con el coleccionismo de obras gráficas señalaban que la observación y la examinación periódica de reproducciones eran muy positivas para alcanzar profundos conocimientos sobre arte, tal y como sostiene Nevill en *French Prints of the Eighteenth Century*:

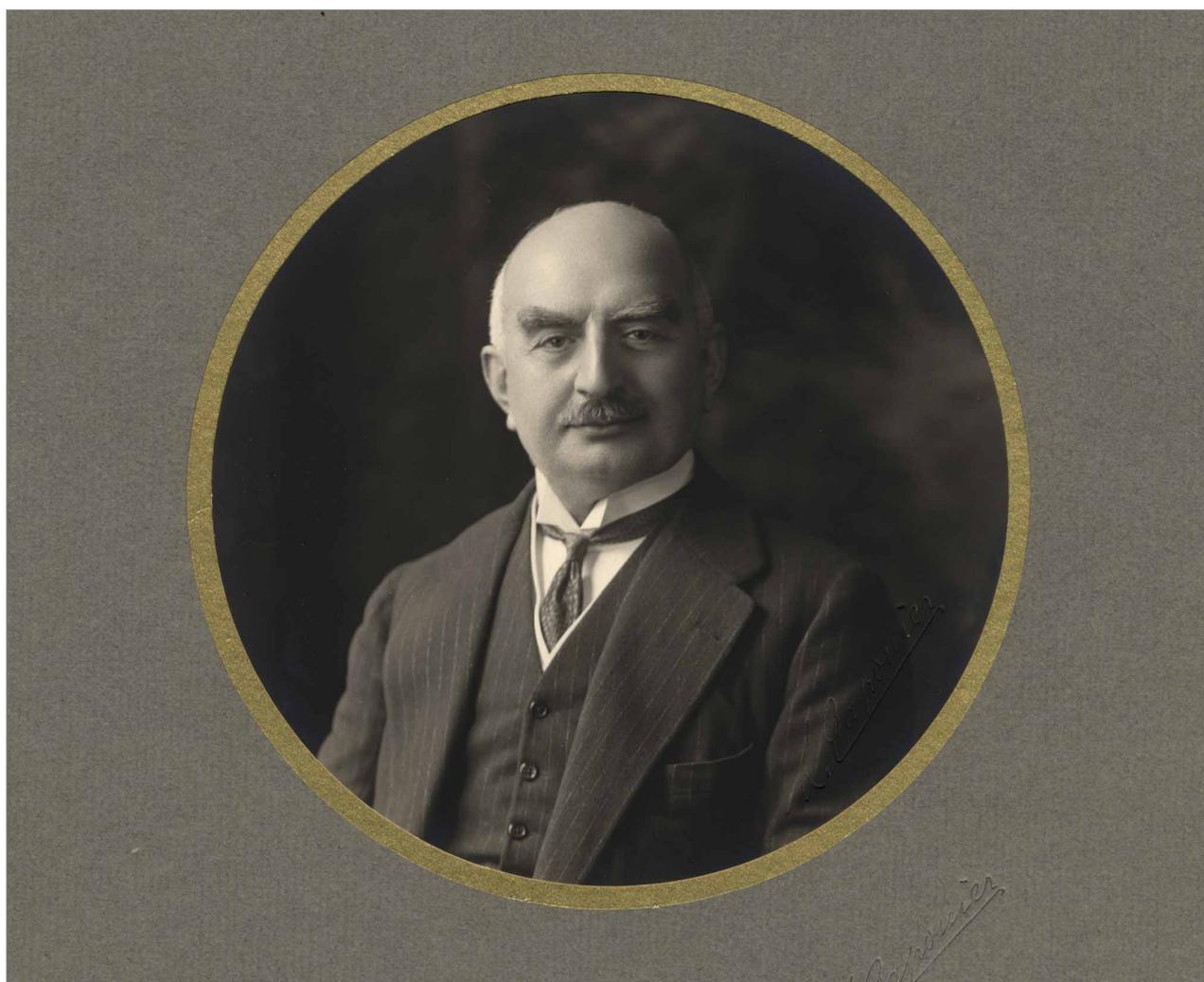
El mejor método para entrenar el ojo es no perder nunca la oportunidad de inspeccionar el mayor número de impresiones que sea posible. Mirar los portfolios de vendedores y marchantes, la asistencia a subastas e incluso los vistazos casuales en los escaparates de las antiguas imprentas no pueden hacer más que bien, ya que les transmiten una familiaridad con todo el tema que solo puede obtenerse mediante algún tipo de experiencia personal (1908: 87).

La importancia de la fotografía en la museología también es evidente en la configuración de su concepto y del potencial representativo del arte (Atagök, 1997: 1320). Y no solo en la representación, sino también en los aspectos científicos, en los desarrollos y los procesos de documentación y protección de las colecciones que convirtieron a la museología en un campo de estudio científico. De este modo, las fotografías también fueron innovadoras y de utilidad en el ámbito museológico, tratándose de recursos que permitían a la mente y al ojo practicar, evaluar, observar, comparar e interpretar (Guerrero, 2021: 451).

Conscientes de esta importancia tanto para conservadores como para otros expertos y coleccionistas, la fotografía también entró en los ámbitos comerciales del arte. Así, algunos vendedores y marchantes de la época publicitaban sus negocios como *Art Dealers, Publisher and Printsellers*, lo que demuestra cómo el mundo de las reproducciones se introduce también en este mercado. Incluso, a partir del siglo xx, la mayor parte de empresarios de este sector ya disponían y trabajaban con fotógrafos especializados para reproducir las obras, los denominados *Fine Art Photographers*.

