

## TESIS DOCTORAL

### INVENTARIO FOTOGRÁFICO BERCIANO: MEMORIA FOTOGRÁFICA Y RECONSTRUCCIÓN AUDIOVISUAL



**Autor: Valentín Carrera González**  
**Director: Rafael Sánchez Carralero**

**Departamento de Historia del Arte-Bellas Artes**  
**Universidad de Salamanca**

**1988**



Universidad de Salamanca
DEPTO. HIST. ARTE / BELLAS ARTES
09 MAR 1998
Entrada/ <del>Salida</del> N.º <u>24</u>

INTRODUCCIÓN

*La memoria fotográfica y la reconstrucción audiovisual*

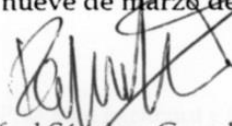
D. Rafael Sánchez Carralero, profesor titular del Departamento de Historia del Arte - Bellas Artes, de la Universidad de Salamanca, como director de la Tesis de Doctoramiento titulada "*Inventario fotográfico berciano. Memoria fotográfica y reconstrucción audiovisual*" de D. Valentín Carrera González, emite el siguiente

INFORME

QUE el trabajo realizado reúne las condiciones científicas y académicas exigibles y que, por tanto, está en disposición de ser defendido públicamente, como señala la normativa vigente para la obtención del grado de Doctor.

Por lo que AUTORIZA su presentación.

Y para que conste, a los efectos oportunos, firmo el presente en Salamanca a nueve de marzo de 1998.



Fdo. Rafael Sánchez Carralero

## Contenido

### INTRODUCCIÓN

La memoria fotográfica y la Reconstrucción Audiovisual

### PRIMERA PARTE. LAS RAZONES DE LA MEMORIA

1. Motivos de la elección del tema
2. La memoria como signo de identidad
3. La memoria fotográfica
4. Propiedad intelectual y Patrimonio Histórico

### SEGUNDA PARTE. UN CASO PRÁCTICO: EL BIERZO

5. Introducción al estudio de la fotografía histórica en El Bierzo
6. Trabajo de campo

### TERCERA PARTE. LA RECONSTRUCCIÓN AUDIOVISUAL

- 7— La memoria audiovisual
8. Primera propuesta: *Memoria del Bierzo*
9. Segunda propuesta: *La Sal de la Tierra*

### CUARTA PARTE. CONCLUSIÓN Y MODELOS PROPUESTOS

10. Conclusiones
11. Modelo de Rastreo
12. Modelo de Reconstrucción Audiovisual *desde abajo*

### BIBLIOGRAFÍA

### ÍNDICE GENERAL

### APÉNDICES

- Apéndice I. Legislación (Propiedad Intelectual y Patrimonio Histórico)
- Apéndice II. Glosario de procedimientos de la fotografía histórica.
- Apéndice III. Guion *Memoria del Bierzo*.
- Apéndice IV. Plan de Documentación de *O SAL DA TERRA*.
- Apéndice V. Catálogo de documentales.
- Apéndice VI. Itinerario académico y personal.
- Apéndice VII. Índices del *Thesaurus Fotográfico Berciano*

### ANEXOS

- Anexo 1. *Thesaurus Fotográfico Berciano* (fichas 1/1600, tomos I—IV)
- Anexo 2. Documental *MEMORIA DEL BIERZO* (video VHS, 30 min.)

## INTRODUCCIÓN



## **La Memoria Fotográfica y la Reconstrucción Audiovisual**



*Las fotografías son los archivos de nuestra memoria.*  
BAUDELAIRE

Vivimos en un mundo dominado por el periodismo de lo efímero. Artículos magníficos, merecedores de amarillear en las antologías, son devorados como *kleenex* de usar y tirar. Antiguamente (en materia de fotografía y prensa nos referimos, lógicamente, a la “antigüedad” de finales del siglo XIX—principios del XX), los periódicos duraban semanas. Una gacetilla semanal o un periódico ya usado, traído por el camión del pescado, no se consumía al día, como pan fresco; andaba por la casa semanas y las noticias nunca eran del todo atrasadas.

Algo similar ocurría con las fotos: inmortalizaban momentos casi sagrados (bodas, bautizos, graduación militar, pariente en la emigración). Al contrario de lo que ahora sucede con las fotos instantáneas o la fotografía de prensa, desactualizada y desautorizada de inmediato por la imagen de televisión, antaño la fotografía estaba al servicio de lo permanente. Hacia esa permanencia (la memoria) se encaminó nuestra búsqueda.

Nos propusimos echar anclas frente a las turbulencias de tantas y tantas noticias amortizadas rápidamente. El periodismo —especialmente el audiovisual— del que somos víctimas se nutre, como un Saturno insaciable, de una “ley de

la obsolescencia precipitada”. Esa ley arboricida es la que arroja diariamente toneladas de papel a los contenedores, la que proscribe el placer de la relectura o el *revisionado*, la que arrincona a nuestros clásicos sin misericordia.

Nos parecía intuitivamente —y esta tesis doctoral se propone confirmarlo— que era valioso recuperar las viejas imágenes, regresar a la vida en sepia, visitar los clásicos conocidos y darse el regalo de una segunda y una tercera lectura. He ahí el placer que atesora la memoria.

En las navegaciones intelectuales, preñadas de tormentas y naufragios, cada ulises doctorante arriba a su puerto de destino (destino siempre provisional, itinerante) sin proponérselo: son los vientos del saber los que empujan la vela, son las calipsos de la confusión que retrasan su llegada, son los cíclopes bibliográficos con los que pelear y son los cantos de sirenas universitarias que interponen zancadillas o trenzan remolinos.

Finalmente, hemos aquí, al cabo de siete largos años de navegación por los océanos de la memoria. En esos océanos hemos navegado a placer y por placer, con frecuencia a la deriva, sin un puerto de arribada. Otras veces hemos trazado sobre las cartas marinas derrotas que han dado como fruto libros hermosos.

Porque, digámoslo pronto, en las aguas de la memoria hemos ido procurando los espejos frágiles de la fotografía. Imperecederos, pero tan precariamente conservados que reclamaban con urgencia la intervención de equipos de salvamento y socorrismo.



En esa operación de rescate podemos afirmar que, gracias a la investigación realizada, cientos de imágenes se han salvado de la destrucción o del fuego del olvido y nos han permitido reconstrucciones, a modo de nuevas propuestas visuales. Hemos sido, pues, bomberos en mitad del océano.

Suele opinarse que conviene al tema de una tesis doctoral que el asunto a investigar contenga un problema no resuelto. Cuando iniciamos el trabajo, de límites imprecisos y sin una brújula imantada, fueron apareciendo diversos problemas, tales de catalogación y clasificación; de método, en definitiva.

Por ello nos propusimos avanzar según el viejo principio hermenéutico conocido como “círculo del entendimiento”. A diferencia de un círculo vicioso, en el que el todo remite a las partes y éstas nos devuelven otra vez al todo, sin posibilidad de avanzar, el círculo hermenéutico virtuoso sería aquel en el que se pasa de lo propio a lo ajeno y de lo ajeno a lo propio avanzando.

Todo intento de comprensión de un lenguaje o de una estructura (en nuestro caso, el intento de lectura de los fósiles fotográficos) necesita de una labor de interpretación *que rompa el círculo*. Se trata de un viejo problema lógico y metodológico que recuerda la llamada “paradoja del análisis” (“Si los términos mediante los cuales se analiza una expresión no son sinónimos con la expresión, entonces no hay análisis, y si son sinónimos se repite la misma expresión analizada”, FERRATER MORA).

La forma de avanzar consistiría en pasar continuamente de lo propio a lo ajeno y de lo ajeno a lo propio. O también, de lo particular a lo general y de lo general otra vez a lo particular. De este modo, se rompe el círculo, transformándolo en una espiral virtuosa: lo propio inicial, matizado por lo ajeno, revierte de nuevo sobre lo propio, corrigiéndolo, haciendo la comprensión creciente. Esta metodología nos ha resultado particularmente útil en una forma de trabajar intuitiva > deductiva > intuitiva.

Piénsese al respecto que carecíamos de un simple manual de instrucciones para poner en orden aquellos cientos de fotografías que iban llegando a nuestras manos en el primer trabajo de campo.

Nos planteamos por ello como exigencia inicial de esta navegación, trazar nuestra propia carta marina: describir una metodología sencilla, pero práctica. Y confiamos en que ésta sea una de las aportaciones de nuestra tesis, que esperamos sea útil a futuros navegantes por los mares de la memoria.

Así nos lo sugirió, también, la Filmoteca de Castilla y León, pues en un momento de eclosión de estudios y publicaciones de “fotos antiguas”, parecía conveniente disponer de un instrumento metodológico capaz de aportar rigor a los trabajos en curso o futuros. Esperamos haberlo conseguido□

## **PRIMERA PARTE. LAS RAZONES DE LA MEMORIA**



## 1. MOTIVOS DE LA ELECCIÓN DEL TEMA



## **1.1. URGENCIA DE RESCATAR LA TRADICIÓN ORAL**

La memoria es mucho más que el recuerdo. Recuerdos, cada cual tiene los suyos y, por ello, los jóvenes bercianos jamás poseerán el recuerdo de cómo fueron antes de nacer ellos su calle, su ciudad, la plaza mayor de su pueblo, o de cómo trabajaban o se divertían los convecinos de principios de siglo. Cuando no existe el recuerdo —porque algunos mayores lo han olvidado, o porque los jóvenes no lo han tenido— es necesaria la memoria, la voluntad de aprehender el pasado para comprender mejor nuestro presente.

El autor de esta tesis pertenece a la última generación que ha tenido el privilegio de oír de viva voz las historias de los abuelos del siglo XX: la llegada de la luz, del teléfono, la guerra de Marruecos o cómo se salvó el Cristo Rojo en 1934.

Para quienes disponemos ahora (además de TV digital, por cable, vía satélite, vídeo, CD—rom, etc.) de las cómodas cámaras automáticas, autofocus y auto—todo, supone un ejercicio de asombro y humildad volver la mirada atrás y tratar de comprender el instante en que nuestros abuelos se vieron por primera vez a sí mismos en una fotografía; en uno de aquellos prodigiosos retratos de principios de siglo que aún

hoy conservan su calidad artística y el encanto añadido por el paso del tiempo.

Nuestros abuelos, nacidos en las últimas décadas del siglo XIX (tendrían hoy ciento y pico años), mantuvieron viva la antorcha de aquellos instantes luminosos y su voz es la voz de la memoria, alimentada en las horas de la niñez.

Nuestros hijos y nietos —quienes van hoy a la escuela o andan en la "primera cartilla"— ya no podrán conocer jamás aquel mundo, sino es a través de testimonios como este *The-saurus*. Quienes andamos en edad de no mojar la barriga —lustro arriba o abajo—, teníamos (tenemos) la obligación de mantener encendida la antorcha de la tradición oral. Las fotos que hemos recuperado hablan por sí solas, al cariño de la lumbre, hilvanando un filandón en el que resuenan las voces de los abuelos contándonos, una y otra vez, el caudal de sus vivencias doradas.

Una vez conocida la apasionante tarea, comenzó la labor de indagar las fuentes y granjearse la confianza de personas mayores, a veces saqueadas en lo más querido: fotos que nunca eran devueltas o simplemente robadas por algún desaprensivo. No se trataba solo de obtener la foto, sino un tesoro mayor: el recuerdo, la confidencia, el dato familiar o histórico.

Conviene aclarar algunos detalles relativos a la recolección de material y a los criterios manejados para su publicación. Comenzamos la recopilación fotográfica en 1990, costeando las reproducciones con nuestros recursos. Creemos que el trabajo ha sido realizado con rigor, aunque por no tratarse de una "historia de la fotografía", hemos prescindido de

archivos públicos o fotos ya publicadas en libros: todas las fotografías del Thesaurus proceden de fondos particulares, colecciones de familia, celosamente guardadas de padres a hijos.

Siempre que fue posible hemos anotado la fecha exacta, los nombres o los detalles que documentan cada foto, pero nos preocupó más contribuir a mantener viva la tradición oral, porque las fotos de este Thesaurus serán fuente inagotable de conversaciones, pretexto para discusiones interminables y evocación de recuerdos que irán calando lentamente en la memoria de las nuevas generaciones.

Sin embargo, la cronología no siempre ha podido ser exacta. Una parte interesante del trabajo de campo consistió en proyectar las fotos a grupos de personas que, principalmente por razón de edad, proximidad geográfica o vital, parentesco familiar, etc., pudieran aportar datos o contribuir a una identificación más certera.

Para ello, pasamos muchas tardes con grupos de familiares de algunos de los fotógrafos en cuestión o conversando con personas de avanzada edad, en el Hogar del Pensionista de Ponferrada y en el Hogar de la Tercera Edad de Bembibre, entre otros sitios<sup>1</sup>.

Muchas imágenes fueron reconocidas y datadas con exactitud por los asistentes. En otros casos se entablaron po-

---

<sup>1</sup> Queremos subrayar y agradecer la ayuda inestimable que nos prestó en este trabajo Manuel Domínguez, coautor del *Álbum de Bembibre*, cuya paciencia nunca será bien ponderada. Pasó horas y horas proyectando diapositivas, repitiéndolas unas y otra vez, a petición de nuestros informantes.

lémicas que aún duran: si los abuelos de hoy —o sus herederos— no se ponen de acuerdo sobre quién era el señor de sombrero o la señorita de mantilla que aparece en tal o cual foto, mucho nos tememos que será imposible en lo sucesivo documentar la foto con mayor exactitud.

Pero el esfuerzo ha merecido la pena: en aquellas caóticas e intensas sesiones, en las que se daban de bofetadas la memoria y la amnesia, aparecieron otros muchos detalles que han ido sumándose al caudal de este *Thesaurus*. Luego, la continuación de la búsqueda, casa por casa, álbum por álbum, memoria por memoria.

He aquí, pues, nuestra aportación a “*las fuentes de la memoria*”, en la clásica expresión de Publio López Mondéjar. Esta tesis ni es, ni pretende ser, una historia de la fotografía en El Bierzo, capítulo de nuestra historia que, como otros, está por hacer. Hemos procurado excitar la memoria, despertar el amor por nuestro patrimonio en los más jóvenes, y alertar en todos el sentido crítico para salvar y recuperar las especies fotográficas en grave peligro de extinción.

Ojalá vengan pronto más y mejores estudios a cargar-nos las alforjas de estampas memorables, pues aquí no están —ni mucho menos— todas las fuentes de la memoria berciana; ni siquiera todas las fuentes fotográficas, que son mucho más extensas.

Con todo esto, el Thesaurus Fotográfico Berciano (TFB) conforma un ejército de imágenes y testimonios que pone cerco al Olvido y abre nuevas tareas para que otros investigadores continúen la búsqueda□



## 1.2. LA HISTORIA AUDIOVISUAL DESDE ABAJO

La elección de nuestro segundo tema de trabajo (la historia del sindicalismo) fue en sí misma delicada; pero existía además el problema añadido de la perspectiva o el punto de vista que necesariamente habíamos de adoptar.

La historia no es únicamente (aunque sí lo es en gran medida) la de los hombres que detentan el poder, ya sean grandes o pequeños; ni la historia de las ideas, sólidas o ilusorias, en las que se apoyan o que les amenazan; debería ser también, debería ser sobre todo, la de las masas que trabajan y producen, la de su número y de sus formas de dominio de la naturaleza, la de su división en *clases*, que luchan en el seno de una unidad incesantemente contradictoria en torno a la producción y a la distribución de los bienes<sup>2</sup>.

La pertinente observación de Pierre Vilar —que, sin adscripción ideológica al marxismo, confiesa su metodología marxista— nos sitúa en lo que debe de ser el punto de mira del novísimo historiador (añadamos, audiovisual).

---

<sup>2</sup> VILAR [1985:10]

Nuestra propuesta aborda la tarea de hacer la historia de los sindicatos (en Galicia) por la sencilla razón de que no está hecha<sup>3</sup>; y porque, estando hecha la “historia oficial” (o mejor, las varias *historias oficiales*, incluidas las versiones *galleguista, nacionalista, etc.*), falta en ese relato oficial el papel de las clases trabajadoras, motor de la historia, a la manera en que lo sugieren Marx y Engels y lo propugna Vilar.

Pero es que, al hacerlo así, enlazamos con las tendencias más recientes en lo que se ha dado en llamar “formas de hacer historia”. Frente al patrón tradicional, los otros historiadores han optado por acudir a materiales que hubieran resultado extravagantes a Menéndez Pelayo o a Madariaga, pero que hoy son familiares para antropólogos como Clifford Geertz<sup>4</sup>. Nos referimos a la *historia desde abajo, la historia de las mujeres, la historia de la vida cotidiana, la historia de ultramar, la microhistoria, la historia oral, la historia de la lectura, la historia de las imágenes*<sup>5</sup>, etc.

Y, por qué no, *la historia del sindicalismo*, concebida **también** como “una historia sindical”.

---

<sup>3</sup> En una reciente conversación el profesor Maiz, Decano de la Facultad de Ciencias Políticas de la Universidad de Santiago, nos relataba esta carencia de la historiografía gallega como una laguna que ha de subsanarse urgentemente. Quizás hay ya exceso de trabajos sobre el galleguismo político, el agrarismo, etc., pero apenas existen líneas de investigación sobre el papel de los trabajadores *urbanos* en Galicia. La carencia es extensible a otras partes.

<sup>4</sup> Véase al respecto El antropólogo como autor.

<sup>5</sup> Por ejemplo, en la obra *The Embarrassment of Riches. An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*, Simon Schama se sirve de un amplio abanico de materiales habitualmente no considerados por la historiografía clásica: poesía, coreografía, relatos de viajes, documentos notariales, informes de la corte, impresos, pinturas, etc.

Si nuestra propuesta es reconstruir,

la postura quizá más interesante adoptada en la actualidad es que el material visual del pasado, y en concreto su arte, sólo puede ser interpretado correctamente por la creación de un nuevo material visual – el arte como parte de un campo de conducta representacional— rigurosamente disciplinado en lo conceptual<sup>6</sup>.

Creación de un nuevo material visual. He ahí el meollo de la Reconstrucción, en palabras no nuestras, sino justamente de un especialista en historia de las imágenes. Y precisamente, en cuanto a la historia contemporánea, la fotografía es uno de los materiales visuales más relevantes (o directamente *el más relevante*):

La fotografía –continúa Gaskell— es el medio visual en el que, según suele creerse, los acontecimientos del pasado son más accesibles a través de la respuesta emocional. Esto es así porque la fotografía mantiene una relación material, causal con su tema. Nuestra respuesta considera (...) la fotografía como una huella real de un acontecimiento<sup>7</sup>.

Naturalmente, no se debe mitificar el valor histórico de la fotografía (“pies diferentes para la misma fotografía producen con frecuencia significados radicalmente distintos o incluso contradictorios”), y es frecuente el debate en los medios de comunicación sobre la manipulación de las imágenes

---

<sup>6</sup> Iván GASKELL en BURKE [1991:230]. El subrayado es nuestro.

<sup>7</sup> Iván GASKELL en BURKE [1991:233 y ss.]. El subrayado es nuestro.

y sus concomitancias éticas, que aquí nos interesan en cuanto afectan a su fiabilidad o veracidad histórica:

Las fotografías están sujetas a muchas formas de manipulación (la supresión de personas; las máscaras y los virados para influir en la interpretación del observador); (...) el instante congelado no tiene por qué decir al observador nada, o muy poco, sobre el suceso que se produce en el tiempo<sup>8</sup>.

Si la prevención frente a la manipulación es siempre necesaria, la sofisticación de determinadas técnicas la hace imprescindible. Recordemos la foto oficial de Gorbachov, retocada por los servicios de prensa del Kremlin para ocultar la mancha rosácea que decora su frente y cráneo. Un retoque tan burdo como innecesario, por cierto.

El caso reciente de la muerte de Ladi Di, perseguida por los *paparazzi*, y las fotos (comercializadas, secuestradas por la policía, publicadas, prohibidas, buscadas en Internet, reputadas de falsas o de montaje, etc.) reabre el tema nunca cerrado del todo. Pero, ¿cómo “leerán” esas fotos (unas y otras, las verdaderas y las falsas) los historiadores dentro de un siglo?

Y una cuestión más, ¿cuál es en todo este asunto de la veracidad histórica el papel del fotógrafo?: Podría afirmarse —concluye Gaskell— que no es posible seguir manteniendo el

---

<sup>8</sup> Iván GASKELL en BURKE [1991:234]. Gaskell propone un ejemplo curioso: ¿Por qué la mujer que recibió el juramento presidencial de Johnson en el avión de las fuerzas aéreas el 22 de noviembre de 1963, tras el asesinato de John Kennedy, coloca su pulgar sobre el meñique de la mano con la que sostenía la Biblia, como se puede ver en la fotografía del suceso realizada por Cecil Stoughton?

concepto de “ojo inocente” y que la cámara es siempre una presencia indiscreta. Pero, ¿lo era en 1900?, ¿hay asomo de indiscreción en las fotografías de nuestro Thesaurus?; o, por el contrario, debemos considerar aquellas fotos y las reconstrucciones que con ellas se hagan a la luz de la “mirada inocente” que aparentan.



Otra limitación vendrá dada por la carencia de materiales visuales y, por consiguiente, la necesidad de suplirlos con segundas fuentes, pues “cuanto más atrás se remonten los historiadores en la reconstrucción de la experiencia de las clases bajas, tanto más se reducirá el ámbito de las fuentes disponibles”<sup>9</sup>.

Esta limitación o carencia crece cuando, además, intentamos contar no la historia oficial (la del Poder, el Estado, los Reyes y sus batallas: *la historia de las personas principales*, en expresión de Bertolt Brecht), sino la *historia desde abajo*<sup>10</sup>, pues efectivamente se acentúa la falta de materiales visuales referidos a las clases populares y a sus modos de vida. La propuesta es atractiva, pero más compleja de lo que semeja a simple vista:

Intento rescatar –escribe Thomson en una cita que viene como anillo al dedo de nuestra *Sal de la Tierra*—

---

<sup>9</sup> Jim SHARPE en BURKE [1991:41]. El subrayado es nuestro.

<sup>10</sup> Expresión acuñada por el historiador inglés Edward Thomson en *History from Below*, en 1966. Véase BURKE [1991:39, nota 3].

a la calcetera pobre, al campesino ludita, al tejedor anticuado que trabaja con un telar manual, al artesano utópico (...) Sus oficios y tradiciones pueden haber sido agónicos. Su hostilidad a la nueva industrialización fue, tal vez, retrógrada. Sus ideales comunitaristas fueron quizá pura fantasía; sus conspiraciones sediciosas, posiblemente temerarias. Pero ellos vivieron en esas épocas de extrema inquietud social y nosotros no<sup>11</sup>.

Entonces, ¿cómo subsanar esta carencia, esta ausencia nuestra del escenario? ¿Cómo dar un salto atrás en la Historia y “ponernos en el lugar del pueblo”? Y ¿de qué pueblo? La estratificación económica, los oficios, las razones de sexo, raza o religión son cambiantes. Historia desde abajo, sí, mas ¿dónde se sitúa el observador desde abajo?

En otras palabras ¿cómo reconstruir ese inmenso plano—secuencia en picado? Todo cambia al cambiar nuestro punto de vista, nuestra perspectiva. Desde “arriba” se ven las coronas y los mantos y, al fondo, el suelo como un plano sobre el que se deslizan pies. Desde “abajo” se ven las suelas de los zapatos, las costuras del manto y sus entretelas... apenas si se divisan coronas y penachos y, al fondo, el sol o el cielo estrellado.

La metáfora no es vana: para entrar en materia (es decir, en su aplicación técnica) tendremos que cambiar nuestra

---

<sup>11</sup> Thomson, *The Making of the English Working Class*, citado en BURKE [1991:40]. Además de Thomson, hay otros estudios y reconstrucciones “desde abajo” imprescindibles: *Montaillou, aldea occitana de 1294 a 1324* de Emmanuel Le Roy Ladurie (1975) o, más próximo a nosotros, *León: una ciudad de hace mil años* y *Sobre la libertad humana en el reino asturleonés hace mil años*, de Claudio Sánchez—Albornoz (1978).

forma de proceder. Hablamos no solo del método del historiador *desde abajo*, que aquí nos sirve de paradigma, sino de nuestro proceder audiovisual *desde abajo*.

Al hacerlo, cambia el decorado, la iluminación y su juego de brillos, luces y sombras; cambian los personajes de la historia y sus tramas, los hilos conductores y los hechos que protagonizan; cambian el vestuario y el atrezzo: también han de aprender un nuevo oficio (o buscar nuevos figurines) los modistos y maquilladores; cambia la música y las canciones (el vals será apenas un eco; resuena acaso un tamboril); cambia el color y el tono de la historia...

Pero también en este punto es necesario hacer una nueva precisión: al contar la *historia desde abajo* hay dos tramas que se superponen y entrecruzan. En nuestra propuesta, por ejemplo, una cosa será contar la historia del pueblo, propiamente; y otra bien distinta será contar la historia del movimiento obrero.

Ni coinciden siempre ni son asuntos equivalentes: “El problema de los historiadores del movimiento obrero, era que no habían estudiado cualquier tipo de personas corrientes. No habían estudiado los trabajadores en cuanto tales, sino más bien los artistas, los sindicalistas o los militantes obreros”<sup>12</sup>.

Así pues, habremos de poner cuidado en evitar esta suplantación: una historia del sindicalismo (en Galicia) no deberá ser sólo *una historia sindical*. Aun cuando se centre en los movimientos obreros, el protagonismo subyacente, subte-

---

<sup>12</sup> BURKE [1991:45].

rráneo, estará más allá de esos movimientos: en sus víctimas y/o beneficiarios.

Si las fuentes, aunque fueren escasas, son utilizadas con rigor “permiten al historiador acercarse a las palabras del pueblo casi tanto como una grabación magnetofónica de un historiador oral”<sup>13</sup>.

Esta fidelidad vendrá dada no solo por la riqueza de fuentes, sino por el uso que se haga de ellas. Mencionamos antes, a propósito del cambio de perspectiva, la necesidad de iluminar la escena con focos a pie de tierra, no cenitales. A su vez, decíamos, los figurinistas deberán cambiar el tul y las sedas por la arpillera y el lino áspero.

¿Y con las fotos? Lo que nos dicen los *historiadores desde abajo* es que debemos intentar “un nuevo uso de las fotos”. Muchos de los materiales clásicos (documentos notariales, libros de registros...) se revelan más útiles cuando son “usados para otra cosa”: “su mayor utilidad –afirma Sharpe rotundo— se manifiesta cuando se emplean para fines en los que jamás soñaron sus compiladores”.

Pongamos un ejemplo caliente: las fotos de nuestro *The-saurus* y por extensión todas las fotos archivadas en una filmoteca. Nunca estuvo en nuestro propósito hacer una historia del vestido o de la alimentación. Pero en muchas de las imágenes archivadas hay datos preciosos para la historia del vestido en Castilla y León. Y un análisis minucioso de algunos retratos de bodas, meriendas campestres y reuniones familia-

---

<sup>13</sup> Así sucede con el estudio sobre *Montaillou*, en opinión de Sharpe. Ver BURKE [1991:46].



res nos proporciona un detallado inventario de útiles de cocina y mesa y de viandas propias de la época en cuestión. Casi se percibe el olor de los platos recién cocinados. Podríamos igualmente reconstruir las costumbres y usos sociales, las formas de vida de cada época.

Si el meollo de la Reconstrucción era la **creación de un nuevo material visual**, nuestra propuesta tendrá que “mostrar hasta qué punto se puede hacer un uso innovador de las formas de documentación conocidas y cómo es posible formular nuevas cuestiones acerca del pasado”<sup>14</sup>.

Y la clave de este uso innovador pasa, como veremos, por un proceso de contextualización. Para comprender lo que sucedía en las filas de lo que Thomson denomina “la pobre y sangrante infantería de la Revolución Industrial” (por oposición a los ejércitos regulares) y que nosotros hemos ungido como “la sal de la tierra” hay que ponerse en su situación, contextualizar los datos.

Hay, en fin, que “plantear preguntas nuevas a los documentos [sc. fotográficos] y realizar con ellos cosas diferentes”, dejando que la imaginación, al servicio de esa Reconstrucción histórica, haga su trabajo y ensanche la práctica académica y documental□

---

<sup>14</sup> BURKE [1991:49].

### 1.3. INTERDISCIPLINARIEDAD DEL TRABAJO

Para lograr el propósito expuesto —hacer una reconstrucción o una historia audiovisual *desde abajo*—, consideramos que nuestra investigación ha de tener necesariamente cierto carácter interdisciplinar<sup>15</sup> o, si se prefiere, pluridisciplinar.

Así, se enmarca en el campo de las ciencias de la imagen, que son una parte de las ciencias de la comunicación, a su vez encuadradas en el ámbito de las ciencias sociales:

...[sc. la comunicación visual] basada en la imagen fotográfica se puede escudar también, además de en los fundamentos científicos de las teorías de la imagen clásicas, en otros tres fundamentos más acordes con las ciencias sociales y del hombre, y estudiarse también desde tres perspectivas:

— Como **proceso social de significación** que tiene como fin la creación de una imagen social (una visión

---

<sup>15</sup> RODRÍGUEZ MERCHÁN [1993:85]. Este autor diferencia, siguiendo a Moragas, los conceptos ascendentes de pluridisciplinariedad, interdisciplinariedad y transdisciplinariedad.

**Pluridisciplinariedad:** colaboración de distintas disciplinas al reconocimiento de un objeto común, cada una de ellas desde su óptica particular. **Interdisciplinariedad:** confrontación, intercambio de métodos y puntos de vista. **Transdisciplinariedad:** Colaboración entre las ciencias sociales proponiendo conceptos y teorías comunes.

de la realidad) que identifica a una colectividad determinada y a sus componentes.

— Como **relación social** específica producida en una situación socio—comunicativa, en un contexto determinado y en un **período histórico concreto**, que organiza una determinada visión compartida de esa realidad.

— Como relación social entre un sujeto (o medio de comunicación) que fabrica y distribuye información por medio de imágenes fotográficas y otro que las recibe y lee<sup>16</sup>.

A pesar de esta triple posible perspectiva, Rodríguez Merchán hace hincapié en que no resulta fácil afirmar que

las herramientas utilizadas puedan ser consideradas como ciencias consolidadas; (...) si no, más bien como “una aproximación científica en proceso de ser hecha”—concepto (...) de Moles— en la cual tendrán un papel muy activo los investigadores individuales que están trabajando en este campo. (...) O mejor, utilizando el concepto de Lakatos, estas disciplinas deben ser consideradas como “programas de investigación”<sup>17</sup>.

Así pues, nuestra investigación tendría ese doble carácter de programa de investigación o aproximación científica en proceso de ser hecha, siendo esencialmente interdisciplinar, pues participa de cuestiones metodológicas (próximas al ámbi-

---

<sup>16</sup> RODRÍGUEZ MERCHÁN [1993:83]. Las negritas son nuestras.

<sup>17</sup> Rodríguez Merchán [1993:84].

to de la biblioteconomía, como lo sería la definición de un modelo de búsqueda y catalogación), etnográficas (información contenida en los fondos estudiados) y estéticas (posible aportación al acervo fotográfico castellano leonés y universal), histórica (si bien no abordamos específicamente la Historia de la Fotografía en Castilla y León, o en El Bierzo. Tampoco hemos querido entrar en el terreno de la meta—historia (haciendo, por ejemplo, una historia de la Historia de la Fotografía), sino específicamente algo más concreto: la historia de la recuperación de nuestra memoria fotográfica□

## 1.4. LÍMITES DE LA INVESTIGACIÓN

Hemos procurado no caer en la tesis como “traslado de huesos de un cementerio a otro”, por lo que las citas y el aparato bibliográfico no son excesivos, en favor del trabajo de campo y de las aportaciones propias, que esperamos sean originales.

Las referencias bibliográficas siguen en lo sustancial el sistema M.L.A.: no tan básico como el de Ferrater Mora ni tan perfecto como demanda Umberto Eco en *Cómo se hace una tesis*, obra cuyos consejos nos han sido de gran utilidad.

Nuestro centro de investigación ha sido la Filmoteca de Castilla y León y el trabajo de campo se ha efectuado en la comarca leonesa del Bierzo.

El primer objetivo concreto propuesto era la descripción de un modelo teórico—práctico de rastreo sistemático de una zona geográfica reducida, para realizar su inventario fotográfico y, en segundo lugar, explorar las posibilidades de la Reconstrucción Audiovisual<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Antes de continuar es preciso hacer una aclaración terminológica, cuya pertinencia debemos al profesor Sagüillo. En la Tercera Parte nos referiremos al sentido de la expresión “Reconstrucción Audiovisual”; pero ahora es menester aclarar el uso frecuente de la palabra “audiovisual”. Si la empleásemos con rigor, sería impensable aplicar el término ‘audiovisual’ a medios

Así pues, se trata de una investigación de carácter histórico-documental (recuperación de la memoria fotográfica), monográfica (centrada en la fotografía en El Bierzo) y básicamente contemporánea (finales del s. XIX-principios del XX)□

---

de expresión y/o de comunicación como puedan ser la radio o la fotografía. Uno es simplemente ´audio´ y el otro es meramente ´visual´.

Esto, que parece obvio, no lo es: una práctica académica muy extendida y, a nuestro juicio, viciada, emplea el término audiovisual para designar indistintamente a los medios de comunicación auditivos, visuales y/o mixtos. El Área de **Comunicación Audiovisual** del departamento universitario en el que es profesor el autor de esta tesis [en la Universidad de Santiago], incluye asignaturas como *Fotoperiodismo*, *Edición gráfica en la prensa*, *Diseño gráfico y tipografía en la prensa*, *Lenguaje radiofónico*, *Expresión Oral*, *Producción editorial*, etc.

Por ello, siendo conscientes de que se trata de un uso vulgar e impropio, sólo en contadas ocasiones mencionaremos “lo audiovisual” con carácter genérico e indistinto; así, por ejemplo, al hablar del “patrimonio audiovisual”, en el que ha de englobarse lógicamente el patrimonio *fotográfico*.

Hemos procurado, en la medida de lo posible, distanciarnos de esta impropiedad terminológica por lo que, como se verá, usamos los términos ´fotográfico´ y ´audiovisual´ para referirnos, específicamente, a fotografías (sólo imágenes) y soportes mixtos (sonido+imagen). Las leyes de Propiedad Intelectual y de Patrimonio también hacen esta distinción lógica.

Reservaremos el término “Reconstrucción Audiovisual” para la técnica moderna que permite crear un soporte audiovisual (mixto) a partir de fotografía histórica.

## **Delimitación geográfica**

El ámbito del Thesaurus es, sencillamente, El Bierzo, ese lugar "al que no se puede entrar, sino bajando...". Creemos que no es preciso extenderse mucho en esta delimitación, por aquello de no ponerle puertas al campo: los límites del Bierzo son imprecisos, pero el enclave es concreto y diferenciado.

Tierra de paso, participa de elementos culturales e históricos gallegos, asturianos, leoneses y castellanos, además de los suyos propios, todo lo cual configura una idiosincrasia particular. En El Bierzo hay tres localidades principales, en las que se centra también nuestro trabajo (sin exclusión del resto): la capital, Ponferrada; la capital histórica, Villafranca; y la cabecera del Bierzo Alto, Bembibre□

## **Delimitación cronológica**

En todo el proceso de investigación lo más difícil fue poner mojones en las parcelas de los recuerdos.

Hacia atrás nos remontamos al infinito, es decir, al origen mismo de la fotografía (pero no tan lejos): si los historiadores de la fotografía no logran ponerse de acuerdo sobre la fecha de la primera heliografía realizada por Nicéphore Niépce (¿1822 ó 1826?), más difícil resulta saber cuándo apareció el primer fotógrafo en El Bierzo. ¿Llegó procedente de Manzanal o de Galicia? ¿Era uno de los ingenieros que se asentaron en nuestra tierra para trazar la vía del ferrocarril o uno de los alemanes que vino a escarbar nuevas minas? ¿O tal vez la primera instantánea berciana fue una foto al minuto en la feria del Cristo de 1800 y pico...?

¡Quién sabe! En la primera década del siglo XX, los fotógrafos pioneros de León, Cordeiro y Germán Gracia, instalados en el paseo de las Negrillas, viajaban con frecuencia por la provincia, en diligencia y a caballo<sup>19</sup>; en aquellos mismos años aparecen documentadas fotos en Ponferrada y Villafranca; y en Bembibre hemos hallado instantáneas de esta primera década del siglo XX, que es la del comienzo efectivo de la fotografía en El Bierzo.

Excepcionalmente —por desgracia— hemos encontrado algunas fotos anteriores, lo que confirmaría, en todo caso, la

---

<sup>19</sup> ÁLVAREZ OBLANCA [1991a:305]. Del texto de José María Merino, *La fotografía en León*.



presencia de cámaras fotográficas en El Bierzo, siquiera esporádicamente, en las dos últimas décadas del siglo diecinueve. Así, las fotos más antiguas que hemos encontrado son una colección de placas de cristal que nosotros datamos en 1883 y dos fotos fechadas fehacientemente en 1886.

Así pues, hacia el pasado no hubo metodológicamente otra limitación que la mera carencia de fotografías anteriores a 1880; nuestra intención y nuestra búsqueda han sido exhaustivas, pero los resultados son los que se ofrecen.

Pero también hacia adelante era preciso poner un límite y, al respecto, había varias razones para detenerse en 1936.

Con la Guerra Civil se produce una ruptura en la pacífica estética familiar de los años 20. Durante la guerra se afianza una suerte de fotoperiodismo (al estilo de Robert Capa) que nada tiene que ver con lo anterior.

Por consiguiente, tratamos de detener el Thesaurus en los años 40: el final de la Guerra Civil y el comienzo de la postguerra suponen un giro copernicano en la vida cotidiana y en las instantáneas gráficas que la reflejan.

En la posguerra, tras un paréntesis en el que la fotografía es postergada por necesidades más perentorias en los años cuarenta, comienza a surgir un tipo de fotografías en ByN, de pequeño formato, con bordes irregulares y estética cutre (especialmente en contraste con los espléndidos retratos y postales de la época anterior). De esas pequeñas fotos dentadas que enviaba el quinto a su novia desde el cuartel,

podríamos encontrar centenares en los álbumes familiares de todos los bercianos.

Los años 50 ya son otra cosa... también fotográficamente: no hay familia que no tenga en casa una caja, cajita o cajón lleno de aquellas fotografías diminutas, a veces sellos, a veces cromos, con los bordes ondulados, en las que salen guapas y rechulos los veinteañeros de entonces, los que andan ahora —cuarenta años después— jugando al escondite con la jubilación.

Por excepción, incluimos algunas fotografías posteriores a 1936 que nos parecieron convenientes. Aunque centramos nuestro trabajo cronológicamente en el periodo dicho, no fue posible evitar que aparecieran fotos posteriores, incluso hasta los años 60/70. Nos hubiera parecido un “crimen” desdeñar por una simple razón cronológica fotos que tienen interés para el patrimonio audiovisual ahora y que tendrán mayor interés en el futuro. Las que fueron apareciendo, ahí quedan recogidas y documentadas en este Thesaurus y en los fondos de la Filmoteca, a beneficio de inventario□

## **Fuentes vivas de la memoria**

En definitiva, nuestra investigación abarca desde la llegada de las primeras fotografías al Bierzo en las últimas décadas del siglo pasado, hasta la Guerra Civil (1880-1936). En este periodo concreto se centró tanto la búsqueda de fotos como la Reconstrucción de la Memoria con nuestros informantes.

Y todo ello fue así porque, además de los criterios geográficos y cronológicos dichos, había una razón generacional para concentrar nuestro esfuerzo en las últimas décadas del siglo pasado y primeras del siglo XX: la urgencia de rescatar la tradición oral de la que hablamos al principio.

Con el final de este siglo muere también, físicamente, la última generación de personas que guardan la memoria viva de aquella época y que pueden contarnos de palabra lo que las fotografías conservan para siempre. Ferias, mercados, tradiciones desaparecidas, edificios derribados por la piqueta del “progreso”, personajes y familiares ausentes...

Por tanto, cuando iniciamos el trabajo **era urgente hacerlo**. Ahora sería acuciante pues, como en la vieja historia de “los Últimos de Filipinas”, cada vez sobreviven menos informantes... y dentro de otros diez años apenas quedarán entre nosotros estas **fuentes vivas de la memoria**□

## 2. LA MEMORIA COMO SIGNO DE IDENTIDAD



## 2.1. LAS RAZONES DE LA MEMORIA

Nos hemos propuesto trabajar con un material frágil y delicado: la memoria. Carecer de memoria es carecer de historia. Lejos de ser una suerte, es una desgracia y con frecuencia se ha escrito que una persona o un pueblo sin memoria están condenados de antemano a repetir sus errores y sus tragedias. Como escribe nuestro paisano Luis Mateo Díez:

Esta potencia del alma por medio de la cual se retiene y recuerda el pasado, como asegura el Diccionario de la Real Academia, viene corriendo vicisitudes variadas en el camino de los desconcertados tiempos que nos van llevando, entre tantas zozobras y contradicciones, al irremediable fin de siglo que avistamos a la vuelta de la esquina<sup>20</sup>.

La memoria es una fuente inagotable de conocimiento, de autoconocimiento; en boca de Cicerón “la memoria es el tesoro y guardián de todas las cosas”, “el estuche de la ciencia para Montaigne<sup>21</sup>. Es, por consiguiente, una fuente útil e imprescindible en la que “reside una parte sustancial de lo que

---

<sup>20</sup> DÍEZ [1997:35]

<sup>21</sup> RUIZ-VARGAS [1991:29]

somos”<sup>22</sup>, y ello a pesar del desuso o maltrato a que está sometida.

Los estudios acerca de la memoria bien como facultad del intelecto, o desde una perspectiva biológica o desde la Psicología Cognitiva, o como facultad artística, literaria, histórica, etc., podrían llenar miles de páginas con opiniones científicas y vulgares. Ruiz-Vargas describe el experimento realizado con una muestra de alumnos escogidos al azar en las facultades de Filosofía, Derecho, Económicas y Ciencias de la Universidad Autónoma de Madrid.

Las 80 respuestas [sc. acerca de su definición o concepto de memoria] fueron clasificadas en las siguientes categorías: 1) *Recordar* (...): la facultad de recordar, un proceso por el cual puedes recordar. 2) *Retener* (...): la facultad de retención, la capacidad para retener, lo que utilizamos para retener todo. 3) *Almacenar* (...): un almacén de datos, una especie de archivo, es como un banco de datos. 4) *Almacenar y recordar* (...): la capacidad de almacenar ideas o datos para luego recordarlos. 5) *Repetir* (...): saber algo de memoria como un papagayo, intentar aprender algo de memoria y luego soltarlo.

(...) Las experiencias de la vida cotidiana nos enseñan que la memoria es una habilidad mental que nos permite *almacenar, retener y recuperar* información sobre acontecimientos pasados<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> DÍEZ [1997:36].

<sup>23</sup> RUIZ-VARGAS [1991:30] El subrayado es nuestro.

Esta definición satisface al hombre de la calle, pero desde el punto de vista científico Ruiz—Vargas la considera incompleta, porque en la memoria también actúan procesos que construyen y reconstruyen parte de esa información. A pesar de su gran capacidad como almacén, la memoria humana resulta ser muy vulnerable y es afectada con cierta facilidad por estímulos internos o externos, lo que modifica nuestros recuerdos.

Quedémonos por ahora con las frases que hemos subrayado: en la memoria están imbricados procesos que construyen y reconstruyen parte de esa información y es muy vulnerable. Por ello, hablamos en el presente trabajo de la Reconstrucción Audiovisual como un proceso que hace posible “recuperar” la memoria, entendida como conciencia, signo de identidad o memoria histórica.

Cuando investigadores de distintas áreas, y por tanto desde distintos niveles de análisis, hablan de la memoria, no está claro si todos ellos se están refiriendo a lo mismo. (...) el fuerte avance experimentado por la psicología cognitiva de la memoria, ha llevado a adoptar necesariamente una nueva noción de *memoria*, a utilizar el término en un sentido mucho más amplio, para referirlo *a toda manifestación conductual que refleje algún impacto de una experiencia previa*<sup>24</sup>.

Un enfoque reciente en el desarrollo de la ciencia de la memoria es el estudio de los llamados “Sistemas de memoria”. Tulving ha distinguido entre dos sistemas, *la memoria episódica*

---

<sup>24</sup> RUIZ-VARGAS [1994:140—144]

*ca y la memoria semántica.* La memoria episódica sería de naturaleza o carácter autobiográfico y almacena hechos codificados en términos del espacio y el tiempo en que sucedieron; la memoria semántica sería una memoria de hechos, de información general acerca de nuestro lenguaje y de nuestro conocimiento del mundo<sup>25</sup>□

---

<sup>25</sup> TULVING (1972), tomamos la referencia de RUIZ-VARGAS [1994:144]



## 2.2. IMPORTANCIA DE LA MEMORIA

La complejidad de una definición de memoria o el precisar “de qué hablamos cuando hablamos de memoria” excede a nuestro propósito, puesto que no utilizamos la palabra *memoria* desde el dominio de la Psicología Cognitiva, sino desde una mera acepción cultural, humanista, genérica.

Por ello, debemos detenernos aquí, en cuanto a la definición, no sin antes hacer un excursus sobre la importancia de la memoria para el ser humano, algo que Ruiz—Vargas ejemplifica muy gráficamente, con una curiosa historia que respondería a la pregunta ¿qué nos ocurriría si perdiésemos la memoria?

El señor X, por razones que no vienen al caso, pierde su memoria durante el sueño. A las 7,30 suena el despertador y el señor X despierta: no entiende lo que significa el pitido de un artefacto con agujas y números que hay junto a su cabeza. El señor X siente hambre y se incorpora. El despertador sigue sonando. Al lado de la cama hay unas zapatillas y ropas. El señor X lo único que sabe es que necesita comer. Descalzo y en pijama, sale del dormitorio y comienza a deambular por las distintas habitaciones en busca de comida. Casualmente al fin, acaba en la cocina, donde el color rojo de una manzana le invita a morderla. El señor X comienza a sentirse mejor, pero hay algo que

le molesta: un pitido cada vez más insoportable que viene del dormitorio. El señor X se dirige a la habitación del pitido y toma con brusquedad el reloj. Lo mira, lo golpea, hasta que por azar presiona una palanquita y el ruido cesa. El señor X tiene más hambre. Vuelve a la cocina y come desordenadamente distintos alimentos. Siente que el suelo está cada vez más frío y que todo su cuerpo comienza a tiritar. Corre, junto a la cama. En un sillón contiguo cuelgan unos pantalones, unas camisas..., pero nada de aquello significa nada para él. Instintivamente, se vuelve a la cama y se cubre entre sábanas y mantas<sup>26</sup>.

A la vista de lo importante que resulta ser la memoria — “uno consiste en su memoria”—, viendo a ese señor X extraviado, a merced de la vida, de los demás, de la Naturaleza, sin saber nada acerca de sí mismo y del entorno que le rodea, imaginemos ahora ese mismo supuesto referido a una colectividad o un pueblo. Podemos imaginar dos supuestos: a) una colectividad pierde su propia memoria; b) una colectividad es simplemente olvidada por todos los demás.

La recreación (aunque digna de Borges...) es de nuestra humilde cosecha:

A) El pueblo de Ponferrada pierde su memoria durante el sueño. Al amanecer de un nuevo día, los ciudadanos se despiertan, pero desconocen en qué lugar viven, el lugar carece de nombre. Los autobuses de línea regular y los trenes pasan de largo porque en las estaciones *Ponferrada* no existe. Algunos viajeros miran con extrañeza la ciudad fantasma. Los propios

---

<sup>26</sup> RUIZ-VARGAS [1991:28]

vecinos toman sus coches para ir a León o Madrid y cuando llegan no pueden explicar de dónde han partido. Todos se extravían y no consiguen regresar al lugar sin nombre.

B) Una mañana todas las ciudades y habitantes de Castilla y León se despiertan y de su memoria, durante el sueño, ha sido borrada la ciudad de Salamanca. Aunque los salmantinos siguen pululando por sus calles de siempre, el nombre de la ciudad simplemente ya no existe; no aparece en los mapas ni en los censos, no hay letreros que lo mencionen a la entrada de la ciudad, no hay ningún libro o documento, presente o pasado en el que se recoja su existencia. Los ciudadanos pasean por calles anónimas, prisioneros en una isla ignorada por todos los demás.

Algo así ocurriría, a nuestro juicio, si careciésemos *absolutamente* de memoria histórica. Y algo así ocurre cuando la memoria histórica tiene sus lagunas, sus carencias, sus silencios (incluso intencionados).

Hay en ello dos tareas apremiantes: una, la de salvaguardar la memoria histórica, para no acabar como el señor X cobijados entre sábanas, o como los vecinos de Ponferrada, extraviados sin saber regresar a su lugar de origen; dos, la tarea de reconstruir la memoria histórica cuando haya sido destruida, para no acabar como los ciudadanos de Salamanca, prisioneros de una isla anónima, desconocida para sí mismos y para todos los demás□

### **2.3. MEMORIA, RECUERDO Y CONCIENCIA**

Ferrater Mora<sup>27</sup> señala la distinción entre ‘recuerdo’ y ‘memoria’, que ya viene de antiguo. Fue Platón posiblemente el primero en diferenciar la  $\mu\eta\mu\eta$  (memoria) de la  $\alpha\eta\alpha\mu\eta\sigma\iota\zeta$  (recuerdo). La memoria sería la facultad del recordar sensible, en tanto que el recuerdo equivaldría a la reminiscencia platónica. San Agustín consideró la memoria como “el alma misma en tanto que recuerda” y Santo Tomás hacía distingo entre la memoria como potencia cognoscitiva y la memoria sensitiva, que tendría su objeto sólo en el pasado.

Dos cuestiones han sido una preocupación constante en la tradición filosófica a propósito de la memoria: una, saber si la voluntad interviene o no en la memoria; dos, determinar dónde reside la memoria.

Con la llegada del Racionalismo, Descartes retoma a Platón en este punto y vuelve a establecer la distinción entre “memoria intelectual” y “memoria corporal”. Pero interesa más a nuestro propósito otra clasificación cartesiana, citada por

---

<sup>27</sup> FERRATER MORA [1979: 2176]. El artículo incluye una amplia y reciente bibliografía, a la que nos remitimos para no apartarnos de nuestro objeto principal de estudio, no sin antes destacar títulos como *Principios de Psicología* de James, y *Materia y Memoria* de Bergson. De este último libro, podrían servirnos a modo de epitafio las palabras finales: “El espíritu recibe de la materia las percepciones que constituyen su alimento, y se las devuelve en forma de movimiento en que ha impreso su libertad”

Ferrater, “la memoria como conservación del pasado y la memoria como reconocimiento del pasado”

La cuestión llega desde la Antigüedad hasta nuestros días y son los contemporáneos Bergson y William James, ya desde el dominio de la psicología, quienes mayormente se ocupan del problema de la memoria. Así, para Bergson

la esencia de la conciencia es memoria. Una realidad que no tuviera la capacidad de retener el pasado en un presente sería un espíritu de estructura puntual; cada acto comenzaría en cero, y aunque ejecutara actos iguales o parecidos a los de antes, esta semejanza sería mera repetición<sup>28</sup>.

La lectura que Zubiri hace de la obra de Bergson abre perspectivas para el trabajo que nos proponemos desarrollar. Se dijo antes que “la esencia es la conciencia de la memoria” o, dicho de otro modo, por el propio Zubiri, “la conciencia es esencialmente memoria. (...) Recordar es siempre y sólo una función del espíritu, que es quien conserva las imágenes”<sup>29</sup>. Sin forzar demasiado el símil, los archivos y filmotecas en cuyos fondos hurgamos son la representación filogénica de ese espíritu. Y si la conciencia es memoria, podemos concluir que la conciencia histórica reside en la memoria histórica. Volveremos sobre el asunto.

Sin duda es Bergson el pensador que más radicalmente y con mayor contundencia define nuestra necesidad y depen-

---

<sup>28</sup> ZUBIRI [1970:202]

<sup>29</sup> ZUBIRI [1970:202]. El subrayado es nuestro.

dencia de la memoria como alimento y oxígeno básico. La memoria aparece como un rasgo intrínseco de la racionalidad. Y cabe la premisa contraria: el olvido tiene connotaciones de irracionalidad, de inconsciencia. El “bípedo implume” de los griegos ha de ser, además, “memorioso”, porque para Bergson el hombre es por excelencia el ser con memoria:

La memoria puede ser memoria—hábito o memoria de repetición [psicofisiológica] y memoria representativa (...) que es la memoria pura, que constituye la propia esencia de la conciencia. (...) Por eso se dice que la memoria es el ser esencial del hombre en cuanto entidad espiritual, pudiéndose definirlo, en cierto sentido, a diferencia de todos los demás seres, como el ser que tiene memoria<sup>30</sup>.

Sin ánimo de alargar más esta dilucidación previa, el estado de la cuestión ha sido resumido por W. Von Leiden, sintetizando las posiciones filosóficas contemporáneas sobre la memoria en dos tendencias: el punto de vista del pasado y el punto de vista del presente.

El punto de vista del presente, representado entre otros por Bertrand Russell, consiste esencialmente en concebir la memoria como un acontecimiento psíquico que remite a alguna experiencia pasada. El punto de vista del pasado, representado entre otros por G. Ryle, consiste esencialmente en concebir la memoria como una acción u operación por medio de la cual se man-

---

<sup>30</sup> FERRATER MORA [1976:2176]. El subrayado es nuestro.

tiene una creencia verdadera acerca de una experiencia pasada<sup>31</sup>.

Ambos puntos de vista son, a nuestro juicio, no excluyentes sino complementarios. El hombre es “ser que tiene memoria” en tanto en cuanto tiene experiencia de su pasado y es capaz de reconocer esa experiencia.

Con más proximidad a nuestro ámbito de estudio, el escritor Rafael de Cózar considera la memoria como fuente de la realidad en la obra artística y base de toda obra contemporánea.

En la memoria la realidad aparece en sus esencias y fluye en un todo, en un continuo integrado, tanto los aspectos retenidos por razones prácticas y que configuran el molde de las imágenes como los aspectos involuntarios, las esencias, aquello que no ha querido borrarse. Esta memoria involuntaria es, para Bergson, la esencia del arte, el fluir de la conciencia<sup>32</sup>.

Tales son, pues, las Razones de la Memoria que sustentan nuestro tema de investigación y que nos han conducido a una identificación personal con el objeto del estudio.

Trabajamos, en consecuencia, desde una posición personal que propugna la necesidad de autoidentificarnos no sólo

---

<sup>31</sup> FERRATER [1976:2177].

<sup>32</sup> DE CÓZAR [1997:48].

como “el ser que tiene memoria”, sino activamente como “el ser que desea tener memoria”□



### 3. LA MEMORIA FOTOGRÁFICA



En el campo de las artes visuales, y particularmente de la fotografía y el cine, la pasión por “lo antiguo” ha trascendido los límites del álbum familiar y de las tertulias nostálgicas para convertirse en un quehacer profesional cada vez más riguroso.

Los archivos y filmotecas de todo el mundo atesoran colecciones que cada día nos resultan más útiles y preciosas para reconstruir el pasado reciente; pero aquí ha sido distinto:

[sc. En nuestro país] pocos han sido los centros e instituciones que se han dedicado a guardar sistemáticamente en sus fondos la imagen fotográfica (...) Los estudios estuvieron siempre relegados a los programas de algunas Escuelas de Artes y Oficios (...) lo que produjo un tremendo retraso que ya denunció al final de la década de los setenta Manuel de Falces.

(...) Esta situación parece ser que ha cambiado en la última década y la sensibilización por estos temas parece que está en alza<sup>33</sup>.

En efecto, aunque incorporados tardíamente a esta actitud respetuosa hacia nuestro patrimonio audiovisual, hay ya sólidas colecciones y magníficas fototecas y filmotecas que —salvo catástrofes de intensidad 9 en la escala Richter— han puesto a salvo buena parte de ese caudal fotográfico y cinematográfico<sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup> SUÁREZ GARMENDIA, *La Fototeca del Laboratorio de Arte*, publicado en *Boletín Informativo del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, n.º. 13, Sevilla, diciembre de 1995, pág. 68. El subrayado es nuestro.

<sup>34</sup> No tanto en lo que respecta a las grabaciones en soporte magnético (principalmente el vídeo) de pronta caducidad —se estima una duración máxima sin pérdidas de treinta años. Los departamentos de documentación de algunas cadenas de TV ya han comenzado a repicar los archivos más valiosos a otros soportes (digital, láser, etc.), pero la mayor parte de la

En materia de publicaciones, el ancho cauce de la memoria ha sido abierto por media docena de libros que han recuperado la fotografía histórica, la han dignificado — cultural y estéticamente— y han puesto las cosas en su sitio. Nos referimos a obras señaladísimas como *La historia de la fotografía en España* (1981) de Lee Fontanella, *Las fuentes de la memoria I, II y III* (1988, 1992 y 1996) de Publio López Mondéjar, *España en blanco y negro* (1991) de Sánchez Vigil y Durán Blázquez, *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional* (1989) de Isabel Ortega y Gerardo Kurtz y, de muy reciente aparición (noviembre de 1997), la *Historia de la fotografía en España*, también de López Mondéjar.

Pero antes de adentrarnos en las recuperaciones de la fotografía histórica en cuanto tal, comenzaremos por un breve recorrido histórico que nos devuelva a los orígenes de la fotografía□

---

producción profesional y aficionada desaparecerá con toda probabilidad, cosa que paradójicamente no ha ocurrido con la fotografía antigua, que incluso en pésimas condiciones de conservación se mantiene intacta.

### **3.1. DESDE LA CAVERNA (RETORNO A LOS ORÍGENES DE LA FOTOGRAFÍA)**

El eterno retorno al origen se escribe, en nuestro caso, con el regreso a la caverna de Platón, primer y magnífico antecedente de la cámara oscura y, por tanto, de la fotografía y del cine.

Ya antes de Platón, se atribuye al filósofo y cosmólogo griego Anaxágoras (500 a.C.) el haber sido autor del primer libro con ilustraciones y también el primero en “plantearse el problema de reproducir las imágenes que el ojo percibe, mediante procedimientos científicos”<sup>35</sup>.

Anaxágoras compartió con Demócrito la preocupación por averiguar cómo se forman y cómo se pueden reproducir las imágenes; ambos serían los primeros y lejanos antecedentes de la linterna mágica de Kircher. Queremos anotar en este punto una matización que interesa al filósofo: el curioso prólogo de Caro Baroja —siempre certero— se aparta del lugar común de considerar la caverna platónica, que ahora veremos, como antecedente de la fotografía, considerando como verdadero antecedente la *Perspectiva* de Anaxágoras (de la que tenemos noticia por el romano Vitrubio), mientras que Platón

---

<sup>35</sup> FONTANELLA (1981:8). Del *Prólogo* de Julio CARO BAROJA.

sería, para don Julio, más bien “hostil a esto de reproducir imágenes”.

La caverna platónica, de la que somos deudores a pesar de los matices de Caro Baroja, es una simbólica caja oscura en la que se producen sombras chinescas. El hallazgo platónico es tan espléndido que, no por conocido, nos resistimos a reproducirlo una vez más:

Figúrate a unos hombres en un lugar subterráneo en forma de caverna, cuya entrada, abierta a la luz, se extiende a lo largo de toda la fachada; están allí desde su infancia, las piernas y el cuello prendidos con cadenas, de manera que no pueden ni cambiar de lugar ni ver otra cosa que lo que tienen delante de sí, porque las ataduras les impiden volver la cabeza; la luz de un fuego encendido a lo lejos sobre una altura brilla detrás de ellos; entre el fuego y los prisioneros hay un camino elevado; a lo largo de ese camino figúrate una pequeña pared, parecida a las mamparas que los exhibidores de marionetas levantan entre ellos y el público, y debajo de las cuales representan sus maravillas.

—Me lo imagino —dijo.

—Figúrate ahora a lo largo de esa pequeña pared a unos hombres llevando utensilios de todas clases, que sobrepasan la altura de la pared, y figuras de hombres y de animales, en piedra, en madera, de toda clase de formas.

(...) es indudable que a los ojos de esas gentes la realidad no podría ser otra cosa que las sombras de los objetos preparados<sup>36</sup>□

---

<sup>36</sup> PLATÓN, *La República*, tomado de RODIS-LEWIS [1981:212 y ss.]

## La cámara oscura

Si Platón anticipó metafóricamente —con veintitrés siglos de antelación— el funcionamiento de la cámara fotográfica, fue su discípulo Aristóteles, padre de tantas cosas, quien discurreció la primera y rudimentaria cámara oscura, cuya descripción llega a través de los textos griegos al óptico árabe Alhazán, hacia el siglo XI<sup>37</sup>.

Los astrónomos son los primeros en encontrar utilidad al cuarto oscuro y así, la tradición árabe enlaza con la observación de eclipses solares, que realiza en el siglo XII Roger Bacon, conocido como el *Doctor Mirabilis*<sup>38</sup>. En tiempos de intolerancia, las aficiones de Bacon le valdrán acusaciones de brujería y de evocar a los muertos. Razón tenían los inquisidores que, sin saberlo, comprendieron la brujería de un sistema que andando el tiempo llegaría a ser capaz de, efectivamente, evocar a los muertos.

Pero habría que esperar tres siglos hasta que, una vez más el magnífico Leonardo, hiciera la primera descripción minuciosa de la cámara oscura:

Cuando las imágenes de los objetos iluminados penetran por un agujerito en un aposento muy oscuro,

---

<sup>37</sup> SOUGEZ [1991:17] Nos remitimos para esta parte introductoria a dos textos de referencia, fundamentales: la *Historia de la Fotografía* de SOUGEZ y la espléndida obra *La fascinación de la mirada*, de Frutos Esteban.

<sup>38</sup> FRUTOS ESTEBAN [1996:19] En la *Opus majus* de Roger Bacon, escrita alrededor de 1267, como bosquejo de aquellas brujerías, puede leerse: “Es posible disponer los espejos de tal manera que las imágenes puedan aparecer a voluntad en el interior de una casa, sobre una calle. Si alguien mira estas imágenes formadas por los espejos, le parecerá que son reales. Pero si se desplaza al lugar donde parecen estar los objetos, no verá nada”

recibiréis esas imágenes en el interior de dicho aposento en un papel blanco situado a poca distancia del agujero: veréis en el papel todos los objetos con sus propias formas y colores. Aparecerán reducidos de tamaño. Se presentarán en una situación invertida, y esto en virtud de la intersección de los rayos. Si las imágenes proceden de un lugar iluminado por el sol, os aparecerán como pintadas en el papel que debe ser muy fino y visto por detrás. El agujero será practicado en una chapa de hierro también muy fina<sup>39</sup>.

Los artistas del Renacimiento ensanchan caminos técnicos al dibujo que pronto harán causa común con la fotografía. Tanto Leonardo como Miguel Ángel o Durero buscan la forma de pintar más cómoda y precisa, e introducen el empleo de visores y marcos para trazados de perspectivas. Hacia 1630, Scheiner crea el primer sistema de paralelograma articulado, similar a la actual mesa de delineante<sup>40</sup>.

En aquellos siglos no hay físico, astrónomo o persona de ciencia que no se ocupe de cuestiones fronterizas que irán abriendo caminos a la futura fotografía: desde el tallado del vidrio, corrigiendo progresivamente las lentes esféricas, hasta el diseño de aparatos ópticos y astronómicos, pasando por toda la variedad de trastos precinematográficos. El astrónomo Kepler o el inventor de la “linterna mágica”, Kircher, mejoran los inventos: cámara oscura portátil, con espejos enderezando las imágenes, con lentes intercambiables de focales distintas;

---

<sup>39</sup> SOUGEZ [1991:19] Cita contenida en el *Manuscrito D*, de Venturi, citado por G. Potonniée en su *Histoire de la découverte de la photographie*.

<sup>40</sup> FRUTOS ESTEBAN [1996:16]. Scheiner fue inventor del pantógrafo estereográfico, precursor de la cámara oscura, con aplicaciones en astronomía.



Wollaston diseña una “máquina de dibujar”, la cámara lúcida con lente periscópica, etc.

Si la caverna de Platón fue el primer antecedente literario de la cámara oscura, el enciclopedista francés Tiphaigne de la Roche publica en 1760 una novela o relato de viajes, *Giphantie*, que es el primer antecedente de la imagen animada y que constituye, desde luego, todo un texto precursor de la ciencia-ficción<sup>41</sup>:

Hemos compuesto una materia muy sutil, muy viscosa y muy pronta en desecarse y endurecer, con la que se hace un cuadro en un santiamén. Se recubre de dicha materia un trozo de lienzo que luego se presenta ante los objetos que se quieren pintar. El primer efecto del lienzo es el mismo del espejo. En él se ven todos los cuerpos vecinos y lejanos cuya imagen puede aportar la luz. Pero lo que un espejo no puede hacer, lo consigue la tela (...) el espejo nos devuelve fielmente los objetos, pero no retiene ninguno. Nuestras telas (...) los conservan todos. Esta impresión de las imágenes es cuestión del primer instante en que la tela los recibe. Se quita enseguida y se coloca en un lugar oscuro. Una hora después, el barniz está seco y se tiene un cuadro tan precioso que ningún arte puede imitar su verdad y que el tiempo de ninguna manera puede estropearlo<sup>42</sup>.

Las motivaciones que impulsan a aquellos pioneros son diversas: unos trabajan en el dominio de la ciencia, pero otros

---

<sup>41</sup> Equiparable al texto de Bioy Casares, *La invención de Morel*, que es una anticipación de la televisión y una clarividente premonición de nuestra actual *Telépolis* [véase en la bibliografía Echeverría, 1994].

<sup>42</sup> SOUGEZ [1991:14] El subrayado es nuestro.

se mueven por su dimensión artística o por la simple curiosidad, la eterna curiosidad humana, que pronto devendrá en espectáculo.

Los aburridos nobles de la corte francesa, precisados de emociones fuertes hasta la llegada de la guillotina, se convierten involuntariamente en precursores de los dibujos animados gracias a los entretenimientos de la época: sombras chinescas, marionetas, figuras en papel recortado (*siluetas y canivets*).

La anécdota tiene su gracia. Como ya hemos dicho, los nobles se aburrían, así que el interventor general de Finanzas de Luis XIV, Etienne de Silhouette, muy “popular” por su labor de exprimidor del pueblo para recaudar impuestos, dio su nombre, *silueta*, a los recortes de papel negro acharolado con que se divertían en la corte.

Mientras unos se divertían, otros investigaban; en 1786, Chrétien crea el primer pantógrafo, el *physionotrace*<sup>43</sup>, precursor ideológico de la fotografía, que combinaba la silueta y el grabado, para regocijo de la aristocracia versallesca. A partir de este momento la combinación de investigación y espectáculo será una constante hasta nuestros días, hasta el punto en que es difícil discernir cuál de estos dos briosos caballos ha tirado más del carro tecnológico y ha producido más avances.

---

<sup>43</sup> SOUGEZ [1991:21]; FRUTOS ESTEBAN [1996:20] El *physionotrace* era un pantógrafo que mezclaba los métodos utilizados anteriormente para tomar imágenes. Sobre una superficie clara se proyectaba la sombra del retratado. El trazo con el perfil del modelo se trasladaba a una lámina de cobre, mediante un grabado al aguafuerte y luego se retocaba con aguainta. El resultado final tenía una gran calidad de imagen y era acogido con éxito en la Corte Francesa.

El fisionotrazo de Chrétien incorpora a los procedimientos físicos los primeros hallazgos químicos sobre fijación de imágenes y reviste todo de ello del éxito social que abre las puertas a los futuros usos comerciales. El terreno estaba preparado y, de algún modo, París y Londres comienzan a jugar un apasionante mano a mano en la historia de la fotografía, que transcurre en las últimas décadas del siglo XVIII.

Con el cambio de siglo, hacia 1800, Wedgwood, hijo del famoso ceramista inglés, funda el Lunatic Club y se introduce por los caminos de la experimentación química. Para entonces ya se conoce la influencia de la luz en algunas sustancias y ya se utiliza el nitrato de plata para teñir marfil, plumas o pieles. Wedgwood y sus jóvenes del Lunatic Club consiguen algunos “cuadros” o “perfiles” que deben ser mirados y conservados en la sombra. Pero falta el fijador.

En 1819 el astrónomo Herschel introduce el hiposulfito de sosa como fijador de las sales de plata. Estamos a las puertas del invento, pero Herschel no relaciona su avance químico con los “perfiles” de Wedgwood —cuya existencia conocía— y no lo hará hasta veinte años después cuando, ya tomadas las primeras “instantáneas” por Niepce o Daguerre, logra fijar una imagen, con hiposulfito, sobre una emulsión al carbonato de plata<sup>44</sup>.

Todo está a punto para “el descubrimiento”; pero, como el de América, no será casual, sino fruto de toda la cultura anterior y consecuencia de investigaciones pacientes. El fin de la

---

<sup>44</sup> SOUGEZ [1991:95].

tormenta revolucionaria y el auge del enciclopedismo anticipan los albores de un siglo XIX decididamente industrial□

## Niépce

El *Colón* de la fotografía será Nicéforas Niépce (1765—1833), nacido en la Borgoña francesa y consagrado, con su hermano Claude, al apasionante oficio de inventor desde su finca de Gras (Saint Loup de Varennes), convertida en taller o laboratorio. En sus primeros pasos, los Niépce patentan un motor de fuego que mueve un barco sin remos por el Sena y practican la litografía<sup>45</sup>.

En 1816, Claude viaja a París —trata de vender su barco de motor— mientras Nicéforas se consagra a sus investigaciones, combinando la cámara oscura con la litografía. Niépce busca un soporte sobre el que fijar la imagen y para ello prueba con planchas de estaño, papel, cristal, etc. y hace las primeras heliografías<sup>46</sup>.

Para ello utiliza una cámara rudimentaria: “una especie de ojo artificial que es sencillamente una cajita cuadrada de seis pulgadas cada cara con un cristal lenticular”<sup>47</sup>; pero pronto se rompe la cámara y Niépce construye otra más pequeña y obtiene las primeras imágenes negativas y prevé la inversión del negativo al positivo.

Para entonces la preocupación de Niépce es lograr una fijación duradera de la imagen. Para ello prueba con papel tra-

---

<sup>45</sup> SOUGEZ [1991:31] Litografía: Dibujo sobre una piedra especial con una tinta grasa. Se baña la piedra con un ácido: las partes dibujadas chupan la tinta, el resto la repele. Se pueden hacer copias sobre papel.

<sup>46</sup> Heliografías: Primeras imágenes **positivas directas** obtenidas por Niépce en placas de cobre plateado recubiertas con betún de Judea, entre 1816 y 1820.

<sup>47</sup> SOUGEZ [1991:33].

tado con cloruro de plata y fija con ácido nítrico. El resultado queda fijado, puede verse a la luz y enviarse por correo.

Durante estos años, Claude se ha instalado en París y mantiene con Nicéforas una sabrosa correspondencia en la que ambos hermanos se cartean sin romper la discreción y el secreto acerca de sus procedimientos y en particular de una sustancia misteriosa, traída de París, el betún de Judea<sup>48</sup>.

En 1816, Niépce —en opinión de Marie-Loup Sougez— “ya ha inventado la fotografía”, pero tendrá que continuar durante una intensa década, haciendo cientos de pruebas hasta lograr la que es considerada por los historiadores como “la primera fotografía *conocida*”. Se trata de la titulada “Punto de vista desde la ventana del Gras”, datada posiblemente en 1826, pero ya documentada en carta de Niépce a su hermano diez años antes, el 28 de mayo de 1816.

Sea en el 1816 o en el 1826 (o en 1922, como dice la placa del monumento erigido a Niépce en la villa donde vivió y trabajó), lo cierto es que a partir de la segunda década del diecinueve se desatará la fiebre.

Los avances tecnológicos —y el espionaje industrial— se suceden vertiginosamente. Aparece el peltre (aleación de cinc, plomo y estaño) y se perfeccionan las cámaras.

---

<sup>48</sup> Betún de Judea: barniz protector contra el ácido. Niépce lo emplea disuelto en petróleo. La solución expuesta a la luz blanquea y se vuelve insoluble. La imagen, invertida, queda fijada en positivo.

## **El diorama**

Paralelamente, el mundo del espectáculo —al que ya nos hemos referido como motor del invento— perfecciona sus teatros y los mecanismos de los decorados se hacen cada vez más complejos. París y Londres siguen disputando el mano a mano, compitiendo por la vanguardia teatral y operística. Así, a finales del dieciocho, Beker inventa el “panorama” (1793), un decorado amplio con planos recortados que daba impresión de perspectiva con luces adecuadas. Diez años más tarde, al otro lado del canal, los bulevares parisinos reciben con gran éxito de público el primer “diorama” (1822), promovido por Daguerre.

El “diorama” se basa en la descomposición de la luz. Sobre un escenario giratorio, los espectadores pueden contemplar tres grandes decorados con cuadros de Roma, Nápoles, Montmartre, Santa Elena y el templo de Salomón. El espectáculo de juegos de colores se combinaba con música, creando una impresión de realidad y fascinación que atrae incluso la visita real de Carlos X, quien arroja dos francos de oro para cerciorarse<sup>49</sup>.

El momento histórico hubo de ser fascinante, a juzgar por las ilustraciones de la época. Las corralas renacentistas habían mejorado hasta cuajar en auténticos teatros, con decorados, maquinaria, palcos, además del ritual social que convocaba al *todo* París en los bulevares. En el de San Martín

---

<sup>49</sup> SOUGEZ [1991:43].

podía verse, según un grabado de 1822<sup>50</sup>, un diorama presidiendo una vasta plaza con hermosa fuente versallesca, flanqueada por edificios de cuatro y cinco plantas. Por la plaza deambulan familias con niños, que atienden el reclamo de payasos y arlequines o figuras disfrazadas de naipes. En una garita vigila un soldado de casaca azul, casi salpicado por los chorros que escupen las bestias de piedra de la fuente. A la puerta del diorama, con techo acristalado, coronado por una bandera francesa, una calesa aguarda el regreso de sus dueños, que posiblemente disfrutaban del espectáculo. Aún faltan cincuenta años para que los Lumière filmen la salida de los obreros de la fábrica, pero todo prefigura ya la llegada del espectáculo cinematográfico, incluido el valor narrativo y artístico que, como en la fotografía, irá ganando terreno al paso de los avances tecnológicos.

[sc. Los dioramas de Daguerre] eran ya unas transformaciones plenamente narrativas, como la descrita en un programa de mano de 1834 (...): “Esta iglesia representada a pleno día pasa por todas las modificaciones hasta llegar al efecto de la Misa del Gallo. Todo está pintado sobre la misma tela, sólo la luz que ilumina el cuadro es móvil”<sup>51</sup>.

Hacia 1826, Niépce y Daguerre, que hasta entonces habían seguido caminos separados, tienen noticias mutuas y comienzan a cartearse, tras superar las primeras y comprensibles reticencias. Daguerre envía a Niépce un dibujo tratado

---

<sup>50</sup> Frutos Esteban [1996:39]

<sup>51</sup> Frutos Esteban [1996:40].



químicamente y, por fin, Niépce envía a Daguerre una heliografía.

Tres años después, en 1829, se consuma la asociación Niépce—Daguerre, con la creación de una sociedad en la que se reconoce a Niépce como inventor de un medio nuevo para fijar imágenes sin tener que recurrir a un dibujante y ambos acuerdan patentar este método:

En una placa de cobre plateada, cuidadosamente pulida, se barniza con betún de Judea disuelto (o rebajado) en aceite esencial de lavanda. La plancha así preparada se expone a la luz. La imagen queda invisible. La placa luego se baña en un disolvente (a base de aceite de lavanda y aceite de petróleo blanco). Después de un lavado en agua templada se puede apreciar la imagen compuesta por la capa de betún para los claros y las sombras por la superficie de la placa plateada<sup>52</sup>□

---

<sup>52</sup> SOUGEZ [1991:48].

## **Daguerrotipando como leones**

Niépce muere en 1833 y Daguerre se adueña del invento, que se propaga a la velocidad del rayo. Rusia e Inglaterra quieren comprarlo y ofrecen diez mil libras esterlinas. El científico y político liberal François Arago lo expone en la Academia de Ciencias de París. La visión de futuro de Arago anticipa las virtudes del hallazgo, al que sugiere dar aplicación inmediata en el estudio de la “piedra rosetta”, entonces recién descubierta por Champollion.

En 1839, seis años después de la muerte de Niépce, el estado francés adquiere el daguerrotipo<sup>53</sup> y acuerda una pensión vitalicia de seis mil francos anuales para Daguerre y cuatro mil para el hijo de Niepce. La fiebre continúa y el invento atrae la atención de científicos como Watt (máquina de vapor, Londres), Morse (telégrafo, USA), Sachse (editor, Berlín). Se suceden las demostraciones públicas, la fabricación en serie, aparecen las primeras falsificaciones y los primeros pleitos.

En 1850, veinte años después del reconocimiento público de la *daguerrotipia* como técnica en la Academia de París, se calcula que había en los Estados de la Unión unos dos mil daguerrotipistas activos. De 1840 a 1860 se realizaron en la Unión treinta millones de fotos. Precios: 2,5 a 5 dólares. A ori-

---

<sup>53</sup> Daguerrotipo: Placa de cobre plateado, pulida, sensibilizada con vapores de yodo. Se expone a la luz (al principio una hora, luego minutos o segundos), se revela con vapores de mercurio. Aparece una imagen positiva única (no permite hacer copias). Se fija con sal común o hiposulfito. A pesar de su difícil y lento manipulado y de que se produce una prueba única, sin copias, alcanza una gran difusión en todo el mundo.

llas del río Hudson se funda Daguerreville, primera fábrica de suministros fotográficos que prefigura el imperio de la Kodak y se edita la primera revista fotográfica del mundo.

Frente a los adeptos entusiastas, como el ya citado Arago, Morse, o el pionero español Ramón y Cajal, también hay detractores que consideran el invento como algo sacrílego, próximo a la blasfemia:

El deseo de captar los reflejos evanescentes no solamente es imposible, como se ha demostrado por las investigaciones alemanas realizadas, sino que el solo deseo de conseguirlo es ya blasfemia. Dios creó el hombre a su imagen y semejanza y ninguna máquina construida por el hombre puede fijar la imagen de Dios. (...) el francés Daguerre, que se vanagloriaba de poder hacer tales cosas jamás oídas, es el más loco de los locos<sup>54</sup>□

---

<sup>54</sup> *Leipziger Stadtzeitung*, año 1839, citado por W. Benjamin en *Pequeña Historia de la Fotografía*. Tomado de SOUGEZ [1991:81].

## **Eco en España**

Si el 7 de enero de 1839 es la fecha de difusión pública del daguerrotipo, apenas diez meses después, el 10 de noviembre, se reproduce en Barcelona el primer daguerrotipo, con una cámara que costó a la Real Academia de Ciencias y Artes con- dal 1.946 reales de vellón. Había sido adquirida a propuesta de Felipe Monlau, catalán residente en París que seguía de cerca la evolución del invento fotográfico.

Casi simultáneamente, diez días después, el químico Juan Pérez y Camps reproduce el primer daguerrotipo en Ma- drid. Es curioso observar que estos precursores, tan bien informados de lo que ocurría en París, operaban aisladamen- te, sin saber unos de los otros.

La expansión de la fotografía en las décadas siguientes se opera progresivamente por todo el país, afirmándose el fe- nómeno entre el público con la aparición de los “estudios de retratos”, que harán furor en las calles principales de las grandes capitales a partir de 1860.

En esta primera época de la fotografía abundan los fotó- grafos extranjeros que se van instalando en España o la visitan ocasionalmente, como viajeros, transeúntes o como enviados especiales por sus casas fotográficas. Será una ex- tensa nómina que encabezan Charles Clifford (1851<sup>55</sup>) y Laurent, junto con otros nombres destacados, Thurston

---

<sup>55</sup> Fontanella y Sougez dan la fecha de 1852, “sin que exista, según nues- tra información, ninguna noticia de su estancia en España con anterioridad a dicha fecha”. Clifford murió en 1863, pero su década espa- ñola, como fotógrafo de la Real Casa fue espléndida; parte de la obra permanece inédita, a falta de una monografía exhaustiva.

Thompson (1866), Lerebours, Schmidt (1848), *monsieur* Constant (1843), etc<sup>56</sup>.

Laurent está considerado como el fotógrafo extranjero que más contribuyó al desarrollo de la fotografía en España; Fontanella afirma que usaba, principalmente, placas de colodión, pero también calotipos (negativos sobre papel encerado, siguiendo el método de Talbot).

Son célebres en esta época los estudios de Laurent en la Puerta del Sol, de Emili Fernández en Barcelona, de José Sierra Payba en Sevilla o de Judez en Zaragoza. A partir de este momento y especialmente con el nuevo siglo, la fotografía ya no faltará en ningún acontecimiento de la vida española, desde una boda popular al encuentro de Isabel II con sor Patrocinio o la ejecución de Angiolillo, el asesino de Cánovas del Castillo□

---

<sup>56</sup> FONTANELLA (1981:51).

## **El retrato**

La pasión por el retrato —como fórmula de inmortalidad o de autocomplacencia— posiblemente sea tan antigua como el hombre y de ello hay testimonio, desde las pirámides egipcias a nuestros días, en todos los museos y pinacotecas.

La efigie de Nefertiti custodiada en Berlín, la controvertida ¿diosa ibera? esculpida en la Dama de Elche, toda la escultura clásica grecorromana, los retratos del Conde—Duque de Olivares, de la Monna-Lisa, de Napoleón Emperador a caballo; las damas vestida y desnuda de Goya y todos sus retratos cortesanos..., y tantos otros ejemplos ¿qué son sino otras tantas muestras, que podríamos multiplicar hasta el cansancio, de ese afán humano por retratarse, por dejar constancia y huella de la propia imagen.

Con la llegada de la fotografía, y ya desde sus primeros albores, ese afán retratista se acrecienta y multiplica. Se abarata y democratiza. Ya no es preciso pertenecer a la corte o a la nobleza y disponer de unos buenos ducados de oro para que el más cotizado retratista de cámara deje constancia de la fealdad de tal o cual condestable o duquesa, para regocijo de los visitantes del Prado...; no, con la llegada de la fotografía el retrato deja de ser un privilegio aristocrático y pasa a convertirse en una moda popular, cuyas últimas secuelas (transformado ahora tecnológicamente en vídeo doméstico) podemos sufrir a diario con los miles de videos caseros, “de primera”, en los que se immortalizan los eventos consuetudinarios de la *BBC* (**b**autizos, **b**odas y **c**omunionen).

Con el daguerrotipo todos podrán hacerse retratar, antes sólo lo hacían los notables; y al mismo tiempo se hace todo lo posible para que todos tengamos exactamente el mismo aspecto, de modo que necesitaremos un solo retrato<sup>57</sup>.

Cuando el daguerrotipo adquiere popularidad inmediata, todo el mundo quiere retratarse, aunque haya de sufrir un pequeño martirio:

los rayos de sol reflejados por espejos, una hilera de frascos llenos de agua azulada con sulfato de cobre recibe la luz. El modelo, expuesto durante ocho minutos, el sol en plena cara, las lágrimas chorreándole por las mejillas mientras el operador iba y venía, reloj en mano, contando en voz alta cada cinco segundos hasta que se agoten las lágrimas<sup>58</sup>.

Los salones daguerrianos de la época se convierten en lugares de culto, se multiplican los estudios, de nombres hoy legendarios (Cornelius en Filadelfia, Richard Beard en Londres, Gurney en Nueva York), el precio del daguerrotipo enmarcado en una cajita es asequible para el gran público y, en definitiva, nace una nueva profesión que será en los años siguientes el motor que haga avanzar las técnicas, que impulse el perfeccionamiento de las cámaras, la mejora de los procedimientos químicos, de las ópticas y formatos, al tiempo que se gana en rapidez y seguridad en los tiempos de exposición y revelado, etc.