## Archivos y *Études d'art* de Calouste Sarkis Gulbenkian

La Fundación Calouste Gulbenkian de Lisboa custodia el legado artístico, documental y cultural del coleccionista de arte de origen armenio y empresario del petróleo Calouste Sarkis Gulbenkian (1869-1955). [fig.1]. Como fundador de la institución, él mismo dejó en su testamento y legado la voluntad expresa de que todas las piezas que había adquirido y coleccionado en vida distribuidas entre sus principales residencias de Londres, París y Lisboa fuesen reunidas en un mismo lugar, al igual que otras pertenencias y archivos documentales que se fueron generando. Además de la colección de obras de arte, los archivos personales del coleccionista suponen un interesante testimonio de cómo también se interesó desde su inicio en labores de archivística y documentación organizando y supervisando sus propios fondos, en donde las reproducciones de las obras maestras a través de la fotografía juegan un importante papel dentro de las colecciones de archivo y biblioteca. Muestra de ello: entre esos fondos se encuentran numerosos ejemplos en libros, diarios, álbumes, copias sueltas o conjuntos de fotografías [fig. 1].



**Figura 1.** Taponier: Retrato de Calouste Sarkis Gulbenkian, 1924. Archivos Calouste Gulbenkian – Fundación Calouste Gulbenkian, Lisboa.

Concretamente, en el denominado Archivo de Lisboa se conserva un interesante corpus documental relacionado con el arte en muchas de sus variantes: documentación para estudios, reproducciones y registros relativos a transacciones relacionadas con la compraventa de piezas, objetos y otras antigüedades por las que se interesó o que le ofrecieron. La mayor parte de las

unidades de este conjunto están organizadas tal y como Gulbenkian las dispuso, puesto que la institución se encargó de catalogarlo respetando su ordenación y aportando simplemente un acondicionamiento preventivo. De este modo, el fondo aún preserva parte del carácter que le otorgó su propietario.

La documentación de arte que se conserva aquí no fue expresamente producida en su totalidad en su época portuguesa —los últimos años de su vida—, aunque se encuentre en este Archivo de Lisboa. Se trata, en parte, de documentos generados en múltiples lugares que él decidió traer a esta última residencia con el fin de tenerlos cerca, lo que aporta valor al conjunto y una importancia relativa para él, ya que con toda certeza, y tal como hicieron otros expertos y *connoisseurs* del momento, nunca abandonaría esos estudios sobre arte.

En lo referente a material gráfico, este acervo presenta, además de documentación, postales, recortes y fragmentos de prensa, gran variedad de copias y procedimientos fotográficos diversos. Las fotografías estaban agrupadas en carpetas ordenadas a conveniencia de Gulbenkian, principalmente por temáticas, ciudades, museos o lugares. En términos generales, esta parte de sus fondos es otro testimonio más de la rigurosidad con la que realizó sus estudios, de las herramientas de su aprendizaje, del mercado artístico y de los intercambios entre personalidades y obras que se relacionaron con él en este ámbito. Dentro de este conjunto, además, también conservó los documentos que acompañaban a las piezas y que atestiguan tanto las características de las obras como la información histórica y de autenticidad que anticuarios, galeristas, museólogos y otros coleccionistas le proporcionaban. Así, se agrupa y se conserva incluso aquella documentación sobre piezas por las que se interesó, pero que finalmente no llegó a adquirir. Tal y como demuestra el material de este archivo, casi nunca devolvió las fotografías ni las series de documentos a los comerciantes de arte que se las enviaban, a pesar de que en algunos casos era un requisito que imponían los propios vendedores o marchantes si finalmente la obra no era adquirida.

De estas negociaciones que realizó, en esta parte del fondo hay alguna correspondencia original intercambiada con intermediarios de casas de subastas y especialistas con quien trataba para sus compras. Incluso también la de aquellos a quien pedía consejos y avales, entre otros: sir Kenneth Clark, director de la National Gallery de Londres; mister Schmidt Deggener, director del Museo Real de Ámsterdam o el profesor Wild, un famoso perito holandés y restaurador que se encargaba de la galería de pintura de Gulbenkian (Azeredo, 2006: 80-81). Además de lo que se encuentra en este archivo, en el resto de fondos, como el Archivo de Londres y el Archivo de París, se dispone de otros documentos que complementan a este material, como correspondencias, facturas, recibos, etc.

Sin embargo, dentro de esta parte de documentación sobre arte del Archivo de Lisboa, también hay pequeñas colecciones relacionadas con sus viajes y con el coleccionismo de pequeños objetos gráficos como los *souvenirs* turísticos o las series de estampas, litografías o reproducciones a color que algunos museos ofertaban. Existen, además, repartidos entre las carpetas pequeños conjuntos que recopilan desde *cabinet cards* y postales hasta pequeñas ilustraciones de imágenes pertenecientes a diferentes colecciones emblemáticas. Con respecto al material fotográfico, para su estudio e investigación fue necesario identificar la materialidad de los objetos, determinando qué imágenes eran fotografías y cuáles no, y qué tipo de procedimientos componían el archivo.