---

<sup>57</sup> KIERKEGAARD (1854), tomado de SONTAG [1992:217].

Pero no es sólo el retrato, sino que crece el afán por “daguerrotiparlo” todo: el sol, las nubes, las carreras de caballos, los animales en movimiento, los pájaros, los monumentos...y, por supuesto, la familia y todos los acontecimientos familiares: es el tiempo de los “daguerrotipos de primera”.

También surge la fotografía como “arte”, practicado por aficionados (frente a los “profesionales” que ponían sus estudios y hacían retratos con afán lucrativo). Y todo ello a pesar de que sigue sin resolverse el caballo de batalla de la época: pasar de la instantánea única e irrepetible (más próxima todavía al retrato de cámara) a la copia, lo que abrirá las puertas al futuro proceso industrial.

Mientras en América el daguerrotipo se “adueña” del territorio (en el doble sentido: se expande por la geografía y la retrata); en Europa se busca la solución al problema de la copia: lograr una imagen en otro soporte, multiplicable. Lo lograrán el francés Bayard y el inglés Talbot.

Bayard había avanzado por su cuenta en la investigación del proceso; pero Arago le pide discreción para no perjudicar a Daguerre. En 1839 logra imágenes positivas sobre papel impregnado con sales de plata y en 1840, harto de su silencio, escribe a la Academia de Ciencias, porque “alguien se podría aprovechar de mis trabajos y quitarme el honor del descubrimiento”. Bayard no tuvo fortuna —parece ser que estaba volcada con Daguerre—, y pese a la importancia de sus hallazgos (positivos obtenidos directamente, que anticipan la

---

<sup>58</sup> *American Journal of Photography*, 1861K, citado por SOUGEZ, p. 82.



llegada de la copia en papel), después de 1840 abandona su procedimiento y practica el daguerrotipo.

Paralelamente, Fox Talbot, un arqueólogo inglés, adinerado, inventa el calotipo<sup>59</sup> (pudo haberse llamado “talbotipo”), que fue patentado en agosto de 1841. Talbot tiene para la historia de la fotografía la importancia de haber logrado el paso técnico desde el negativo al positivo y su aplicación al retrato, género en el que acabaría convirtiéndose en maestro, hoy un clásico.

En 1854 Disdéri obtiene la licencia para su *carte de visite photographique* y la popularización del procedimiento es tan inmediata que un autor ha calculado que en 1860 se vendieron en Inglaterra de trescientos a cuatrocientos millones de tarjetas fotográficas<sup>60</sup>.

En París mismo, en los primeros días de la tarjeta de visita, se compraban doce tarjetas por veinte francos, mientras que una sola fotografía hecha de otro modo, por un fotógrafo que no trabajaba la tarjeta de visita, podía costar entre cincuenta y cien francos. El mecanismo que permitió esta revolución democratizadora fue el aparato de muchos objetivos que producía un cliché con varias pruebas. Cuenta la historia que por

---

<sup>59</sup> Calotipo: (del griego *καλως*, bello), Es el punto de partida de la reproducción múltiple (copia) a partir de un negativo. Técnica: Papel tratado con nitrato de plata y yoduro de potasio. Expuesto a la luz, la imagen apenas era visible. Se revelaba con nitrato de plata y ácido gálico. Fijador: tiosulfato de sodio. Bañado en cera derretida se volvía transparente. Se podían obtener cuantas copias se quisieran en papel análogo. Amplias zonas claras y oscuras: efecto pictórico muy distinto de la imagen del daguerrotipo.

<sup>60</sup> Juan Antonio RAMÍREZ, citado por FONTANELLA [1981:206].

este método Disdéri llegó a vender 2.400 pruebas al día<sup>61</sup>.

Tras la patente del calotipo y de los demás hallazgos que se fueron produciendo, hubo pleitos y polémicas cuyo detalle, aunque apasionante, podemos obviar: lo cierto es que aquellos precursores —Talbot, Bayard, Herschel, La Roche, Arago, Faraday, Disdéri... y, en fin, Daguerre y Niépce—, abrieron las puertas a una nueva época:

Tras la estabilización de esta técnica fotográfica, a partir de la década de los sesenta, la sociedad decimonónica se habituará a absorber gran parte de su información visual a partir de imágenes fotográficas, adoptándolas como norma de veracidad representativa y depositando en la fotografía una fe que nunca se había puesto en las imágenes producidas anteriormente por otros mecanismos. De esta forma, el siglo XIX, que había empezado creyendo, de la mano de la cámara oscura, que lo razonable era cierto, terminó convencido de que era verdadero todo aquello que aparecía en una fotografía<sup>62</sup>□

---

<sup>61</sup> FONTANELLA [1981:206].

<sup>62</sup> FRUTOS ESTEBAN [1996:20]. El subrayado es nuestro.

## Los viajeros

Y la primera demostración de la fe y credulidad que logra la fotografía, a partir de este momento (¿aún hoy?), consiste en su aplicación inmediata a los reportajes de viaje, anticipando el futuro foto-periodismo.

Los primeros pasos son tímidos. Gautier, en su viaje a España, porta una cámara que despierta toda clase de sospechas en la aduana y de la que, desgraciadamente, no se conservan las imágenes.

Lerebours envía correspondientes a África y Oriente Próximo: “Hemos daguerrotipado como leones”, le escriben desde el Nilo. A su regreso publica las *Excursions daguerriennes*: el templo de Luxor en Egipto, gentes en el Nilo, etc. En la época era costumbre retocar los originales coloreándolos a mano.

En 1841, Stephens daguerrotipa en América Central antigüedades precolombinas; en 1842, Gros saca vistas de Colombia, Tiffererau de México, y los hermanos Langenhein logran impresionantes vistas panorámicas (cinco imágenes yuxtapuestas) de las cataratas del Niágara.

Y pronto a los usos viajeros, seguirán los artísticos, periodísticos y científicos, con la curiosa aparición, en 1840, del “microscopio-daguerrotipo” de Soleil.

La aparición del fotoperiodismo en su versión más morbosa es casi inmediata. Los paparazzi de la época rivalizan con los actuales. Así, la fotografía del *Niño portugués visto en*

*Madrid en 1858*<sup>63</sup> (un busto escalofriante de niño serio y bien peinado, sin brazos ni piernas, exhibido en un pedestal de madera y terciopelo); o las *Momias de los amantes de Teruel* (1867)<sup>64</sup>; o las primeras fotografías del hallazgo de la Dama de Elche (desenterrada en 1897), etc. Y naturalmente, aparecen también pronto los primeros desnudos “artísticos” y la encantadora fotografía pornográfica de los primeros tiempos. Desgraciadamente, no hemos hallado ninguna en El Bierzo, única razón por la que este género imprescindible está ausente de nuestro TFB.

La proliferación de aficionados y la multiplicación de estudios y procedimientos, dio paso a la industria. Los nuevos hallazgos desplazaban rápidamente a los anteriores, en un alocado proceso de obsolescencia inmediata.

Nos permitimos hacer un paréntesis nostálgico: algunos de aquellos procedimientos siguen siendo extraordinarios y, como las “fotos al minuto” que aún se hacen en parques y alamedas, estamos seguros de que regresar al calotipo, o al daguerrotipo, sería todo un hallazgo; un redescubrimiento para muchos amantes de la fotografía y no tardará en llegar el día en que alguien proponga este retorno con carácter comercial, como sucede ya en otros dominios.

Particularmente, en alguna ocasión hemos experimentado con nuestros alumnos de periodismo, procurando reproducir con la mayor exactitud posible los procesos técnicos y químicos de los pioneros de la fotografía. Así, un grupo

---

<sup>63</sup> FONTANELLA [1981:199].

<sup>64</sup> FONTANELLA [1981:200].

de alumnos consiguió daguerrotipar las calles de Compostela  
y otro logró la cianotipia siguiente:



## **De la placa seca a la instamatic**

Aquella obsolescencia inmediata arrinconó en pocos años el negativo sobre cristal al colodión húmedo, reemplazándolo por placas secas; las voluminosas cajas de madera (hoy objeto codiciado por los museos) fueron sustituidas por cámaras manejables, abuelas de las actuales *instamatic* de bolsillo.

La primera Kodak fue lanzada al mercado por George Eastman en 1885. Y como la fotografía ya se había convertido en un juego social, no tardó en aparecer otra técnica que haría furor, la estereografía, antecedente de la actualmente llamada “visión en 3D”.

La visión estereoscópica es, en efecto, una visión tridimensional, que todos hemos experimentado alguna vez. El ojo reconstruye una imagen “en relieve”, ya anticipada por Leonardo da Vinci, a partir de dos imágenes gemelas (tomadas desde dos puntos de vista distintos, mediante una cámara ajustable, que permite tomar dos exposiciones sucesivas, con una separación igual o proporcional a la distancia entre los ojos humanos).

Muchas de las fotografías aparecidas en nuestra investigación, de las que luego hablaremos, aportadas en depósito a los fondos de la Filmoteca de Castilla y León y cuyas fichas forman parte de nuestro Thesaurus, fueron tomadas con esta clase de cámaras.

A veces, no siempre, ha sido posible encontrar los dos cristales gemelos y, con la ayuda de un visor estereoscópico, hemos podido reconstruir aquellos instantes de magia visual

que debieron sentir los aficionados de finales del siglo pasado□

### **3.2. EL SARAMPIÓN SEPIA**

La existencia de un fenómeno histórico tan reciente como la fotografía, con todas sus consecuencias, ha sido y es la causa de una enfermedad benigna, cuyos primeros síntomas fueron diagnosticados hace ya tiempo por la pionera de la fotografía Julia Margaret Cameron:

“Anhelaba fijar toda la belleza que apareciera ante mí,  
y por fin el anhelo ha sido satisfecho”<sup>65</sup>.

La sensibilidad popular ante la magia de la instantánea ha ido también modificándose —educándose, tal vez— y se muestra hoy más proclive a salvar de la quema “estorbos” que hace apenas un par de décadas, en una intempestiva limpieza de sótanos o desvanes, hubieran ido directamente a la basura.

Y esto que estamos diciendo no es retórico: una de las colecciones más valiosas de nuestro Thesaurus es un lote de aproximadamente trescientas placas de cristal de finales del siglo pasado y primeras décadas de éste que se salvaron fortuitamente de ir a la basura y acabaron llegando a nuestras manos, “anónimamente”, por un venturoso azar. Alguien llamó a un amigo nuestro, hace apenas tres años, y le dijo:

---

<sup>65</sup> Tomado de SONTAG [1992:193].



— Fulanito, tú que andas con fotos, mira a ver si “esto” te vale para algo, o de lo contrario va a la basura.

“Esto” eran unas trescientas placas fotográficas de cristal<sup>66</sup>, perfectamente guardadas, algunas incluso en sus estuches originales; la mayor parte de ellas en magnífico estado de conservación y hoy depositadas a buen recaudo en la Filmoteca de Castilla y León.

Este tipo de “apariciones” ocurren con cierta frecuencia, imprevisibles, a veces con colecciones capaces de desbordar toda previsión. Para muestra un botón: no hay filmoteca capaz de asumir de golpe el archivo Amer—Ventosa (1957—1975) que tiene más de un millón de placas, con sus correspondientes fichas.

Como diría Agustín García Calvo, son imágenes que constituyen manantial de nuestra memoria. Cuando fotos como éstas llegan a desaparecer, todos nos volvemos más pobres<sup>67</sup>.

---

<sup>66</sup> **Placa de cristal** o *placa seca*: Apareció en 1880 y permitió la expansión y popularización de la fotografía. Sobre el cristal se extendía una gelatina de bromuro de plata, produciendo un soporte negativo muy sensible y de larga duración. La mejor colección de nuestro *Thesaurus* es, justamente, una serie de placas de gelatino-bromuro muy bien conservadas. Ver glosario en Apéndice II.

El profesor Sagüillo nos ha sugerido la inclusión de alguna referencia a los procedimientos técnicos de la fotografía histórica, dada la dificultad para el profano —y aún para el estudioso— de conocer con precisión las técnicas del colodión, del cianotipo, del daguerrotipo, etc. En los procedimientos más frecuentes se hará una breve mención de la técnica histórica; pero, en todo caso, nos remitimos al Apéndice II, donde se recoge un glosario de técnicas y procedimientos.

<sup>67</sup> Revista *Photo*, nº 57, pág. 76. El subrayado es nuestro.

Frente a esta posibilidad de volvernos (aún) más pobres, la creciente sensibilización popular ha hecho que por todas partes surjan, como setas, intentos de aproximarse al pasado a través de las viejas fotografías.

Los años ochenta y noventa han visto en España aparecer innumerables libros que recogen imágenes específicas del pasado *fotográfico* de sus distintas regiones y poblaciones<sup>68</sup>.

Este tipo de iniciativa [sc. la recuperación de fondos] se multiplica últimamente en España, casi más que en otros países. No todos tienen el mismo nivel, ni en la selección de las obras rescatadas ni en la presentación e investigación. Pueden ser recuperaciones colectivas, alrededor de una región o una época, como la que corre a cargo de López Mondéjar sobre los fotógrafos manchegos. Dentro de esta misma corriente, el libro de Toni Catany, sobre el cura de Montserrat, es otro excelente ejemplo de un trabajo cuidadoso de rescate donde una selección de textos de prensa acompaña las ilustraciones.

(...) se están multiplicando las recuperaciones locales con más o menos fortuna (...) ejemplos cuidados, como las exposiciones sobre fotografía sevillana al haber del grupo *f/8* (...) y recopilaciones sin más sentido que el de un álbum de interés muy local<sup>69</sup>.

Cuando Marie-Loup Sougez escribe estas palabras, en 1991, la explosión de la fotografía histórica apenas había comenzado. De hecho, además de los libros citados, del grupo

---

<sup>68</sup> ESTEBARANZ [1995:13]. Del prólogo de Gerardo F. KURTZ.

<sup>69</sup> SOUGEZ [1991:440].

sevillano *f/870* y de los primeros trabajos de Fontanella (1981) y de Mondéjar (fotos de Alfonso, Manchuela, etc.), Sougez apenas cita una docena escasa de recopilaciones anteriores a 1991, a saber, en Bilbao, Huesca, Valencia, Gijón, Gandía, Girona, Lugo y Murcia.

Serán los años posteriores los que vean extenderse el virus de la memoria. En 1992, coincidiendo con los llamados *fastos* de la Expo, se recuperan en Sevilla *25 Viejas Postales 25*, editadas en un primoroso estuche con texto de Bécquer y prólogo de Martínez de Velasco. La colección es deliciosa, porque se trata de reproducciones facsímiles (levemente recortadas), que incluyen anverso y reverso, con los textos y las caligrafías de la época.

En esa misma línea de recuperación de postales, aunque no con la sutileza del estuche sevillano, el Museo Municipal de Madrid editó en 1989 un volumen de considerable porte titulado a secas *Álbum*, y que incluye un cuadernillo de color y un estudio previo<sup>71</sup> sobre la postal —el género de la memoria fotográfica por excelencia—, de interés en lo relativo a la clasificación cronológica y temática.

Un hermano gemelo de *Álbum* es *Madrid en la tarjeta postal* (1996), prologado por Luis Carandell, y continuador de la línea editorial de Santurtzi, que anteriormente ha presentado antologías de postales de Santurce, Bilbao, Vizcaya, Gijón,

---

<sup>70</sup> La exposición *Fotografía sevillana del siglo XIX* se celebró en la primavera de 1981.

<sup>71</sup> SANTAMARÍA, Miguel Ángel, *Breve historia de la tarjeta postal ilustrada*. Para evitar reiteraciones, los datos de interés figuran recogidos en nuestra Cronología.

San Sebastián y Guipúzcoa. Otras editoriales y francotiradores varios han editado breves colecciones, folletos o separatas, de los que mencionaremos, a título de ejemplo, *Las más bellas tarjetas postales (siglos XIX—XX)*, donde Librería Novecientos reúne 24 imágenes de Barcelona, en color y plastificadas, de regular calidad.

En el ámbito de Galicia, y para no alargarnos sobre el particular, haremos referencia a las obras *Galicia a principios do século XX* y *A saudade do progreso*, ambas del Archivo do Reino de Galicia. Ambas colecciones de postales son sólo una parte del vasto depósito de que dispone el Archivo, cuyas pautas de trabajo y catalogación nos han resultado extraordinariamente útiles. Para abundar en datos sobre la postal en Galicia debe verse la primera de las obras citadas (págs. 9 y ss.), así como la bibliografía que lo complementa.

Y este despertar de la fotografía histórica floreciendo en libros de ámbito local, postales y antologías no es todo. Como si se tratara de un *sarampión sepia*, son ya decenas de periódicos, cajas de ahorros y hasta bares y toda clase de empresas los que han buscado el paraguas de la nostalgia para adornar sus paredes, posters, calendarios, postales, y demás publicaciones, valiéndose de reproducciones de su más cercano patrimonio audiovisual.

Pues bien, este sarampión sepia debe considerarse benigno, aunque a veces produzca, más que usos, ciertos abusos que devalúan el patrimonio audiovisual rompiéndolo, fragmentándolo, descontextualizándolo y hasta permitiendo que sirva de coartada para fechorías contemporáneas.

Nuestro intento metodológico y sistematizador ha sido justamente el contrario: devolver a los fragmentos dispersos su integridad, contextualizar históricamente (tanto diacrónica como sincrónicamente) todas y cada una de las imágenes recuperadas, darles sentido, dotarlas de un hilo conductor, devolverlas a su sitio en la historia, instalarlas en la memoria.

Para ello veremos primeros dos modelos de fototecas históricas y nos centraremos luego en dos ámbitos geográficos, Castilla y León, que corresponde a nuestro objeto de estudio (El Bierzo), y Galicia, por razones de proximidad geográfica, parentesco cultural y continuidad histórica. Además, haremos un repaso por algunos tipos de reconstrucciones fotográficas que consideramos pueden servirnos de modelo□

## **La Fototeca Diego Velázquez**

Seguidamente analizaremos brevemente dos modelos reales de fototecas actualmente en funcionamiento y con una larga trayectoria en la conservación, archivo, mecanización y uso de bancos de imágenes, a saber: la Fototeca del Departamento de Arte *Diego Velázquez* (CSIC, Madrid), y la Fototeca del Laboratorio de Arte (Sevilla).

Comenzaremos por el Departamento de Arte *Diego Velázquez*<sup>72</sup>, cuyos orígenes se remontan a la creación del Centro de Estudios Históricos y de la revista *Archivo español de arte y arqueología* (1925), impulsados por Manuel Gómez Moreno.

Este centro, transformado en Departamento de Historia del Arte en la postguerra y actualmente dependiente del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, posee una de las fototecas públicas más completa, especializada en patrimonio artístico español, con un volumen aproximado de 200.000 imágenes.

Los fondos incluyen las colecciones privadas de Gómez Moreno y Ricardo Orueta (12.000 placas de cristal de las campañas de 1901-1910 y 1924), el archivo Ruiz-Vernacci (compartido con el Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, ICRBC, del Ministerio de Cultura), fondos de los laboratorios Fotoclub de Burgos, Jaramillo de Guadalajara, Rodríguez de Toledo (todos ellos anteriores a

---

<sup>72</sup> Seguimos al respecto *Automatización de la fototeca...*, de Virtudes AZORÍN y Francisco FERNÁNDEZ IZQUIERDO, presentada en la Pre-Conferencia de Bibliotecas de Arte (Barcelona, 1993); referencia tomada de *Boletín Informa-*

1936), la colección Lladó (6.000 placas de cristal), el *Decimal Index of The Arts of the Low Centuries* (13.000 fotografías), así como reproducciones adquiridas al Archivo Mas y fotografías originales publicadas en la revista del centro.

La mayor parte de estas fotografías son positivos en blanco y negro (es obvio que la finalidad de esta fototeca, en orden a la documentación y estudio del patrimonio artístico, es sustancialmente distinta de la finalidad conservacionista de una filmoteca, que debe orientar su esfuerzo hacia los negativos).

Hasta fecha reciente los datos de cada copia se anotaban al dorso y las imágenes eran archivadas en carpetas, clasificadas sucesivamente:

- |   |
|---|
| a) por <b>materias</b> (siete grandes áreas: Arquitectura, Escultura, Pintura, Artes decorativas, Iconografía, Retablos, Arte Hispanoamericano) |
| a) por <b>períodos cronológicos</b>   |
| a) por orden <b>geográfico</b> , alfabéticamente  |

Este sistema manual planteaba serios problemas de consulta, por lo que en 1991 la institución abordó su mecanización. El sistema informático elegido fue MS—Dos con un gestor de bases de datos *Doxis*. Se complementó con un sistema de captura de imagen (grabación, compresión, almacenamiento y consulta) digitalizado a partir de una señal de vídeo obtenida con una cámara profesional. La imagen no

---

*tivo del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, nº 6, Sevilla, marzo de 1994, pág. 40 y ss.

tiene alta resolución, pero el sistema de captura permite distintas ópticas en la cámara (macros, etc.) y es transferible a soporte video, lo que facilita un uso y consulta económico.

Los responsables de esta mecanización elaboraron una ficha catalográfica con cuatro áreas (características técnicas, descripción, localización y autoría), cuyo modelo detallamos:

<p><b>Área de identificación:</b> N° de imagen, N° de inventario, N° interno, Fecha de actualización, Propietario o donante, fecha de la fotografía, Soporte, Formato, Color, Rango de la imagen [única, principal, detalle] y N° de registro de la fotografía principal.</p> <p><b>Área de descripción individual:</b> Título de la obra, propietario, Estilo, Siglo/fecha, Técnica, Campo artístico, Soporte, Material, Dimensiones.</p> <p><b>Área de localización:</b> Lugar de ubicación/procedencia, Lugar de Conservación, Objeto, Descripción, Observaciones, Bibliografía.</p> <p><b>Área de autoría:</b> Artista, taller o círculo, atribución, etc.</p>
--

Posteriormente se elaboró un vocabulario controlado<sup>73</sup> para lo que los especialistas del Centro de Estudios Históricos consultaron otros tesauros. Así, descartaron el ICONCLASS (*Decimal Index of the Art of The Low Countries*) por estar especializado en iconografía; igualmente el AAT, por su complejidad para usuarios castellano—hablantes; asimismo descartaron el Thesaurus de la Biblioteca del Congreso, por su sistema de remisión constante al vocabulario controlado de la Biblioteca, demasiado voluminoso.



Finalmente, consideraron como más idóneo el *Tesaurus Inconographique, Systeme Descriptif des Representations*, de François Garnier, conocido como el CNRS□

---

<sup>73</sup> Véase nuestro apartado dedicado a este tema, en el apartado 6.3. Construcción del Thesaurus, en pág. 296.

## **Fototeca del Laboratorio de Arte**

Sevilla, 1907. El catedrático de Teoría de la Literatura y de las Artes<sup>74</sup>, Francisco Murillo Herrera, funda el *Gabinete Fotográfico Artístico*, como estrategia para beneficiarse de las ayudas que la Administración daba para prácticas de laboratorio<sup>75</sup>.

El *Gabinete*, que acabaría siendo bautizado como *Laboratorio de Arte*, se caracteriza por una labor pionera en el campo de la documentación fotográfica y por una alta calidad artística de su trabajo. Las placas de prueba —en las que se experimentan materiales, sensibilidad, tiempos de exposición, etc., fotografiando al personal de la casa o las salas y mobiliario— son documentos que testimonian la intensidad fotográfica con que los protagonistas vivían su trabajo.

En 1918 el Laboratorio inicia un catálogo sistemático de las obras de arte existentes en la ciudad y provincia de Sevilla. En 1925 ya posee más de 18.000 fichas. En 1929 la celebración de la Exposición Iberoamericana da un gran impulso al Laboratorio, siendo el propio Murillo comisario de la colección de arte antiguo instalada en el Pabellón Mudéjar.

Siguen las campañas sistemáticas —realizadas por González Nandín, Diego Angulo, Sancho Corbacho y otros fotógrafos— en formatos gigantescos: placas de cristal de 30x40

---

<sup>74</sup> Qué hermoso nombre interdisciplinar, humanista, para una asignatura. Hoy las “materias” se denominan “Configuración y aplicación de las tecnologías audiovisuales”, o cosas peores.

<sup>75</sup> Seguimos en este apartado el documentado artículo del profesor José Manuel SUÁREZ GARMENDIA, *La Fototeca del Laboratorio de Arte*, publicado en *Boletín Informativo del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, nº 13, Sevilla, diciembre de 1995, pág. 68 y ss.

cms., destinadas a la publicación *Escultura Andaluza* (1927). El tamaño de los negativos permite trasladarlos a los fotolitos por contacto. En 1928 seguirá usándose el formato 30x40 cms. para documentar las vidrieras de la catedral de Sevilla. La fototeca siguió incrementando sus fondos hasta 1973, año en que se incorpora el último registro.

Esta fototeca histórica, de extraordinario valor, está aquejada por dos males: los problemas de conservación y la falta de catalogación.

El estado de conservación es crítico, en afirmación contundente de Suárez Garmendia: problemas de humedad y temperatura han provocado un deterioro progresivo. Los negativos han sufrido un proceso de metalización o sulfuración de la plata de las emulsiones (que comienza por los bordes y avanza, creando zonas de distintas densidades).

En cuanto a la catalogación, la de los negativos se ha hecho por formatos y la de los positivos por temas, en carpetas ordenadas cronológica o geográficamente, sin un criterio uniforme□

### **3.3. LA FOTOGRAFÍA HISTÓRICA EN CASTILLA Y LEÓN**

Comenzaremos siguiendo la estela de las fuentes más próximas, en el ámbito de Castilla y León, donde la propia Filmoteca ha abierto caminos y sembrado modelos desde su colección de libros *Patrimonio Audiovisual*, en la que ya figuran antologías de Gombau, Ansede o Larraz, además de la primera edición de nuestro *Álbum del Bierzo* y la ya citada joya *La fascinación de la mirada*. La colección no sólo atiende a la fotografía histórica, sino que está abierta a la fotografía contemporánea, como muestra el reciente libro *Mineros: imágenes, gestos, voces*, de Juan Fernández—Castaño, con ciento veinticinco imágenes de gran calidad y cuyo cuadernillo central, blanco sobre negro a sangre, es impactante.

Aunque posteriormente han ido apareciendo obras nuevas, de las que hemos tenido noticia reciente por la prensa<sup>76</sup>, lo cierto es que no es especialmente abundante la bibliografía relativa a la fotografía histórica en Castilla y León (véase el apartado A) de la bibliografía).

---

<sup>76</sup> Ya cerrado nuestro trabajo, hemos sabido de *El Álbum de Villafranca*, de Santiago Castela o, respecto al capítulo siguiente, referido a Galicia, de una antología de fotografías de Pontevedra, de Enrique Acuña.

En las páginas que siguen haremos un recorrido por los principales fotógrafos históricos (*Los Gombau*, Núñez Larraz, Ansedo, Quintas), para continuar con el sarampión sepia en la prensa de nuestra comunidad autónoma y concluir con algunas recreaciones sobre la historia castellano leonesa (*Crónica Contemporánea de León*, Valladolid en el siglo XX, etc.) No se incluye en este apartado lo relativo al Bierzo, que será objeto de un tratamiento separado en la Segunda Parte (véase 5. INTRODUCCIÓN AL ESTUDIO DE LA FOTOGRAFÍA HISTÓRICA EN EL BIERZO)□

## **Gombau**

*Salamanca en las fotografías de Venancio Gombau*, de Enrique de Sena y Jaime Peña, editado en 1992, ha sido la obra pionera de la colección *Patrimonio Audiovisual* y, posiblemente, la de más éxito, pues ya va por su tercera edición<sup>77</sup>. Como otras muchas iniciativas del “sarampión sepia”, tuvo su origen en una exposición homónima, presentada en la Casa Lis de Salamanca en 1989, antes de la creación de la Filmoteca de Castilla y León, y rehecha de modo itinerante ya por la propia Filmoteca en 1992.

Esta publicación “fundacional” recupera y da a la luz el archivo del fotógrafo Venancio Gombau (5.200 negativos originales, en su mayoría placas de cristal de 1904—1929).

**Venancio Gombau** (Cabanillas de la Sierra, 1861—Salamanca, 1929) pertenece a la historia más temprana de la fotografía en Castilla y León, pues comienza su trabajo como fotógrafo comercial en 1888<sup>78</sup>, a la muerte de su cuñado José Oliván, instalado desde 1874 y de quien hereda el estudio<sup>79</sup>.

El archivo de Venancio Gombau contiene, documenta y permite reconstruir toda la vida salmantina de principios de siglo: arquitectura y urbanismo (construcción del Puente Nue-

---

<sup>77</sup> Un total de 7.000 ejemplares, rápidamente agotados.

<sup>78</sup> Consta que en 1880 era ya fotógrafo en Madrid, según documenta Maite Conesa (véase la referencia en *La Salamanca de los Gombau*, pág. 13), obra a la que nos referiremos a continuación.

<sup>79</sup> *Salamanca en las fotografías de Venancio Gombau* [1992:9 y ss.] Enrique de Sena documenta los comienzos de la fotografía en Salamanca en 1851, cuando aparece el primer retratista al daguerrotipo, establecido en la Plaza Mayor.

vo, el desaparecido barrio de Santiago, la Ribera de Curtidores, la evolución de la Plaza Mayor, incluida la foto histórica del templete retirado en 1930, el Mercado Central en construcción [1899-1909], el Torreón del Aire, el Parador del Clavel, el Barrio de los Milagros<sup>80</sup>); retratos (la muy sobresaliente colección de Unamuno<sup>81</sup>, de Tomás Bretón, de don Dámaso Ledesma, de Joaquín de Vargas, de catedráticos y periodistas); usos y costumbres (corridas de toros, ferias a las que venían a vender los choriceros de Candelario, procesión del Cristo de los Milagros); acontecimientos (el aerostato militar de 1915, impresionante; las grandes nevadas o las crecidas del Tormes, la visita de la infanta real *La Chata*<sup>82</sup> en 1909 o la del Príncipe de Asturias en 1924; los Juegos Florales), etc.

Complementario de *Salamanca en las fotografías de Venancio Gombau* es otro libro más reciente (1996) fruto de la colaboración entre instituciones autonómicas y municipales y

---

<sup>80</sup> “¿Quién te puso ese nombre, Barrio de los Milagros?” —escribe Enrique de Sena—. También a nosotros nos sorprenden y maravillan los topónimos salmantinos: Torre del Aire, Parador del Clavel... parecen imaginados para una novela; pero especialmente el de Barrio de los Milagros, lugar de la picaresca salmantina, “con casas de lenocinio a tope, con bares de modestos ‘tablaos’ y algún que otro café que tenía arrimos de cabaret”. *Salamanca en las fotografías de Venancio Gombau* [1992:123]

<sup>81</sup> “¡No se mueva, don Miguel!, tiene usted una luz espléndida”, pone De Sena en boca de Gombau. *Salamanca en las fotografías de Venancio Gombau* [1992:11]

<sup>82</sup> En nuestro Thesaurus Fotográfico Berciano se incluyen algunas imágenes de *La Chata*, en esta misma época, en los veraneos de San Sebastián: uno de tantos ejemplos de cómo a partir de archivos diversos, debidamente catalogados puede reconstruirse no sólo en vertical (diacrónicamente) la vida de una ciudad; sino en horizontal (sincrónicamente), una época concreta o un episodio histórico.

fruto del trabajo de Maite Conesa, autora de los textos y coordinadora de la edición.

Sus principales aportaciones son el hecho de que amplía el estudio a los hijos y sucesores de Venancio, Amalio y Guzmán, y la recuperación y análisis de unas placas de color, de interés histórico.

En una primera impresión, se echaría en falta en el libro de Conesa una relación o índice de fotos versus fotografías, que permitiera deslindar el trabajo de cada uno de los Gombau, padre e hijos. Pero, al ver el análisis de los fondos, que sin duda Maite Conesa conoce con detalle, se comprende la imposibilidad de deslindar la autoría de cada una de las cuatro mil placas y cinco mil negativos depositados en la Filmoteca. De ahí, el acierto de integrar a los Gombau en un volumen conjunto, en el que las primeras fotos del patriarca de la saga se imbrican con los magníficos retratos o el reportaje de la Guardia de Asalto (1932) realizados por Amalio y, en muchas de las imágenes, se adivina el retoque de la mano de Francisca Guerra, esposa de Venancio.

Otra aportación, decíamos, son las placas de color inéditas hasta su publicación en esta obra y que nos hablan de la evolución de la técnica fotográfica en Gombau:

Las ocho damas que aparecen retratadas por don Venancio tuvieron que posar mucho tiempo, unos doce minutos por placa, tanto en el estudio como en el patio de su casa. Porque hay una entre ellas que está tomada en el exterior y cuya composición debió de gustar al fotógrafo, que no dudó en trasladar margaritas, adelfas y geranios al interior del estudio.



Las ocho placas están realizadas con las primeras emulsiones de auténtico color conocidas por entonces, (...), *el autochrome* (...) un finísimo mosaico de partículas transparentes formadas por microscópicos granos de almidón de patata, teñidos en morado, rojo y verde, por los que la luz reflejada debía pasar antes de impresionar la película sensible<sup>83</sup>.

No queremos concluir este apartado sin una descripción del estudio de los Gombau que, a su recreación nostálgica, nos sitúa en el contexto técnico e histórico de un estudio fotográfico de la época:

Su instalación no podía ser más alegre. La galería de retratos era espaciosa, con mucha luz, por su hermosa claraboya y el gran acristalado lateral. Para llegar a ella había que pasar por otra galería totalmente acristalada por uno de sus lados y llena de tiestos a cada cual más bello...

Decimos que el conjunto del portal era muy bonito, pero las fotografías que se exhibían en las vitrinas lo hacían aún más bonito. La variedad de retratos que se veían tras los cristales atraían la atención siempre [sc. e] invitaban a entrar en la Fotografía, suponiendo que lo bonito no acabaría allí<sup>84</sup>□

---

<sup>83</sup> CONESA [1996:22—23].

<sup>84</sup> Ruiz ANSEDE [1992:45]. El subrayado es nuestro.

## **Cándido Ansede**

Precisamente Cándido Ansede (Salamanca, 1889—1970) fue el primer y más preclaro discípulo de Venancio Gombau y, aunque su obra no alcanza la categoría de la del maestro, no es desdeñable.

Conocemos la fotografía de Ansede principalmente a través del libro que le ha dedicado su nieta Tatane Ruiz Ansede, también publicado en la Colección *Patrimonio Audiovisual* de la Filmoteca.

Por tratarse de un homenaje de la nieta hacia su abuelo, el libro tiene más tintes de nostalgia y de crónica familiar que de estudio fotográfico. Se complementa con una cincuenta de fotografías coloreadas, *opinadas* por Franja Fotográfica.

Esta *opinión coloreada* de Franja no tiene pretensiones de reconstrucción; pero trata de devolver a los “espejos con memoria, pero sin memoria de color” el verdadero (o presunto, o imaginario) color que tuvieron los modelos.

La crónica familiar de Tatane, aunque no llega a ser tan sentimental como la de Torres, que luego veremos, nos permite adivinar una biografía profesional y económicamente precaria e inestable. En realidad, Ansede aparece como un personaje bastante *cándido*, pintor, fotógrafo y periodista aficionado.

Desde una infancia difícil, a los catorce años aterriza en Salamanca, procedente de Zamora, y alterna las clases de dibujo y música con su aprendizaje en una imprenta y un

estudio fotográfico. Venancio Gombau y doña Paca, su esposa, lo tienen como aprendiz casi diez años, hasta que, a los veintitrés años (ganaba veintiuna pesetas)<sup>85</sup> decide instalarse por su cuenta, en compañía de Ángel Juanes.

La fotografía *Ansede y Juanes* abre en 1912 en el paseo de Carmelitas, con más problemas que éxito, estudio donde tuvieron como aprendiz a Felipe Torres. Tres años después, impulsados por el fotógrafo extremeño Luis Saus, se trasladan a la calle del Doctor Riesco, y abren el estudio *Vanderman* “nombre extranjero elegido por Saus y que, por lo visto, significa viajante u hombre que viaja”.

El viaje duró poco y el trío se deshizo pronto, permaneciendo Ansede y Juanes con su estudio, que ganó en solidez y prestigio en los años siguientes. Pero Ansede era un incomprendido:

...los fotógrafos son los que más paciencia han de tener. ¡Qué coraje da cuando para la confección de un retrato se ha puesto todo el esmero y cuantos medios están al alcance de uno, y luego al interesado, no sólo no le agrada, sino que con atrevimiento ignorante dice que aquello está mal, y se permite poner defectos, que la mayoría de las veces son precisamente lo que le da más valor a la fotografía!<sup>86</sup>

Al igual que Gombau, Ansede hizo numerosas fotos de Unamuno, sin duda el personaje salmantino más fotogénico o más prolífico en retratos. Y también retrató toda la sociedad

---

<sup>85</sup> Ruiz Ansede [1992:17].

<sup>86</sup> Ruiz Ansede [1992:26]

del Tormes. Su vida profesional cambió de rumbo en los años treinta: en 1933 se separó de Juanes, en 1934 muere su hermana Joaquina (“la que para mí fue padre, madre y hermana”)... y luego la Guerra Civil, iniciando una larga pendiente por la que discurrirán en adelante los años de Ansede, provincianos (dicho sea sin carácter peyorativo), tranquilos, sin ambiciones: leer, escribir, pasear, casi reflejo del verso de Gil de Biedma, “como un noble entre las ruinas de su inteligencia”.

El archivo de Ansede sobre Salamanca, compuesto de 945 negativos, depositado en la Filmoteca por su nieta, es un eslabón sólido en la cadena de la fotografía histórica en Castilla y León, del que apenas se conocen públicamente más que las imágenes publicadas en la obra de Tatane (con una some-  
ra, pero efectiva catalogación a pie de foto) y que reclama nuevas publicaciones□

## Núñez Larraz

El caso de **José Núñez Larraz** es distinto, pero debemos citarlo a continuación de Gombau y Ansedo, por cronología y por su carácter ejemplarizante:

Cuando la Filmoteca de Castilla y León abrió sus puertas, en marzo de 1991, José Núñez Larraz fue el primer fotógrafo que se acercó a ella para ofrecer, desinteresada y hasta modestamente, nada menos que toda su obra fotográfica, “por si podía ser de alguna utilidad...”. La nueva Filmoteca se vio así enriquecida desde su nacimiento por una dote excepcional e inesperada: casi cuarenta mil negativos.<sup>87</sup>

Nacido en Salamanca en 1916, Núñez Larraz se inicia en la fotografía a los catorce años, pues en 1929 ya hace sus “pinitos fotográficos” y en 1931, con la proclamación de la República, ve publicado su primer reportaje en prensa. Vivió la guerra en el bando republicano y la postguerra en la cárcel. Desde 1936 tenía dos carnets: el de afiliado al Partido Comunista y el de periodista, que *en aquella postguerra* resultaban ser evidentemente incompatibles. El primero lo conservó siempre con orgullo y el otro le fue retirado dramáticamente:

Acababa de llegar del exilio y entonces me llamó el Director General de Prensa, Juan Aparicio, para que fuera a Madrid a verle. Llegué a su despacho y no me dejó sentarme; estuve de pie, y me dijo: “El carné”. Lo miró, lo rompió, lo tiró al cesto de los papeles y me dijo

---

<sup>87</sup> Núñez Larraz [1993:1]

que en la España de Franco no había ningún hueco para mí<sup>88</sup>.

A partir de este momento, Larraz abandona el periodismo y se dedica con más intensidad a la fotografía, como notario de la realidad, en la estela de Cartier-Bresson:

El romance de Núñez con las luces urbanas, los paisajes de alamedas y encinas, las tardes tormentosas y los amaneceres crispados, es la expresión de ese sentimiento. Sólo nos deja ver el fotógrafo lo que cabe en su beso cómplice, apasionado o dulce, con la realidad<sup>89</sup>.

La biografía de Larraz en las décadas del franquismo es la que permiten las circunstancias: el refugio callado en la fotografía de “un hombre sensible”, como él mismo se define<sup>90</sup>, la trastienda progresista de su librería-imprenta, la vida familiar.

En 1975 realiza con Luis Carandell el libro *Tus amigos no te olvidan* y en 1977 es fundador del Grupo Libre de Fotografía. En 1982 fue concejal en el Ayuntamiento de Salamanca y en 1992 recibió merecidamente el Premio Castilla y León de las Artes. En estas “seis décadas de fotografía”, Pepe Núñez presentó decenas de exposiciones y recibió numerosos premios. Su obra fotográfica es de extraordinaria calidad

---

<sup>88</sup> NÚÑEZ LARRAZ [1993:15], Del texto *Autorretrato en el espejo*, de Maite Conesa.

<sup>89</sup> Núñez Larraz [1993:17]

<sup>90</sup> NÚÑEZ LARRAZ [1993:1]: “No me reconozco artista, sólo un hombre sensible”.

estética y sus 40.000 negativos fijan fotográficamente la vida española, principalmente en las décadas 40-60. Y todo ello, lo depositó, posiblemente compungido, pero sin darse importancia, un día de marzo de 1991, en los fondos de una filmoteca, en lo que constituye a nuestro juicio una de las más honestas aportaciones a la recuperación de la Memoria Fotográfica.

Tras la estela abierta por Gombau, Ansedo y Núñez, la cuarta entrega de la colección *Patrimonio Audiovisual* dedicada a la obra de un fotógrafo fue *Soria. Cinco momentos*, de Manuel Lafuente Caloto, publicada en 1997□

## **Dos obras sobre Soria**

Nada menos que cuatro décadas de fotografía tiene a sus espaldas **Manuel Lafuente** (Soria, 1930): 26.219 negativos y 18.219 diapositivas, actualmente en fase de catalogación y estudio en la Filmoteca de Castilla y León. La entrega *Soria: cinco momentos* recoge cinco series temáticas, *Cosas que no borra el tiempo*, *Después del éxodo*, *Vida de clausura*, *Catalañazor de la mano del tiempo* y *Soria en el recuerdo*.

No hemos hablado antes acerca de la calidad editorial de las obras reseñadas, pero ha llegado el momento de hacerlo, porque posiblemente esta entrega de Lafuente mejora las anteriores. La de Gombau, siendo excelente el contenido, es la peor de las obras en cuanto a diseño. La fotografía a media página o a toda página, sangrada, desmerece estéticamente y pide blancos, espacios por los que respire el libro. Los tiene el de Núñez Larraz y la impresión es de calidad (véanse con detalle los cuadernillos finales en cuatricromía), pero falla la irregularidad de los formatos de las distintas fotografías.

Por la razón contraria nos parece impecable el diseño de *Soria. Cinco momentos*, donde la fotografía en blanco y negro se muestra en todo su esplendor. Otro tanto ocurre con el reciente *La Salamanca de los Gombau*, donde predominan la página limpia y el formato grande; la utilización de otros diseños de página resulta muy apropiada (por ejemplo, en el montaje del reportaje “Detención de huelguistas en 1932”, págs. 162-163).



Las cinco series contribuyen a reconstruir la memoria, aún cercana, de Soria y de Castilla y León. Así, el costumbrismo de *Cosas que no borra el tiempo* (las galas de la Mòndida, pingando el Mayo, pasando el fuego de San Juan); el paisaje duro y yermo de Soria despoblada en *Después del éxodo*; la “geometría de la sencillez”<sup>91</sup> en *Vida de clausura* (completo retrato de la vida monástica: silencio, maitines, canto, rezo, yantar, labor, la sobriedad de la celda...); o la vida cotidiana en *Calatañazor de la mano del tiempo* y *Soria en el recuerdo* (la taberna, casa de todos; los retratos del alguacil, de las piñorras; la capa castellana, las partidas de brisca y tute; las faenas agrícolas, el pastoreo).



Complementaria de *Soria. Cinco momentos* es la obra *Soria entre dos siglos*, editada por el Archivo Histórico Provincial de Soria<sup>92</sup>, con tanto lujo como mal gusto. Es otro catálogo de exposición elevado a la categoría de libro de gran formato, destrozado sistemáticamente por la inclusión, página tras página (y en algunas hasta seis y siete veces por página), de unos filetes de trama de un color anaranjado-amarillento, que distraen la atención, machacan las fotos y dificultan el goce y la lectura.

---

<sup>91</sup> En palabras de Rafael BERMEJO MIRÓN, LAFUENTE [1997:79].

<sup>92</sup> Con la colaboración de la Junta de Castilla y León y del Ministerio de Cultura y, por consiguiente, los preceptivos y superfluos prólogos de sus respectivos titulares.

Por lo demás, el libro aporta un considerable caudal de imágenes al río de la memoria, reunidas por el Archivo Histórico Provincial a partir de un primer fondo, el *Archivo Carrascosa*, depositado en 1983 por sus propietarios, Angel y Amador Carrascosa,

ejemplo a seguir por aquellas personas e instituciones que conserven documentos de este tipo<sup>93</sup>.

Desde aquel germen, el archivo soriano ha ido inventariando nuevos depósitos (en la introducción se enumeran 26 colecciones con un total de 3.772 fotos). A diferencia de los anteriormente citados, donde no se publica la catalogación propiamente dicha (aunque es evidente que hay una labor de catalogación, previa o en curso, en los casos de Gombau, Ansedo, Larraz o Lafuente), este libro incluye un catálogo somero con una breve ficha de las 211 fotografías publicadas, lo que a nuestro juicio es un acierto, desde el punto de vista de recuperación de la memoria.

Incluye también —y es otro acierto que pesa en el activo de la obra, frente a su desastre estético—, una pequeña *Historia de la fotografía en Soria*, con texto de Carlos Álvarez García.

Los datos que aporta no difieren de los que hemos obtenido nosotros relativos al Bierzo. Aunque remonta su rastreo en el *Boletín Oficial de la Provincia* hasta 1880, no encuentra

---

<sup>93</sup> PLAZA, Alejandro, [1986], en revista *Arevacón*, nº 12, editada por la Asociación de Amigos del Museo Numantino con motivo de la exposición “Archivo Carrascosa (Soria 1890-1950), realizada en la Casa de Cultura de Soria en las Navidades de 1986. Tomado de *Soria entre dos siglos* [1994:11]

ningún rastro de la llegada de la fotografía a Soria anterior a 1890<sup>94</sup>.

La revista *Recuerdo de Soria* es la introductora de la fotografía, que comienza a utilizar con profusión en su 2ª época (1890—1906), coetánea por consiguiente de las revistas ilustradas gallegas que introdujeron la fotografía en el noroeste de la península (*Galicia Moderna*, *Portolio Galicia [1904]*, *Galicia pintoresca*, etc.) y también, como en el caso del Bierzo notamos el paralelismo con la llegada del ferrocarril, pues

en el número 3 (1892) [sc. de la revista *Recuerdo de Soria*] se publican tres interesantes fotografías sobre el ferrocarril, grabadas por Fototipias de Hauser y Menet (Madrid), cuyo autor fue Teodoro Ramírez (...) Dos de estas placas se conservan en el Archivo Carrascosa<sup>95</sup>.

El paralelismo —técnico, temático y cronológico, como veremos— continúa con la llegada de las tarjetas postales, cuya serie soriana más antigua es datada por Álvarez García hacia 1900.

Leyendo este apartado de la historia soriana nos parece estar en Ponferrada: hacia 1900, reproducciones de fototipia Laurent o Hauser y Menet, editadas por una librería local (la de Pascual Pérez—Rioja en Soria, la de Veremundo Nieto Bo-

---

<sup>94</sup> *Soria entre dos siglos* [1994:18]. Aisladamente aparece una fotografía de Laurent (viaducto de Somaén) y un retrato familiar en la localidad de Agreda (1872), que bien pudiera haber llegado desde Madrid. La primera fotografía soriana, atribuida a Teodoro Ramírez (Archivo Carrascosa, n° 2.461 del A.H.P. de Soria), se publicó en el n° 1 de la revista *Recuerdo de Soria*, en 1890.

<sup>95</sup> *Soria entre dos siglos* [1994:19].

delón en Ponferrada), y así hasta llegar a la “serie en tonos azules debida a *L. Roisin Fot. Barcelona*” (1930).

Como en las demás ciudades, comienzan luego en Soria los estudios fotográficos (Vda. De Casado e Hijo, Aurelio Rioja de Pablo, Laboratorio Fotográfico Carrascosa, Balenilla) y los minutereros y aficionados, que de pueblo en pueblo —unos por profesión, otros por afición—, van ensanchando el ámbito y los horizontes de la fotografía local.

Y sigue el paralelismo<sup>96</sup>: el libro soriano adopta un tono decididamente urbanista y conservacionista. Desde el exterior hacia el corazón de la capital, hay 150 páginas de imágenes que reconstruyen la memoria de Soria: panorámicas de la ciudad, alrededores (Ventorrillo, ríos Golmayo y Duero<sup>97</sup>), la Muralla, la Plaza Mayor (con sus idénticas farolas, carruajes, feriantes, aguadores). Un dato más para la comparación: las tipografías impresas sobre las postales son también coincidentes o similares en la década de 1910—1920, lo que confirma su procedencia de fototipias comunes.

Y, en fin, la vida local, social<sup>98</sup> y cultural: los toros, las meriendas en la pradera, las visitas oficiales, los primeros coches, los viaductos de hierro sobre el Golmayo y el Sil,

---

<sup>96</sup> Curiosidad: *Soria entre dos siglos* y nuestro *Álbum del Bierzo* fueron editados casi simultáneamente, a finales de 1994. Es evidente que no hubo comunicación ni conocimiento mutuo entre los respectivos autores, lo cual subraya más a nuestro juicio los paralelismos reseñados.

<sup>97</sup> La foto de las lavanderas del Duero, pág. 78 es intercambiable con la publicada por nosotros de las lavanderas del Sil o del Cúa, págs. 32 y 137.

<sup>98</sup> Cfrs. las fotos de las ferias de ganado (pág. 133 de *Soria...*, con la de la pág. 162 de *Álbum...*), los retratos escolares (pág. 144 de *Soria...*, con pág. 72—73 de *Álbum de Bembibre*); la tienda soriana (pág. 218) con la tienda Casa Paja, pág. 70 de *Álbum de Bembibre*.

respectivamente, o las inauguraciones de las estaciones de Cañuelo y La Puebla.

Ya quedó dicho al principio de este apartado que se trataba de una notable colección fotográfica, gracias a la cual nos resulta posible no sólo reconstruir la memoria local de Soria, sino ver también sincrónicamente paralelismos y diferencias con otras ciudades del entorno, valor que nos interesa aquí resaltar especialmente por lo que tiene de universal el dato local.

El valor de la reconstrucción audiovisual, bien hecha, no acaba en su aportación a las mesas camillas y tertulias de los convecinos más allegados. Toda recuperación de una memoria particular o de carácter local, nos transmite contenidos genéricos, de alcance universal.

Cualquier estudio diacrónico, o toda investigación genérica que abordemos podrá beber de las fuentes locales. *Todo* está de algún modo guardado en la memoria de nuestros espejos fotográficos. La vivienda, el paisaje, los oficios, las fiestas tradicionales, los ritos de paso, el vestido.

Elijamos el retrato como el elemento más singular, individual y elemental (sin perjuicio de su mayor o menor complejidad técnica y estética). Cualquier retrato que conozcamos o imaginemos no es más que un recuerdo de familia. Una pieza privada, para decorar la mesilla o el salón. Una invitación a la nostalgia.

Pero, al mismo tiempo, ese retrato —extraído de su contexto familiar, eliminado el nombre y apellidos— contiene

elementos universales. Dicho de otro modo: podríamos decorar nuestra mesilla o salón con *cualquier otro* retrato. Y seguiría siendo el retrato de un abuelo, aunque no fuera privativamente nuestro abuelo. Este tipo de decoración se ha ido haciendo cada vez más frecuente en *pubs* y cafeterías ambientadas "a la antigua", evocadoras de la *belle époque*, o similar. En esas imágenes particulares, elevadas a la categoría de modelos anónimos, despersonalizados, ajenos al sentimiento familiar, sin conexión generacional, etc., descubrimos los contenidos universales que encierra toda fotografía.

Igual consideración podría hacerse para otros elementos. La foto de boda de nuestros abuelos es una foto familiar, pero una lectura en clave genérica, puesta al lado de otras fotos de boda, coetáneas o no, nos daría una información universal sobre las bodas en una época concreta, o a través de los tiempos, etc.

Pero, volveremos sobre este asunto, y sobre la importancia de la contextualización, al hablar de la reconstrucción audiovisual, y llevaremos todo ello a nuestras conclusiones□

## **Tiempo de recuerdos**

Y prueba de esa universalidad es el libro al que nos vamos a referir a continuación, ante cuya calidad de contenidos y estética, aquí sí, hay que rendirse con admiración. El propio nombre de la obra avanza un esfuerzo de Reconstrucción de la Memoria: *Tiempo de recuerdos. La Granja-Valsain. 1850—1950.*

Todo un siglo, el primer y único y poderoso siglo de la historia de la fotografía, resumido por Acu Estebaranz en 180 imágenes espléndidas, acentuadas por una buena impresión y mejor edición. Reencontramos en el prólogo de esta obra a un especialista en la materia, Gerardo F. Kurtz, cuyo asesoramiento nos fue tan útil en su día y cuyo texto viene a subrayar —como antes decíamos— el carácter universal de una selección fotográfica bien hecha:

En sí misma la imagen fotográfica puede considerarse fruto de la capacidad artística del autor, pero la verdad es que en la mayoría de los casos las imágenes fotográficas en general y concretamente las que aquí se traen, son básicamente imágenes donde las gentes, sus lugares y acontecimientos son el verdadero sujeto, el hilo conductor. Tras cada imagen seleccionada existe una línea argumental fotográfica, no siempre aparente, y que a la postre trasciende el tema que aparece como sujeto en cada caso. Cada una corresponde lógicamente a un periodo concreto, a una fase precisa de la historia de la fotografía misma, y cada una de ellas relata su relación específica con el medio que las produce. Ninguna es una casualidad, y como toda

imagen fotográfica, están siempre sujetas a una serie de parámetros temporales, técnicos e históricos<sup>99</sup>.

Una buena prueba de la universalidad de las imágenes locales y de su capacidad para recrear momentos concretos de la historia de la fotografía son justamente las imágenes con las que se abre el libro *Tiempo de recuerdos*: nada menos que una breve serie de vistas calotípicas de Charles Clifford (1853), características porque

tienen en común que representan vistas relativas al pasado imperial español. (...) La Granja [sc. representa] el lugar donde todavía florece y está vivo el esplendor, donde todavía entonces la monarquía española podía soñar con ser lo que fue (...); la fotografía y su poder representacional podían extraer y sacar a la luz aquel reducto, aquella joya escondida en mitad del monte. (...)

Las imágenes de La Granja de este fotógrafo constituyen pues una de las escasísimas imágenes del pasado fotográfico español que son verdaderas obras en las que se pretende “ver en vivo” un tiempo pasado y que fue decisivo en la historia universal. Estas vistas tienen una calidad y significación histórica equivalente a lo que sería llevar una cámara fotográfica al mismísimo siglo XVIII<sup>100</sup>.

Tras las imágenes de Clifford, se publican en *Tiempo de recuerdos* otras imágenes no menos significativas de Jean

---

<sup>99</sup> ESTEBARANZ [1995:13-14]. Del prólogo de Gerardo F. Kurtz.

<sup>100</sup> ESTEBARANZ [1995:17]. Del prólogo de Gerardo F. Kurtz.



Laurent (1867), quien en esta época empleaba el procedimiento del colodión húmedo sobre placas de vidrio<sup>101</sup>.

Tan pertinentes como las fotos son los comentarios que Estebaranz acompaña a las fotos y nos parece acertada la solución de incluirlos al final, sección *Los recuerdos*, para no restar brillantez a las imágenes.

Además de datos sobre los fotógrafos, se incluyen análisis de composición y perspectiva que complementan la reconstrucción visual, en este caso desde el punto de vista de la historia de la fotografía<sup>102</sup>.

El resto de la obra sobre La Granja-Valsaín es una verdadera Reconstrucción Fotográfica del siglo con todos los elementos habituales y otros añadidos a esta localidad por la presencia del Real Palacio y de la fábrica de vidrios. Corridas de toros, carreras de caballos, cacerías, excursiones, la diligencia, la casa de baños, los cocineros de palacio (excelente retrato), los aserraderos de madera, maniobras y paradas militares, las Águedas, el domingo tortillero, la antigua

---

<sup>101</sup> **Colodión húmedo:** Técnica propuesta por Archer en 1851: la placa de cristal era tratada con un barniz de algodón-pólvora disuelto en éter, yoduro potásico y un baño de plata. La placa se colocaba en el chasis inmediatamente y debía ser revelada estando húmeda, de ahí su nombre. Ver glosario en Apéndice II.

<sup>102</sup> ESTEBARANZ [1995:213]. Así, al analizar las diferencias entre las vistas de la Colegiata realizadas por Clifford (foto. 2) y Laurent (foto. 6), señala: “Laurent, al disponer de un número mayor de elementos visuales, retrasa la ubicación de la cámara; por otro lado, los nuevos jardines le vedan la perspectiva de Clifford. También elige situarse en línea recta con la Colegiata con el fin de acentuar la simetría y grandiosidad de la plaza, mientras que Clifford sugiere una leve angulación para aumentar el volumen del monumento.” Esta suerte de comentarios o análisis deberían complementar todas las antologías fotográficas y álbumes al uso, que con frecuencia pecan de falta de datos.

gasolinera<sup>103</sup> y, en fin, toda la serie de procesos entonces novedosos de la fábrica de vidrio□

---

**103** Foto datada en 1925. La gasolinera es similar a la “bomba de Manolín el boticario”, en la Plaza de la Encina de Ponferrada (Thesaurus, EB-0840).

## Ángel Quintas

Antología más reciente en el tiempo es la del fotógrafo zamorano **Ángel Quintas** (1950-1970). No se trata de una Reconstrucción de la Memoria propiamente dicha, del estilo de las comentadas, sino de una colección personal, más próxima a las obras de Larraz o Lafuente, que también traemos aquí a colación por el hecho nuevamente ejemplar de haber depositado, sus herederos, una colección de seis mil negativos en la Filmoteca de Castilla y León.

Ángel Quintas (Zamora, 1931- Vitoria, 1978) es un cartógrafo y fotógrafo profesional, que se inicia en la TAF, realizando fotografía aérea, allá por los años 50 y que desenvuelve su trayectoria personal en la España más grisácea de aquellos años. Mientras en el mundo se impone la fotografía documental con el auge de las revistas ilustradas, el gobierno franquista censura el reportaje *Spanish Village*, sobre Las Hurdes, publicado en 1951 por la revista *Life*.

Quintas, como Núñez Larraz en la contigua Salamanca, recibe las influencias de Smith, de Cartier-Bresson o de Stei-  
nert y su *fotografía subjetiva*, y las incorpora a su experiencia vital:

La estructura que da Quintas a sus imágenes (en algunas ocasiones de una modernidad sorprendente) nace de una voluntad de transmitir algo más y poco tiene que ver con el reportaje periodístico. Se hace patente a lo largo de toda su obra una cierta manera de encuadrar la escena. El uso del gran angular, que aleja el motivo central y le permite jugar con otros

elementos en primer plano, como esas profundas sombras que confieren una fuerza inusitada a la imagen o crean un clima de irrealidad<sup>104</sup>.

De las siete mil ochocientas imágenes depositadas en la fototeca pública castellano-leonesa, el antologista (anónimo y modesto: ¿es la propia Cristina Zelich? ¿los duendes de la Fílmoteca acaso?) selecciona solamente 137 fotografías, lo que nos parece una labor de mérito, porque las 137 son espléndidas y ello permite adivinar qué hay detrás una obra vasta y de igual o similar calidad.

Los temas preferidos en la selección han sido la ciudad y provincia de Zamora, con predominio del elemento humano sobre la arquitectura o el paisaje (aunque éstos —págs. 143-169 del libro— son de perfección y limpieza geométrica, casi matemática).

No faltan las vistas de las aceñas del Duero, de los castañeros en la plaza, de la cuesta de Balborraz; o de los monasterios de Moreruela, Toro, San Pedro de la Nave, etc. Pero el fotógrafo se muestra más seguro y preciso en los retratos de rostros campesinos, con frecuencia, ancianos; o del sr. París, tamborilero (p.48), de la cartera, de las lavanderas, etc.

También destacan las procesiones<sup>105</sup> (la del Viernes Santo en Bercianos de Aliste, de la que Quintas fue descubridor) y

---

<sup>104</sup> QUINTAS [1993:14]. Del prólogo de Cristina ZELICH.

<sup>105</sup> Buena parte de esta producción ha sido recogida recientemente en la antología *Una mirada, un testimonio: fotografía de Semana Santa* (1997), con introducción de Maite Conesa que nos recuerda el valor de la fotografía como Arte, la categoría artística de Quintas y su pasión por los temas populares y las escenas sencillas.

motivos festivos (toro enmaromado de Benavente, las Águedas, ferias, circo, la matanza) e incluso sucesos puntuales como la catástrofe de Ribadelago en 1959. Nada escapa a la cámara que hoy nos permite reconstruir con exactitud la vida cotidiana de una época reciente.

Echamos en falta una ficha técnica más amplia y detallada (apenas se enumera el tamaño del negativo y la fecha), pero en todo caso figura un número de archivo que remite a la fototeca, lo cual es siempre deseable y debiera ser preceptivo en toda publicación de este tipo□

## **Otros fondos salmantinos: 50 fotos, Salamanca mercantil y Torres.**

Antes de entrar en el dominio de los medios de comunicación, queremos dejar constancia de otras antologías y fondos dignos de mención. Así, una recopilación fotográfica de carácter histórico relativa a Castilla y León, haciendo salvedad de que no hemos podido localizarla y consultarla personalmente.

Se trata sin embargo de una obra que, por las referencias disponibles, hemos de citar *necesariamente*: *Cincuenta fotos de Salamanca*, de José Suárez, editada en 1932, con prólogo de Miguel de Unamuno. El autor, fotógrafo gallego, que estudió derecho y se afincó algún tiempo en Salamanca, hizo una auto-edición, con una tirada de 120 ejemplares, todos ellos con las imágenes reproducidas en papel fotográfico. Una joya<sup>106</sup>.

*Imágenes de la Salamanca mercantil* es una propuesta original, que debemos considerar dentro de las reconstrucciones horizontales, monográficas. En la línea del libro de Mondéjar sobre el deporte o de otras monografías (sobre el ferrocarril, el retrato, etc.), aquí, respondiendo coherentemente al estímulo patrocinador de la Cámara de Comercio, se reúnen imágenes del comercio salmantino en todas sus facetas: negocios, escaparates, comerciantes, publicidad, documentos mercantiles (letras, recibos, acciones), todo aquello que serían, en palabras de Azorín, “los primores de lo vulgar”. Tal y como

---

<sup>106</sup> SUÁREZ, José [1993:3]

se afirma en la obra, el álbum de la Salamanca mercantil recupera una ciudad que “no estaba en los libros”.

Y, en fin, completa el abanico de la fotografía histórica salmantina la obra de Felipe Torres (1905-1982), recientemente editada por el Archivo Histórico de la Diputación Provincial. El libro tiene dos defectos fundamentales: carece de la más elemental catalogación, cosa difícil de comprender tratándose de una edición de un Archivo Histórico, y el tono adoptado por la sobrina—autora es francamente deplorable.

Felipe Torres se inició en la fotografía a los trece años, como aprendiz de Ansede y Juanes; fue luego oficial de Foto Almaraz en la calle Toro, compaginando siempre su trabajo fotográfico con el pictórico como publicista y cartelista. A los 36 años, en 1941, abre su propio estudio en la calle Zamora, en una época de postguerra “en la que los fotógrafos salvaban gastos haciendo comuniones el jueves de la Ascensión”.

Quince años después fue emigrante frustrado a la Argentina, pero no llegó a subir al barco que debía zarpar con él desde el puerto de Vigo: la circunstancia nos recuerda la serie coetánea titulada *Emigración* del fotógrafo gallego Ferrol.

El negocio de Felipe Torres nunca fue muy próspero. Fracasado el proyecto de emigrar a Bahía Blanca (Argentina), se va a Cataluña, otro lugar común en los años 50, concretamente a Igualada. Las cosas no le fueron bien y regresó pronto. De vuelta, reemprendió el negocio en Salamanca con Carballeira, pero un inspector de la Seguridad Social denunció su situación laboral (categoría de aprendiz a los 53 años) y las desgracias continuaron. En 1967 falleció su madre y en 1984

su hermano Nicolás. Al final de su trabajo, encontró reposo en la consulta del doctor Talavera, revelando radiografías.

El legado de Felipe Torres está integrado por “24 cajas de clichés más otras tres con películas, que completan un total de 5.078 clichés cuya temática es fundamentalmente la ciudad de Salamanca y su provincia; (...) además de 4.000 fotografías y 29 dibujos publicitarios”<sup>107</sup>.

Este hombre, de biografía desafortunada, fue sin embargo un hombre bueno, del que Larraz escribió: “Era amigo de todos. No creo que jamás hubiese tenido un enemigo. Cuantos le trataron pueden confirmar mi aseveración. Era un hombre bueno, a carta cabal”.

En su obra fotográfica, en esas cinco mil imágenes dichas, está Salamanca en toda su plenitud, desde las fiestas anuales (Hogueras de San Juan, las siegas, la Navidad), hasta los tipos (lavanderas, pescadores, pastores, colchoneros...):

Hasta el más harapiento de sus personajes o el más pulgoso de sus perros adquiere en su retina la dignidad del protagonista que tiene el privilegio de asistir al acontecimiento único de la naturaleza que le envuelve y le ensalza. El indiscutible valor artístico [sc. de la obra de Felipe Torres] no desmerece del enorme valor científico y testimonial para etnólogos, antropólogos, historiadores, geógrafos y botánicos, como paradigma vivo de un lugar y de una época<sup>108</sup>□

---

<sup>107</sup> Carabias Torres [1997:31].

<sup>108</sup> Carabias Torres [1997:32].



## **Valladolid, el Grupo Pinciano y *Luces de un siglo***

En la misma línea de las obras sobre Salamanca ya comentadas, registraremos dos obras gemelas publicadas por el colectivo vallisoletano *Grupo Pinciano*. Se trata de *Valladolid: imágenes del ayer*, y *Valladolid: vivencias y fotografías*.

No son propiamente libros de fotografía, aunque recogen materiales de interés. Así, en el primer título, más histórico, una decena de autores engarzan sus textos con ilustraciones fotográficas y en paralelo van desgranando el “cómo era” el Valladolid de la Restauración (1875-1930) y todos sus elementos (ciudad monumental, ríos, calles y plazas, mercados, cultura, teatro, toros, *foot ball*, etc.).

La segunda entrega, de carácter más literario, incluye las firmas reconocidas de Rosa Chacel, Delibes, Umbral o Jiménez Lozano. En lo que nos concierne, la fotografía histórica, debemos destacar la reproducción de las placas realizadas por Laurent hacia 1870<sup>109</sup> y los datos sobre la historia local de la fotografía, con referencias detalladas a la Colección Aguirre, el estudio y archivo de Patricio *Cacho*, las colecciones *Cano*, *Moral* y otros muchos fotógrafos vallisoletanos pioneros.

\* \* \*

Pero resulta imposible hablar de Valladolid sin mencionar una obra modélica en su género, y cuya estela debería ser

---

<sup>109</sup> *Valladolid...* [1986:221-222].

secundada provincia a provincia para así poder reconstruir algún día la completa historia de la fotografía en Castilla y León. Nos referimos a *Luces de un siglo. Fotografía en Valladolid en el siglo XIX* de Ricardo González.

El formato del libro es muy atractivo y la maqueta afortunada; las reproducciones de calidad —especialmente las de los daguerrotipos iniciales—, o las de los clásicos Maeso, Clifford, Laurent. Las luces que estos maestros consiguen —y que el libro transmite— en la biblioteca de Santa Cruz o en la casa natal de Colón (págs. 78 y 77) son verdaderamente espléndidas. En cuanto a los tipos humanos, han de verse los retratos de Pica-Groom y Hortelano, el grupo de carlistas o el bazar parisién de Ambrosio Pérez.

La relación de fotografías que se incluye al final nos ha sido muy útil (aunque no la reiteramos en la nuestra), así como los datos sobre la saga de los Garay, como en su momento se dirá. En dos palabras, una joya□

## Nuevos y crecientes depósitos

Otras colecciones o depósitos, que se han ido incorporando a fondos públicos (bien a los fondos de la Filmoteca de Castilla y León, bien de otras instituciones) y de los que saldrán nuevas publicaciones, que irán completando el mosaico de la memoria, serían, por ejemplo, las de Mingorría (Ávila).

*La historia quieta, la memoria del tiempo* es el sugestivo título elegido por Jesús Sanchidrián para su antología de fotografías que reconstruyen la memoria local de Mingorría, gracias al esfuerzo de la revista cultural *Piedra Caballera*.

Las trescientas páginas del libro, de encuadernación sencilla y gran formato, rebosan abundancia de imágenes y riqueza de temas. En verdad sorprende la calidad y abundancia de las fotos publicadas, que dan fe de un extraordinario trabajo de salvamento y socorrismo a cargo de los impulsores del proyecto. Son, como afirma el prologuista, “fotos que hablan” y lo hacen con elocuencia.

La historia del pueblo de Mingorría, que es un poco cualquier pueblo, se agolpa en un instante pasional, reunida en imágenes quietas que ahora recobran vida en nuestra memoria<sup>110</sup>.

Por su parte, la Filmoteca ha recibido recientemente una entrega de los fondos de *La Gafa de oro* (León), depositada por Felisa Lorenzo (en torno a 6.000 originales, desde los años 20); la *Colección Unturbe* (Segovia), creada por **Tirso y Jesús**

---

<sup>110</sup> SANCHIDRIÁN [1996:13]. El subrayado es nuestro.

**Unturbe** (en torno a 1.000 placas de cristal y celuloide); el fondo de **Luis Miguel Monje** (Guijuelo), en torno a 600 negativos de los años 20; el de **Pilar Tapia Alonso** (Salamanca), de trescientas imágenes estereoscópicas de gran valor artístico; el duplicado de la colección del catedrático salmantino **Luis Cortés Vázquez**, las aportaciones de Francisco Santiago en torno a la historia del ferrocarril, el depósito de un millar de imágenes de **Miguel Galante**, etc.

Todo ello, sin olvidar otros fondos que también se van incrementando a su ritmo. El CENEAM ha hecho alguna aportación interesante sobre la sierra del Guadarrama en su opúsculo *La sierra cambia* (1994), haciendo acopio en los archivos de J. Gordillo, Antonio Burgos, Familia Gurguá, Ruiz Vernacci, Museo de Ciencias Naturales y el del propio CENEAM.

Caja España ha rescatado imágenes desconocidas de la ciudad de León a final del siglo pasado, *tirando* del archivo Gracia y del Getty Center, a propósito de su exposición *En torno a Gaudí*, conmemorativa de la restauración del edificio Botines<sup>111</sup>. El artículo de Manuel Carriedo al respecto (*La ciudad que conoció Gaudí, León 1889*, págs. 51 y ss.) no sólo documenta la vida cotidiana leonesa de la época, contextualizando sincrónicamente la presencia de Gaudí en Astorga y León, sino que rescata algunas imágenes (los retratos de Azcárate, Morán o Merino, o la recién inaugurada marquesina del ferrocarril, 1870).

---

<sup>111</sup> Carriedo Tejedo [1996:4].

También en León, el Centro Cultural de las Tierras Bañezanas ha hecho un primer acopio de fotografías, publicadas de 1895 a 1995. Carecen de fecha y catalogación, lo que les resta valor documental y la maqueta se hace adornar por una orla de un colorín penoso. Los textos, de autores locales conocidos (Colinas, Concha Casado, Odón Alonso, etc.) aportan notas literarias y personales al costumbrismo del libro, hecho

para saborearlo despacio, para contemplarlo sin prisas (...) oigamos lo que dicen los arrieros y trajinantes, lo que vocean los tenderos de la Sanabria; acerquémonos a los tinos del escabeche, o al carro de los quesos de Villalón, o al que vende las mantas del Val, o al que subasta relojes y regala un ungüento para *la reúma*; observemos cómo los guardias discretamente vigilan los tratos; fijémonos en la indumentaria de las gentes y por ella podremos identificar a los maragatos, a los del Eria, a los de la Cabrera, a los parameses o a los de Vegas del Órbigo<sup>112</sup>.

Al igual que en La Bañeza, en la contigua Astorga se ha editado otra antología, con motivo del bimilenario de la ciudad, celebrado en 1986. Se trata del libro *Imágenes del pasado*, interesante por algunas de sus escasas fotografías (así, el ayuntamiento en 1890, la ergástula en 1903, la construcción del Palacio Episcopal de Gaudí en 1910, el primer coche en San Justo<sup>113</sup>, o el magnífico salón de sesiones del an-

---

<sup>112</sup> *La Bañeza* [1994:10].

<sup>113</sup> Anotamos la matrícula *Le-24* que abre otro campo de trabajo que requiere trato especializado o, al menos, pormenorizado: en este caso y otros similares el estudio complementario de la cronología de coches (modelos, matrículas) podría ayudar a datar con exactitud numerosas imágenes.

tiguo Casino, con la prestancia de los viejos espacios, los altos techos decorados, los palcos y lámparas y los asistentes al baile anual. A destacar otras dos fotos: la visita de Alfonso XIII en 1928 para inaugurar la estación oeste y la más antigua del libro, un retrato de dos hermanos en 1877.

Por lo demás el librito es flojo, nulo en cuanto a fichas y catalogación y muy fragmentario en una ciudad que ha de tener una gran riqueza en fotografía histórica, pues no en vano Astorga es sede episcopal, disfrutó de la llegada del ferrocarril diez años antes que El Bierzo y contó siempre con varias publicaciones periódicas propias.

Otra obra de reconstrucción de nuestra memoria histórica reciente es *César: Treinta años de periodismo gráfico en León*, un recorrido por la vida leonesa desde 1960 a 1990 en el que las fotos se hacen acompañar de sustanciosos pies de foto con intención. Las fotos son con frecuencia puros documentos del mejor fotoperiodismo. Así, inconmensurable el retrato del subjefe provincial del Movimiento, Horacio Martín (gafas oscuras, traje de anchas rayas, camisa blanca y corbata negra, pelo engominado, bigote recortado y relamido, cara chupada...), o los retratos del clásico periodista local *Lamparilla*, las reformas urbanas, la transición leonesa, los fieros lobos abatidos, etc.

Tomamos nota de algunas referencias que marcaron hitos en la vida local: El incendio de la catedral en mayo de 1960; la inauguración del Santuario de la Virgen del Camino (septiembre de 1961), donación del acaudalado emigrante leonés en Méjico, Pablo Díez; y la primera y única visita oficial de

Franco a León (julio de 1964), con motivo del Congreso Eucarístico, entrando en la catedral bajo palio...□

## **Foto Duero y Foto Testera**

Para completar este recorrido por las recuperaciones más próximas de nuestra memoria fotográfica, mencionaremos dos depósitos en fase de catalogación y próxima publicación.

Uno son los fondos fotográficos de Pedro Gutiérrez So-moza, *Foto Duero*, de los que ya se ha hecho alguna exposición de rotundo éxito popular (*La república en Zamora, 1931-1936*, expuesta en Caja España de Zamora en enero de 1996, que incluía proyecciones de la visita de Alfonso XIII, la llegada de la República, y el Bando que declara el estado de guerra).

El otro, son los fondos del fotógrafo de Benavente, Testera, depositados en la Filmoteca de Castilla y León por Francisco Casquero en septiembre de 1997 y que están siendo estudiados. Una primera estimación permite hablar de más de veinte mil retratos en los que sin duda figuran varias generaciones de benaventanos□



## **La fotografía histórica en prensa**

Entramos ahora de lleno en otra variante de la recuperación de la memoria que, en paralelo a la labor de archivos y bibliotecas, ha causado furor reciente: la publicación de láminas, fascículos o secciones varias (incluso vídeos) acompañando a periódicos y revistas.

En el ámbito de Castilla y León, son varios los periódicos que han destacado por su empeño, no precisamente dadivoso, en resucitar los baúles de la memoria.

Así, *El Mundo de Valladolid* ha publicado en 1996 la serie de fascículos *Valladolid, siglo XX. Historia de la ciudad a través de sus protagonistas* que, *tapaduramente* encuadrada, conforma dos tomos de más de cuatrocientas páginas, “repletos de pequeñas y apasionantes historias”, en palabras del director del periódico, Félix Lázaro.

En efecto, la obra en su conjunto fue elaborada durante un año por un equipo universitario, dirigido por el catedrático Julio Valdeón Baruque, con textos de los periodistas María Jesús Izquierdo y Aniano Gago. Sorprende un poco, dada la variedad de recursos gráficos empleados, que sólo se mencionen tres fuentes (Gráficas Andrés Martín, Centro Etnográfico “Joaquín Díaz” de Urueña y Archivo Municipal de Valladolid).

Los autores han escogido el orden cronológico directo, de modo que los fascículos se estructuran por años, a razón de dos años por fascículo. El contenido es, por la forma de la obra, necesariamente fragmentario y recuerda un poco esas típicas secciones nostálgicas de prensa del tipo “Hace 50

años” ó “Hace 100 años”, donde algún curioso de la redacción —el cargo suele disputarse entre un meritorio o un prejubilado—, husmea en la hemeroteca del propio periódico y entresaca gacetillas de época, del tipo<sup>114</sup>:

SE NECESITA UN AMA DE CRÍA con leche fresca, soltera o viuda; para tratar las condiciones en casa del Excmo. Sr. Marqués de la Vilueña, Plaza de la Leña, núm. 1 Soria.

Queremos decir que la obra *Valladolid, siglo XX. Historia de la ciudad a través de sus protagonistas* se nutre más de la prensa del siglo que de fuentes fotográficas propiamente dichas. Los sucesos que se van engarzando son costumbristas, anecdóticos: desde una visita de Jacinto Benavente a la Sociedad del Pichón a la cátedra de Jorge Guillén, pasando por la presencia local de Primo de Rivera, el ascenso del Valladolid a Segunda después de vencer al Logroñés o los problemas de los niños con las chinches y piojos.

Es una Reconstrucción de la Memoria indudablemente, pero nos parece más fragmentaria que sistemática, más un caleidoscopio local que una panorámica. En la perspectiva diacrónica, no hay un hilo conductor entre año y año, de modo que los fascículos se encadenan por la mera cronología. En la perspectiva sincrónica, no hay elementos de referencia o contextualización que nos permitan situar las anécdotas aisladas.

---

<sup>114</sup> Publicado en Boletín Oficial de la Provincia de Soria, nº 20, 16 de febre-

La simbiosis de fuentes periodísticas y (más escasas) fotográficas, trabaja en contra de la Reconstrucción de la Memoria, tal y como aquí la venimos entendiendo y aunque se trata de una obra muy grata y amena, hubiera merecido la pena el esfuerzo por recrear una verdadera historia de la ciudad□

---

ro de 1891, tomado de *Soria entre dos siglos* [1994:107].

## **Recreaciones sobre la Historia Leonesa**

Trabajo similar al de *El Mundo* y de no menor mérito es la *Crónica Contemporánea de León*, publicado en 1991, también en fascículos, por el periódico provincial *La Crónica 16 de León*. También más de cuatrocientas páginas tapaduramente encuadernadas, bajo la dirección de los estudiosos leoneses Wenceslao Alvarez Oblanca y Secundino Serrano, ambos autores de amplio repertorio bibliográfico de historia leonesa.

La obra, más ambiciosa que la vallisoletana y menos precipitada, abarca desde 1800 hasta nuestros días (acaba con la transición a la democracia) e incorpora textos de una veintena larga de colaboradores, incluyendo algunos de los más conocidos autores leoneses (Jose Antonio Balboa, Carro Celada, Luis Mateo Díez, Jose María Merino, etc.).

Un buen índice toponímico y topográfico ayuda en la búsqueda; pero nuevamente, como en el caso de *El Mundo*, echamos en falta las referencias bibliográficas, en definitiva, las fuentes que han servido a esta Reconstrucción de la Memoria leonesa, que lo es.

Y lo es con todos los pronunciamientos favorables: la obra tiene hilo conductor (mejor, hilos); se estructura sólidamente con una doble trama cronológica y temática, que sitúa al lector permanentemente: así, la guerra de la Independencia, la economía, la población, el urbanismo, la cultura, el período revolucionario, la Guerra Civil, el franquismo, etc.

Frente a los fragmentos dispersos de *Valladolid, siglo XX. Historia de la ciudad a través de sus protagonistas*, aquí

hay unidades de contenido delimitadas, con un texto principal y otros de apoyo. También bebe en las hemerotecas y también la reconstrucción gráfica se aparta de nuestras propuestas, pero hay en todo ello estos elementos que hemos señalado como muy estimables.

Y por no faltar, no falta ni siquiera un artículo de José María Merino sobre *La fotografía en León*<sup>115</sup>, que se reproduce a continuación:

---

<sup>115</sup> Crónica Contemporánea de León [1991:305-306].

# La fotografía en León

José María Merino

A PESAR del desconocimiento que existe sobre el tema, puede considerarse a Cordeiro como el primer fotógrafo con estudio instalado en León. Aunque también trabajó en Astorga (Santa Marta, nº 19), y se conservan fotos firmadas por J. M. Cordeiro en la calle de la Rúa, 18 y Cuatro Cantones, 8.

Sin embargo, el primero de los fotógrafos públicos que consiguió en León arraigo y notoriedad fue Germán Gracia. Alicantino de Agres, se había dedicado inicialmente a la pintura, llegando a León licenciado de quintas. Abrió su galería fotográfica en el Paseo de las Negrillas, hoy Ordoño II, en el lugar donde estaría con el tiempo el ya desaparecido «Salamanca», después de practicar la fotografía al aire libre en el patio de la Diputación.

Practicaba con asiduidad el retrato, pero también ejercía el reportaje (retrató la momia de doña Sancha, en San Isidoro, y la restauración de la Catedral), con un gusto permanente por los aspectos etnográficos. Ejerció además su profesión fuera de la capital, desplazándose en diligencia y a caballo a las diferentes comarcas para realizar fotos familiares y conmemorativas.

Germán Gracia tuvo también galería instalada en la calle Ancha (junto a la capilla del Cristo de la Victoria) y al lado del cine Azul, en un chalet que allí existía, negocio que terminó por traspasar a Foto Agrado.

Una generación más tarde, otros profesionales siguieron esta trayectoria. Julián Fernández abrió su establecimiento en León en 1925, dedicándose principalmente a la foto de es-

tudio, aunque también hizo paisaje y algún reportaje. Antes había trabajado en San Sebastián y en Burgos, y sus fotos de grupos familiares, primeras comuniones, bodas, banquetes, etc. han continuado con sus cinco hijos.

Daniel Garay provenía de Valladolid, de una estirpe de fotógrafos, y tras una estancia en Asturias, se instaló en León en 1936. Fue hombre de estudio, retrato y paisaje, que nunca hizo reportaje. Consiguó muchos galardones profesionales.

Pepe Gracia es hijo de Germán, y junto a la afición fotográfica heredada de su padre, unió la circense, dedicándose ocasionalmente a la acrobacia. Se estableció en Ordoño, junto al «Rox». Trabajó el retrato, pero también hizo reportaje periodístico sobre fútbol, carnaval, guerra civil, etc. Winocio Testera Pérez aprendió su arte de la mano de Germán Gracia. Se especializó en foto monumental y fue fiel al retrato etnológico y folklórico, con interesantes estudios de tipos humanos y atuendos tradicionales. Tuvo su galería en la calle Ancha.

La tradición de foto al aire libre la continuó el coruñés Angel Vázquez Fernández, que tuvo instalado su Foto Minuto en el rincón que hacía el Ayuntamiento con el Teatro Principal. En la misma plaza trabajó Paciano Gallego. Foto Cine Pim, Pam, Pum. Último Invento, y otros profesionales, practicaron modalidades como «el parón» y la exposición gratuita, y el bur-

galés Echave recorría la provincia recogiendo fotos para luego ampliarlas y colorearlas en su negocio «La Popular».