### **Inicios en el coleccionismo de reproducciones de obras de arte**

En los archivos de Calouste Gulbenkian, entre su documentación personal y correspondencias, también es posible demostrar cómo en numerosas ocasiones el coleccionista visitó los estudios fotográficos de las principales ciudades durante sus viajes. También hizo lo mismo en museos e instituciones que poseían departamentos de reproducciones fotográficas o que trabajaban con determinados fotógrafos. Correspondencias, libros de copia de cartas y facturas entre sus archivos

han permitido conocer cómo era ese *modus operandi* para la compra de reproducciones de arte y qué uso hacía de ellas. Para ello, ha sido determinante indagar en el papel que juega la fotografía de reproducciones en la colección, a través de esta relación comercial que Gulbenkian estableció con los grandes estudios fotográficos y establecimientos, sobre todo con aquellos dedicados casi en exclusiva o sustancialmente a este sector comercial.

A partir de 1896 aproximadamente, la adquisición de fotografías por parte de Calouste Gulbenkian continúa avanzando en una única dirección: el arte. Es en este momento cuando la compra de imágenes adquirirá una mayor importancia y, durante un periodo de unos veinte años, la fotografía se convertirá en un elemento fundamental para forjarse como experto y para ir dando forma a sus gustos y preferencias artísticas. Junto con los libros de su biblioteca, las revistas y los catálogos, la fotografía será una herramienta esencial para su educación en arte, que le ayudará en el conocimiento de técnicas, estilos y obras maestras de grandes museos y galerías. Entre otros factores, es posible que el ambiente fotográfico de las exposiciones universales, especialmente la de París de 1900, también pudiera influir en cierta manera, ya que esta exposición estuvo vigente desde abril hasta noviembre de ese año y pudo haberla visitado en más de una ocasión. En estas importantes muestras los fotógrafos más reconocidos exponían sus obras maestras y allí era posible admirar el trabajo de profesionales como Braun y Giacomo Brogi, con sus reproducciones artísticas al carbón de gran formato, aunque Gulbenkian ya conocía algo de los trabajos anteriores de algunos de estos estudios, tal y como consta en documentos y fotografías de este archivo personal.

En general, el cambio de siglo supone un momento clave y un punto de inflexión para él en sus inicios como coleccionista. Desde finales del siglo XIX hasta la década de 1910, Calouste Gulbenkian pasará por un periodo formativo autodidacta cuyo objetivo será obtener un alto grado de conocimientos artísticos, proceso que culminará en décadas posteriores cuando alcance su madurez como coleccionista de arte. Pero para hacerse un experto y reunir su colección necesitaría, además de libros y publicaciones específicas sobre arte y museología, otras herramientas que le sirvieran para sus estudios, como ocurrirá con las fotografías. Sumado a este intenso aprendizaje por cuenta propia que nunca cesará a lo largo de su vida, para educarse en el ámbito de la historia del arte Gulbenkian recibiría ayuda a través de algunos consejos de expertos. Del conservador e historiador del Louvre, Camille Benoît, tomó una serie de lecciones a finales de 1903. Parece ser que la tarea asignada durante este periodo fue el arte italiano del Museo del Louvre. Como sugiere el biógrafo británico de Gulbenkian, Jonathan Conlin, quizá mediante este contacto con Benoît podía asegurarse posteriormente una carta de introducción para conocer a Bernard Berenson, el gran experto en Renacimiento italiano que acabaría trabajando junto al famoso marchante británico Joseph Duveen (Conlin, 2019: 58). Como también apunta Conlin, es posible que Gulbenkian visitara y conociera a Berenson en Florencia hacia 1903 en Villa I Tatti (Conlin, 2019). Es complejo determinar si Benoît, Berenson u otras personas que le dieron pequeñas lecciones sobre arte pudieron recomendarle o aconsejarle que adquiriese fotografías o reproducciones para sus estudios. Independientemente de que fuera alentado por expertos, los libros de aquella época también recomendaban el uso de fotografías y reproducciones como herramientas importantes para el experto y el *connoisseur*. Coleccionar y comprar fotografía sobre arte era algo que Gulbenkian ya había emprendido por su cuenta, tal y como se empieza a ver en algunas copias que aparecen brevemente en los álbumes de memorias.

Sin embargo, el hecho de que los conservadores de museos también trabajasen con fotografías y las utilizasen como herramienta pudo influirle e incentivarlo a forjar él mismo su propio archivo de arte, tal y como existía en estas instituciones. Este coleccionismo de reproducciones fue adquiriendo progresivamente una mayor calidad y cualidad, como se verá en el hecho de escoger las fotografías al carbón como técnica predominante en su acervo documental. Las copias al carbón eran dentro del mercado comercial de la fotografía objetos de un valor económico considerable, ya que se trataba del proceso fotográfico más caro en los catálogos de estudios. Generar una

colección de reproducciones artísticas de estas características requería poseer un alto poder adquisitivo y económico que estaba al alcance de muy pocos.

### Aprendizaje autodidacta y fotografías

Para iniciarse y hacerse un experto en la historia del arte y los grandes maestros, Calouste Gulbenkian emprendió su propia estrategia. Esta consistió en adquirir una extensa y valiosa colección de reproducciones artísticas con fotografías y materiales de las mejores calidades. Una gran parte de estas imágenes medían entre los 20 y los 60 cm, tamaños que eran considerados grandes formatos en aquella época en la que ampliar la fotografía sin perder calidad era muy complejo o prácticamente imposible, si bien, como se ha mencionado, existieron algunos estudios dedicados prácticamente en exclusiva a este negocio. El hecho de que la colección se crease con este fin de estudio y documentación se sustenta tanto por las anotaciones escritas en los reversos de las imágenes, encargadas ya en algunas fotografías con un sistema para tomar apuntes en el reverso, como en ese interés por tener las obras a tamaños grandes en los que se pudiesen apreciar mejor los detalles [fig. 2].



**Figura 2.** Anverso y detalle de reverso de una fotografía al carbón entelada, con inscripción y anotaciones personales del coleccionista acerca de la obra y su técnica. Archivos Calouste Gulbenkian. Fundación Calouste Gulbenkian, Lisboa. Fotografía: Alba Guerrero García.

De igual modo, la opción de elegir una técnica fotográfica determinada para una parte sustancial de estas imágenes tampoco era algo casual. Si estas iban a servir para el estudio de las obras de arte debían proporcionar una buena calidad, permitir una fácil manipulación, no deteriorarse con facilidad y resistir el paso del tiempo. Todas estas ventajas eran ofrecidas por las copias al carbón o «fotografías inalterables» que, frente a otras técnicas como la albúmina, el colodión o el gelatinobromuro, eran más adecuadas para los propósitos requeridos en este ámbito del estudio del arte. Por estas ventajas que ofrecían con respecto a las demás y por la complejidad de su procesado eran un artículo de lujo, al igual que otros procesos, como el platinotipo, que se consideraron dignos de las bellas artes.

Aunque esta técnica al carbón no es exclusiva en el archivo, sí tiene una destacada presencia y resulta de importancia el hecho de que existan subgrupos enteros de fotografías de este proceso en la mayoría de carpetas con documentación sobre arte del Archivo de Lisboa. La mayoría de estas imágenes y estudios han sido identificados porque solían venir con leyendas y sellos del establecimiento. Aquellas que aparecen selladas o con información se situán en su mayoría entre los años 1896, 1901, 1902, 1905 y 1907, años en los que Gulbenkian estaba aún aprendiendo de arte y perfeccionando su criterio personal en materia de coleccionismo. La empresa Braun et cie, fundada por el conocido fotógrafo francés Adolphe Braun, está presente en muchas fotografías al carbón de esta colección, siendo este negocio uno de los que alcanzó mayor éxito y experiencia en este sector. Los sellos de esta compañía en las fotografías del archivo parecen ser de los más antiguos, ya que datan de 1896, 1901, 1902 y 1905, y sus imágenes ilustran una selección de obras de grandes colecciones como las del Museo del Prado, el Museo del Louvre o el Kunsthistoriches de Viena [fig. 3].



**Figura 3.** Braum et Cie, 1900. Copia al carbón de reproducción de obra de arte. Archivos Calouste Gulbenkian – Fundación Calouste Gulbenkian, Lisboa.

## Modus operandi y adquisición de reproducciones de arte. Las relaciones con los estudios fotográficos

Con respecto a cómo se adquirirían este tipo de copias, en los estudios el cliente tenía la posibilidad de escoger el proceso fotográfico que deseaba para las reproducciones y qué copias quería a través de los listados de obras en los catálogos. A finales del siglo XIX, en estos ejemplares podía apreciarse cómo las copias al carbón solían triplicar a albúminas y duplicaban el precio del gelatinobromuro [fig. 4]. Así, la materialidad de los objetos fotográficos importaba y debía ser considerada como producto de una técnica particular. El hecho de elegir el carbón para las reproducciones denotaba exigencia por parte del comprador y cierta sensibilidad artística, ya que la diferencia entre unas imágenes y otras no se encontraba solo en el precio. Las fotografías al carbón conservadas entre la documentación sobre arte de estudios como Braun, Brogi, Fratelli Alinari y Hanfstaengl eran técnicamente complejas, de un gran formato y muy estables. Esto implicaba, además del alto coste de cada ejemplar, un dominio técnico y una apuesta comercial competente para ofrecer una calidad superior que diferenciase a unos estudios de otros en aquellos momentos.

**Nomenclature, Dimensions et Prix des Formats**

FORMATS	Au nitrate		Au platine		Au charbon	
	sans carton	avec carton	sans carton	avec carton	sans carton	avec carton
a) 40×54 cm. (Extra-Grand) . Fr.	5.—	6.—	7.—	8.—	12.—	13.—
b) 28×38 cm. (Sur-Extra) . . . »	2.—	2.50	3.—	3.50	6.—	6.50
c) 20×25 cm. (Extra) . . . . . »	0.75	1.—	1.25	1.50	2.50	2.75
do. par douzaine . . . . . »	6.—	9.—	12.—	15.—	24.—	27.—
d) 10×14 cm. (Cabinet) . . . . . »	0.30	0.35	0.60	0.65	1.25	1.50
do. par douzaine . . . . . »	3.—	3.60	6.—	6.60	12.—	15.—

**Avertissement**

Les épreuves au charbon on peut les avoir outre que dans la couleur sepia, en rouge, bistre, bleu et vert.

**Agrandissements au Bromure**

Les reproductions existant dans les formats B et C peuvent être agrandies aux dimensions du format A au prix de 15 fr. chaque épreuve non montée. Les reproductions du format A peuvent être agrandies aux dimensions ne dépassant 65 cm. d'un côté ni 100 de l'autre, au prix de 30 fr. chaque épreuve non montée, et de 35 fr. doublée en toile.