Francisco Lorenzana fundó La Cafá de Oro, el laboratorio más importante de León y donde se formaron muchos otros profesionales. También era centro de una tertulia para aficionados.

En la estela de la *Crónica Contemporánea*, el mismo periódico publicó en 1994 la *Historia de la Sociedad Deportiva Ponferradina (1922-1994)*, excelente obra del periodista ponferradino José Cruz Vega Alonso. Bajo el formato de fascículos, por temporadas deportivas, Cruz Vega nos cuenta el pasado glorioso de *la Deportiva*, salpicado de anécdotas humanas y con el aderezo de unos recuadros muy oportunos “Para situar la historia”.

Para nuestro objeto de estudio, los primeros fascículos (págs. 4-24) son de mayor interés, pues son los relativos a la prehistoria del equipo, desde su fundación en 1922<sup>116</sup>. Anteriormente ya había fútbol en Ponferrada: Cruz Vega recoge (y seguidamente desmiente) como primer partido el que se jugó un 8 de septiembre de 1909, “con ocasión de celebrarse las fiestas de coronación de Nuestra Señora de la Encina”. En efecto el dato, tomado del semanario *Promesa*, ha de ser necesariamente erróneo, pues las fiestas de la Coronación fueron en 1908 y nosotros hallamos algún testimonio de la existencia de fútbol antes, hacia 1905<sup>117</sup>.

El entusiasmo inicial debió de ser mucho porque, como hemos mencionado en nuestro libro *Álbum del Bierzo*, hubo una comisión de iluminados que pretendió construir un cam-

---

<sup>116</sup> En el *Álbum del Bierzo* [1994:192] publicamos las fotos de la inauguración del Campo de Santa Marta, el 8 de septiembre de 1923.

<sup>117</sup> Manifestaciones de Ángel Prieto *El Guarnis*, el más veterano futbolista local.

po de fútbol en el interior del patio de armas del castillo de los Templarios, obra que se inició y hubo de ser paralizada por este telegrama del Gobernador Civil:

[sc. las obras que se concretan en] igualar pavimento por Sociedad deportiva para juego fútbol cuyas obras ordené fueran suspendidas. Aunque me dicen en nada se atenta mérito histórico arquitectónico del castillo<sup>118</sup>.

¡Quién sabe si no hubiera sido una buena solución para evitar, en años posteriores, la mayor ruina y decadencia que se produjo, muy a pesar de haber sido declarado el castillo Monumento Nacional en 1924!

Estos y otros episodios podemos reconstruirlos también gráficamente mediante las fotos —reproducidas con calidad— con las que Cruz Vega completa sus páginas sobre la *Deportiva*. Lamentablemente, las fechas de publicación de nuestro *Álbum* y de esta *Historia de la Ponferradina* coincidieron y ambas obras aportan imágenes por separado, que podrían haberse complementado mutuamente.

Pero éste —y queda aquí sólo apostillado para futura consideración— es otro de los males con los que ha de enfrentarse el buscador o rastreador de fotos antiguas: el recelo, la desconfianza, el ocultismo o, como en este caso, el mero hecho de haber ido cada uno por su lado□

---

<sup>118</sup> VEGA ALONSO [1994:10].



## **¡Esas viejas fotos!**

Mencionaremos por último dos secciones de prensa que han venido a sumarse recientemente a la tarea de rescatar la memoria, si bien una con más acierto que la otra. Es el caso de *¡Esas viejas fotos!* publicada en 1996 por el diario *La Gaceta de Salamanca*, como complemento de otra operación de marketing consistente en obsequiar a los lectores láminas con fotografías de la ciudad del tipo “Ayer/Hoy”.

No nos parecen muy afortunadas las láminas en el diseño, aunque posiblemente sean de interés para el lector local de cierta edad, tanto por el contraste gráfico como por los comentarios al dorso. Más afortunada es la sección de prensa gracias a la cual se recuperaron fotos valiosas y, lo que es más importante, se logró un acuerdo de depósito de buena parte de estas imágenes en la Filmoteca de Castilla y León.

Entre esta iniciativa y otra similar de *El Mundo de Valladolid*, la Filmoteca ha duplicado y conserva más de mil quinientas fotografías, cuyo valor radica en que —en principio— desconocemos la existencia de sus respectivos negativos, por lo que sería imposible recuperarlas de otro modo. Esta iniciativa sienta un precedente a tener en cuenta<sup>119</sup>.

La otra sección a la que antes nos referimos como menos acertada es la publicada por *La Opinión de Zamora* bajo el epígrafe *El Álbum de viejas fotos*, inefable cajón *desastre* don-

---

<sup>119</sup> *Noticias de la Filmoteca*, nº 6, Salamanca, diciembre de 1996. Tan en cuenta lo tuvimos que formulamos una propuesta similar meses después, del tipo “Operación Foto”, al diario *El Correo Gallego*, que no prosperó. Véase pág. 178.

de igual se publica una foto de *El limpiabotas de los años 1940-1960*, datada en 1972 como al obispo de Zamora dando la confirmación a un niño en 1967. Es éste el tipo de sección periodística que denunciarnos al comienzo de este capítulo, por ser más proclive a la autocomplacencia de una nostalgia facilona que a realizar un auténtico trabajo de campo, de rescatar y sacar a la luz las fotos de interés, verdaderamente antiguas, tarea tan fácilmente al alcance de un medio de comunicación local.

En la misma línea mencionaremos la serie de facsímiles editada por *El Norte de Castilla*, a base de cuadernillos que reproducen fragmentos de hemeroteca bajo los epígrafes “Hace 25 [50, 100 y 125] años”. Su interés para la Reconstrucción de la Memoria es escaso, sin perjuicio de que sea un elemento curioso, para guardar en el baúl de los recuerdos□

## **Cronología de la fotografía histórica en Castilla y León**

Concluiremos este apartado con una serie de tablas cronológicas y onomásticas que creemos contribuirán al conocimiento de la fotografía histórica en la comunidad castellano—leonesa y a su futuro estudio sistemático.

Incluimos primeramente una cronología general (siglos XIX y XX) y luego relaciones de los principales fotógrafos (orden alfabético, geográfico y cronológico).

En una nota previa a los apéndices de su *Historia de la fotografía en España*, Fontanella hace suyas las dificultades de una cronología exacta, por la falta de precisión de los datos disponibles o por las lagunas existentes en nuestra historia de la fotografía.

Estas carencias y lagunas se hacen más acusadas cuando reducimos el ámbito del estudio y, de una perspectiva amplia que abarque toda la geografía española, nos reducimos al ámbito de Castilla y León o, más concretamente, al del Bierzo. Excepción hecha de casos puntuales, como es el de la fotografía histórica en Valladolid que, como ya se dijo, ha sido exhaustivamente estudiada y documentada por Ricardo González en *Luces de un siglo*, obra a la que remitimos a los interesados, por el interés y profusión de sus datos pormenorizados.

Por ello nuestra contribución, que se apoya en las de Fontanella, López Mondéjar, Toribio Pintos (véanse las respectivas obras, citadas en la bibliografía) y fuentes propias

(cronologías de *Álbum del Bierzo*, *Álbum de Bembibre*, etc.), es todavía incompleta y debe entenderse como una aportación para seguir reconstruyendo esa cronología□

**Tabla 1. Siglo XIX**

Hechos históricos/culturales	Año	Historia de la Fotografía	La fotografía en Castilla y León
Villafranca, capital de la Provincia del Bierzo	<b>1822</b>		
	<b>1826</b>	Niépce inventa la fotografía.	
Muerte de Fernando VII y regencia de María Cristina.	<b>1833</b>	Muerte de Niépce.	
	<b>1835</b>	Talbot fija la primera imagen en negativo.	
	<b>1838</b>	Placa de cristal estereoscópica	
Fin de la 1ª Guerra Carlista.	<b>1839</b>	Primer daguerrotipo (7 de enero)	
	<b>1839</b>	Primer daguerrotipo de Barcelona (10 de noviembre) y, poco después en Madrid.	
Borrow, <i>La Biblia en España</i> . Espronceda, <i>El diablo mundo</i>	<b>1841</b>	Talbot patenta el talbotipo (o calotipo).	
	<b>1842</b>	Primeras imágenes de Cataluña publicadas en un libro de Pi i Margall a partir de daguerrotipos.	
Mayoría de edad de Isabel II	<b>1843</b>	Primeros daguerrotipos en A Coruña (Luar)	
Gil y Carrasco, <i>El Señor de Bembridge</i>	<b>1844</b>		
Muere Gil y Carrasco en Berlín.	<b>1846</b>		
Inauguración del ferrocarril de Barcelona a Mataró.	<b>1848</b>		
	<b>1851</b>		– El daguerrotipista Othmar Wehrlin, de París, en Salamanca ( <i>se anuncia en El Correo Salmantino</i> , nº 11, 24 – 7). – Martínez y Nieto en Salamanca (Plaza Mayor, 40)
Nacen Ramón y Cajal, Pardo Bazán y Clarín.	<b>1852</b>	Clifford en Madrid. Muerte de Daguerre.	
	<b>1853</b>		Clifford: calotipos de La Granja.
	<b>1852–63</b>		Clifford en Segovia (La Granja), Ávila, Burgos, etc.
	<b>1853</b>	E.K. Tenison viaja y fotografía España. Primeras fotografías de la guerra de Crimea.	
Se funda la Cª de Caminos de Hierro del Norte de España	<b>1857</b>	Primeras fotos de Laurent en España	
Viaje Real (Isabel II) por Asturias, Galicia y León Baudelaire, <i>Las flores del mal</i> Exposición Reginal de Santiago. Inauguración ferrocarril Madrid – Alicante (fotos de Laurent).	<b>1858</b>	Fotos de Clifford Reportaje de Andrés Cisneros sobre Compostela. Primeras fotos aéreas (Nadar, en globo).	Clifford en León? Primeros daguerrotipistas en Valladolid (Peribáñez y Marchetti)

Bécquer, <i>Rimas</i> . Se construye el metro de Londres.	<b>1860</b>	Laurent en España. Clifford viaja por Alicante, Baleares y Barcelona.	Gabinete Fotográfico de José García Peribáñez en Salamanca (Cuesta del Carmen, 7).
Concesión del tramo ferroviario Palencia— La Coruña.	<b>1861</b>		Nace Venancio Gombau
	<b>1862</b>	El fotógrafo Rafael Castro acompaña a la <i>Expedición Científica al Pacífico</i> .	
Verne, <i>Cinco semanas en globo</i> . El ferrocarril llega a León (9 – nov.)	<b>1863</b>	Muere Clifford Viaje de Davillier y Doré por El Bierzo.	
Nacen Ramon del Valle – Inclán y Jacinto Benavente. El tren llega a Astorga.	<b>1866</b>	Thurston Thomson en Compostela	
Marx, <i>El Capital</i> . Nobel inventa la dinamita.	<b>1867</b>	Spreafico realiza un reportaje sobre el ferrocarril Córdoba-Málaga.	Pertierra en Salamanca (Pza. Mayor 42; después en Paseo de las Carmelitas). Laurent fotografía los Reales Sitios de La Granja.
Tolstoi, <i>Guerra y Paz</i> Revolución y expulsión de Isabel II. El tren llega a Brañuelas (y se atasca durante diez años).	<b>1868</b>		<u>Béjar</u> : Fotos de las barricadas levantadas en la sublevación de septiembre (anónimas y desaparecidas) <sup>120</sup>
Promulgación de la <i>Constitución de 1869</i> .	<b>1869</b>	Correos de Austria pone en marcha la primera tarjeta postal.	
Tolstoi, <i>Anna Karenina</i>	<b>1870</b>		J. Poujade en Zamora
Levantamiento de La Comuna de París. Darwin, <i>El origen del hombre</i> .	<b>1871</b>	Aparece la placa de gelatino – bromuro introducida por Maddox. Se autoriza la tarjeta postal en España. (10 de mayo), aunque su puesta en circulación se retrasa dos años.	J.M. Cordeiro en León
Galdós, <i>Episodios Nacionales</i> Nace Pío Baroja.	<b>1872</b>		– Duclix e hijo en Soria – Laurent fotografía los Reales Sitios de La Granja (2ª estancia).
	<b>1873</b>	Primeras tarjetas postales de la Fábrica de Moneda y Timbre.	
Restauración de la monarquía borbónica. Nace Azorín Primeros impresionistas	<b>1874</b>	Monney fotografía el sitio de Bilbao durante la III Guerra Carlista.	– José Oliván en Salamanca (Paseo de las Carmelitas) – ? Poujade en Salamanca (Puerta de San Bernardo).
Fin de la III Guerra Carlista Invención del teléfono (Bell)	<b>1876</b>	Exposición Universal de Filadelfia.	Leandro y Dublán en Burgos Laurent fotografía Valladolid.

<sup>120</sup> SOUGEZ [1991:240].

	<b>1877</b>		Primera fotografía datada en Astorga (Retrato de Domingo y Florentino López).
Invencción de la bicicleta. Abolición de la esclavitud en Cuba. Tren: construcción del tramo Brañuelas – Bembibre (descenso del Manzanal).	<b>1880</b>	Aparece la <b>tarjeta postal</b> fotográfica.	Venancio Gombau se inicia en la fotografía en Madrid ¿Fernando Debas en la Granja? (documentado en 1886, retrato de la Infanta Isabel).
Nacen Picasso y J. R. Jiménez.	<b>1881</b>	Eastman crea su compañía fotográfica.	Macario García en Segovia Julián Castellanos en Valladolid
Llegada al Bierzo de la primera locomotora (Bembibre: 4 de febrero) dando comienzo al servicio regular Brañuelas – Ponferrada.	<b>1882</b>	Se publica <i>Compostela monumental</i> Fusil fotográfico de Marey	
Alfonso XII inaugura el ferrocarril Madrid – Coruña. La comitiva real pasa por Bembibre (1 de septiembre), Ponferrada y pernocta en Toral de los Vados. Nace Ortega y Gasset Nietzsche, <i>Así hablaba Zaratustra</i> .	<b>1883</b>	P. Sauvanaud fotografía en León y Asturias las obras del ferrocarril.	Primeras fotos bercianas conocidas (placas sobre la construcción del ferrocarril). <b>Autor anónimo.</b>
Clarín, <i>La Regenta</i> . Cánovas en el poder	<b>1884</b>	Se fabrican los primeros objetivos	Publicación de las fotos de Sauvanaud.
Nace Alfonso XIII	<b>1886</b>	Aparece en Barcelona la revista <i>La Fotografía</i> .	Fotos del claustro y alumnos del Instituto de Ponferrada [EB – 0133 y EB – 0134].
Fundación de la UGT	<b>1888</b>	Primera cámara <i>Kodak</i> de cajón. Exposición Universal de Barcelona.	Muere J. Oliván (Salamanca) Nace en Ávila Luis Casado ( <i>Ksado</i> ) <sup>121</sup> . Venancio Gombau en Salamanca.
Gaudí en León.	<b>1889</b>		Nace Cándido Ansedé.
Muere Van Gogh Guerra de África.	<b>1890</b>		La revista <i>Recuerdo de Soria</i> incorpora fotografías.
	<b>1891</b>	Se publica en Barcelona <i>La revista fotográfica</i> .	Soria: fotografías de Mariano Medarde en <i>Recuerdo de Soria</i> .
Muere Walt Whitmann	<b>1892</b>	Hauser y Menet comienza la producción de tarjetas postales.	Soria: Placas de Teodoro Ramírez sobre el ferrocarril.
El periódico leonés <i>La Montaña</i> incorpora el teléfono a su redacción. Primera fábrica de luz eléctrica en Ponferrada.	<b>1893</b>	Primeras fotos submarinas de Louis Bouton.	Agapito Casado en Soria

<sup>121</sup> Incluimos a Ksado en Castilla y León por razón de nacimiento; su obra profesional se desarrolla en Galicia, aunque también tuvo vinculación con El Bierzo (ver Ksado, pág. 163).

Los Lumière proyectan su primera exhibición pública y comercial de su <i>cinématographe</i> (28 de diciembre, Salón Indicen de París).	<b>1895</b>	Primera cámara <i>Kodak Pocket</i>	Hans Gadow recorre Riaño, Astorga, Ponferrada, Burbia...
Presentación del cinematógrafo en Madrid.	<b>1896</b>	<b>Fecha de la postal española más antigua que se conserva<sup>122</sup></b>	Octavio Lafita en Soria. Nace en Salamanca Hermes Pato.
	<b>1897</b>	<i>Blanco y Negro</i> introduce fotografías en color.	Soria: Pedro Ibáñez Gil, Pedro Moreno, Pedro Cervera, José Casado, Aurelio Rioja de Pablo, Núñez Casas, Alfonso García Cacho, Nicolás Rabal (?), etc.
Generación del 98. Llegan los primeros repatriados de la guerra de Cuba	<b>1898</b>		
Cambio de siglo.	<b>1899</b>		




---

<sup>122</sup> Santamaría [1989:12].



**Tabla 2. Siglo XX**

Hechos históricos/culturales	Año	Hª de la Fotografía	La fotografía en Castilla y León
Dirigible de Zeppelin	1900	Creación de la Sociedad Fotográfica de Madrid.	Soria: Primera serie de postales editada por <i>Sobrino de V. tejero</i> .
	1901		Nacimiento de Adelino Pérez
	1901		
Mayoría de edad de Alfonso XIII	1902	Auge de la postal; Hauser y Menet dispone ya de 1.300 modelos distintos.	Vda. de Casado e hijo en Soria
	1905		Nace Felipe Torres
Coronación de la Virgen de la Encina como Patrona del Bierzo Aterriza en El Bierzo la primera avioneta. La villa de Ponferrada es declarada ciudad (7.000 habitantes).	1908	Los hnos. Lumière popularizan el <i>Autochrome</i> , primer proceso de foto en color.	Nace el fotógrafo villafranquino Alejo Sandes Carnicer. Fotografías de Arturo González Nieto.
Exposición Regional de Santiago. Visita de la Infanta <i>La Chata</i> a Salamanca. Fábrica de la luz en Bembibre	1909		Reportaje de Venancio Gombau en Las Hurdes.
Eclipse de sol en Cacabelos (documentado por Rosso de Luna, presencia de un cuerpo del Ejército)	1912		Publicación de cuatro postales de Villafranca en <i>Correo Berciano</i> . Fotos del eclipse de sol. Ansede y Juanes en Salamanca.
Se crea M.S.P. (Minero Sidérgica de Ponferrada).	1918		
Ferrocarril de vía estrecha Ponferrada – Villablino.	1919		
Guerra de Marruecos. Desastre de Annual.	1921		
Viaje de Alfonso XIII a las Hurdes. Sigue la campaña de África.	1922	Alfonso fotografía a Abdel – Krim.	Se funda la Deportiva Ponferradina.
	1924		<i>El Templario</i> , semanario ilustrado berciano incorpora el fotograbado.
Llegada del teléfono a Bembibre (33 años después de León)	1926		
Exposición Universal de Sevilla Buñuel, <i>Un perro andaluz</i>	1929	El cineasta palentino Luis R. Alonso rueda <i>Un viaje por Galicia</i> .	Larraz en Salamanca. Muere Venancio Gombau (su hijo Amalio continúa)

			con el estudio).
Proclamación de la República	1931		Nace Ángel Quintas
Buñuel, <i>Las Hurdes</i>	1932		José Suárez, <i>Cincuenta fotografías de Salamanca</i> .
	1933		Fotografía Ansedo en Salamanca.
Ponferrada: primera proyección de cine sonoro.	1934		
Guerra Civil	1936–39		
	1938		Muere Arturo González Nieto.
	1941		Felipe Torres en Salamanca.
<i>El año del wolfram</i> . Ponferrada, ciudad del dólar.	1942		
	1951		Quintas se inicia en la fotografía aérea con la TAF.
	1953	<b>Se crea la Filmoteca Española</b>	
Incendio de la Catedral de León.	1960		
Inauguración del Santuario de la Virgen del Camino. Visita de Franco a Ponferrada (oye misa en la Encina e inaugura el pantano de Bárcena)	1961		
Visita de Franco a León	1964		
	1970		Muere Cándido Ansedo.
	1972	Se crea el Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya	
Muerte de Franco	1975		
Primeras elecciones democráticas	1977		
Constitución de 1978	1978		Muere de Ángel Quintas.
Primeras elecciones municipales	1979		Núñez Larraz, concejal de cultura en Salamanca.
	1980	<i>Murcia 1911</i> <i>100 años de hª gráfica de Valencia (1878 – 1978)</i>	
	1981	<i>Historia de la fotografía en España (Fontanella)</i> <i>Hª de la fot. en Sevilla (Yáñez Polo)</i> <i>Girona 1887.</i> <i>Gandía 1881 – 1981</i>	
	1982	<i>Lugo: cita con dos siglos</i> <i>Gijón 1880 – 1920.</i>	Muere Felipe Torres
<b>Estatuto de autonomía de Castilla y León</b>	1983	<i>Toledo 1832 – 1914.</i> <i>Montserrat, 1832 – 1914.</i>	
1er. Salón de la Tarjeta Postal	1984	<i>Memoria de la luz [La</i>	

en España		Mancha/Mondéjar]. <i>Madrid: Fotografías de Alfonso [Mondéjar]</i>	
<b>Ley de Patrimonio Histórico Español</b>	<b>1985</b>		<i>Valladolid, imágenes del ayer</i>
	<b>1986</b>		<i>Valladolid, vivencias y fotografías</i> <i>Imágenes de la otra historia</i>
<b>Ley de Propiedad Intelectual 22/87</b> , que fija el plazo de 60 años.	<b>1987</b>		
Se crea la Asociación del Casco Antiguo de Ponferrada.	<b>1989</b>	<i>Las fuentes de la memoria I</i>	
	<b>1990</b>		<i>Luces de un siglo [Valladolid en el siglo XIX]</i>
	<b>1991</b>		<b>Se crea la Filmoteca de Castilla y León.</b> <i>Crónica Contemporánea de León</i>
Juegos Olímpicos en Barcelona. Exposición Universal en Sevilla.	<b>1992</b>	<i>Las fuentes de la memoria II</i>	José Núñez Larraz, Premio Castilla y León de las Artes. <i>Cándido Ansedo</i> <i>Salamanca en las fotografías de Venancio Gombau</i>
Año Santo Jacobeo	<b>1993</b>	<i>Artilugios para fascinar</i>	Ángel Quintas José Núñez Larraz
Directiva Europea y Ley 27/95 sobre Duración de los Derechos de Propiedad Intelectual (70 años)	<b>1995</b>		
	<b>1994</b>		<i>Soria entre dos siglos</i> <i>Álbum de Bembibre</i> <i>Imágenes de la Salamanca mercantil</i> <i>La Bañeza: de Villa a Ciudad</i>
	<b>1995</b>		<i>Tiempo de recuerdos</i>
Nueva <b>Ley de Propiedad Intelectual 1/96</b> que fija el plazo en 70 años.	<b>1996</b>	<i>Las fuentes de la memoria III</i> <i>Madrid en la tarjeta postal</i> <i>La fascinación de la mirada.</i>	<b>Álbum del Bierzo</b> Documental <b>Memoria del Bierzo</b> (BTC SP, 30') <i>La Salamanca de los Gombau</i> <i>Mingorría</i> <i>Salamanca ayer y hoy</i> <i>Valladolid [Hª de la ciudad]</i>
Inauguración del Museo del Bierzo (Ponferrada)	<b>1997</b>		<i>Edificio Gaudí de León</i> <i>Felipe Torres</i> <i>Soria: cinco momentos [La-fuente Caloto]</i> <i>Una mirada, un testimonio [Semana Santa/Quintas]</i>
	<b>1998</b>	Primeras fotos de Luis Tomás Castaño Carrera, precursor de la fotografía histórica digital	

**Tabla 3. Fotógrafos de Castilla y León anteriores a 1900 (orden cronológico)**

- ?, **J. David**, Valladolid  
?, **Francisco Garay Montero**, Valladolid  
?, **Vicente Garay Panizo**, Valladolid  
?, **Torrón Hermanos**, Ávila  
?, **Gracia**, León  
?, **P. de San Juan**, Palencia  
?, **Idelmón**, Palencia (Corral de Castaño, 2)  
?, **J.P. Galiano**, Segovia (Santa Eulalia, 7 y plazuela de los Huertos, 2)  
?, **Lorenzo Caballero y Peinado**, Valladolid  
?, **Varela**, Valladolid  
?, **Rafael de Idelmón**, Valladolid (Acera de San Francisco, 31)  
?, **Juan Hortelano**, Valladolid (calle de Santa María, 21)  
?, **Picca – Groom**, Valladolid (calle del Obispo, 16)  
?, **Francisco Sancho Millán**, Valladolid (Cárcaba, 6)  
?, **A. Eguren**, Valladolid (plazuela de la Libertad, 13)  
?, **Idelmón**, Zamora (Santa Cruz, 61)  
¿1871?, **J. M. Cordeiro**, Astorga (Santa Marta, 19)  
León (Rúa, 18 y Cuatro Cantones, 8)  
1870, **J. Poujade**, Zamora  
1872, **Duclix e hijo**, Soria (C/ Numancia, 28).  
1874, **José Oliván**, Salamanca  
h. 1876, **Leandro y Dublán**, Burgos  
1881, **Macario García**, Segovia (San Juan, 8)  
1881, **Julián Castellanos**, Valladolid (Constitución, 6)  
1883 (1 – septiembre), **P. Sauvanaud**  
**Ingeniero anónimo**, transeúnte (20 fotos de las obras ferroviarias de Asturias, León y Galicia)<sup>123</sup>  
El Bierzo (construcción del ferrocarril)  
1886, **Itinerantes**, El Bierzo  
1888, **Venancio Gombau**, Salamanca  
1890, ¿**Teodoro Ramírez?**, Soria  
1891, **Mariano Medarde**, Soria  
1893, **Agapito Casado**, Soria  
1900, **Arturo González Nieto**, El Bierzo  
1902, **Vda. de Casado e hijo**, Soria  
En época temprana, **S. Tordesillas**, Salamanca



---

<sup>123</sup> Fontanella, p. 283

**Tabla 4. Primeros fotógrafos históricos de Castilla y León (orden alfabético)**

A. Eguren, ?, Valladolid (plazuela de la Libertad, 13)  
Agapito Casado, 1893, Soria  
Arturo González Nieto, 1900, El Bierzo  
Duclix e hijo, 1872, Soria (C/ Numancia, 28).  
Francisco Garay Montero, Valladolid  
Francisco Sancho Millán, Valladolid (Cárcaba, 6)  
¿Gracia, ?, León  
Idelmón, ?, Palencia (Corral de Castaño, 2)  
Idelmón, ?, Zamora (Santa Cruz, 61)  
Itinerantes, 1886, El Bierzo  
J. David, ?, Valladolid  
J. M. Cordeiro, ¿1871?, Astorga (Santa Marta, 19)  
León (Rúa, 18 y Cuatro Cantones, 8)  
J. Poujade, 1870, Zamora  
J.P. Galiano, ?, Segovia (Santa Eulalia, 7 y plazuela de los Huertos,  
2)  
José Oliván, 1874, Salamanca  
Juan Hortelano, ?, Valladolid (calle de Santa María, 21)  
Julián Castellanos, 1881, Valladolid (Constitución, 6)  
Leandro y Dublán, h. 1876, Burgos  
Lorenzo Caballero y Peinado, ?, Valladolid  
Macario García, 1881, Segovia (San Juan, 8)  
Mariano Medarde, 1891, Soria  
P. de San Juan, ?, Palencia  
P. Sauvanaud  
    Ingeniero anónimo, 1883 (1 – septiembre), transeúnte (20 fo-  
    tos de las obras ferroviarias de Asturias, León y Galicia)  
    El Bierzo (construcción del ferrocarril)  
Picca – Groom, ?, Valladolid (calle del Obispo, 16)  
Rafael de Idelmón, ?, Valladolid (Acera de San Francisco, 31)  
S. Tordesillas, En época temprana, Salamanca  
Teodoro Ramírez, 1890, Soria  
Torrón Hermanos, ?, Ávila  
Varela, ?, Valladolid  
Vda. de Casado e hijo, 1902, Soria  
Venancio Gombau, 1888, Salamanca  
Vicente Garay Panizo, ?, Valladolid



**Tabla 5. *Fotógrafos históricos de Castilla y León (orden geográfico)***

- Astorga, (Santa Marta, 19), **J. M. Cordeiro**, ¿1871?  
Ávila, **Torrón Hermanos**, ?  
Burgos, **Leandro y Dublán**, h. 1876  
El Bierzo,  
**Arturo González Nieto**, 1900  
**Itinerantes**, 1886  
Construcción del ferrocarril), **Ingeniero anónimo**, 1883  
León,  
**Gracia**, ?  
**J. M. Cordeiro**, ¿1871?, Rúa, 18 y Cuatro Cantones, 8)  
Palencia,  
**P. de San Juan**  
**Idelmón**, (Corral de Castaño, 2)  
Salamanca,  
**José Oliván**, 1874  
**S. Tordesillas**, En época temprana.  
**Venancio Gombau**, 1888  
Segovia,  
**Macario García**, 1881, (San Juan, 8)  
**J.P. Galiano**, (Santa Eulalia, 7 y plazuela de los Huertos, 2)  
Soria,  
**Agapito Casado**, 1893  
**Mariano Medarde**, 1891  
**Teodoro Ramírez**, 1890  
**Vda. de Casado e hijo**, 1902  
**Duclix e hijo**, 1872, (c/ Numancia, 28).  
Transeúnte (20 fotos de las obras ferroviarias de Asturias, León y Galicia), **P. Sauvanaud**, 1883 (1 – septiembre)  
Valladolid,  
**Francisco Garay Montero**, ?  
**J. David**, ?  
**Lorenzo Caballero y Peinado**, ?  
**Varela**, ?  
**Vicente Garay Panizo**, ?  
**Rafael de Idelmón**, ?, (Acera de San Francisco, 31).  
**Juan Hortelano**, (calle de Santa María, 21).  
**Picca – Groom**, (calle del Obispo, 16).  
**Francisco Sancho Millán**, (Cárcaba, 6).  
**Julián Castellanos**, 1881, (Constitución, 6)  
**A. Eguren**, ?, (plazuela de la Libertad, 13)  
Zamora,  
**J. Poujade**, 1870  
**Idelmón**, ?, (Santa Cruz, 61)

**Tabla 6. Algunos fotógrafos de Castilla y León (siglo XX)**

**El Bierzo:**

Véase apartado 5.

**León:**

**Julián Fernández**, se instala en 1925, tras haber trabajado en San Sebastián y Burgos. realiza fotos de estudio y reportajes sociales. El estudio ha seguido regentado por sus hijos.

**Daniel Garay** (provenía de Valladolid, se instaló en León en 1936, después de pasar por Asturias). Estudio, retrato y paisaje. Obtuvo números premios.

**Francisco Lorenzo**, fundador de *La Gafa de Oro*

**Antonio Vázquez Fernández**, coruñés, Foto Minuto

**Pepe Gracia** (hijo de Germán Gracia), retrato, reportaje periodístico (guerra civil)

**Winocio Testera Pérez** (galería en c/ Ancha).

**Paciano Gallego** (Foto Cine Pim, Pam, Pum)

**Echave**, originario de Burgos, regentaba el negocio *La Popular*, donde coloreaba fotos.

**Salamanca:**

**José Núñez Larraz**, empieza en la fotografía hacia 1929.

**Hermes Pato** (1896—1978), fotógrafo de Efe, director de Cifra, director de la Casa Civil de Franco, etc.

**Cándido Anside** (Salamanca, 1889-1970), empieza hacia 1910, discípulo de Gombau; se establece por su cuenta en 1933.

**Amalio y Guzmán Gombau** (hijos de Venancio), hacia 1929.

**Felipe Torres** (1905-1982)

**Somoza**

**Zamora:**

**Ángel Quintas** (1931-1978)

**Francisco Testera** (Benavente, 1920-1980 aprox.)

**Archivo Somoza**



### **3.4. LA FOTOGRAFÍA HISTÓRICA EN GALICIA**

Aunque nuestro recorrido por la fotografía histórica se centra en el ámbito de Castilla y León —y particularmente en El Bierzo y su entorno—, nos ha parecido útil dedicar un apartado a Galicia por dos motivos: por la proximidad geográfica y cultural del Bierzo con Galicia, como lugar de paso inevitable, de ida y vuelta, catalizador de influencias; y por nuestra propia proximidad personal y profesional.

Para hablar de la fotografía histórica en Galicia es preciso tomar como puntos de referencia algunas instituciones —pocas y escasas— que desarrollan un notable valor en este campo: primeramente, el CGAI (Centro Galego das Artes da Imaxe) o *Filmoteca galega*, seguido por el Museo de Pontevedra y el Centro de Estudios Fotográficos de Vigo, XOCIVIGA, etc.

Son numerosas las publicaciones sobre fotografía histórica gallega, pero se advierte a simple vista que son más las monografías centradas en la vida y obra de un fotógrafo que otra clase de obras más en línea con nuestras propuestas de Reconstrucción Fotográfica. Bien entendido que aquellas monografías verticales se constituyen en documentos de valor excepcional para una reconstrucción en horizontal.



Dicho esto, repasemos brevemente algunas de las publicaciones más significativas aparecidas en Galicia en los últimos años□

## **Thurston Thomson**

Resulta un poco extraño iniciar este apartado sobre fotografía histórica gallega con un fotógrafo inglés; pero, aunque nos centraremos en adelante en fotógrafos gallegos, el caso de Th. Th. es singular y la edición de su obra debería de ser adoptada como modelo<sup>124</sup>.

Nuevamente es Lee Fontanella quien nos pone en la pista de un autor que nos ha legado algunas de las fotografías más espléndidas y más antiguas de Galicia, particularmente de Santiago.

Charles Thurston Thomson llegó a Santiago de Compostela con un encargo profesional del Museo South Kensington (Londres, actual Museo Victoria&Albert). Anteriormente el director del Museo, John Charles Robinson, había realizado varios viajes a Iberia (1863, 1864, 1865 y 1866) para dar forma al “Proyecto fotográfico ibérico”, consistente en documentar gráficamente el patrimonio artístico y arquitectónico ibérico.

Entre 1865 y 1866, Thomson recibe de Robinson el encargo de viajar a Portugal y Galicia. Las órdenes son tan precisas que pueden considerarse un documento de fotohistoria<sup>125</sup>. Thurston viaja primero por Portugal, donde deja constancia de magníficas fotos de Lisboa (Belem), Batalha o

---

<sup>124</sup> Fontanella [1997]. Queremos aprovechar esta nota para dejar constancia de nuestro agradecimiento a José A. Coira, responsable del CGAI (A Coruña), quien entre otras aportaciones valiosas, nos hizo llegar la obra de Th. Th.

<sup>125</sup> FONTANELLA [1997:18]. Documento enviado por Robinson a Thomson el 3 de septiembre de 1866.

Coimbra y llega a Compostela en el otoño de 1866 [recuérdese que las primeras fotos de Clifford son de 1852], hace más de cien años, siendo uno de los primerísimos fotógrafos que visita la ciudad del Apóstol y el primero que la retrata de un modo sistemático (más de 300 imágenes, de las que destacan los interiores del Pórtico de la Gloria y de la Catedral, considerados hasta entonces poco menos que imposibles:

la técnica fotográfica debió de ser tan importante para Thomson como la obra que fotografiaba. Esto es evidente en sus vistas interiores, que tanta aprensión habían causado a Robinson, teniendo Thomson que encargarse de convencerle de su viabilidad<sup>126</sup>.

Thomson murió en 1868, dos años después de su viaje, sin llegar a tiempo de ver su obra publicada y, salvo algunos privilegiados, los demás hemos tenido que aguardar a la edición de Fontanella en 1997, para contemplar algunas de las estampas más espléndidas que jamás se hayan hecho del Pórtico de la Gloria□

---

<sup>126</sup> FONTANELLA [1997:24].

## **Pintos**

Quizás sea el Museo de Pontevedra la institución pública gallega que posea unos fondos fotográficos y especialmente de postales más cuantiosos, aunque evidentemente infrautilizados. Al Museo de Pontevedra, pero especialmente a quien entonces desempeñaba allí labores de fotógrafo, se debe una de las primeras publicaciones, aparecida en 1985, en torno a la obra del fotógrafo Joaquín Pintos.

**Pintos** (Pontevedra, 1881), discípulo del pionero pontevedrés Francisco Zagala, comenzó como aprendiz en un estudio fotográfico en 1894, ansiando conocer “los misterios del espejo dotado de memoria”<sup>127</sup> y a los dieciocho años monta su primer gabinete en la calle Michelena, con un equipo usado, comprado por 250 pts. de las de entonces.

Tras unos primeros años difíciles, ambulante por los pueblos de la comarca, Pintos logra celebridad en 1909, cuando su reportaje *Buenos Aires* [sobre un hotel—balneario pontevedrés] se presenta en la Exposición Regional de Santiago. Años después vendrían las ediciones de postales o los retratos, especialidad en la que destacó Joaquín Pintos, como muestra una curiosa foto de su estudio a principios de siglo<sup>128</sup>.

En esta primera década ganan terreno las revistas ilustradas —*Galicia Moderna*, *Portfolio*, *Vida Gallega*, etc.— con alguna de las cuales colabora Pintos, quien andando el tiempo

---

<sup>127</sup> ACUÑA [1985:8].

<sup>128</sup> ACUÑA [1985:9].

llegará a ser uno de los más prestigiosos corresponsales de prensa de Galicia (*ABC*, *Blanco y Negro*, *La Vanguardia*, etc.), lo que le permitirá ir retratando todos los eventos de la vida local. En 1921, Pintos obtiene la medalla de oro del Primer Salón Internacional de Fotografía (Madrid) y en 1929 viaja a América, presentando su obra en Buenos Aires y Montevideo. Luego vendrán los años de la guerra y postguerra, difíciles para todos, en los que el fotógrafo sobrevive dejando constancia con sus instantáneas: condenados a trabajos forzosos en las minas de wólfram de Silleda, mítines falangistas, vida de los mercedarios en el convento de Poio, etc.

Los méritos de Pintos, acaso el principal fotógrafo de Galicia, le fueron reconocidos en vida: la celebración de las bodas de oro de su estudio fue un acontecimiento local; en 1962 la *Agrupación Fotográfica Gallega* le rinde homenaje —ya octogenario; vivió hasta los 86 años— con la celebración durante una semana de una *Fiesta de la fotografía*.

Acuña recoge en su ensayo el dato de que en 1916 Pintos reconocía, en un anuncio publicado por el diario *Progreso*, haber realizado más de 27.000 fotografías<sup>129</sup>. Al final de su vida, una estimación anónima duplica la cifra y calcula que Pintos habría realizado cerca de sesenta mil clichés que, por las noticias que tenemos, siguen sin una completa y exhaustiva catalogación. Una prueba más, como todas las que vamos hilvanando en este trabajo, de las muchas tareas pendientes para reconstruir aquella memoria escrita por un periodista anónimo...

---

<sup>129</sup> ACUÑA [1985:21].

...encontramos [sc. en el estudio de Pintos] miles y miles de clichés de cristal encerrados cuidadosamente en cajas apiladas que nos fueron diciendo, ante la lámpara encendida, a través del humo de las imágenes, toda la vida pasada de la ciudad, trascendental y vana, perenne y efímera, desecada año tras año desde la gelatina gris a su más tenue amarillo triste.

(...) vemos lo que ya no existe, el hospitalillo para los repatriados de Cuba, la prueba del primer automóvil anfíbio flotando sobre las aguas del río Lérez, (...) representaciones benéficas, puestas de blanco, cuadros plásticos sobre motivos bíblicos, corridas de toros, mozos que se iban alegres y confiados a la guerra de África...<sup>130</sup>.

La obra de Pintos no puede contarse; debe verse, como otras tantas obras de las que aquí damos reseña, conscientes de que más que palabras deberíamos engarzar fotos, álbumes, catálogos: es intransferible el color sepia de los marineros en 1899, los escaladores en lo alto de las torres de la Peregrina en 1900<sup>131</sup>, la *entallada* de Combarro en 1918<sup>132</sup>, y en fin, los retratos magníficos de Montero Ríos, del Marqués de Riestra, de Castelao, de párrocos y mujeres, de monjas y campesinos, de mineros...

---

<sup>130</sup> ACUÑA [1985:28-29].

<sup>131</sup> En esa misma época, hemos recogido una foto similar, con dos escaladores trepando a lo alto de la basílica de la Encina de Ponferrada [TFB, EB—0589].

<sup>132</sup> Arte de pesca hoy desaparecida, consistente en tender una red en una ría o cala, de orilla a orilla, práctica que aún puede verse en algunos estuarios portugueses.

## **Pacheco**

Mencionamos al comienzo de este apartado el Centro de Estudios Fotográficos, entidad promotora de la *Fotobienal* viguesa, impulsada por los fotógrafos Manuel Sendón y Xosé Luis Suárez Canal a los que se debe la publicación de una serie de álbumes de pequeño formato, apaisado, tapaduramente encuadernados y, en líneas generales, con buena calidad en las reproducciones fotográficas.

En esta serie o colección<sup>133</sup> se incluyen los principales clásicos gallegos de la fotografía (**Ksado, Caamaño, Archivo Pacheco, Suárez, Manuel Ferrol**) junto con otros fotógrafos de menor fuste y algunos de obra reciente (**Luis Rueda, Vari Caramés** y los propios directores de la colección, **Sendón y Suárez Canal**).

De todos ellos, los primeros en méritos para la historia de la fotografía gallega son los hermanos José y Jaime Pacheco, portugueses de Serra da Estrela, afincados en Galicia. José fue el primero en abrir estudio, en Ourense, donde continúa establecida la saga familiar<sup>134</sup>. Allí se formó Jaime, que en 1907 se establece en Vigo, asociado a la viuda de otro pio-

---

<sup>133</sup> Que tiene dos defectos genéricos, a saber: las páginas no están numeradas, por lo que citaremos las referencias como 'Introducción', y las fotografías carecen de la más elemental catalogación, lo cual desde el punto de vista de una reconstrucción horizontal de la memoria dificulta enormemente la tarea.