*Moltiplicazioni. Dai tre formati si può fare ingrandimenti anche in doppiezza (massima 55x83) al prezzo di £ 30*

*Ingrandimenti superiori, entro i massimi 63x100 £ 40*

*Dal formato A in B £ 10.00*

*scarto 30%*

Figura 4. Página del catálogo de 1907 de la Maison Giacomo Brogi donde se indicaban tamaños y precios de reproducciones en fotografía. Fototeca Kunsthistorisches Max-Planck-Institute, de Florencia. Fotografía: Alba Guerrero García.

Aunque la relación con el estudio de Braun tuvo que ser una de las más importantes, apenas hay correspondencia de estos encargos. Sin embargo, sí que existe un importante intercambio de correspondencia entre el estudio del italiano Giacomo Brogi de Florencia y Calouste Gulbenkian, tratándose de una venta numerosa de fotografías. Esta relación comercial ha ayudado a entender con mayor precisión cómo se llevaron a cabo las compras de reproducciones. Entre los meses de abril y diciembre de 1907 hay una serie de documentos que narran una transacción comercial cuyo motivo es un gran encargo de fotografías. Los catálogos del establecimiento y la interpretación de esta correspondencia han determinado cómo se llevaban a cabo esas transacciones y cuáles eran las principales exigencias de Gulbenkian a la hora de adquirir las fotografías<sup>1</sup>. Esta adquisición fue realizada durante una estancia en Florencia en marzo de 1907, donde se produce un encuentro con Brogi. Es posible que la relación fuese anterior, como en el caso de Braun, ya que esta no es la primera vez que adquiere imágenes de la firma italiana. En la factura se indica el pago de 500 francos que Gulbenkian dio por adelantado ese mismo día y se detalla el tamaño de las fotografías, la técnica del carbón y el entelado de una parte de esas fotografías [fig. 5].

COLLEZIONI DI PITTURE  
VEDUTE, MONUMENTI ECC. DELLE PRINCIPALI CITTÀ  
FOTOGRAFIA  
STUDIO DI RITRATTI  
15. LUNGARNO DELLE GRAZIE, Lett. B

**GIACOMO BROGI**  
FOTOGRAFO EDITORE FIRENZE  
STABILIMENTO CORSO DEI TINTORI, 43  
NEGOZIO IN FIRENZE  
I. VIA TORNABUONI 1  
NEGOZIO IN NAPOLI 62, PIAZZA DEI MARTIRI (NEGENBORN & BOCKWINKEL SUCCESSORI)

ESPOSIZIONE DI MILANO 1906  
DIPLOMA D'ONORE TORINO 1898  
MED. D'ORO PARIGI 1900  
FOTOGRAFO DI S.M. IL RE D'ITALIA  
E DI ALTRE CASE REGNANTI.  
INGRANDIMENTI AL CARBONE  
PLATINOTIPIE ECC.

Sig. C. S. Gulbenkian, London Dares  
per le seguenti merci comandate:  
spedite a mezzo  
Li. 15 Juin 1907

Facture Pro-Forma:				
N°	134	Photographies Engrandies au charbon	Fr. 12.-	Fr. 1608
	38	" " Extra " " sans monter	6.-	228
	148	" " Extra " "	2.-	296
Dessins des Conciens Maîtres:				
	2	Format A au charbon	1.-	2
	21	" B "	1.-	21
	15	" C "	1.50	22.50
	17	" D "	3.-	81
			Fr.	2258.50
			Rabais 40%	903.40
			Fr.	1355.10
Emballage des susdits 65 Dessins à 0.25 par dessin net				16.25
			Emballage	5.-
			Fr.	1376.35
Votre paiement à l'avance de 18 Mars 1907				500.-
			Fr.	876.35

Figura 5. Factura pro-forma del estudio de Giacomo Brogi de Florencia, 1907, donde se detalla el encargo realizado por Gulbenkian y el pago por adelantado que dio en su visita. Archivos Calouste Gulbenkian - Fundación Calouste Gulbenkian, Lisboa. Fotografía: Alba Guerrero García.

<sup>1</sup> Catalogue des reproduction en photographie publiées para la Maison Giacomo Brogi. Premier partie. Tableaux, fresques et mosaïques anciens et modernes, Florencia, 1903. Catálogo online perteneciente al fondo de la Photothek des Kunsthistorischen Institut en Florencia, Max Plank Institut.

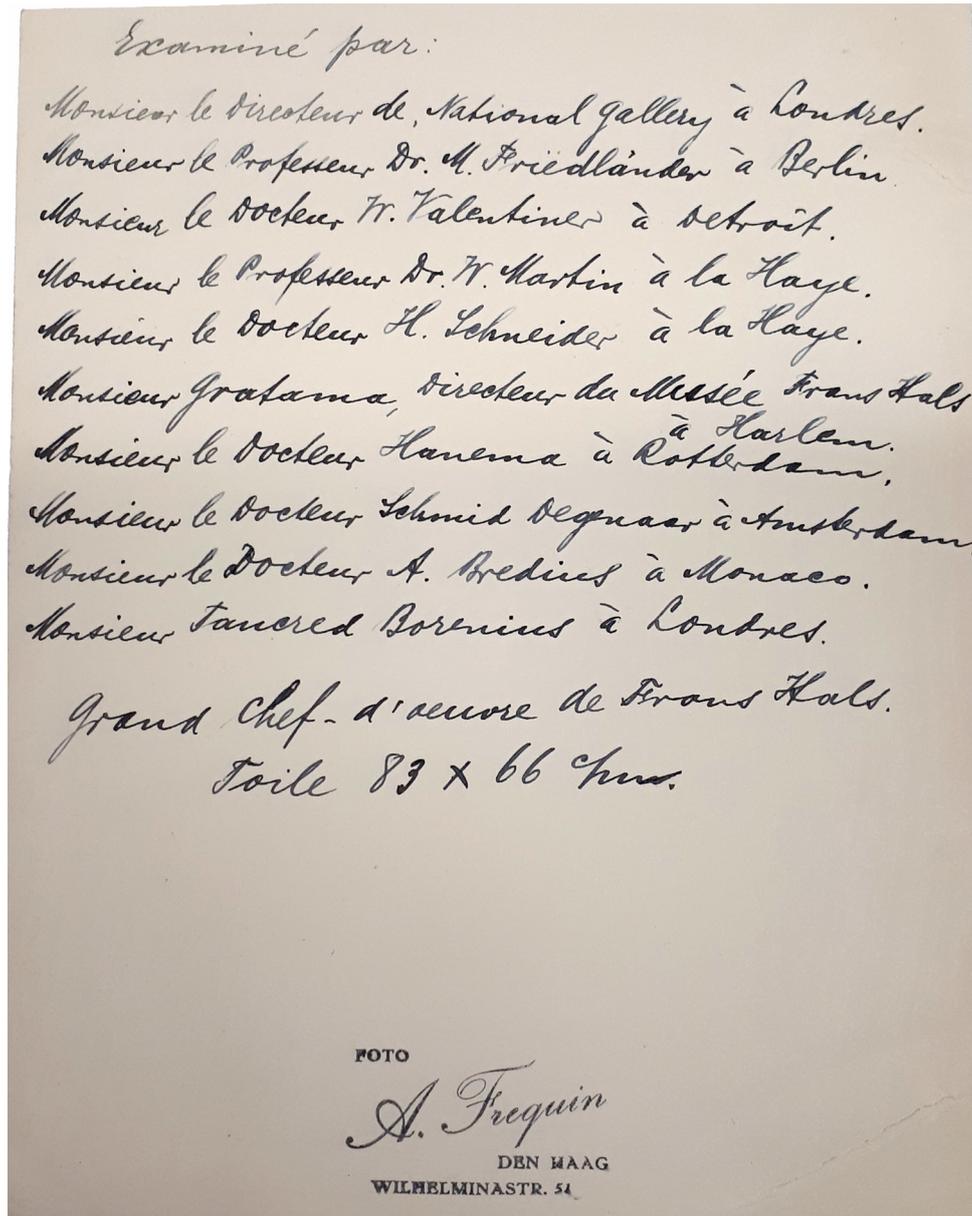
El *modus operandi* o la metodología con la que Gulbenkian llevaba a cabo este estudio personal y autodidacta tenía algunas particularidades, incluyendo la recopilación de reproducciones de obras de arte y, por ejemplo, la compra de copias de una misma obra a diferentes fotógrafos y en distinta técnica fotográfica, como se puede ver en los ejemplos. Esto ocurre frecuentemente con el caso de los fotógrafos y estudios italianos Alinari y Brogi. Y resulta curioso observar entre la disposición de los fondos cómo a los Alinari les compraba habitualmente las copias en papel al gelatinobromuro de plata y a Brogi le encargaba principalmente las copias al carbón [fig. 6]. Quizá, ver una misma obra en distinto procedimiento fotográfico pudo aportarle una perspectiva más amplia, siendo algo que ocurre de forma recurrente en esta documentación.



**Figura 6.** Dos reproducciones de la misma obra de arte en diferentes procedimientos fotográficos: papel al gelatinobromuro de plata del estudio Fratelli Alinari y al carbón de Giacomo Brogi. Archivos Calouste Gulbenkian - Fundación Calouste Gulbenkian, Lisboa. Fotografía: Alba Guerrero García.

Es interesante también el papel que desempeña la fotografía acompañando a la correspondencia, ocurriendo muy a menudo entre los documentos de este archivo. Hay algunos ejemplos, como el caso de una fotografía de un bajorrelieve asirio que venía con una carta enviada por Edward Herbert Keeling a Gulbenkian en 1923 pidiéndole que fuera a ver la pieza que le ofrecía por un módico precio «para salvarla de ir a América», pues, como es sabido, los coleccionistas americanos que habían hecho las grandes fortunas industriales estaban adquiriendo una buena parte de las obras de arte europeas y de Oriente a través de marchantes y vendedores como Duveen. En algunas de estas correspondencias se podían incluso leer alusiones a las particularidades e intereses de Gulbenkian, dejando reflejado en las misivas cómo quienes le ofrecían obras conocían muy bien el gusto del coleccionista y, por ello, solo le ofrecían lo mejor.

Al mismo tiempo, las fotografías y los reversos sirvieron como documento testimonial y de apoyo para realizar un atestado acerca del valor de la obra o plasmar el juicio y las conclusiones de expertos que habían examinado la pieza que quería comercializarse y que verificaban su autenticidad, siendo una constante en el archivo estos ejemplos en las cartas y reversos fotográficos manuscritos que daban credibilidad y respaldaban el valor auténtico de la obra en el mercado [fig. 7].