<sup>134</sup> Un hijo de José Pacheco, Augusto, mantuvo hasta fecha reciente el estudio de Ourense; otro, José, se estableció en A Coruña. En el estudio Pacheco se formó Luis Casado, más conocido como Ksado, otro de los clásicos al que seguidamente nos referiremos (véase pág. 163).

nero, el ex-cómico Felipe Prósperi, abriendo la *Galería Pacheco y Vda. de Prósperi*<sup>135</sup>.

Jaime Pacheco se había dedicado durante cinco años, desde 1900, a la exhibición cinematográfica por pueblos de Galicia y Portugal, experiencia que orientó su educación estética y espiritual. Cuando se establece en Vigo es ya un artista maduro, que recibe el elogio de la prensa local:

Al rematar la colocación de los nuevos escaparates con que don Jaime Pacheco engalanó el vestíbulo de su acreditado establecimiento de fotografía se puede ver en ellos una colección de retratos que es sin duda alguna lo más notable que hemos admirado en Vigo<sup>136</sup>.

A partir de esta fecha el estudio de Pacheco, en el que trabajan varios fotógrafos como su sobrino Horacio Pacheco, se convertirá en punto de referencia de la fotografía viguesa y gallega, teniendo presencia constante en la prensa (*ABC*, *Blanco y Negro*, *Faro de Vigo*, *Vida Gallega*, etc.).

En relación con la obra de Pacheco, podemos mencionar un intento de aproximación, aunque muy incompleto y desconexo, a las tareas de Reconstrucción de la Memoria, en el libro *Vigo: Crónica dunha cidade*, donde se recogen cuatro perspectivas sobre la ciudad olívica: una serie de impresionantes imágenes —incomprensiblemente sin pie ni catalogación alguna— del Archivo Pacheco (1907-1937), complementadas con texto de Angel Ilarri, donde se retrata el Vigo anterior al

---

<sup>135</sup> *Archivo Pacheco* [1993: Introducción].

<sup>136</sup> *Faro de Vigo*, 5 de abril de 1915, tomado de *Archivo Pacheco* [1993: Introducción].



36. La foto del café (pág. 14) o el retrato de los miembros de la “Sociedad El Ansia Perdida” (pág. 16), merecen honores de portada. El resto del libro lo completas otras tres perspectivas de la ciudad, más recientes, con fotos de Raniero Fernández, Sendón y Suárez Canal, que ponen el contrapunto a la memoria.

Pero ninguna de ellas alcanza la calidad de las instantáneas de Pacheco, quien capta toda la vida viguesa en sus cámaras: las calles y edificios, los actos políticos y manifestaciones en los años de la República, la guerra, la visita del avión *Marabú* a las islas Cíes, las romerías de A Franqueira y As Neves, los retratos de Castelao y Maside, y un largo etcétera que convierten el Archivo Pacheco en un precioso tesoro□

## **Ksado**

Casi contemporáneo de Pintos y de Jaime Pacheco fue el fotógrafo Luis Casado (Ávila, 1888), al que no podemos incluir entre los fotógrafos de Castilla y León [¡o sí!] porque, con seis años de edad, su familia se traslada a Ourense y Casado se quedará ya a vivir en Galicia.

A los ocho años le regalan la primera cámara, 6x9, y al poco de cumplir los diez años entra como aprendiz en el estudio de Xosé Pacheco, donde realiza todos los pasos del aprendizaje en los tiempos heroicos de la fotografía:

Aquello era realmente difícil. Por el material, por todo...había que hacer las copias sobre papel al sol.

¡Aún no había llegado el papel bromuro...! Tampoco se empleaba para retratar más luz que la natural y con ella el retoque es muy difícil. Todo el mundo sabe que el retoque en un retrato es fundamental e de dar “escobazos” a conseguir un matizado como Dios manda, va un abismo... Había que quemarse los ojos (...)

Utilizábamos la placa Lumière, que era la mejor de aquella época. Pero el material era tan lento que es imposible que se lo imaginen los nuevos fotógrafos.

Con los objetivos que había, un 8´3, por ejemplo, había que dar exposiciones de tres segundos en la galería. La gente no soportaba tanto tiempo de rigurosa inmovilidad y había que sujetar al cliente con un aparato de tortura que ya sólo existe en los museos: el apoya—cabezas. Retratar a un niño en aquellas condiciones era difícilísimo<sup>137</sup>.

---

<sup>137</sup> *Album Ksado* [1992: Introducción]

En 1915, Casado se establece en la Rúa do Vilar de Santiago, ciudad en la que entonces operaban los estudios de Almeida, Guerra y Chicharro. Como las cosas le iban bien, en 1922 se establece en Vigo, desde donde frecuenta el balneario de Mondariz, centro de la vida social estival en aquella época. Su amistad con el general Miguel Primo de Rivera le permite retratar a todas las personalidades gallegas y madrileñas que veranean en Mondariz.

Simultanea este trabajo con la presencia constante en la prensa de la época: *Faro de Vigo*, *El Pueblo Gallego*, *Galicia*, *ABC*, *Céltiga*, *Mundo Gráfico*, *Vida Gallega*, y tantos otros. En los años 30 comienza a publicar el libro *Estampas Compostelanas* y en 1936 *Estampas de Galicia*<sup>138</sup>, que le consagra como artista.

Porque de todos los fotógrafos históricos gallegos, sin duda Casado es el que más y mejor puede reconocerse como artista, el que manifiesta expresamente una mayor voluntad estética. Aunque participa de los movimientos de cada época, como el *Seminario de Estudios Galegos*, o se relaciona con los galleguistas más ilustres (Castelao, Otero Pedrayo), su predilección va por los caminos del arte; comparte amistad con el escultor Asorey y practica deliberadamente una pose profesional que le diferencia de sus colegas: “él hacía fotografía artística”.

---

<sup>138</sup> De este álbum se editaron 10.000 ejemplares sobre los que los coleccionistas debían pegar los 405 cromos o fotografías de diferentes tamaños. Los cromos se conseguían canjeando vales de compra en mercerías, droguerías, farmacias, etc. Tomado de *Álbum Casado* [1992: Introducción]. La idea tuvo gran difusión y éxito. Sesenta años después la ha vuelto a en-

Un dato curioso para nuestro particular estudio es el hecho de que Luis Casado tuvo relaciones familiares y amistosas en Ponferrada, donde viajó con frecuencia y donde expuso su obra (además de hacerlo en Madrid, Vigo o Buenos Aires). De aquellas visitas quedó constancia en algunas fotos, como la magnífica perspectiva de la Plaza del Ayuntamiento que recogemos en nuestro Thesaurus<sup>139</sup>.

La Guerra Civil truncó la actividad de Casado: sus familiares quemaron fotos del estudio para evitar que fueran identificados personajes republicanos, Casado fue multado, las ventas de *Estampas* descendieron en la posguerra y hubo de cerrar el estudio de Vigo. El de Santiago sobrevive hasta los años sesenta viviendo de las rentas, reeditando obras magníficas casi siempre anteriores al año 36, que siguen explotándose como puede verse en la reciente colección *Estampas compostelanas del pasado*<sup>140</sup>□

---

sayar, con igual éxito, el diario *El Periódico*, con la publicación de *El Llibre d'or de Catalunya* y, más recientemente, el diario *ABC* (véase pág. 180).

<sup>139</sup> EB-0886.

<sup>140</sup> Véase pág. 178.

## **Ramón Caamaño**

En la estela de Ksado se encuentra otro fotógrafo histórico gallego **Caamaño**, el fotógrafo de la Costa de la Muerte, personaje inconmensurable a quien hemos tenido la fortuna de conocer personalmente.

**Ramón Caamaño Bentín** (Muxía, 1908) se inicia en el mundo de la fotografía y el cine a muy temprana edad —circunstancia que, como vamos viendo, resulta común a varios de nuestros principales fotógrafos—. Tenía ocho años cuando su padre, emigrante en Cuba, le envía desde La Habana una máquina de cine y algunas películas, que hacen las delicias de los rapaces de Muxía<sup>141</sup>.

Perteneciente a una familia todo lo acomodada que permitían las circunstancias de la época, Caamaño no será marinero ni carpintero de ribera como los demás rapaces del lugar, sino que empleará sus primeros ahorros —20 pesetas— en comprar una cámara fotográfica, hacia el año 1924. Desde entonces su dedicación a la fotografía fue constante, recorriendo y fotografiando todos y cada uno de los rincones de la Costa de la Muerte, tarea que alterna con la de proyccionista cinematográfico, con una máquina *Pathe Baby*, comprada en 1927<sup>142</sup>.

En su biografía profesional aparece el nombre y la influencia de Ksado, con quien realizará un interesante aprendizaje en los primeros años 30; y aparecen también las

---

<sup>141</sup> *Álbum de Caamaño* [1989: Introducción].

<sup>142</sup> *Álbum de Caamaño* [1989: Introducción].

corresponsalías de prensa más importantes de la época, *ABC*, *La Voz de Galicia*, *Céltiga*, *Vida Gallega*, etc.

Buena parte de la obra de Caamaño es un canto al trabajo: marineros atando redes en la playa, pescantinas, *percebeiros*, zapateros, banqueros, comerciantes, costureras, palilleras (tejedoras del tradicional encaje de la zona). Caamaño inmortaliza todos los trabajos de la mar y el campo, pero también el retrato está presente en su estudio: la foto familiar para enviar a los parientes lejanos, emigrados en Cuba o Argentina, y un tipo de fotografía que era costumbre en la época: los difuntos amortajados, como el curioso retrato titulado *Velatorio del padrino del fotógrafo* (Muxía, 1926), tema que también aparece en las fotografías del pontevedrés Pintos o del orensano Godás□

## Emigrantes y exiliados

Hemos recorrido brevemente la vida y el trabajo profesional de los principales fotógrafos históricos gallegos —Pacheco, Pintos, Ksado, Caamaño, etc.— pero la nómina está incompleta y habría que recordar a otros autores, como **Manuel Ferrol**, el fotógrafo de la emigración, cuyo retrato de padre e hijo llorando, despidiéndose antes de embarcar para las Américas, ha dado la vuelta al mundo:

Ferrol realizó en 1956 un espléndido reportaje sobre la emigración, con las únicas armas de su intuición y su talento. Ferrol emplea un lenguaje conciso y directo, al servicio de un mensaje cargado de un profundo patetismo: rostros desenfocados, composición heterodoxa y aparentemente disparatada, figuras fuera de encuadre, luces saturadas... Todo un conjunto de *errores* —a veces, simples defectos visuales del propio fotógrafo— y carencias técnicas que, no sólo no mermaban la eficacia narrativa del reportaje, sino que incluso enfatizaban su dramatismo<sup>143</sup>.



O el orensano José Suárez<sup>144</sup>, transido él mismo por una emigración distinta: el exilio, desgracia a la que debe sin embargo una mayor universalidad de su obra: Chile, Argentina, Japón, Uruguay... hasta su regreso a España en 1959. Suárez compartió la fotografía con el cine (su primera película, *Mari-*

---

<sup>143</sup> López Mondéjar [1996:26].

<sup>144</sup> Hay dos antologías publicadas, *José Suárez* [1988], editada con ocasión de la 3ª Fotobienal de Vigo y *Album de José Suárez* [1993], en la serie del Centro de Estudios Fotográficos, ambas editadas por Sendón y Suárez Canal. Y el ya mencionado libro sobre Salamanca (véase pág. 119).

ñeiros, comenzada en Cangas do Morrazo en 1936, la concluyó un año después en Argentina).

Precisamente, un ejemplo simbólico de Reconstrucción de la Memoria podría ser la serie de José Suárez sobre La Mancha. En 1965, todavía ilusionado tras su regreso del exilio, el fotógrafo viaja a La Mancha para reconstruir fotográficamente *La ruta del Quijote*. Volvió desilusionado por no haber encontrado más que Sanchos (“ya no hay locos, en España ya no hay locos”, cantaría después Paco Ibáñez); el libro no llegó a publicarse, pero la serie fotográfica es imperecedera.

En palabras de Mondéjar, “aportó al deprimido panorama fotográfico español su delicadeza y su maestría a la hora de mirar y componer”<sup>145</sup>.

\* \* \*

Además de estos fotógrafos, cuyas obras nos brindarían las columnas verticales de una hipotética reconstrucción fotográfica de Galicia, por épocas, por temas, etc., hay otras fuentes en las que podría beber esa reconstrucción.

Libros como *Fotografía decimonónica*<sup>146</sup>, donde se da testimonio de la *galería de contemporáneos* (retratos de Oscar Wilde, Alejandro Dumas, Baudelaire, etc.) formada en su prodigiosa biblioteca por el ilustrado pontevedrés Jesús

---

<sup>145</sup> López Mondéjar [1996:28].

<sup>146</sup> ACUÑA [1992]



Muruais<sup>147</sup>, impulsor de la revista *Galicia Moderna* (1897) y compañero de tertulias de Valle Inclán, Pardo Bazán, Montero Ríos.

O como *O Carballiño: Vellas historias, vellas fotografías*<sup>148</sup>, donde sí encontramos una cierta intencionalidad de reconstrucción de la memoria, siquiera fragmentaria, pero muy interesante por contenidos, entre los que destaca la obra de Ramón Godás<sup>149</sup>.

**Ramón Godás** (Fontao, Ourense, 1871-1952) fue por excelencia el fotógrafo del medio rural orensano de principios de siglo, particularmente en la zona de O Ribeiro y O Carballiño.

Sus comienzos en la fotografía estuvieron marcados, como en muchos otros casos, por la potente sensación de descubrir el mundo a través de un objetivo. Ramón Godás recoge todo aquello que le llama la atención y llega a viajar al norte de Portugal para tratar de captar las imágenes de este país en lo que se podría denominar como reportaje social<sup>150</sup>.

Desde 1908 en que se instala en O Carballiño, Godás fue el primer fotógrafo carballinés y el prototipo de fotógrafo

---

<sup>147</sup> Coleccionista y bibliófilo comparable al *mecenas* Manuel Ramos Andrade, cuyo legado puede admirarse en la Casa Lis de Salamanca.

<sup>148</sup> FERNÁNDEZ [1992]

<sup>149</sup> El periodista de *La Voz de Galicia*, Xosé Manuel Rodríguez (ver RODRÍGUEZ [1993:7 Y SS.]), está recopilando toda la obra fotográfica de Godás, en la línea abierta por otra publicación reciente, *As feiras do Rizo*. Ramón Godás es todo un símbolo en la villa de O Carballiño, donde retrató a casi todos los lugareños y sus fiestas y tradiciones. Las Xornadas de Cine e Vídeo (XOCIVIGA) le dedicaron una exposición en su décima edición. Tomado de Rosa M<sup>a</sup> RODRÍGUEZ, *Reflejos de una época* (inédito).

<sup>150</sup> Rodríguez [1993:78].

rural, de aldea en aldea, inmortalizando bodas, entierros (especialmente el velatorio de los difuntos), y toda la vida social de la villa. Desde su núcleo rural se anticipó al fotoperiodismo gallego, que ya practicaba en Vigo Pacheco, por ejemplo, y dejó constancia gráfica de la historia de O Carballiño en las páginas de *Vida Gallega* o *Blanco y Negro*.

Tras la guerra civil, cumplidos ya los setenta años, Godás abandona progresivamente su doble actividad de fotógrafo e impresor, dejando *La Ibérica* en manos de sus hijos. Su legado como retratista del campesinado gallego no ha sido suficientemente estudiado y aguarda el reconocimiento público de una edición exhaustiva y cuidada.

\* \* \*

Caso distinto, complementario de las obras anteriores, serían los esfuerzos antológicos realizados en los libros *Fotografía de Galicia no Arxiu Mas*<sup>151</sup> y *A Fotografía nas coleccións galegas*. El primero se hace eco de la campaña gallega del Archivo Mas, realizada en 1919 por Pelai Mas, hijo del fundador, el barcelonés Adolfo Mas Ginestá. La selección que publican Acuña y Cabo (escogida entre los cientos de placas realizadas por Mas<sup>152</sup>) no tiene desperdicio.

---

<sup>151</sup> Acuña, Cabo [1995]

<sup>152</sup> Un millar de placas en la primera campaña, 1919, más las campañas de 1922, 1927, 1928 y 1931. El Archivo Mas dispone de 350.000 negativos, clasificados geográficamente, fruto de la recopilación de documentación gráfica de Catalunya (y luego del resto de España) iniciada en 1900 por Adolfo Mas Ginestá por encargo del Institut D'Studis Catalans, con los auspicios de importantes fundaciones norteamericanas (Hispanic Society of

En cuanto al recorrido por las colecciones gallegas, su mayor mérito es el ofrecer una mirada de conjunto sobre la fotografía como arte, revalorizándola. Arranca con la fotografía histórica, pero se adentra hasta nuestros días, hasta Ouka Lelè o Paul den Hollander. Y claro, ahí están ya, en los principales museos y galerías, nuestros fotógrafos históricos. En las quince colecciones mencionadas, tan públicas como privadas (afortunadamente, este libro sí incluye una adecuada catalogación de cada foto), aparecen algunas de las imágenes más espléndidas de nuestra historia fotográfica: *El ciego de Paderne con su lazarillo*, de Zagala (ca. 1885), obras de José Suárez, Pacheco, Pintos. Y ni siquiera falta un autorretrato de Nadar (1860) que conserva la Biblioteca Pública de Pontevedra<sup>153</sup>.

Y de Pontevedra son dos obras, no estrictamente fotográficas, pero sí de interés para nuestro objeto de estudio, con las que cerraremos este capítulo. Ambas son del historiador Xosé Fortes, *O Instituto de Pontevedra*, donde se reconstruye el siglo y medio de historia de la primera institución pública de enseñanza local, fundada en 1845; y *Pontevedra en el espejo del tiempo*, trescientas páginas densas de historias localmente universales (o universalmente locales), preñadas de nostalgia y de pasión. La historia vivida casi en primera persona (no tanto por cronología, pues la obra se remonta a veces a épocas

---

America, Harvard University, etc.). Ha sido, entre otras funciones, la base documental de la obra *Summa Artis* de Espasa Calpe.

<sup>153</sup> Posiblemente procedente de la *Galería de contemporáneos* de Muruais. Véase pág. 170.

pasadas, sino por el empeño documental que alienta cada párrafo).

En cuanto a la fotografía histórica, la tercera parte de *Pontevedra en el espejo del tiempo*, titulada *La huella de los hombres*, hubiera podido ser un libro autónomo, complementado con fotos párrafo a párrafo y hubiera sido un buen ejemplo de Reconstrucción de la Memoria. Se acompañan, sin embargo, algunas fotos, esporádicamente, aunque valiosas; y una reseña (*Daguerrotipo de Francisco Zagala*, págs. 293 y ss.) sobre uno de los pioneros de la fotografía pontevedresa (echamos en falta una similar sobre Pintos).

Más completa en este orden es la historia del Instituto Pontevedrés, por cuyas aulas pasaron los galleguistas Castella y Bóveda, o que tuvo entre sus profesores a Julián Álvarez Villar<sup>154</sup>, Filgueira Valverde, Bibiano Osorio Fernández—Tafall, Vidal Abascal, y al propio Pepe Fortes. Las fotos de las diversas promociones o de los actos académicos, especialmente en los años veinte y la República, son como siempre una delicia de recreación de la memoria, en tiempos pasados; aquellos de los que proclamaba don Vicente Risco, *¡Deus nos libre de un xa foi!*□

---

<sup>154</sup> Fue catedrático en Pontevedra en los años 49—58, por cuya razón es, precisamente, prologuista de la obra. Álvarez Villar tiene un puesto destacado en la bibliografía berciana por su guía *El Bierzo*, pionera en el género. Actualmente es catedrático emérito de la Universidad de Salamanca.

### **3.5. ALGUNOS EJEMPLOS DE RECONSTRUCCIÓN FOTOGRÁFICA DE LA MEMORIA**

Hasta ahora hemos visto diferentes tipos de trabajos que suponen cuando menos una pequeña labor de antología y siempre una cierta recuperación fragmentaria de elementos de la fotografía histórica.

Desde el punto de vista de esa recuperación histórica, las antologías de los grandes fotógrafos o el buceo en colecciones públicas y privadas es valioso y todas y cada una de las publicaciones mencionadas han contribuido a completar nuestro acervo fotográfico y nuestro patrimonio audiovisual.

La objeción mayor que podría hacerseles, sin embargo, es el carácter fragmentario y a veces disperso de estas recuperaciones, *puzzles* que, desde el punto de vista de nuestro trabajo, no logran reintegrar una imagen completa y contextualizada. La memoria fragmentada o rota resulta coja, insatisfactoria y, a veces, incomprensible.

Por ello, queremos detenernos ahora en varias aportaciones que podríamos situar más en la línea de Reconstrucciones de la Memoria, por cuanto abordan el trabajo desde una perspectiva horizontal, no necesariamente de autor.

La antología deja paso a la reconstrucción, la colección abre el camino al encaje de las piezas fragmentadas, restaurando un fresco fotográfico con toda su riqueza□

## **Más sobre la prensa**

Dedicamos un apartado anterior a las presuntas Reconstrucciones de la Memoria llevadas a cabo por algunos periódicos en el ámbito de Castilla y León, eso que también hemos denominado en otro lugar como “sarampión sepia”. Veremos también otros casos, primero en Galicia y luego en otras comunidades.

Los periódicos de Galicia, lógicamente, no podían ser ajenos a este sarampión y así, en los últimos años, se han publicado láminas o fotografías “antiguas” de las diferentes capitales gallegas en casi todos los periódicos, en algunos de ellos como consecuencia de una propuesta nuestra.

Así, el primer diario al que nos dirigimos en este sentido fue *La Región*, de Ourense, en el ya lejano año 1993. La propuesta *Ourense antiguo*, incluía la realización de un video similar al que luego fue *Memoria del Bierzo*, así como la edición de láminas, postales y una sección diaria en el periódico.

Nuestra propuesta arrancaba de un trabajo de la periodista Rosa M<sup>a</sup> Rodríguez García sobre fotografía antigua en Maside titulado *Reflejos de una época*. En su recopilación Rosa Rodríguez se centraba en fotografías de las primeras décadas del XX:

Un total de 110 fotografías, algunas realizadas por grandes fotógrafos gallegos, como R. Godás o los Pacheco, pertenecientes a distintas familias gallegas y a sus parientes en el extranjero (La Habana y Buenos

Aires sobre todo<sup>155</sup>). Todas amablemente cedidas por los habitantes de Maside (Ourense), que las mantienen cuidadosamente, como recuerdo de sus antepasados.

La autora refiere en su trabajo el legado de los hermanos Pacheco, de los que es curiosa la anécdota de intentar abrir un cine en Ourense, hacia 1900, con Francisco A. de Novoa; el proyecto fracasó porque no había luz eléctrica. También recupera la figura de Ramón Godás<sup>156</sup> y una nómina de 14 fotógrafos, incluyendo varios de Buenos Aires, naturalmente con apellidos italianos: Biozioli, Reffo, Stoppani, etc.

La propuesta a *La Región* no llegó a prosperar, pero sí quedó la semilla y tiempo después el periódico comenzó a obsequiar a sus lectores con una serie de láminas de gran formato (30 x 40), con diversos patrocinios.

Los patrocinios, que ellos son la madre del cordero, han conmovido también las entrañas de *Diario de Pontevedra*, *El Ideal Gallego* y *Faro de Vigo*, todos los cuales se han puesto al carro de refrescarnos la memoria. El *Faro*, alternando el ayer y el hoy, o con una horrible serie titulada *Vigo a través de sus monumentos*, digna de ser reciclada: la simpleza y falta de ca-

---

<sup>155</sup> Este es otro proyecto, del que ya se han producido varios intentos que no han cuajado hasta la fecha: seguir el rastro de nuestros emigrantes en los países de destino. Los emigrantes castellanos, leoneses, gallegos...en La Habana, Venezuela, México. Las fotos que les mandaban desde España; las fotos que ellos enviaban a sus lugares de origen. Rastrear esa memoria en rastrillos y librerías de viejo, en museos y archivos, en álbumes familiares. Una inmensa tarea pendiente. Tal vez sea uno de nuestros próximos trabajos de investigación.

<sup>156</sup> Véase nota 149. También en Ourense, el Seminario de Estudios Celanovenses inició en octubre de 1995 una labor de recolección fotográfica con destino a una exposición, de la que tuvimos noticia a través del propio Seminario, pero que no llegó a publicarse.



lidad de las fotos raya en la ramplonería. La ciudad olívica tiene suficientes atractivos como para que no debamos ser condescendientes con este tipo de obras apresuradas, sin voluntad estética y “sin fundamento”.

Más calidad tienen las reproducciones —aquí sí, contextualizadas— de la revista *Compostelán*, cuya meritoria colección debe conservarse con celo en la hemeroteca, pues será testimonio en tiempos venideros.

También parece adivinarse cierto empeño en mantener una mínima calidad en la recientísima serie de láminas del diario *El Correo Gallego*, que no es ajena a la propuesta nuestra que ahora se dirá.

*Estampas compostelanas del pasado: Un recorrido insólito por el Santiago de principios de siglo a través de las placas de Ksado* es una carpeta con treinta láminas distribuida por el citado periódico en septiembre de 1997. La serie se entregó con gran alarde publicitario —cuñas radiofónicas, páginas enteras de publicidad y reportajes, de los que entresacamos estos titulares a cuatro columnas:

“El éxito de las *Estampas compostelanas* dispara las reservas en los quioscos” (10-9-97).

“La lámina de hoy permitirá visualizar la Praza da Quintana a principios de siglo” (10-9-97).

“Los lectores no perdonan ni una lámina de la colección *Estampas compostelanas*” (11-9-97).

La serie responde, como anticipábamos, a un proyecto nuestro, titulado *Memoria de Santiago*<sup>157</sup> y concebido como punto de encuentro generacional, “pues servirá a las generaciones de más edad de pretexto para el recuerdo y la evocación y permitirá a los más jóvenes descubrir una imagen nueva de Santiago”. Se trataba de publicar una serie periodística, con selección de fotografías aportadas por los lectores (en la estela de la sección *¡Esas viejas fotos!* de *La Gaceta de Salamanca*, que tan buenos resultados fototéticos proporcionó. Naturalmente, nuestro proyecto incluía también un documental, apartado en el que no entramos ahora, pues será objeto de consideración posterior<sup>158</sup>.

Nuestra propuesta —aunque no participamos finalmente en su ejecución— sirvió a la dirección del periódico para ponerse *manos a la obra* y editar una colección que ha logrado gran impacto popular y que ya es posible, incluso, ver en algunos establecimientos debidamente enmarcada. Tal es la pasión que suscita la memoria.

\* \* \*

Fuera de los ámbitos de Castilla y León y de Galicia, a los que ya nos hemos referido, hay algunos ejemplos significativos de recopilaciones fotográficas promovidas y editadas por la prensa diaria. Prácticamente ninguno de los grandes rotativos se

---

<sup>157</sup> Abril de 1997, registrado con el n° de Dep. Legal C 1240-96.

<sup>158</sup> Véase capítulo 8 de esta tesis.

ha sustraído a la tentación comercial de sumarse al sarampión sepia.

*El Periódico de Catalunya* es, posiblemente, el que lo ha hecho con mayor acierto. Su *Llibre d'or de Catalunya. Un segle en imatges* (1996) es una obra de mérito y atractiva. Las casi trescientas páginas son un correlato texto/imagen que reconstruyen la memoria del último siglo en Catalunya.

Cuando la obra se puso en circulación, los lectores debían ir completando el álbum gráfico, día a día, con las láminas entregadas con el periódico. Lamentablemente no hemos podido ser lectores y coleccionistas diarios de este *Libro de Oro*; disponemos del volumen con las láminas en blanco y la primera entrega, lo que es suficiente para valorar la calidad y alcance de esta recreación de la memoria catalana, que Pep Cruañas remonta a 1842, fecha de la publicación de un libro de Pi i Margall sobre Catalunya con las primeras imágenes de postales, a partir de daguerrotipos.

\* \* \*

*ABC* se ha sumado al carro más recientemente, en septiembre de 1997, con una obra muy similar a la del *Periódico de Catalunya*, pero de inferior calidad. Se trata de *España: Historia gráfica del siglo XX*. A lo largo de casi doscientas páginas, los lectores de *ABC* son invitados a jugar como niños, coleccionando cromos. El álbum abarca desde 1900 hasta 1997, por lo que no podríamos hablar estrictamente de fotografía histórica, sino de un cierto berenjenal cronológico en el que se dan

la mano imágenes de Alfonso XIII y Pastora Imperio con otras de Franco o de Indurain. Por ello, el resultado es desigual y salvo algunas fotografías aisladas contenidas en las páginas de las primeras décadas, el resto carece de interés, desde el punto de vista de la memoria histórica, sin perjuicio de que pueda resultar muy entretenido para los lectores del rotativo grapado.

En cuanto a los fascículos de *El País* titulados *Memoria del 98*, son de tan reciente aparición que se encuentran en los quioscos en el momento de redactar estas líneas, por lo que, disponiendo tan sólo de un primer fascículo (prometedor), nos limitaremos a dejar constancia de su existencia□

## Memoria del Mar

Más en línea con nuestra propuesta de Reconstrucción de la Memoria es la obra *O Mar da Memoria*<sup>159</sup>, producida por la Agencia Rivadela<sup>160</sup> para la Consellería de Pesca de Galicia. La obra posee ese carácter de visión integrada, panorámica, en la que unas imágenes se entrelazan con las otras hasta ofrecer el rompecabezas completo.

*Puzzle* o rompecabezas —aquí mejor diríamos rompeolas— que no es otro que el fresco del mar gallego en toda su extensión, de costa a costa, desde A Garda a Ribadeo:

Sentimos con la emulsión de plata la alegría de las botaduras, de las bodegas llenas, pero también los pies desnudos y la ropa gastada y raída por el trabajo de las mujeres agachadas en busca de berberecho, la rudeza de los rostros quemados en jornadas de sol a sol, los vestidos nuevos del día del Carmen y también el luto en el cuerpo y en la mente, después de vivir las crudas imágenes de los naufragios<sup>161</sup>.

El libro tiene muchas virtudes (la selección de fotos es amplísima, la impresión es de gran calidad, la maquetación apaisada en formato grande con una equilibrada profusión de blancos sirve perfectamente al objeto de la obra) y un serio defecto (carece de catalogación: únicamente se menciona la

---

<sup>159</sup> CABADA *et alii* [1991]. El libro se completa con una carpeta de 12 láminas (30 x 20), en bitono sepia, con fotografías de 1880-1930, bajo el mismo título.

<sup>160</sup> Integrada por los fotógrafos pontevedreses Xosé Luis Alonso, Anxel Crespo y Anxo Cabada; con la colaboración de X. Enrique Acuña.

<sup>161</sup> CABADA *et alii* [1991:3].

presencia de fotos de Pintos, Pacheco, Caamaño, Zagala, y una docena más de nombres, lo que resulta sumamente impreciso).

Pero desde el punto de vista de una Reconstrucción de la Memoria del mar gallego de 1880 a 1930, el libro es de una exquisita perfección y añade un mérito más en la línea que nos interesa subrayar: buena parte de las imágenes que se rescatan (en archivos privados) son inéditas, lo que aumenta el valor de la obra:

...el trabajo no hubiera sido posible sin la colaboración de numerosas personas e instituciones (...), como muchos de los responsables actuales de las cofradías de pescadores que nos abrieron sus puertas y nos pusieron en contacto con sus asociados, que a su vez sacaron sus viejos arcones familiares, donde guardaban no pocas fotografías aquí seleccionadas<sup>162</sup>.

[sc. Las cajas] que escondían las placas de colodión sirvieron para dejarnos testimonio de nitrato hoy en papeles bien amarillos, pero que saludamos como muestra de la riqueza de nuestro patrimonio cultural<sup>163</sup>□



---

<sup>162</sup> CABADA *et alii* [1991: Epílogo].

<sup>163</sup> CABADA *et alii* [1991: Prólogo].

## **El oficio de vivir**

Los temas preferidos de los fotógrafos históricos, además del consabido retrato que despierta pasiones, se mueven en el ámbito de los trabajos, las faenas, los oficios. Parece como si la dureza del campo, del mar, de la mina, inspiraran imágenes a veces patéticas en las que el caballete histórico se planta y el objetivo dispara.

Eligiendo tres epígrafes significativos —*La tierra, La ciudad, El mar*— Gonzalo Allegue, con reproducciones de Nieves Loperena y la ayuda de Pilar Toscano, construye una loable Reconstrucción de la Memoria de Galicia<sup>164</sup>, si no fuera que los tres tomos del libro carecen de toda suerte de introducciones o prólogos aclaratorios. Faltan los índices, salvo una mínima referencia a los autores de las fotos, relacionada al final, incómoda, descontextualizada. También hay una página de agradecimientos, tan anárquica como el resto, porque la obra es tan voluminosa y rica de contenidos, en verdad sustanciosos, como anárquica y dispersa. Disparatada en su maqueta o mejor, en su no-maqueta: pocas fotos se salvan de la quema; los autores desconocen el criterio: hay fotos que se superponen a otras, pisándolas, los formatos se fuerzan sin rigor; los tamaños elegidos no responden a realidad histórica alguna. Los recortes resultantes se disponen en las páginas caprichosamente, ora a sangre, ora comidos en el lomo, ora casi tocándose. La disposición vertical se mezcla con la hori-

---

<sup>164</sup> Galicia: O oficio de vivir. A Terra, O Mar, A Cidade [1990].

zontal y ambas se entrecruzan con los textos y los mapitas de localización que completan muchas páginas.

El resultado es tan penoso desde el punto de vista estético cuanto más valiosas son las imágenes impresas, que lo son y mucho, y en abundancia y hasta medianamente bien impresas, sin alcanzar la excelencia.

Quisolo así el autor e hizo una reconstrucción de la memoria, a través del hilo conductor del *oficio de vivir*. Oficio y vida que echan sus raíces en la tierra, el primer tomo; bodas, regueifas, ferias, una pulpada, un acordeonista ciego, Risco llamando a rebato, Valle Inclán o Pardo Bazán en Mondariz: los temas son diversos y heterogéneos y no hay títere sin cabeza.

El segundo tomo, la ciudad, sigue la misma tónica dominante: igual aparece un aerostato con publicidad de *Laxante Bescansa*, que un invento de *maleta salvavidas*, publicado en la revista *Vida Gallega*. Mítines galeguistas, fotos de los archivos Pacheco, Bene, Roel, Villar: todo se *arreja* en alegre componenda fotográfica. Los textos buscan el estilo costumbrista, a veces evocador y nostálgico, a veces cargado de sentimiento, pero pocas veces con la precisión y la exactitud del dato y su fuente.

El tercer tomo, en fin, *El Mar*, emparenta con la obra del equipo Rivadela antes comentada. El libro se abre con un par de buenas fotos de marineros: la memorable y conocida estampa del viejo lobo de mar, del ya citado Pintos y *o vello*



*maríneiro* de Ruth Anderson<sup>165</sup>. El resto tiene la misma riqueza fotográfica y la misma anarquía de tomos anteriores: trabajadores en la salazón, una imponente foto de cazadores de ballenas (nuevamente del archivo Pacheco).

La obra en conjunto tiene una cierta querencia cronológica, pero discontinua y saltarina. Los tomos empiezan en torno a 1900 y acaban injustificadamente en los años 60. ¡Lástima de memoria!<sup>166</sup>□

---

<sup>165</sup> La fotógrafa americana Ruth Matilda Anderson viajó por Galicia en 1924, becada por la institución *Hispanic Society os América*, y publicó un libro de viajes y fotos en 1939, en Nueva York. En el puerto de Muxía —según relata ella misma— conoció a un niño de diez años que empezaba a aficionarse a la fotografía y que no era otro que el fotógrafo de la Costa da Morte, Caamaño (ver pág. 166).

<sup>166</sup> En la misma línea de este *oficio de vivir* se ha publicado recientemente por Ed. Xerais y Caixavigo la obra *A muller tradicional. Álbum de Galicia*, al cuidado del investigador lucense Ricardo Polín, sobre un proyecto editorial frustrado, iniciado en 1875 por un grupo de intelectuales gallegos, entre los que se encontraban Añón, Curros o Vesteiro. La obra, que ya no llegamos a tiempo de incorporar a este trabajo, pero de la que hemos tenido noticia por la prensa, ha sido galardonada por el Ministerio de Cultura con el premio al libro mejor editado en 1997.

## Fotobiografías

Un ejemplo bien distinto es el caso de las llamadas *fotobiografías*, puestas de modo a finales de los 80 casi siempre acompañando efemérides dedicadas a una persona o exposiciones conmemorativas. De las muchas publicadas, mencionaremos, por ejemplo, la fotobiografía del poeta gallego Celso Emilio Ferreiro<sup>167</sup>, publicada con ocasión del *Día das Letras Galegas 1989*.

Se trata de una reconstrucción biográfica, ordenada cronológicamente que abarca desde el nacimiento del poeta en Celanova, en 1912, hasta su muerte en Vigo, en 1979, pasando por el exilio venezolano y por la *larga noche de piedra*.

La obra responde a la estructura de la exposición (o viceversa); su singularidad en lo que nos interesa es el emparejamiento de textos y fotos, que discurren en paralelo y a los que sólo faltaría adoptar la estructura de viñetas para constituirse en historieta gráfica, bordeando el género del cómic.

Hay, por tanto, una labor de reconstrucción memoriosa que alcanza también a la obra del escritor que se desgrana en portadas de libros, carteles de ciego, textos manuscritos, recortes de prensa<sup>168</sup>, etc.: todos los elementos gráficos han sido recogidos y lo hubieran sido más brillantemente con una im-

---

<sup>167</sup> Celso Emilio Ferreiro: *Fotobiografía* [1989].

<sup>168</sup> Naturalmente una completa Reconstrucción no debe limitarse al elemento fotográfico, que consideramos cardinal; sino que las fotos pueden y deben complementarse en muchos aspectos con toda clase de elementos gráficos, incluyendo pintura, carteles (véase a título de ejemplo la antología *100 años de carteles de San Fermín*), caricaturas, cómics, etc.

presión más cuidada: dos tintas planas combinadas que quieren ser negro y oro, empañan lo que hubiera podido ser un sencillo bitono sepia.

En esta misma línea podemos mencionar las fotobiografías de *La Pasionaria* o de Santiago Álvarez<sup>169</sup>; más reciente en el tiempo es la recreación de la vida ejemplar de Chichi Campos<sup>170</sup> (1952-1991). Es lástima que este trabajo nuestro trate de fotografías y no podamos permitirnos la licencia de incluir media docena de viñetas, chistes o impagables caricaturas de Chichi, pero se nos permitirá recomendar la muy académica lectura de su *enciclopedia escolar avanzada*, *Rayas*. Por lo demás, la obra de referencia incluye un capítulo (págs. 97-111) bajo el epígrafe *Palabras de amigo e unha biografía ilustrada*, en línea con las fotobiografías ya glosadas□

---

<sup>169</sup> Santiago Álvarez: *Unha vida de loita* [1997].

<sup>170</sup> Xesús Campos: *Unha visión aguda e vertixinosa de Galicia* [1993].

## **En los dominios de la arquitectura**

Hay un título que siempre nos resultó interesante *La ciudad que se perdió: Arquitectura desaparecida. Arquitectura no realizada*<sup>171</sup>, con su portada sepia y plata de fotografías rotas, de fragmentos superpuestos e impactantes de la ciudad que fue y de la ciudad que no pudo ser.

Se refiere al caso particular de Vigo y los textos de Jaime Garrido reconstruyen, desde la perspectiva de un arquitecto, la ciudad del ocio y el espectáculo, de los mercados, de la industria y el comercio, el puerto, la arquitectura religiosa y militar, etc., todo ello con profusión de fuentes documentales.

El apoyo gráfico (incluyendo numerosos planos, imprescindibles al tratarse de una obra de arquitectura) resulta contundente y produce el efecto de una verdadera Reconstrucción de la Memoria Arquitectónica viguesa. Ver en secuencia ordenada, pongamos por caso, los mercados olívicos, desde una pintura de Pradilla en 1875 hasta la fotografía del mercado de A Laxe en 1923, es de una fuerza contextualizadora determinante.

Aquí encontramos fotos de Pacheco (incendio del Teatro Rosalía en 1910; o la de la casa de baños *La Iniciadora*; o la

---

<sup>171</sup> Vigo, la ciudad que se perdió [1991].

cafetería prodigiosa del Gran Café Colón<sup>172</sup> y sus salones de billares; etc.).

Una reconstrucción de orden similar es el tomito *Madrid, ayer y hoy*, obra modesta pero eficaz, que responde exactamente a su título y en la que encontramos la cara y cruz de la capital de España (el contraste entre el ayer, tomado de los archivos Ruiz Vernacci, y el hoy inmediato, buscando el ángulo adecuado).

Los autores resaltan el valor de la fotografía histórica como documento para la restauración arquitectónica...

La fotografía tiene un espléndido futuro en el campo de la reparación y conservación de edificios, en esa faceta de la rehabilitación arquitectónica que se realiza hoy profusamente (...).

Los futuros restauradores teníamos casi siempre la segura confianza de que la información necesaria, indispensable, nos aparecería como salvavidas a náufrago, en una placa del Ruiz Vernacci en la Carrera de San Jerónimo.

(...) después de repasar los múltiples métodos teóricos de análisis en todas sus posibles vertientes, histórica, estética, constructiva, social, se llegaba a lo práctico concretado en buscar planos y representaciones antiguos, con el recurso final de buscar en Ruiz Vernacci<sup>173</sup>.

---

<sup>172</sup> A diferencia del libro antes citado *Vigo: crónica dunha cidade*, donde aparecían algunas de estas mismas fotos de Pacheco, aquí podemos verlas documentadas, con un pie de foto indicativo. Otro color...

<sup>173</sup> *Madrid, ayer y hoy* [1984:8]. “Los fondos del Archivo Ruiz Vernacci, hoy en el Museo Español de Arte Contemporáneo, se componen de cerca de 40.000 negativos recopilados a lo largo de un siglo. Jean Lourent, a mediados del siglo XIX, inició la reproducción de obras de arte del Museo del Prado (...) Antes de denominarse Ruiz Vernacci, la sociedad fue dirigida por

En esta misma línea debemos citar el primer tomo de *Vilagarcía y el mar*<sup>174</sup>; la obra no tiene vocación de Reconstrucción fotográfica, pero manifiesta un esfuerzo de documentación gráfica muy loable, incluyendo anuncios, recortes de prensa, mapas grabados y otros elementos, aunque subordinados al discurso textual.