**Figura 7.** Reverso de fotografía con inscripción, verificando la autenticidad y el examen de la obra por parte de expertos de diversos ámbitos de una pintura de Franz Hals. Archivos Calouste Gulbenkian - Fundación Calouste Gulbenkian, Lisboa. Fotografía: Alba Guerrero García.

También, dentro del *modus operandi* de Gulbenkian y del mercado artístico del momento, el intercambio de dosieres con documentación técnica y fotográfica sobre las obras será muy constante en las décadas de los años veinte, treinta y cuarenta. Estos documentos técnicos acompañados por fotografías de las obras eran enviados por galerías y marchantes, siendo recopilados por el coleccionista entre las diferentes carpetas del Archivo de Lisboa. La mayoría ha permanecido entre la documentación porque Gulbenkian no los devolvía a sus legítimos propietarios y los consideraría de utilidad, por lo que decidió conservarlos como recursos extra de su aprendizaje en el mercado de arte y coleccionismo.

Con respecto a la compra de reproducciones artísticas a través de grandes museos o encargos que realizaba durante viajes, sobre todo en las décadas de los años veinte y treinta, un ejemplo puede observarse en la adquisición que lleva a cabo en su visita a España mediante la documentación fotográfica conservada en sobres originales del museo y en la carpeta Madrid de sus études d'art. Esta unidad documental conservaba una lista de obras que haría referencia a un encargo de

reproducciones que realizaría al Servicio de Fotografía del Museo del Prado, puesto que el listado se corresponde con algunas de las fotografías conservadas de los fotógrafos Moreno y Anderson, ambos con derechos y permisos para reproducir las obras de la pinacoteca madrileña y responsables de comercializar las imágenes.

## Conclusiones

Las hipótesis con las que concluye esta investigación apuntan a que, aunque Gulbenkian se inicia de forma autodidacta en arte y coleccionismo, en su documentación y en los testimonios de quienes le conocieron se refleja cómo siempre finalmente se asesoró de los mejores (Azeredo, 2006: 81). En este aspecto, uno de sus primeros objetivos fue el estudio del arte italiano, especialmente del Renacimiento, a través de unas lecciones recibidas en el Louvre por uno de sus conservadores. El interés por este periodo artístico, además también se evidencia en los encargos fotográficos que realiza a Brogi, a los italianos Alinari y, en menor medida, a Anderson, todos ellos con gran presencia en los archivos a través de las fotografías de reproducciones de obras de arte italiano. Además de visitar la ciudad de Florencia varias veces a lo largo de su vida, cada vez parece más razonable que en algún momento pudiera reunirse con el experto en Renacimiento italiano y *connoisseur* Bernard Berenson, probablemente hacia 1903-1907 durante alguno de estos viajes. El estudio de cartas y facturas con el estudio de Giacomo Brogi lo sitúan también en Florencia en marzo de 1907, quedando la posibilidad de que en este momento pudieran haberse conocido ya o haber intercambiado opiniones y consejos sobre cómo trabajar con estas herramientas fotográficas.

Como es evidente, al residir en Florencia, Berenson conocía el trabajo del estudio fotográfico Brogi y aún más el de los Alinari, a quienes incluso recomendaba en sus cartas. También es interesante que ya en 1893 él mismo había escrito el relevante artículo *Isochromatic Photography and Venetian Painting* sobre la importancia de la fotografía para el *connoisseurship* de arte, el texto mencionado que trata sobre cómo las técnicas fotográficas habían revolucionado el conocimiento y la expertización en arte. Bernard Berenson fue pionero en el uso de la fotografía en este ámbito y uno de los primeros en reconocer su valor como herramienta para el estudio del arte (Gioffredi, 2010: 289-303), tal y como aconsejaba en algunas de estas publicaciones.

Así, los datos aportados de la investigación junto a las sugerencias del biógrafo Jonathan Conlin dejan abierta la posibilidad de que en esta época ambos pudieron llegar a conocerse a través del marchante e intermediario Joseph Duveen (Colin, 2019: 58), que al mismo tiempo vendió y asesoró a Gulbenkian en muchas ocasiones. Por tanto, el estudio de este patrimonio fotográfico también ha contribuido a que esa hipótesis cobre aún más fuerza y a intuir que parte de su *modus operandi* pudo provenir de esta influencia e intercambio con otros expertos en la materia que además también han reunido colecciones, archivos de arte y fototecas muy similares a las de Calouste Gulbenkian.

## Bibliografía

- Atagök, T. (1997). Museology. En *Art Encyclopaedia* (vol. 2). Istanbul.
- Azeredo Perdigão, J. (2006). *Calouste Gulbenkian. Coleccionador*. Fundação Calouste Gulbenkian. (3ª ed. 50º aniv). Fundación Calouste Gulbenkian.
- Bann, S. (2002). Photography, printmaking, and the visual economy in Nineteenth-century France. *History of Photography*, 26, 1. <https://doi.org/10.1080/03087298.2002.10443249>
- Berenson, B. (9 de noviembre 1893). Isochromatic Photography and Venetian Painting. *The Nation*.
- Brogi, G. (1903). *Catalogue des reproduction en photographie publiées para la Maison Giacomo Brogi. Premier partie. Tableaux, fresques et mosaïques anciens et modernes*. Forgotten Books.