Otro tanto ocurre con cuatro obras, también de marcado carácter arquitectónico y con el denominador común de la ciudad de Santiago de Compostela<sup>175</sup>, que mencionaremos para concluir.

Por su orden cronológico, *Proyecto y ciudad histórica* es ya un clásico de la defensa de los cascos antiguos; acude al elemento gráfico como algo comparativo y se apoya más en planos que en fotos.

Por el contrario, Costa y Morenas reconstruyen un siglo de arquitectura compostelana (1850-1950) con profusión fotográfica. La combinación de texto, fotografías y planos es perfecta y el juego de fotografía a toda página en contraste con pequeñas viñetas (ayer/hoy) produce un poliedro que debemos tener en cuenta en futuras Reconstrucciones.

---

J. Lacoste, J. Roig y N. Portugal, de ahí que en muchos de los originales figuren los sellos de estos fotógrafos". Tomado de *España en Blanco y Negro*, pp. 17-18.

<sup>174</sup> *Vilagarcía y el mar* [1993], tomo I, Vocación y consolidación portuaria (1880—1936), con texto de Marcelino Abuín.

<sup>175</sup> Se trata de *Imaxe de Compostela* [1991]; *Rincones de Compostela* [1996]; *Santiago de Compostela 1850-1950*, [1989]; y PORTELA, César, TARRAGÓ, Salvador y Justo G. BERAMENDI, [coordinadores], *Proyecto y ciudad histórica* [1976].

Es preciso citar, por ejemplo, las págs. 50-51, como ejemplo de esta disposición; o la evolución del *Palacio de la Inquisición* convertido en hotel (págs. 94-95), etc.

*Rincones de Compostela*, de Pereiro Alonso, tiene un planteamiento similar a la obra de Costa y Morenas; encarecemos su mérito, si bien, no tiene ni por asomo la calidad fotográfica del primero; los rincones se hacen acompañar ora de dibujos no muy atinados, ora de fotos más bien recientes. Cuando hay alguna de época, la reproducción es tan deficiente que carece de interés.

No ocurre así, y vamos saltando del blanco al negro, con la reproducción de la magnífica colección de más de quinientas postales compostelanas recolectadas por Costa y Cabo en su hiperagotada obra *Imaxe de Compostela*<sup>176</sup>.

Las quinientas postales se distribuyen en diez capítulos que reconstruyen la ciudad en toda su amplitud: vistas generales, la Catedral y su entorno, las principales arterias de la almendra, los bordes, la alameda y la feria, los barrios, el Ensanche, el campus universitario y, como una curiosidad monográfica, la Exposición Regional Gallega de 1909, demostración de que las *expos* no son un invento tan reciente.

En fin, los autores de esta obra meritoria son conscientes de una voluntad memoriosa, que viene a coincidir punto por punto con nuestro objeto de estudio y que, expresada en sus propias palabras, sirve de colofón a este apartado:

---

<sup>176</sup> Hay una nueva versión de esta obra, editada por el propio Cabo en 1996, que incorpora nuevos textos y postales.

Es la fotografía histórica un elemento cultural escasamente conocido y valorado, pero esencial para el conocimiento directo de aquella otra realidad manifestada en otra época. La necesidad de su inventariado, catalogación y estudio es imprescindible para su difusión, sobre todo si queremos recuperarnos de la amnesia de nuestro pasado y entender nuestro presente con vocación de futuro.

(...) la presente publicación no pretende hacer una relación minuciosa de hechos narrados con nuestras palabras; tal honor le corresponde, por derecho propio, a los numerosos fotógrafos que, con sus lentes, fueron captando la vida cotidiana de nuestra ciudad a lo largo del último siglo, descubriendo a nuestros ojos la bella ciudad que fue y que es.

El patrimonio fotográfico aquí ofrecido pretende ser un mínimo homenaje a todos aquellos fotógrafos, desconocidos unos y olvidados otros, que con su amor y pasión por este medio de expresión nos dejaron un legado de gran dimensión histórica.

...ese espejo con memoria que es la fotografía nos devuelve un pasado en distorsionada proyección (...) a través de la imagen resuena el eco del pasado, arrastrándonos a un mundo, desconocido para unos y de recuerdos para otros.

Nos habla la poética del espacio, penetrando en la realidad de cada tiempo, en la vida de sus gentes, traspasando nuestra consciencia el hacer del hombre, su contexto y su pequeño drama cotidiano; despertándonos estímulos en el pensamiento, enriqueciéndolo, proponiendo continuas argumentaciones, al tiempo que nos guía por nuevas interpretaciones en la generación del espacio, de su orden visual<sup>177</sup>□

---

<sup>177</sup> Imaxe de Compostela [1991:11-13].



## La multiplicación de los espejos

La reseña de obras de fotografía histórica podría seguir casi hasta el infinito. Podríamos ir saltando de país en país y no faltará pueblo, comarca o ciudad de cierta entidad que no tenga su ya bien acreditada antología de fotos, más o menos “antiguas”.

En nuestros viajes y paseos por librerías de aquí y de allá, hemos podido ver este tipo de publicaciones en Francia, Inglaterra, Portugal... aún no hace mucho llegó a nuestras manos una antología de postales de la ciudad de Porto, tan deliciosa como cara.

Como ya se dijo, hemos concentrado nuestro foco de atención en Castilla y León y, por extensión y proximidad, en Galicia. Pero el inventario podría continuar. Desde los *Reportages habités* de Glasberg<sup>178</sup>, fotógrafo de lo insólito, hasta las obras clásicas de historia o geografía<sup>179</sup>, como *La Suisse Illustrée*, pasando por los *Fragments de un discurso social*<sup>180</sup> o las obras *Le temps des artisans* y *Le temps des paysans*<sup>181</sup>.

En la misma línea de reconstrucción del mundo rural se encuentran tres obras editadas en Vendée (Francia) bajo el

---

<sup>178</sup> GLASBERG, Georges [1983]

<sup>179</sup> DAUZAT, Albert [1927]

<sup>180</sup> Hace referencia a las retrospectivas de Lewis Hine, *Fotografías de 1905 a 1932*; de Bill Brandt, *La Inglaterra de los años 30*, *Zola fotógrafo*, y *Nadar, caricaturas y fotografías*, expuestas en la 3ª edición de la Bienal de París (1986). Tomado de Gloria Collado, *El Guía*, págs. 18 y ss., nº 7, octubre de 1990.

<sup>181</sup> DROGOU, Marie-Jose y HUMBERT, Raymond.

epígrafe común de *Memoires vives de Vendée 1850-1950*<sup>182</sup>; nos relatan la vida de las familias o del trabajo en la comarca francesa de Vendée a lo largo del último siglo, con algunas aportaciones gráficas de interés. Una observación, que es compartida con otras obras similares: aunque el título de las obras nos remonta a 1850, resulta algo engañoso, pues las fotos son casi siempre posteriores a 1900.

Al hablar de la postal hemos mencionado algunas obras madrileñas. Muy cerca, en Alcalá de Henares, un equipo compuesto por Cabrera Pérez, Huerta Velayos y Sánchez Moltó ha editado *Memoria gráfica de Alcalá (1860-1970)*, una edición lujosa y restringida<sup>183</sup>. La calidad de impresión es magnífica y la selección de fotos trasciende el ámbito local. La obra incluye un estudio previo y un censo de fotógrafos de Alcalá, que señalan el camino a este tipo de publicaciones. Si Lee Fontanella hubiera dispuesto de 100 obras como ésta cuando inició su primer censo de fotógrafos españoles, allá por el año 1968, cuando comenzó su trabajo con una beca norteamericana, el resultado hubiera sido bien distinto<sup>184</sup>.

---

<sup>182</sup> *Mémoires vives de Vendée* [1989] y [1993].

<sup>183</sup> Nos ha llegado el n° 224, de una edición numerada de 750 ejemplares, patrocinada por la empresa local Bombas Caprari S.A. Se nos permitirá añadir un dato de uso casi personal: el prólogo es de Arsenio Lope Huerta, quien apoyó nuestro trabajo, siendo gobernador civil de León cuando, de la mano de la Asociación de Vecinos, comenzamos la búsqueda de fotos del Casco Antiguo de Ponferrada.

<sup>184</sup> Un ejemplo relacionado con El Bierzo: en esta obra hemos encontrado (pág. 31) una foto gemela de las dos identificadas en el TFB como obra del fotógrafo itinerante J. David, lo que nos ha permitido ampliar referencias sobre los primeros fotógrafos en El Bierzo (véase 251).

Publicaciones como esta *Memoria gráfica de Alcalá* son las que harán posible reconstruir verdaderamente la historia de la fotografía española.



Los ejemplos, como las imágenes en una galería de espejos, podrían multiplicarse; recientemente se ha revelado públicamente la pasión de Juan Rulfo como fotógrafo. Sus imágenes reconstruyen los paisajes *del llano en llamas* o las casas polvorientas de Comala. O tal vez sea al revés y es *Pedro Páramo* el que reconstruye con la palabra lo que antes fue fijado como memoria fotográfica.

¿Y qué decir de *La ciudad de las columnas* de Carpentier? Las fotografías se ensamblan armónicamente con el relato, en otro tipo o modelo de Reconstrucción, también fotográfica y literaria, que recompone la imagen de La Habana,

ese *estilo sin estilo* que, a la larga, por proceso de simbiosis, de amalgama, se erige en un barroquismo peculiar que hace las veces de estilo, inscribiéndose en la historia de los comportamientos urbanísticos. Porque poco a poco, de lo abigarrado, de lo entremezclado, de lo encajado entre realidades distintas, han ido surgiendo las constantes de un empaque general que distingue a La Habana de otras ciudades del continente<sup>185</sup>□

---

<sup>185</sup> CARPENTIER, Alejo [1982:14]

## **4. PROPIEDAD INTELECTUAL Y PATRIMONIO HISTÓRICO**



El denominador común de algunas de las publicaciones comentadas (y especialmente de casi todas las de prensa) es el fusilamiento de la propiedad intelectual, agravado en los casos de prensa y en algunas antologías por la rigurosa falta de catalogación, una mala impresión y peor maquetación. Todo ello deriva de una concepción *cutre* de la fotografía histórica, contraria a la dignificación que nosotros proponemos como norma de trabajo.

Dignificar la fotografía supone, en primer lugar, reconocer su autoría siempre que sea posible, recuperarla (física y culturalmente), inventariarla, catalogarla, contextualizarla y, finalmente, darla a conocer con todo su esplendor.

Exactamente lo contrario de lo que hacen estas *lamina*ciones periódicas con las que se escribe la historia de nuestra desmemoria.

Así, por nuestras manos han pasado páginas de prensa con fotos de la campaña de Pelai Mas en Galicia, sin referencia de fecha, autor, depósito, etc. y posiblemente publicadas sin autorización de los titulares de los derechos<sup>186</sup>.

En el caso de la carpeta de *El Correo* antes mencionada, nuestra propuesta contemplaba el pago de derechos tanto al

---

<sup>186</sup> *El Correo Gallego*, 11 de enero de 1996, pág. 3 del suplemento *Revista das Letras*.

Archivo del Reyno de Galicia, como al CGAI. El periódico optó por una vía más económica.

Otros periódicos o publicaciones han optado por la simple *vía del medio* y han hecho mangas y capirotos de la propiedad de las fotos y hasta de su autoría, lo que debe de ser considerado inequívocamente como un acto de latrocinio fotográfico.

En el caso del vídeo, el pirateo es, más que una costumbre extendida, casi un rito universalmente practicado, del que todos podríamos confesarnos culpables (y a veces víctimas), pero al que ha de ponerse coto antes o después.

Todo ello nos remite de pleno a la cuestión central de este capítulo, que gira en torno a los derechos/deberes relativos a la conservación y usufructo de los delicados materiales en los que reside la memoria fotográfica y audiovisual. Consideraremos la cuestión desde dos puntos de vista: la protección que les otorga la Ley de Propiedad Intelectual y el amparo como parte del Patrimonio Histórico.

Ya hemos denunciado al comienzo (ver nota 18, en pág. 29) el uso vulgar del término *audiovisual* aplicado a toda la cosa mediática. En este capítulo trataremos conjuntamente la fotografía y el audiovisual (para evitar repeticiones, pues los problemas y la legislación son comunes); pero señalando en cada categoría las diferencias específicas, para evitar toda confusión al respecto□

#### **4.1. MARCO LEGAL DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL**

Las fotografías y las obras cinematográficas y audiovisuales están amparadas por una norma fundamental que es la Ley de Propiedad Intelectual, 1/1996, de 12 de abril<sup>187</sup>, [en adelante citada como LPI], además de diversos acuerdos internacionales como el Convenio de Berna, la Convención Internacional de Ginebra, o la Directiva 93/98/CEE del Consejo (en lo relativo a la armonización de plazos de protección).

La LPI debe de ser considerada en toda su extensión y, particularmente, los tres apartados consagrados expresamente a esta materia, el Libro I, *De los Derechos de Autor*; el título I.VI. *Obras cinematográficas y demás obras audiovisuales* y el título II.V. *La protección de las meras fotografías*.

Veremos primeramente algunas definiciones legales (derechos de autor, bien inmaterial, duración de los derechos, delitos y penas, registro de la propiedad intelectual, etc.), para concluir el apartado con el análisis pormenorizado de las categorías descritas: Fotografía, Audiovisual, Obras Inéditas□

---

<sup>187</sup> BOE nº 97, de 22 de abril de 1996.

#### 4.1.1. Conceptos previos

En primer lugar, conviene precisar algunos conceptos recogidos en la LPI, como la existencia de dos clases de derechos amparados, a saber: “Derechos de Autor” (Libro I) y “Otros derechos de propiedad intelectual” (Libro II); o la distinción entre dos tipos de fotografías: la “**Obra** Fotográfica” y las “**Meras** Fotografías”.

La LPI es amplia –no diremos que demasiado—, pero no exhaustiva. Por ejemplo, los diseñadores de moda tan al uso podrían quejarse de que sus colecciones de alta costura (que son creaciones de autor y sin duda originales) no están protegidas por “derechos de autor” y han de refugiarse en el ámbito de la propiedad industrial.

Igualmente, el amplio contenedor de la propiedad intelectual es susceptible de diversos modos de protección, que la ley contempla agrupados básicamente en dos niveles de protección:

la protección máxima (los *Derechos de Autor*, propiamente dichos) se otorga únicamente a *obras* en las que existe una clara conciencia de autoría, creatividad y originalidad.

la protección mínima o menor (los *Otros derechos*) ampara otras producciones, o tareas, en las que la función de autor es subsidiaria, o bien la creatividad y la originalidad no son sustanciales.

Esta diferencia, como luego veremos, resulta fundamental en el ámbito de la fotografía. Pero pondremos antes algún



ejemplo clarificador, que nos permita diferenciar ambas clases de derechos.

Una novela o un ensayo (autor + creación original) gozan del máximo nivel de protección (generan *derechos de autor*). Igual podríamos decir de una película, de un cuadro, o de la partitura original de una sinfonía.

Sin embargo, la ejecución musical de esa misma sinfonía no genera un *derecho de autor*, sino alguno de esos *otros derechos* que la ley define en el Libro II. Lo mismo podríamos decir de una obra de teatro o de un guion cinematográfico: la autoría del dramaturgo y la autoría del guionista son distintas de los *otros derechos* que corresponden a los actores, artistas, intérpretes, recitadores, etc.

Pues bien, estos grados distintos de protección son más visibles en el caso de la fotografía, ya que la LPI distingue claramente entre las fotografías consideradas como “*Obra*” y las “*Meras Fotografías*” (esta distinción es compleja y problemática; nos detendremos en ella ahora, para precisar los conceptos previos que hemos de manejar, aunque trataremos el tema más extensamente en el apartado 4.1.2).

Así, por expresarlo de una manera contundente, no tienen el mismo grado de protección los negativos de la Guerra Civil, *obra de* Bob Capa, o un Retrato Psicológico de Schommer, que las fotos de primera comunión de Periquita López, o una “foto al minuto” hecha en el fotomatón automático de la esquina.

Cuando hablamos de Clifford, Laurent, Káulak, Ortiz—Echagüe, Alfonso, Gombau, Ansele, Núñez Larraz... (por no salir del ámbito de la fotografía histórica), hablamos de fotografía de autor, es decir, obra de autor. Existe una clara autoría (y una voluntad cierta de Autor), hay creatividad y hay originalidad.

Estos tres elementos –autor, creación, original— se diluyen, sin embargo, cuando pensamos en un fotógrafo ambulante, anónimo, de obra dispersa, apresurada, sin trayectoria, sin voluntad estética. O cuando pensamos en el trabajo de un fotógrafo militar, que fotografía instalaciones o toma vistas aéreas por razones estratégicas o cartográficas. O si pensamos en los cientos de miles de fotografías familiares que hay en los cientos de miles de hogares que cuentan con una *instamatic* o una *polaroid*... millones de carretes realizados sin voluntad ni criterio de autor, sin vocación creativa, sin la más elemental originalidad.

La fotografía técnica, como la fotografía industrial, comercial o familiar, están también amparadas por la LPI (título V del Libro II), pero lógicamente no gozan del máximo nivel de protección porque no son “*obras*” propiamente dichas, sino “*meras fotografías*”□

### a) Los Derechos de Autor

Están regulados por el Libro I de la LPI, cuyo artículo 10 enumera todas las creaciones originales protegidas, entre ellas las obras fotográficas.

La existencia de estos derechos presupone, como ya se dijo, la concurrencia de elementos como la autoría o la creación original. Se trata, según el texto legal, de “derechos de carácter personal y patrimonial, que atribuyen al autor la plena disposición y el derecho exclusivo a la explotación de la obra”:

*Derechos personales* son el vínculo moral que se reconoce al autor sobre su obra; así, sólo él puede decidir si su obra ha de ser divulgada y en qué forma; sólo él puede modificarla, extractarla, publicarla o retirarla del mercado.

Los *derechos patrimoniales* reconocen sólo al autor la posibilidad de explotar económicamente su obra, o de ceder dicha explotación a terceras personas, cobrando por ello, e impidiendo que otros puedan hacerlo sin su autorización<sup>188</sup>.

Finalmente, los derechos de autor constituyen un bien inmaterial e incluyen, además de los derechos de explotación, una serie de derechos morales de carácter irrenunciable e inalienable<sup>189</sup>□

---

<sup>188</sup> GUERRERO ZAPLANA, Propiedad intelectual en materia audiovisual, artículo publicado en *La protección jurídica de la obra audiovisual* [1995:49]

<sup>189</sup> Cabría también hablar de los derechos morales sobre la *obra inédita y/o inacabada* y del debate en torno al derecho moral de sucesores, edito-

## b) Los “Otros derechos de propiedad intelectual”

Distintos de los derechos de autor, y considerados de entidad menor o secundaria, los *otros derechos de propiedad intelectual* aparecen regulados en el Libro II de la LPI.

La denominación escogida por el legislador (“**otros derechos de propiedad intelectual**”), es errónea e imprecisa, como destacan significados autores<sup>190</sup>. Lo que se quiere designar son “derechos afines al derecho de autor”; o derechos conexos, vecinos, derivados...

Es más, la denominación es tan errónea que en la LPI además de estos *otros derechos*, también existen *Otros derechos*, regulados en los arts. 24 y 25 (que se refieren a la participación en la reventa y la remuneración por copia privada), que aquí no nos interesan...o sí<sup>191</sup>. Pero todo ello excede a

---

res, críticos, compiladores, etc. a publicar la obra *inédita* no autorizada por el autor. Normalmente, asegurada la propiedad de los papeles, la codicia editorial prescinde de miramientos morales, dado que existe cierta laguna legal al respecto. Véase BERTCOVITZ RODRÍGUEZ CANO [1997: Capítulo III].

<sup>190</sup> Así, Vega, Baylos y Cabanillas Sánchez. Véase BERTCOVITZ RODRÍGUEZ-CANO (1997:1524].

<sup>191</sup> El artº. 24 se refiere al derecho de participación del artista en el precio de venta/reventa de su obra en pública subasta (la LPI le concede el 3% cuando el precio de licitación supere las 300.000 pts.). Aunque se habla de “obras de artes plásticas”, entendemos que sería legítima la inclusión en este apartado de la subasta una obra fotográfica (pongamos por caso, de Mappelthorpe).

A su vez, el artº. 25 incluye en los derechos de remuneración por copia privada los generados por videogramas u otros soportes sonoros o audiovisuales. Considérese un *cd-rom* que incorpore determinadas fotografías y se generará una nueva expectativa de derechos para el fotógrafo.

nuestro hilo conductor básico, pues apenas afectará a la fotografía histórica, en la medida en que nuestros autores sean de dominio público.

Aunque el enunciado del Libro II de la LPI resulta impreciso, la enumeración de los títulos que contiene nos aclara cuáles son estos *otros derechos*, a saber:

- ↪ los de artistas intérpretes o ejecutantes
- ↪ los derechos de los productores de fonogramas
- ↪ los derechos de los productores audiovisuales
- ↪ los de las entidades de radio
- ↪ los derechos generados por las meras fotografías
- ↪ los derechos de determinadas producciones editoriales.

Estos derechos, según establece la LPI, se entenderán “sin perjuicio de los que correspondan a los autores”□

### c) Bien inmaterial y soporte material.

Los *Derechos de Autor* amparados por la LPI son “independientes, compatibles y acumulables con la propiedad y otros derechos que tengan por objeto la cosa material a la que está incorporada la creación intelectual” (artº. 3.1).

En efecto, como ya hemos dicho alguna vez, tratamos de material frágil, de *espejos con memoria, de almacenes intangibles*. Sin embargo, esos bienes inmateriales tienen necesariamente un soporte material. La legislación ampara y defiende ambos bienes: lo intangible de la creación (no puede ser destruida, alterada, modificada, etc.) y lo tangible de sus soportes (negativo fotográfico y cinematográfico, o master magnético, cuya destrucción prohíbe taxativamente el artº. 93.2).

Una de las características esenciales de las obras audiovisuales y de las fotografías y edición de fotografías inéditas de dominio público es su carácter de bien inmaterial, y la necesidad de su incorporación a un objeto material (corporeización o extrinsecación para acceder a la protección).

Ello nos lleva a distinguir entre lo que en ellas hay de creación, el llamado por la doctrina *corpus mysticum*, y de soporte o elemento físico, el denominado *corpus mechanicum*.

(...) esta distinción entre ambos *corpus* ya es reconocida por el Código Civil, que en el párrafo segundo del artículo 379 indica que en “la pintura y escultura, en los escritos, impresos, grabados y litografías se considerará accesoria la tabla, el metal, la piedra, el lienzo, el papel o el pergamino”<sup>192</sup>.

Ello ha de ser necesariamente así, incluso como hemos visto, en el ámbito penal. Si *El Quijote* no fuese de dominio público universal, los titulares de sus derechos seguirían

---

<sup>192</sup> SUÁREZ LOZANO [1995:24].

siendo Cervantes y sus herederos, aunque todos los manuscritos, impresiones y reimpresiones *ad infinitum* fuesen propiedad de la editorial Manuzio.

Una persona que accede a la propiedad de una caja de placas de cristal o de unas latas de negativos —como algún caso que hemos conocido recientemente— no accede ni remotamente a la propiedad intelectual contenida en esas placas o en esos rollos, afortunadamente.

Para ir a supuestos prácticos: en ningún caso asiste al propietario de un legado el derecho de destrucción del soporte material. Tampoco le asisten los derechos de reproducción, comunicación, etc. hasta la entrada en dominio público de ese legado. Y cuando el legado sea de dominio público, le obliga en todo caso el derecho moral del autor□

#### d) Limitación temporal de los derechos, herencia y entrada en dominio público.

La LPI es una garantía de los derechos de autor, pero también consagra la función social de los bienes culturales, limitando el derecho a la herencia.

No podemos olvidar que el artículo 33 de la Constitución, tras reconocer el derecho a la propiedad privada y a la

herencia, indica que la función social de estos derechos delimitará su contenido de acuerdo con las leyes.

En el caso de los derechos de propiedad intelectual correspondientes a los autores e intérpretes, y en menor medida a los productores, (...) la limitación temporal del artículo 26 [sc. de la LPI] supone una negación parcial del derecho a la herencia para un colectivo determinado, puesto que se le limita el uso exclusivo de una parte de su herencia, en tanto que quienes heredan otro tipo de propiedades no se ven forzados a soportar limitación temporal de ninguna clase<sup>193</sup>.

Tanto el Convenio de Berna como la Convención Universal de Ginebra establecen límites mínimos a la duración de los derechos de autor. Así, el Convenio de Berna extiende la protección, genéricamente, durante la vida del autor y hasta cincuenta años después de su muerte. Se exceptúan las obras cinematográficas, donde los países firmantes del Convenio pueden prolongar el plazo hasta cincuenta años desde que la obra haya sido hecha pública.

Por su parte, la Convención Universal de Ginebra establece el límite mínimo en veinticinco años después de la muerte del autor<sup>194</sup>.

En nuestro ordenamiento, esta protección viene de antiguo: la Ley española de 1879 fijaba la duración de los derechos patrimoniales del autor en ochenta años *post mortem*

---

<sup>193</sup> SUÁREZ LOZANO [1995:85]. El subrayado es nuestro.

<sup>194</sup> Propiedad Intelectual [1997:252].



*auctoris*<sup>195</sup>. Más de un siglo después, la Ley 22/1987 redujo el plazo, fijándolo en sesenta años, plazo que

ha quedado desbordado por la regla de setenta años *pma* fijada en el artículo 1º.1 de la Directiva 93/98/CEE, y recogido en este nuevo artículo 26 LPI, que deberá aplicarse a todas las obras que estén protegidas al menos en un estado miembro de la Comunidad Europea el día 1 de julio de 1995<sup>196</sup>.

En lo concerniente a las obras audiovisuales, conviene hacer una matización pues, al tratarse de *obras en colaboración*, el cómputo se realiza desde el fallecimiento del último autor; si la obra no ha sido divulgada, el término empieza a contar desde la muerte del último de los coautores, siempre que ésta tenga lugar dentro del término de los sesenta años.

Una vez sentados los conceptos previos, volveremos, sin embargo, sobre el tema de la duración de los derechos, que demanda por sí sólo no una, sino varias tesis doctorales.

#### e) Delitos y penas

Todos los derechos y amparos concedidos por la LPI a la propiedad intelectual tienen su correlato de tipificación penal,

---

<sup>195</sup> Desde la muerte del autor; en abreviatura, *pma*.

<sup>196</sup> Bertcovitz Rodríguez Cano [1997:573].

que resumiremos, para concluir este apartado, siguiendo a Guerrero Zaplana<sup>197</sup>.

La regulación de los delitos contra la propiedad intelectual figura en el Código Penal, donde se tipifican los tipos básicos y las responsabilidades civiles:

Será castigado con la pena de prisión de seis meses a dos años o de multa de seis a veinticuatro meses quien, con ánimo de lucro y en perjuicio de tercero, reproduzca, plagie, distribuya o comunique públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte, o comunicada a través de cualquier medio, sin la autorización de los titulares de los correspondientes derechos de propiedad intelectual o de sus cesionarios (*Código Penal, art.º 270*).

El ánimo de lucro, la usurpación de la condición de autor o la modificación sustancial de la integridad de una obra serían algunos tipos agravados.

Guerrero señala como características comunes a los delitos contra la propiedad intelectual las siguientes:

> *son delitos siempre dolosos* (no cabe la imprudencia; se exige la intención de infringir el derecho de propiedad ajeno).

> se exige la falta de autorización del titular.

---

<sup>197</sup> La protección jurídica de la obra audiovisual [1995:52 y ss].

#### f) Registro de la Propiedad Intelectual

Por último, la LPI establece en su artº. 139 la existencia y funcionamiento de un Registro de la Propiedad Intelectual, con carácter único para todo el territorio español.

Sólo nos detendremos en este apartado para hacer constar que es de todo punto recomendable que el autor de una obra fotográfica o audiovisual registre su obra (es gratuito y el trámite es tan sencillo como remitir tres copias y un par de instancias).

El registro expedirá la correspondiente certificación, asignando a la obra un número y dando fe de la fecha de presentación (véase en Apéndice III el certificado de registro del guion audiovisual de nuestro documental *Memoria del Bierzo*)□

### 4.1.2. Obra fotográfica

#### a) Objeto de derechos y características

“Son objeto de propiedad intelectual todas las creaciones originales (...) comprendiéndose entre ellas las obras fotográficas y las expresadas por procedimiento análogo a la fotografía” (art. 10.h)

El Convenio de Berna las menciona expresamente como “las obras fotográficas a las cuales se asimilan las expresadas por procedimiento análogo a la fotografía”<sup>198</sup>.

Pues bien, como ya anticipamos al introducir los conceptos previos, el asunto es peliagudo, pues la LPI establece una doble consideración de la fotografía, como *obra artística* o como *meras fotografías*.

No podemos pasar por alto la dificultad de distinguir ambos conceptos, ni desconocer la ardua problemática jurídica que esa distinción conlleva, que ya fue objeto de disputa legislativa durante la tramitación de la Ley 22/1987 y que ha sido asimismo objeto de crítica por numerosos autores, dentro y fuera de España (en Francia, por ejemplo, la ley exige determinar en cada caso si la fotografía es de carácter artístico o documental, lo que resulta casi de imposible cumplimiento).

En cualquier caso, la dificultad de distinguir a veces entre las meras fotografías y la obra fotográfica es in-

---

<sup>198</sup> Propiedad Intelectual [1997:213].

dudable. De ahí que algunas de las enmiendas que se presentaron al proyecto de Ley 22/1987, durante su tramitación parlamentaria, pretendiesen conceder la misma protección a todas las fotografías. La número 379 del Grupo Parlamentario de Minoría Catalana lo justificaba así: “Por la dificultad de establecer criterios objetivos de diferenciación entre la llamada obra fotográfica y la simple fotografía. Si es cierto que por sentido común las diferencias pueden ser obvias, no es menos cierto que la distinción se hace complicada cuando la fotografía es producto de la labor informativa. Con este tratamiento igual a obras fotográficas de calidad hipotéticamente diferente, se pretende asegurar los derechos de aquellos informadores que destacan por la especial relevancia de su trabajo gráfico (por ejemplo, cronista de guerra, autores de fotografías para cuya realización el riesgo es un factor determinante)”<sup>199</sup>.

El problema deriva de la propia esencia de la fotografía en cuanto obra que fija contenidos preexistentes. El propio Bertcovitz se plantea la duda de si es correcto incluir la obra fotográfica entre los derechos de autor. Un novelista o un escultor tienen, por así decirlo, un amplísimo margen de maniobra en su trabajo. Macondo o Gernika no precisan de referentes inmediatos en la realidad (aunque puedan rastrearse en toda creación por mágica, abstracta o surrealista que sea).

Sin embargo, la fotografía —en líneas generales— se alimenta físicamente de la realidad, tiene en ella sus raíces, su fuente de inspiración y contenido y su deuda más inmediata.

---

<sup>199</sup> Bertcovitz Rodríguez Cano [1997:189 y ss.].

Pensemos en las fotografías de Quintas sobre la Semana Santa zamorana. O en los retratos de Unamuno. Sin procesiones y sin las poses de Unamuno, no hay fotografía, y por consiguiente no hay obra.

Una composición poética es una representación espiritual o estética, incorpórea, que formula el poeta. ¡*Voilà* un soneto! Pero el fotógrafo no puede realizar una fotografía espiritual<sup>200</sup>: hasta las más sofisticadas creaciones de laboratorio—piénsese en *Homenajes* de Javier Vallhonrat, o en *La Nascita de Venus* de Fontcuberta<sup>201</sup>— necesitan de un asidero previo en la cruda realidad.

Cervantes pudo escribir *El Quijote* sin salir de la cárcel: salvo el papel que tanto le escaseaba y la pluma, tenía todos los demás elementos en su mente. Mas, ¿podría concebirse cualquiera de los reportajes de *Magnum*—pensemos sin ir más lejos en Sebastião Salgado— sin un corresponsal a pie de guerra en Vietnam, Sudáfrica, Cuba...? <sup>202</sup>.

---

<sup>200</sup> Salvo los parapsicólogos, capaces de fotografiar espectros, ánimas, ovnis y otros entes.

<sup>201</sup> LÓPEZ MONDÉJAR [1997:249 y 253].

<sup>202</sup> Ejemplo de la realidad como referente inmediato: la serie por la que Salgado mereció el *World Press Photo* fue sobre el hambre en Etiopía. Por cierto: esta referencia a un clásico del fotoperiodismo suscita reflexiones sobre fotografía y tercer mundo. A diferencia de la modelo cuya foto fue portada de revista sin su permiso y cuyo pleito dio origen a una sentencia célebre [T.S., 29-3-96], ¿qué derechos de imagen amparan a los *modelos* de Salgado? La pregunta puede resultar impertinente en el caso de Salgado, cuya fotografía proclama una denuncia social, pero no en el caso de otros autores digamos comerciales (fotografía lucrativa racial, postales turísticas—etnográficas, *National Geographic*). No se trata de tener más escrúpulos que Lévi-Strauss o Malinowski, pero sí de ser mínimamente escrupulosos, equilibrando la balanza comercial de nuestra curiosidad fotográfica hacia el Tercer Mundo.

En definitiva, la aportación (o la creación) subjetiva del fotógrafo es mucho más limitada en el caso de la obra fotográfica que en otros casos. Pero el hecho cierto es que el legislador quiso incluir —e incluyó— la fotografía entre las obras protegidas por el Derecho de Autor. Y, al mismo tiempo, quiso excluir —y excluyó— las meras fotografías, considerándolas entre los derechos afines.

¿Que requiere, entonces, una fotografía para adquirir la **categoría de obra** y diferenciarse de la mera fotografía?

Pasemos primero a analizar esta **categoría de obra** y luego veremos también en qué consiste la mera fotografía□

#### b) La originalidad

La legislación española se refiere expresamente a “las fotografías que constituyen creaciones originales, artísticas o científicas, propias del autor<sup>203</sup>”.

Esta definición explícita es más contundente que la de la Directiva 93/98/CEE, donde se habla de “las fotografías

---

<sup>203</sup> Ley 27/1995, art.º 6º.1.

que constituyan originales en el sentido de que sean creación intelectual del autor”<sup>204</sup>.

El peso de la cuestión gravita sobre el concepto de originalidad. No se trata de originalidad en el sentido de “que no sea copia”, sino en el sentido de aportación personal. El Convenio de Berna considera original “una creación intelectual del autor que refleja *su personalidad*”.

En otras palabras, el autor —además de no copiar— debe aportar a la fotografía algo propio, a ser posible creativo y novedoso. Y ese algo debiera ser sustancial para la categoría de la obra: en la reproducción de un facsímil, como luego se dirá, lo sustancial es la obra que se reproduce, no la reproducción en sí.

La originalidad, pues, es el caballo de batalla y el concepto general amparado por el artículo 10.1 de la LPI, no sólo para el caso de la obra fotográfica, sino genéricamente para todas las obras enumeradas en dicho artículo.

La originalidad de la obra fotográfica puede resultar tanto de su captación, como de su ejecución, que no se termina con la captación de la imagen o impresión de la película al pulsar el disparador de la cámara. La originalidad puede derivar de los siguientes elementos relativos a la captación de la imagen: elección del motivo o imagen, perspectiva, delimitación de la imagen, luces y sombras, contrastes, momento. También puede

---

<sup>204</sup> BERCOVITZ opina: “Se trata de algo injustificado. En mi opinión un manifiesto desacierto del legislador comunitario (...) Una interpretación correcta del artº 6º de la Directiva debe llevar a la conclusión de que no basta con que una fotografía no haya sido copiada (originalidad subjetiva estricta) para que la misma merezca la consideración de obra fotográfica, sino que es necesario, además, que tenga alguna originalidad o represente alguna novedad objetiva”.



proceder del tipo de revelado, retoques<sup>205</sup>, fotomontajes.

La originalidad debe promover en el espectador o destinatario emociones, sentimientos, ideas que no deriven de una mera contemplación común o normal de la realidad en cuestión<sup>206</sup>.

Como puede apreciarse, el margen de discrecionalidad es amplio; la casuística invita al pleito y sólo la interpretación de la doctrina podrá deslindar con mayor precisión las obras fotográficas y las meras fotografías, determinando cuándo hay creación de autor original y cuando no.

En lo que concierne a la fotografía histórica y al ámbito de nuestra investigación, en términos generales consideramos que la fotografía histórica debe incluirse entre las obras fotográficas. Debe hacerse, además, genéricamente, atendiendo a su valor documental e histórico. Por lo demás sería prolijo examinar las colecciones históricas y dividir las en dos montones: *las obras y las meras*.

O, por seguir con el juego de palabras, la mena y la ganga. A buen seguro que es así en la realidad y que, si tomáramos los cuarenta mil negativos de Núñez Larráz, buena parte del archivo podría tener la consideración de foto común, sin detrimento del talento y la categoría artística del resto del

---

<sup>205</sup> Tanto en la parte preparatoria —por ejemplo, *atrezzo* de una modelo publicitaria— como en los retoques —así, la mujer de Gombau— pueden intervenir más personas, lo que supondría una coautoría u **obra en colaboración**, regulada específicamente en la LPI, arts. 7 y 28. Tal regulación no modifica las consideraciones dichas para el autor (= autores) de la obra fotográfica.

<sup>206</sup> Bertcovitz Rodríguez Cano [1997:190].

archivo. Pero hay otros problemas que impiden un deslinde basto entre obra fotográfica y mera fotografía. En el caso del propio Núñez, muchas de sus mejores fotos *conocidas* eran re-encuadres que seleccionaba el artista a partir de sus propios negativos. Luego estamos ante una foto *parcial*. Ante una interpretación, visión personal o como se quiera calificar; en todo caso, ante una voluntad artística y estética concreta.

Esta voluntad artística declarada aparece en otros casos conocidos: Ansedo nos legó un expurgo personal de su obra, contrariamente al caso de Gombau, donde la obra de los diferentes *gombaus* se superpone y acumula, creando problemas de autoría, cronología, etc.

Por todas estas razones, la delimitación *a priori* es imposible. Más sensato es entender que la fotografía histórica goza del máximo nivel de protección previsto en la ley.

Ello plantea otras cuestiones: es seguro que muchos de los fondos que hoy denominamos históricos, o a los que damos valor por razón de su antigüedad o rareza, en origen fueron meras fotografías. Estamos pensando, por ejemplo, en la más reciente adquisición de la Filmoteca de Castilla y León, el fondo Testera (Benavente). Se trata de veinte mil negativos —aproximadamente— realizados por un retratista profesional. Dejando a salvo la calidad del retratista, cuando fueron hechas tales placas eran mera fotografía común y cotidiana. Hoy son un tesoro para la historia de la fotografía castellano—leonesa. El paso del tiempo les ha añadido una diferencia cualitativa, la edad o antigüedad, criterio ante el que nadie debe ser restrictivo (ni el historiador, ni el compilador, ni el legisla-

dor, ni el juez, ni mucho menos una filmoteca o archivo público, etc.) Lo que no sea precioso o útil para unos fines, puede serlo para otros□

### 4.1.3. La duración de los derechos

El problema de la duración de los derechos de autor es la existencia de varias legislaciones sucesivas, cuyos efectos se superponen, pero no se anulan. Así, en apretada síntesis, las normas básicas son:

El Convenio de Berna (1886), que fija un mínimo de 50 años *pma*.

El artº 6º de la Ley de 1879, que establece un plazo de 80 años *pma*.

El artº. 26 de Ley 22/1987, que establece un plazo de 60 años *pma*.

La Ley 27/1995 (incorporación del Derecho español a la directiva 93/98 CEE), que establece 70 años *pma*, con efectos de 1 de julio de 1995<sup>207</sup>.

El artº. 26 de la Ley 1/1996, que establece (igual que la directiva europea) un plazo de 70 años [“Los derechos de explotación de la obra [sc. fotográfica] durarán toda la vida del autor y setenta años después de su muerte o declaración de fallecimiento (artº. 26. LPI)].

---

<sup>207</sup> La directiva europea viene a resolver diversas situaciones: a) armoniza la legislación de los diferentes países; b) amplía el objetivo de protección del autor y de las dos primeras generaciones de descendientes, previsto en el Convenio de Berna (al alargarse la media de edad, 50 años son insuficientes para cubrir dos generaciones); c) absorbe las ampliaciones de plazo acordadas en algunos países para paliar los efectos de las guerras mundiales; y d) mejora y amplía la protección, beneficiando a la CE que es, en la economía mundial, la primera exportadora de propiedad intelectual.

Cada ley deroga la anterior, pero esta derogación no tiene efecto retroactivo, no perjudica los derechos adquiridos [Disposiciones transitorias 1ª de las leyes de 1987 y 1996].

Lo que debe entenderse es que la voluntad continuada del legislador es otorgar la máxima protección posible, respetando siempre los derechos adquiridos. En la práctica, se ha pasado del sistema de protección de **80 años** vigente hasta finales de 1987 al sistema paneuropeo de protección durante 70 años, vigente desde el 1 de julio de 1995.

Los ocho años de transición de un sistema a otro (el período 1987-1995) han sido ciertamente muy cortos. En todo caso, sus efectos prácticos se notarán a partir del año 2047, por lo que tampoco es ahora un motivo de preocupación.

Más bien, en orden a la fotografía histórica, nos interesa subrayar lo que, correlativamente, podemos denominar “Duración histórica” o “Período histórico”, es decir, el establecido por la Ley de 1879 y vigente hasta 1987, pues la mayoría de las obras fotográficas históricas estarán comprendidas en estas fechas y tendrán, por consiguiente, una protección de ochenta años [tal es el caso, en Castilla y León, de Gombau (1929), Ansede (1970), Quintas (1978), Torres (1982), etc.].

Se exceptúan autores fallecidos entre 1987 y 1995.