- Conlin, J. (2019). *Mr. Five Per Cent: The many lives of Calouste Gulbenkian, the world's richest man*. Southampton University, Profile Books.
- Giofredi Superbi, F. (2010). The Photograph and Bernard Berenson: The Story of a Collection. *Visual Resources: An International Journal of Documentation*, 3 (26), 289-303.  
<https://doi.org/10.1080/01973762.2010.499653>
- Gombrich, E. H. (2003). *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. Fondo de Cultura Económica México.
- Guerrero, A. (2021). *La fotografía como elemento de colección y como herramienta de un coleccionista: álbumes de memorias, souvenirs y reproducciones fotográficas en la documentación de arte de Calouste Gulbenkian*. [Tesis doctoral] Universidad de Murcia. <http://hdl.handle.net/10201/111586>
- Hannavy, J. (2008). *Enciclopedia of the Nineteenth-Century Photography*. Taylor & Francis.
- Nevill, R. (1908). *French Prints of the Eighteenth Century*. Macmillan and co.
- Pérez Gallardo, H. (2003). Aproximación a los orígenes de la reproducción fotográfica de obras de arte. *Pátina*, II (12), 135-143.
- Pérez Gallardo, H. (2015). *Fotografía y arquitectura en el siglo XIX. Historia y representación monumental*. Editorial Cátedra.
- Verhoogt, R. (2007). *Art in Reproduction: Nineteenth-Century Prints after Lawrence Alma-Tadema, Jozef Israëls and Ary Scheffer*. Amsterdam University Press.

## Edición y coordinación:

Carolina Miguel Arroyo  
Sonia Taravilla Gómez  
Corinne Cristini  
Marion Gautreau

## Servicio de publicaciones del Museo Nacional del Romanticismo:

Sonia Taravilla Gómez

## Documentación:

Miguel Romero Sánchez

## Textos:

Juan José Alonso Martín	Félix García Díez	Thalia Montes Recinas
Mireya Arenas Patiño	Manuela García Lirio	Rocío Nicolás Blanco
Leticia Azcue Brea	Irene Galvañ Martínez	Susana Oroño Barba
Aurelia Balseiro García	María González Pachón	Javier Ortiz Echagüe
Clara Berástegui Pedro-Viejo	Alba Guerrero García	Carolina Pelaez Soto
Rosa Carmona Elizalde	Rita María Hernández Hernández	María de Quiroga Figueroa
Cecilia Casas Desantes	Concha Herranz	Jorge Rivas López
Rocío Coletes Laspra	Jesusa Herrera	Paula Salinas Somoza
César Díaz-Aguado	M.ª Ángeles Ibáñez	Beatriz Sánchez Torija
M.ª Begoña Fernández García	Laura Jiménez Izquierdo	Carlos Teixidor Cadenas
Carla Franceschini Fuenzalida	M.ª Isabel Justo Fernández	Jacques Terrasa
Mario Fernández Albarés	Gervacia Santusa Marca Morales	Ana Tomás Hernández
Sonia Fernández Estebán	Carolina Miguel Arroyo	Fabiola Velasco Garípoli
Vicente Fernández Fernández	Rebeca Monroy Nasr	Nieves Velasco Gozalo

## Créditos fotográficos:

Archivo de Fotografía Urbana, Alberto Vollmer Foundation Inc, Venezuela	Los Angeles County Museum of Art, USA
Archivo General de Palacio, Colección de Fotografía Histórica	Mireya Arenas Patiño
Archivo Histórico del Museo Nacional de Historia del INAH. Castillo de Chapultepec, México	Museo Arqueológico Nacional
Archivo Histórico del Poder Judicial del Estado de Michoacán, México	Museo Carnavalet, París
Archivo Jalón Ángel	Museo Cerralbo
Archivo Pedro Meyer	Museo de Historia de Madrid
Archivo Personal de Antolín Sánchez	Museo de la Universidad de Navarra
Archivo Rebeca Monroy Nasr, CDMX	Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, (MEIAC). Badajoz
Ateneo de Caracas, Venezuela	Museo Histórico Nacional de Chile
Bibliothèque Nationale de France	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo	Museo Nacional de Artes Decorativas
Colección Crisólogo Michel. Archivo de La Paz	Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias «González Martí»
Colección de Arte Contemporáneo de la Universidad de Granada	Museo Nacional de Escultura de Valladolid
Colección del Muséu del Pueblu d'Asturies	Museo Nacional del Prado
Colección García Catalá	Museo Nacional del Romanticismo
Colección Lourdes Almeida	Museo Nacional del Traje. CIPE
Colección Museo Alejandro Otero	Museo Provincial de Lugo, colección W. Ebeling
Colección Museo del Arte Contemporáneo de Caracas, Venezuela	Museo Universidad de Navarra
Colección Rebeca Monroy Nasr	Museu d'Art Contemporani de Barcelona
Collection du Musée de Dieppe, Francia	Museu Nacional d'Art de Catalunya
Fondo de Lorenzo Cabeza	Omar Isaac Dávila González
Fototeca de la Universidad de Sevilla	Patrimonio Nacional
Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España	Rosa Carmona Elizalde
Fototeca Kunsthistorisches Max-Planck-Institute, de Florencia	Susana Oñoro Barba
Fundació Toni Catany	Sylviamgd
Fundación Calouste Gulbenkian, Lisboa	Universidad de Stanford, USA
Fundación Canal, Madrid	Universidad Nacional Autónoma de México
George Eastman House. International Museum of Photography and Film, Rochester, Nueva York	Victoria & Albert Museum, Londres
	Victoria Art Gallery, Bath