Los fallecidos con posterioridad al 1 de julio de 1995, como sería el caso de Núñez Larraz, gozarían de una protección de setenta años□

Aunque no se menciona expresamente, la doctrina es unánime al interpretar que “la fotografía” existe —a los efectos de autoría, cómputo de plazos, etc.—, desde el momento del “disparo” fotográfico, desde la realización del negativo, diapositiva o similar, con independencia del momento en que se realice el posterior revelado o reproducción en otros soportes.

**Autoría:** El autor es inequívocamente el fotógrafo (artº 5 LPI), sin perjuicio de que puedan considerarse obras en colaboración (artº 7) las fotos en las que exista coautoría (retoques, etc.).

Duración de los derechos de autor de las *Obras fotográficas*:

La LPI establece que el cómputo de los plazos debe hacerse por años enteros, es decir, desde el día 1 de enero del año siguiente al de la muerte, declaración de fallecimiento, etc. (artº. 30 LPI). Así, un autor muerto el 14 de febrero de 1927, no habría entrado en dominio público el 14 de febrero del 2007, sino el 1 de enero del 2008, pues el plazo (de ochenta años, en este caso) comenzaría a contar el 1 de enero de 1928.

En otras palabras y como regla general, el 1 de enero de 1998 serán de dominio público las obras de los autores fallecidos con anterioridad al 1 de enero de 1918.

Este precepto tiene consecuencias prácticas en el ámbito de nuestra fotografía histórica, que son fáciles de calcular: por ejemplo, *la obra* del salmantino Venancio Gombau (falleci-

do en 1929) será de dominio público el 1 de enero del año 2010.

De los principales fotógrafos mencionados en nuestro trabajo —además de los prehistóricos como Laurent o Clifford—, muy pocos o ninguno están en dominio público. La fotografía es un arte muy reciente, apenas ciento setenta y un años, si tomamos 1826 (Niépce) como punto de partida. Ciento cincuenta y ocho años en España, desde la llegada del primer daguerrotipo (1839). Y, para ser realistas, apenas cien años (>1887) desde que la fotografía se popularizó efectivamente (en 1880 aparece la tarjeta postal, en 1895 la primera cámara *Kodak pocket*, etc.). En apenas un siglo, ochenta años de carencia es quizás demasiado tiempo: la protección de los derechos de autor es una garantía, pero también actúa a veces como una pesada losa que dificulta la divulgación y el conocimiento de autores históricos y de sus *obras*. Cabría preguntarse, ¿qué nos hubieran dicho los autores si pudieran expresar su opinión?

Sin duda, y esta es una mera apreciación personal que vale igual para fotógrafos que para escritores, pintores, etc., más de uno se removerá en su tumba al saber que sus herederos gozan de buena salud económica gracias al rígido control sobre los derechos de autor de su padre, tío, abuelo o pariente benefactor□

### A modo de resumen

Por consiguiente, y como regla general, pueden considerarse los siguientes cómputos:

> Derechos generados en el periodo 1879-1987 (es decir, autores fallecidos antes del 7 de diciembre de 1987, según D.T. 4<sup>a</sup>): **Ochenta años.**

> Derechos generados entre 1987 y el 1 de julio de 1995 (Fecha fijada por la Dip. ad. 2<sup>a</sup>.3. de la Ley 27/95): **Sesenta años.**

> Derechos generados con posterioridad al 1 de julio de 1995: **Setenta años.**

En resumen, **setenta años** es el plazo general actual – no sólo en España, sino en la Unión Europea—, “aplicable a *todas* las obras, sin excepción alguna por razón de género<sup>208</sup>; incluidas las obras fotográficas (artº 6, Ley 27/95)”<sup>209</sup>□

---

<sup>208</sup> Advertencia: las excepciones, por razón de autoría, se refieren a las obras póstumas, seudónimas, anónimas, colectivas o en colaboración, y publicadas por partes.

<sup>209</sup> BERCOVITZ, p. 574.



#### 4.1.4. Meras fotografías

Hasta aquí hemos visto las características que definen *la obra fotográfica*. Frente a ella, la LPI menciona las *meras fotografías* y las define por oposición a las *obras*. Es decir, será una *mera fotografía*, toda aquella “fotografía u otra reproducción obtenida por procedimiento análogo a aquélla, cuando ni una ni otra tengan el carácter de obras” (artº. 128 LPI).

En otras palabras, si no es *obra* es *mera fotografía*, por exclusión, pero es obvio que este criterio es impreciso e insuficiente. En consecuencia, ¿qué podríamos entender por *mera fotografía*?:

Se trata de la simple foto que recoge escenas captadas de una forma normal o común. En opinión de Bercovitz, a quien pertenece la anterior definición:

no son en principio obras las fotografías científicas; tampoco las fotografías sobre noticias de actualidad, por muy valiosas que puedan resultar (también en términos de explotación económica) debido a la excepcionalidad de la circunstancia fotografiada: accidente espectacular, amotinamiento, comisión de un delito, escenas de guerra, fenómenos naturales (erupción de un volcán, riada, inundaciones), incendios, atentado contra un personaje...; tampoco las fotografías de carácter turístico; tampoco aquellas en las que el comitente determina los objetos fotografiados y la forma de hacerlo, aunque la prestación profesional del fotógrafo tenga un elevado nivel técnico<sup>210</sup>.

---

<sup>210</sup> BERTCOVITZ RODRÍGUEZ CANO [1997:190]. Bercovitz menciona el caso de una obra de ciencias naturales inscrita en el Registro de la Propiedad Intelectual en 1924. Imaginemos una obra de zoología cuyo autor encarga a

Esta enumeración de simples o *meras fotografías* no es excluyente y podríamos ir añadiendo numerosos supuestos en los que concurren esas características de forma normal, hecho común, suceso cotidiano, etc.: el fotógrafo que, por encargo de un perito, fotografía un coche accidentado; el fotógrafo que vende fotos de carnet, etc.

Tampoco tendrían la consideración de obras fotográficas las reproducciones de escritos, impresos, libros y toda clase de documentos preexistentes. Tenemos a la vista, al escribir estas líneas, sendas reproducciones facsímiles (“imitación perfecta”, como define el diccionario de la RAE) de las *Glosas Silenses* y del *Libro del Caballero Zifar*.

Evidentemente, ambos libros son obras de arte, en el sentido de joyas bibliográficas, merecedoras del mejor anaquel en cualquier biblioteca. Pero las reproducciones fotográficas del *cáliz de Santo Domingo de Silos* o del código 7, *Liber Horarum*, no son propiamente “obras fotográficas”, aunque se trate de reproducciones de gran calidad.

Sorprende al efecto, y nuestro ejemplo es intencionado, que en los créditos de una de estas obras<sup>211</sup> se mencione el *copyright* del fotógrafo (Foto Santi), en pie de igualdad con la Biblioteca Nacional y la British Library. En verdad, nos parece que el único *copyright* admisible sería el que corresponda a los

---

otra persona (profesional de la fotografía o no) que vaya a un parque zoológico y saque fotos de una serie de animales. El zoólogo incorpora esas fotos a su tratado y cuando presenta el libro impreso y profusamente ilustrado al Registro, ¿quién es su autor en el concepto jurídico y legal?

<sup>211</sup> El *Scriptorium Silense* y los orígenes de la lengua castellana, Junta de Castilla y León, 1995.

monjes de Silos y no tanto a la comunidad actual, sino a los copistas y miniaturistas del siglo XI.

Gracias a la labor de un filólogo, podemos disponer de la transcripción y traducción de aquellas glosas romances; mas no por ello atribuimos al meritorio filólogo la autoría de las glosas. El fotógrafo aquí es un mero reproductor y el resultado de su trabajo, aunque sea excelente (que lo es), es una mera fotografía<sup>212</sup>.

### **Autor y duración de los derechos**

Aunque no se menciona expresamente, la doctrina es unánime al interpretar que “la fotografía” existe —a los efectos de autoría, cómputo de plazos, etc.—, desde el momento del “disparo” fotográfico, desde la realización del negativo, diapositiva o similar, con independencia del momento en que se realice el posterior revelado o reproducción en otros soportes.

**Autoría:** El autor es inequívocamente el fotógrafo (artº 128 LPI).

**Duración de los derechos en las Meras fotografías:** “El derecho exclusivo de autorizar la reproducción, distribución y comunicación pública de las fotografías tendrá una duración de veinticinco años, contados desde el 1 de enero del año siguiente a la fecha de realización de la foto” (artº. 128. LPI).

---

<sup>212</sup> Un caso distinto serían las fotos de Trama en el libro sobre **Ansede**: hay autoría en la reproducción coloreada y la obra resultante es distinta de la foto preexistente.

Es decir, el 1 de enero de 1998 serán de dominio público las *meras fotografías* anteriores al 1 de enero de 1973.

Aunque las Disposiciones Transitorias (ver en el anexo) garantizan los derechos adquiridos haciendo esta garantía extensiva a todos los derechos previstos en la LPI, apenas son aquí de relieve, pues en la Ley de 1987 las “meras fotografías” ya figuraban con una protección de veinticinco años, igual a la actual□

#### **4.1.5. Audiovisual**

Si la cuestión de las fotografías –obras y meras— fue ardua y nos entretuvo más de lo previsto, el asunto de “lo audiovisual” es de mayor complejidad aún, pues, en palabras de un especialista en derecho audiovisual,

ninguna de las obras literarias y artísticas tiene mayor número de problemas desde el punto de vista de su protección que las obras audiovisuales<sup>213</sup>.

En efecto, la protección de los derechos de autor en las obras audiovisuales es un asunto que ha adquirido en los últimos años una complejidad casi disparatada. La concurrencia en el mercado audiovisual de televisiones convencionales, vía satélite, digitales, con canales temáticos; del video doméstico, institucional, comunitario, por cable; etc. junto con la multiplicidad de autorías que participan en la creación audiovisual (actores, guionistas, productores, músicos, etc.), hace que el asunto haya ido creciendo como bola de nieve.

En esta categoría se incluyen: “Las creaciones expresadas mediante una serie de imágenes asociadas, con o sin sonorización incorporada, que estén destinadas esencialmente a ser mostradas a través de aparatos de proyección o por cualquier otro medio de comunicación pública de la imagen y del sonido, con independencia de la naturaleza de los soportes materiales de dichas obras” (artº. 86, LPI).

---

<sup>213</sup> DELGADO PORRAS en Actas del I Congreso Iberoamericano de Propiedad Intelectual; tomado de SUÁREZ LOZANO [1995:2].

Igualmente, el Convenio de Berna las menciona expresamente como “las obras cinematográficas, a las cuales se asimilan las obras expresadas por procedimiento análogo a la cinematografía”<sup>214</sup>.

Al respecto, una nueva precisión terminológica: aunque la legislación arrastra la expresión “obra cinematográfica”, ésta debe considerarse anticuada, pues parece excluir —no lo hace la ley— la obra audiovisual no cinematográfica. En realidad, deben invertirse los términos y hablar, genéricamente, como venimos haciendo, del género “obra audiovisual”, que comprendería las diversas especies: obras cinematográficas, video, multimedia, etc.<sup>215</sup>. Por ello, y nos interesa subrayar esta precisión,

aún en el caso de que la representación de texto, con imágenes fijas o en movimiento asociadas, pero en el que el elemento predominante sea la escritura, estaríamos ante una obra audiovisual, con independencia de si en su elaboración o producción se ha recurrido a la utilización de técnicas propias de la informática u otras.

El hecho de que estas obras se denominen “multimedia” no debe desviar nuestra atención, ya que en realidad se trata de obras audiovisuales<sup>216</sup>.

---

<sup>214</sup> Propiedad Intelectual [1997:213].

<sup>215</sup> Véase la opinión compartida por Suárez Lozano y Rogel Vinde en: nota 10, SUÁREZ LOZANO [1995:5]. La LPI, dubitativa en los enunciados de los títulos, consagra la nueva terminología en su art. 86.2: “Todas las obras enunciadas en el presente artículo se denominarán en lo sucesivo obras audiovisuales”.

<sup>216</sup> SUÁREZ LOZANO [1995:22].

**Autoría de la obra audiovisual:** Los audiovisuales, en líneas generales, tienen el carácter de *obra en colaboración*. Por consiguiente, “los derechos sobre una obra que sea resultado unitario de la colaboración de varios autores corresponden a todos ellos” (art.º 7 LPI). Estos autores son (art.º. 87 LPI):

1. El director-realizador.
2. Los autores del argumento, la adaptación y los del guion o los diálogos.
3. Los autores de las composiciones musicales, con o sin letra, creadas especialmente para esta obra.

Cabe añadir que la propia ley reconoce una presunción de autoría a favor del productor de la obra audiovisual, a quien se presumen cedidos en exclusiva los derechos de reproducción, distribución, comunicación pública, doblaje y subtitulado (art.º. 88, LPI). Ello hace al productor, al igual que al resto de los *autores*, acreedor de derechos de autor<sup>217</sup>.

En cuanto a la duración de los derechos de autor en la obra audiovisual es de aplicación, genéricamente, lo antedicho para la obra fotográfica. En cuanto a los “otros derechos” (así, por ejemplo, los de los *productores de las grabaciones audiovisuales*, la duración sería de cincuenta años [art.º. 125], etc.); la cuestión es más amplia y, aunque sugestiva, excede una vez

---

<sup>217</sup> La primera sociedad de gestión de derechos nacida al amparo de la LPI, la SGAE, trató de negar esta posibilidad, monopolizando el reparto de beneficios en favor de “sus” autores, principalmente musicales; el nacimiento posterior de otras sociedades de gestión, EGEDA, CEDRO, etc. ha equilibrado la pugna, abriendo “la tarta” a productores, escritores, etc.

más a nuestro terreno (la LPI incluye el título VI entero dedicado a las obras cinematográficas y audiovisuales)□



#### **4.1.6. Obras inéditas en dominio público**

Nos referiremos finalmente a la “Obra inédita que esté en dominio público y obras no protegidas por el Libro I” (artº. 129, LPI), que son especialmente importantes para el trabajo que se realiza en nuestro ámbito; así, la mayor parte de antologías o recopilaciones editadas por archivos, filmotecas, instituciones y particulares, tienen como objeto obra inédita de uno o varios autores.

Desde la premisa de que esas ediciones se hagan lícitamente, contando con todas las autorizaciones (del autor, si vive; de sus familiares o depositarios, etc.), se genera una autoría, con sus derechos, en favor del autor de la antología o recopilación.

**Autoría de las obras inéditas de dominio público:** tendrá la consideración de autor (y los derechos de explotación que hubieran correspondido al autor) la persona que divulgue lícitamente esa obra.

Duración de los derechos en las obras inéditas de dominio público: Al igual que las meras fotografías, la duración de los derechos de las obras inéditas será de veinticinco años (artº. 130, LPI).

Es decir, el 1 de enero de 1998 serán de dominio público las obras inéditas divulgadas o publicadas antes del 1 de enero de 1973, salvo las excepciones contempladas en las Disposiciones Transitorias□

## **4.2. MARCO LEGAL DEL PATRIMONIO HISTÓRICO**

Además de la protección otorgada a los derechos de autor de las fotografías, obras audiovisuales e inéditos de dominio público, hay otra protección igual o más valiosa, si cabe, que no puede ser pasada por alto.

Desde la consideración de los frágiles “espejos de la memoria” como parte de nuestro patrimonio documental y bibliográfico, están igualmente amparados por la Ley del Patrimonio Histórico Español, 16/1985, de 25 de junio<sup>218</sup>, en adelante LPH, que menciona el patrimonio documental y bibliográfico en su título preliminar y le dedica el título VII, íntegramente.

En su definición de documento, la ley de Patrimonio incluye

“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” (artº. 49 LPH).

Más adelante, la ley concreta, en lo que concierne a nuestro objeto de interés:

“...forman parte del Patrimonio Histórico Español y se les aplicará el régimen correspondiente al Patrimonio Bibliográfico los ejemplares producto de ediciones de películas cinematográficas, discos, fotografías, materiales audiovisuales y otras similares, de las que no consten al menos tres ejemplares en los servicios públicos, o una en el caso de películas cinematográficas (artº. 50 LPH).

La LPH establece, además, que forman parte del Patrimonio Documental todos los documentos con una antigüedad superior a los cien años, genéricamente. Para el caso de archivos generados por entidades y asociaciones (partidos, sindicatos, confesiones religiosas, fundaciones y asociaciones culturales, etc.) se integran en el Patrimonio Documental los documentos con una antigüedad superior a los cuarenta años. También se incluyen, sin excepción ni antigüedad, todos los documentos generados por cualquier organismo de la administración pública.

Esto es particularmente interesante para la tarea de Reconstrucción de la Memoria, por cuanto se está garantizando —o al menos la ley se lo propone— la conservación de una parte sustancial de nuestro futuro patrimonio histórico, ora fotográfico, ora audiovisual.

Naturalmente, la LPH impone a los propietarios de tales documentos la obligación de “conservarlos, protegerlos, destinarlos a un uso que no impida su conservación y mantenerlos en lugares adecuados”, encomendando a la Administración

---

<sup>218</sup> BOE nº 155, de 29 de junio de 1985.

labores de inspección para velar por el cumplimiento de las obligaciones. También contempla la LHP la posibilidad de expropiación forzosa por causa de interés social.

La LPH regula asimismo la existencia de un Censo de los bienes integrantes del Patrimonio Documental y de un Catálogo de los bienes integrantes del Patrimonio Bibliográfico y regula, por último, el derecho de consulta o acceso a los mismos.

Este derecho, que también nos resulta de suma utilidad en las tareas de Reconstrucción de la Memoria, es libre, con excepción de las materias clasificadas de acuerdo con la Ley de Secretos Oficiales. También se establecen reservas en documentos que contengan datos personales (policiales, procesales, clínicos), que afecten a la intimidad o al honor, estableciéndose una moratoria de veinticinco años desde la muerte de los afectados o, si es desconocida, cincuenta años desde la fecha del documento.

Es decir, que, a partir del 1 de enero de 1998, serán de libre acceso los documentos relativos a personas fallecidas antes del 1 de enero de 1973 y los documentos datados antes del 1 de enero de 1948□

### Condiciones de acceso a los archivos públicos

La LPH remite en su artº. 57 a un reglamento donde se establecerán las condiciones para la consulta de los documentos constitutivos del Patrimonio Documental Español.

Esta reglamentación, sustituida posteriormente por las respectivas legislaciones autonómicas en el ámbito de cada Comunidad Autónoma, establece una serie de condiciones de acceso y tasas por copias de documentos, búsquedas, fotocopias, etc. Así, en lo que nos concierne, la Junta de Castilla y León lo ha regulado mediante acuerdo de 14—3—91, en el que se fijan unas tasas máximas para distintos conceptos de reproducción y copia.

En Galicia, el Decreto 320/92 de 12 de noviembre y la Orden de 25—1—95, fijan tasas similares para los archivos, museos autonómicos y especialmente el CGAI. En la página siguiente se incluye un cuadro—resumen de las tarifas medias establecidas para estos servicios:

**Castilla y León:**

Fotocopias de documentos: 10 pts./copia

Copias videográficas: 1.500 pts./h.

Copias fotográficas: ByN 700 pts.; color: 1.000 pts./ud.

Proyecciones cinematográficas: 200 pts. localidad

Proyecciones de video: 50 pts. localidad

**Galicia:**

> Copias de fotografías con fines no venales:

Positiva 18 x 24: 250 pts.

Positiva 24 x 30: 300 pts.

> Autorización para publicar fotocopias (sin ánimo de lucro; para investigación o con ánimo cultural): 138 pts. unidad.

Copias sin derechos de reproducción: 800 pts.

Copias con derechos de difusión no lucrativa: 3.500 pts.

Copias para publicaciones no periódicas: 7.000 pts.

Copias para publicaciones periódicas: 5.000 pts.

## **SEGUNDA PARTE. UN CASO PRÁCTICO: EL BIERZO**



## **5. INTRODUCCIÓN AL ESTUDIO DE LA FOTOGRAFÍA HISTÓRICA EN EL BIERZO**





Igual que ocurre en el mundo entero, nuestro país comienza a interesarse por el nuevo fenómeno que conquista a científicos de renombre, como Ramón y Cajal, a reyes, o a los campesinos que posan entusiasmados ante el caballete de feria.

Ya hemos visto cómo el primer daguerrotipo llega a España el 7 de enero de 1839, primero a Barcelona y, casi simultáneamente, a Madrid. En Castilla y León penetra a través de los fotógrafos viajeros, casi siempre procedentes de Madrid, con hitos marcados por los viajes reales de la época (Toledo, Extremadura, Alicante, Baleares, Barcelona, Andalucía, Murcia, Guadalajara, etc.).

En la geografía que nos concierne, posiblemente Clifford sea de los primeros en llegar a capitales de la Meseta, como Ávila o Burgos. Formó parte del acompañamiento a Isabel II en su viaje por Castilla, León, Asturias y Galicia, iniciado en Madrid el 21 de julio de 1858. De este viaje está datada la fotografía de la inauguración del Puente Príncipe Alfonso, en Valladolid<sup>219</sup>, por ejemplo, pero la ruta no incluyó El Bierzo.

Un caso paralelo al de Clifford es el de Laurent, quien fotografía Ávila (una colección de doce fotos sobre restauración arquitectónica<sup>220</sup>) y Burgos en 1887.

Aparte de los fotógrafos viajeros o itinerantes, las noticias sobre los primeros estudios fotográficos en Castilla y León anteriores a 1880 son francamente escasas.

---

<sup>219</sup> 25 de julio de 1858. Dato que Fontanella toma de Ignacio HERRERO DE COLLANTES, *Viajes oficiales por España de Isabel II*, Discurso en la Real Academia de la Historia.

<sup>220</sup> FONTANELLA [1981:102].

En la ya mencionada obra de Fontanella<sup>221</sup> aparecen algunos indicios:

En época muy temprana, **J. Poujade** era retratista en Ciudad Real; existen muestras de su obra que datan de mediados de 1869 y finales de 1870, algunas de éstas firmadas en Zamora, lo que indicaría que Poujade era también itinerante. (...) En Segovia, **J.P. Galiano** tenía dos establecimientos en épocas distintas: Santa Eulalia, 7 y plazuela de los Huertos, 2; en la misma ciudad, **Macario García** (San Juan, 8) operaba en 1881. En época bastante temprana, **S. Tordesillas** actuaba de fotógrafo en Salamanca, y **J. M. Cordeiro** en León. Valladolid ofreció una gama de fotógrafos y retratistas, como **Julián Castellanos** (Constitución, 6), que recibió una medalla en la Exposición Universal de Barcelona, 1888. **Juan Hortelano** (calle de Santa María, 21), **Picca—Groom** (calle del Obispo, 16), **A. Eguren** (plazuela de la Libertad, 13), **Lorenzo Caballero y Peinado**, **Varela**, **Francisco Sancho Millán** (Cárcaba, 6) y **Rafael Idelmón** (Acera de San Francisco, 31), contribuyeron a completar este escenario vallisoletano. Idelmón tenía estudios también en Palencia (Corral de Castaño, 2) y en Zamora (Santa Cruz, 61). Ya mencionamos a **Leandro y Dublán**, quienes tenían establecimientos en Pamplona y Zaragoza, además de en Burgos. A la vuelta del siglo, al menos en 1902, (...) la **viuda de Casado** mantenía el establecimiento en Soria con su hijo.

En Galicia<sup>222</sup> —cuya proximidad con El Bierzo nos interesa— el daguerrotipo entra por A Coruña en 1843 de la mano de E. Luar, fotógrafo suizo, y encuentra buena acogida

---

<sup>221</sup> Cap. VII, Algunos fotógrafos y fotografías de provincias.

<sup>222</sup> Referencias tomadas de varios autores: principalmente, Enrique ACUÑA, Xosé FORTES y Gran Enciclopedia Gallega.

en los ambientes universitarios, siendo el químico compostelano Casares (1850) uno de los primeros aficionados locales. De 1840 a 1850 se prodigan los fotógrafos ambulantes *feirantes*, casi siempre de apellidos extranjeros.

El nuevo fenómeno alcanza relevancia social con ocasión de la Exposición Regional de Santiago (1858), año en el que está datado uno de los primeros tesoros de la fotografía histórica de Galicia, un álbum de diez fotografías que valió a su autor, Cisneros, una Medalla de Oro en la Exposición Regional.

El Álbum de Cisneros, que se anticipa ocho años al de Thomson, se caracteriza por una impronta humana y una perspectiva amplia, por contraposición al estilo documental del inglés:

Thomson difiere de Cisneros en su propósito básico; es decir, el de Thomson fue un documento visual de la catedral como ejemplo arquitectónico, careciendo por completo del elemento vital y humano. Cisneros, en cambio, tuvo más perspectiva, menos propósito científico<sup>223</sup>.

Al año siguiente, Cisneros instala la *Galería Talbot Fotográfica* en la Rúa Nova de Santiago; pronto, a los retratistas sucederán los paisajistas y a la galería interior suceden las fotografías en exteriores naturales, con Álbumes como “*Compostela monumental*”<sup>224</sup> o “*Galicia pintoresca*”, de Felipe Prospero.

---

<sup>223</sup> FONTANELLA [1981:221].

<sup>224</sup> Obra de Manuel Chicharro, publicada en 1882 y considerada como el primer libro gallego con fotografías impresas.

Era la época de las placas de cristal de gelatinobromuro que se popularizarán con el cambio de siglo, dejando testimonio de acontecimientos como la llegada de la primera locomotora a Pontevedra (1884) o fotografiando monumentos (por ejemplo, la torre de doña Urraca en Caldas de Reis).

Crece los aficionados a la fotografía, al tiempo que su inclusión en libros y revistas de la época comienza a ser una práctica obligada. Como no había talleres de fotograbado, los originales se pegaban a la publicación a modo de cromos coleccionables. La revista *Galicia Moderna*, de los hermanos Muruais es abanderada de la ilustración gráfica y pionera del fotoperiodismo, cuyas primeras “instantáneas” son realizadas por fotógrafos como Chicharro o Pardo, quien capta con su cámara la visita de Isaac Peral al castillo de Villasobroso.

En 1904 se empieza a publicar el *Portfolio Galicia*, a base de fascículos que tienen notable éxito, editados en A Coruña por Pedro Ferrer, fascículos en los que aparecen fotos de paisajes, de vida social, deportes e incluso tomas aéreas. Son también los tiempos, hacia 1905, en los que se desata la fiebre o *boom* de las postales, realizadas primero en papel fotográfico y luego impresas. Toda clase de editores, librerías, dueños de bazares, balnearios, etc., se apresuran a editar series y colecciones, con frecuencia repetitivas o plagiarías y en las que bucear sigue siendo un laberinto...□

## 5.1. LAS PRIMERAS FOTOS

A pesar de la cercanía de Galicia y León, los datos disponibles sobre la llegada de la fotografía al Bierzo no permiten datar con exactitud la fecha en que la primera cámara o el primer estereoscopio cruzaron los puertos de Manzanal, Pedrafita o Pajares, posiblemente en la última década del siglo pasado.

Siguiendo el ejemplo de Fontanella, los datos que utilizamos

son los referentes a personas, no a métodos ni a adelantos, puesto que en esta cuestión puede haber muchísima variedad entre una ciudad y otra. Por ejemplo, si el ambrotipo se introduce en Sevilla alrededor de 1872, sabemos que ya se utilizaba en Canarias antes de 1858. Por razones de esta índole, al tratar de la ftohistoria de España de un modo global resulta difícilísimo, si no imprudente, precisar la fecha de una innovación<sup>225</sup>.

En cuanto a nuestra zona de estudio, habrá de tenerse en cuenta que ni El Bierzo en concreto ni Castilla y León en general son zonas prolíficas en fotografía histórica (por lo demás, sin apenas estudiar). “La gran actividad fotográfica del siglo XIX, a excepción de Madrid, Barcelona o Sevilla, ocurría

principalmente en la periferia”, como afirma Fontanella, por lo que nuestra meseta debemos considerarla un tanto desértica, también a efectos fotográficos. De esta sequía no se libra ni siquiera El Bierzo, por muy vergel que sea en los papeles literarios y en la realidad natural.

En efecto, aunque El Bierzo se considera tradicionalmente tierra de paso, el paso no era tan fácil: Napoleón se quedó en Astorga, la diligencia Ponferrada—Ourense tardaba veintiuna horas, y el ferrocarril estuvo años atascado en Brañuelas. Precisamente en Brañuelas toma el coche—correo a Vigo el famoso viajero Charles Davillier, en 1863. Cuando Davillier cruza El Bierzo *desconocía* la fotografía, pues se hace acompañar del dibujante Gustavo Doré. El Bierzo le sorprende y hace una descripción tan gráfica que no está de más dejar aquí constancia de ella:

El Bierzo es un valle circular de ocho o diez leguas de extensión, verde, sombreado, con grandes bosques de castaños y nogales, vastos campos de lino y límpidos arroyos. Se creería uno transportado a un rincón de Suiza o del Delfinado<sup>226</sup>.

Esta *suiza* sorprende a Doré y Davillier por su secular incomunicación y aislamiento, que no eran un tópico:

El país, extraordinariamente salvaje se hace cada vez más accidentado. En los pueblos donde para la dili-

---

<sup>225</sup> FONTANELLA [1981:217].

<sup>226</sup> Doré-Davillier [1988:345]

gencia, algunas jóvenes nos ofrecen vasos de agua, frutas y leche<sup>227</sup>.

La primera locomotora llegó a Ponferrada en 1882 y las comunicaciones ferroviarias con Galicia no se completaron hasta 1883, año en que Alfonso XII inaugura el tramo Madrid-Coruña. Posiblemente este año, 1883, y este viaje real, sean la vía de paso de los primeros fotógrafos. Más allá de la vía férrea, los retratistas ambulantes, de apellidos extranjeros, se aventuran en caballerías, como Hans Gadow, que en 1895 recorre Riaño, Astorga, Ponferrada, Villafranca e incluso llega hasta la aldea de Burbia, en Ancares. Gadow saca instantáneas de valor etnográfico, pioneras en la historia de la fotografía leonesa.

Por lo demás, en la lista de más de novecientos fotografías anteriores a 1900 que enumera Fontanella<sup>228</sup> únicamente se mencionan dos fotografías leoneses, J. M. Cordeiro (1871) y Gracia, ninguno de ellos en El Bierzo.

Así pues, la llegada de la primera cámara fotográfica al Bierzo debe situarse entre la consolidación técnica de la placa seca de gelatino-bromuro (1871) y la llegada del ferrocarril (1882). De hecho, **las fotos más antiguas que conocemos**, publicadas en el *Álbum del Bierzo*, **son placas de cristal de 1880-83** en las que el autor —posiblemente un ingeniero vinculado a la construcción del ferrocarril— recoge los trabajos de la draga y la sonda en el río Sil a su paso por Toral y La

---

<sup>227</sup> Doré-Davillier [1988:347]

<sup>228</sup> Fontanella [1981]

Barosa; la construcción de los puentes de la Lagartera, Rairós, El Paso y del Estrecho, etc.

Aunque esta importante serie de placas no tiene fecha, es evidente que son anteriores al 1 de septiembre de 1883, día en que los reyes Alfonso XII y María Cristina cruzan por primera vez el puente del Estrecho, tras dormir en un furgón del Tren Real, en la estación de Toral de los Vados. Nuestra aseveración se apoya en otro dato que no puede ser mera coincidencia: Fontanella menciona<sup>229</sup> un fotógrafo transeúnte, P. Sauvanaud, que realiza veinte fotos de las obras del ferrocarril en Asturias, León y Galicia, datadas con exactitud el 1 de septiembre de 1883.

No tenemos al respecto ninguna otra apoyatura documental, pero acaso algunas de las placas del TFB podrían ser del propio Sauvanaud, o de algún otro fotógrafo colega en aquel viaje.

Tres años más tarde, en 1886, aparecen datadas dos magníficas fotos en color sepia del claustro de profesores y alumnos del Instituto de Ponferrada en el curso 1886-87 (véanse en la pág. siguiente).

---

<sup>229</sup> FONTANELLA [1981:283]. Nota 42.





Estas dos fotos de 1886 son obra de J. David, con estudio en *90 rue de Courcelles, Bélgica*. En la obra *Memoria gráfica de Alcalá*, ya mencionada al hablar del sarampión sepia, encontramos una foto gemela de estas dos. Se trata de *Alumnos del colegio de los escolapios, 1879—1880*. La orla de las tres fotos, su estética y pie de foto son exactos. Por tanto, es fácil concluir que J. David era un fotógrafo itinerante, posiblemente el mismo que Fontanella<sup>230</sup> localiza en Valladolid en 1883 y en Madrid (con dudas).

1879, 1880, 1886...Alcalá, Valladolid, El Bierzo. J. David, un transeúnte con su carromato—laboratorio, que nos transporta al tiempo de los pioneros:

En los carromatos cargaban las cámaras, los productos químicos, placas, objetivos, trípodes y diverso material que podía llegar a pesar hasta más de sesenta kilos. El manipulado debía hacerse a oscuras y los clichés se secaban naturalmente, a la corriente del aire, pues el sol y el fuego derretían la gelatina. En aquellos tiempos el fotógrafo llegaba con sus instrumentos a la ciudad y a la voz del pregonero, como el mielero o el vendedor de sardinas, se trasladaba por encargo a casas para hacer retratos. Son fotografías no de la vida sino de los que la viven, dejándose retratar pasmados y sintiéndose, brevemente, el centro del universo. Lo normal era que se asentasen en una ciudad y permaneciesen en ella mientras el negocio tuviese clientela<sup>231</sup>.

¿Cuánto tiempo permanecería J. David en Ponferrada?  
¿Una semana, apenas un par de días? Hoy disponemos tan

---

<sup>230</sup> FONTANELLA [1989:260].

<sup>231</sup> Memoria gráfica de Alcalá [1996:31-32].

solo de dos fotos, pero tal vez algún día, tirando de estos hilos, aparezcan nuevas imágenes para nuestra sorpresa y gozo.

En fin, la serie de placas de cristal de 1880—82 y estas dos joyas de J. David de 1886 son, cronológicamente, los puntos de referencia más lejanos en la historia de la fotografía berciana□

## 5.2. LAS POSTALES DE ROMERO

Con la vía de penetración del ferrocarril, la fotografía entra en los acontecimientos sociales y familiares (procesiones, ferias, fiestas en el Casino, bailes de carnaval, bodas, viajes) y en sucesos noticiosos que anticipan el futuro fotoperiodismo (accidente de un avión, funambulistas encaramados a la torre de la Encina, competiciones de esgrima, etc.)

Los focos de atracción fotográfica se polarizan en torno a la pequeña burguesía local, hasta que surge la impresión de postales que, a partir de 1910, alcanzarán gran auge (en aquella época llegaron a venderse millones de postales. Baste un ejemplo: entre 1902 y 1905 se vendieron en España 180.000 colecciones de la serie de Kaulak, “¡*Quien supiera escribir!*”, de 10 tarjetas cada una, a 15 céntimos la postal)<sup>232</sup>.

Muy pronto, las postales también llegarían a ser populares en El Bierzo, donde la imprenta de Veremundo Nieto o comercios como Confitería Romero inician su impresión. También en Villafranca aparece documentado el fenómeno de las postales. Las primeras de las que tenemos noticia son cuatro postales publicadas en septiembre de 1912 por el *Correo Berciano* editado en Corullón, con imágenes del Cristo de la

---

<sup>232</sup> Tomado de Madrid en blanco y negro, p. 152.

Esperanza, fachada de San Nicolás, Teatro Villafranquino y Fuente Chata<sup>233</sup>.

En un primer intento de sistematización de las postales bercianas, hemos catalogado una veintena de series, la mayor parte de ellas incompletas, lo que indica el escaso interés prestado a su conservación. Mencionaremos a continuación las características de cada serie de postales conocida.

---

<sup>233</sup> Carro Celada [1984:108].

Tabla 7. Las series de postales

Atendiendo a su origen y características, hemos catalogado dieciséis series; bautizadas con el nombre o apellido de procedencia o por la característica dominante (ej.: "serie verde" o "serie *Colección Romero*"):

**Blanco y Negro:**

1. Serie "La imprenta V. Nieto"
2. Serie Romero
3. Serie Romero Ponferrada
4. Serie Romero roja
5. Serie Negra

**Impresas en tonalidades varias:**

8. Serie coloreada " V. de R."
9. Serie azul "Casa Romero"
10. Serie verde anónima

**Sepia:**

11. Serie "L. Roisín, fotógrafo".
- 12.— Serie Nieto "Postal Ibérica"
- 13.— Tira "Casa Romero Ponferrada".

**Posteriores a 1936:**

- 14.— Serie Artigot "Col. 35. Ed. Artigot - Zaragoza.
- 15.— Serie Edic. Arribas.
- 16.— Serie color, Ed. París, Zaragoza



## **Catálogo de postales ponferradinas:**

### **I.— SERIE "LA IMPRENTA V. NIETO**

Rojas. ByN con rótulos en cursiva roja: "La imprenta V. Nieto — Ponferrada". Hacia 1920. Sin numeración. La imprenta de Veremundo Nieto estaba en la calle del Reloj.

1. Vista panorámica
2. Puente romano
3. Casa Ayuntamiento
4. Salida de la 1ª máquina de FFCC a Villablino, 1919
5. Calle Ancha
6. Templo de la Virgen de la Encina
7. C/ de Isidro Rueda.

### **II.— SERIE ROMERO**

Todo en negro. Hacia 1915. Figura la inscripción "Colección Romero" en el ángulo inferior izqdo. de la postal. Numeradas del 1 al 20.

1. Castillo.
3. Paseo del Sil
6. Calle Ancha (existe una con rótulos en rojo, posible reimpresión)
8. La Ygalica
9. Boeza
10. Castillo de San Blas
13. Fragas del Sil. Aguas Sulfurosas
14. Calle Fortaleza
15. Calle del Reloj
17. Central eléctrica
18. El Matadero

### **III.— SERIE ROMERO PONFERRADA**

Negra. Parece postal única. Hacia 1915. Dorso: Fototipia de Hauser y Menet. Madrid. No tiene numeración.

La Calzada.

#### **IV.— SERIE ROMERO ROJA**

Ejemplar único, impresa con rótulo en rojo. Hemos encontrado el negativo original en la Col. Vitoria.

6.— Calle Ancha.

#### **V.— SERIE NEGRA**

Ejemplar único. Rótulos en blanco.

8.— Castillo. Parte Norte.

#### **VI.— SERIE ESPERÓN**

ByN. a mano, en letra de imprenta, figura núm. y rótulo: "P. Esperón. Toledo". Al dorso "Made in Spain". Quizás haya dos colecciones, pues el número dos se repite con distintos motivos:

2.— Avda. Estación.

2.— Arco de Reloj.

3.— Entrada al castillo (con gente).

#### **VII.— SERIE PRIETO**

ByN. Rótulo "E. Prieto. Ponferrada" escrito a mano, sobrepreso en el original. Eugenio Prieto "Negrín" reprodujo una colección de Esperón, que vendía en su droguería y fue en su momento muy popular. Numerada, posiblemente del 1 al 12.

1. Ayuntamiento

4. Ntra. Sra. de la Encina

5. Vista Parcial

6. Pte. Boeza

7. Paseo del Campo

8. Balneario

9. Pte. Querol y Castillo

10. Estación

11. Pte. Romano en el Sil

12. Central MSP

#### **VIII.— SERIE COLOREADA V. DE R.**

Originales coloreados en tintas. Hacia 1900. Está numerada, posiblemente del 1 al 12. Hay seis localizadas. A nuestro juicio es la serie más hermosa.

*Originales:*

4. El Castillo

7. Ctra. de la Puebla (S. Pedro)

11. Campo de la Cruz

*En reproducciones:*

— Ayuntamiento

— San Antonio

- La Calzada



### **IX.— SERIE AZUL "CASA ROMERO"**

Excelentes postales, rótulo: "Colección Casa Romero". Hacia 1915. Sin numeración. Localizadas seis.

- Calle del Reloj
- Pl. Encina
- Soportales
- Rañadero
- Pte. Puebla (igual a la núm. 2 de la Tira Sepia)
- Castillo
- La Bóveda (?)
- Paraisín (?)
- Escalinata del Reloj (?)

### **X. SERIE VERDE ANÓNIMA**

Color verdoso, hacia 1910. Procedencia Biblioteca Municipal Ponferrada. (Adquiridas en "Niu del Col—leccionismo. Barcelona). "1ª Colección. Ponferrada (León)". Identificadas 10, faltan dos originales.

1. Portada del Castillo
2. Calle Isidro Rueda
3. Orillas del Sil
4. Pl. Encina
5. Calle de la Fortaleza
6. Barrio La Puebla
7. Vista del Castillo
8. C. del Hospital
9. Río Sil. El azufre
10. Acantilado del balneario (niños bañándose)

### **XI.— SERIE ROISÍN**

Color marrón/sepia, con recuadro blanco. Rótulo: "L. Roisín, fotógrafo". Numeradas del 1 al 20 (?)

2. Vista general del Castillo
4. Arco del Reloj
5. Vista parcial y río Sil
6. Pl. Encina
8. Calzada
9. Iglesia de Otero
10. San Andrés
11. Pte. sobre el río Sil
12. Pl. Encina
13. Vista lateral del castillo
14. Puente del ferrocarril
17. Puente Romano del Boeza
20. Reloj

### **XII.— SERIE NIETO**

Sepia con recuadro blanco. Autor: Arturo González Nieto. Dorso: "Colección Postal Ibérica". Año 1919. Numeradas. Mala calidad de impresión.

5. Ferrocarril Ponferrada—Villablino
6. Estación de Villablino

**XIII.— TIRA CASA ROMERO**

Sepia, tira de 12 fotos (falta la 12). Rótulo: "Casa Romero Ponferrada".

1. Vista general
2. Puente de la Puebla
3. La Ygalica
4. Castillo
5. Portada del Castillo
6. Reloj
7. Isidro Rueda
8. Ayuntamiento
9. Altar de la Encina
10. Imagen de la Virgen
11. Plaza de la Encina



### 5.3. EL ÁLBUM DE DON ADELINO

En el proceso de búsqueda y primera catalogación de las postales bercianas, nuestro punto de partida fue *El Álbum de don Adelino*, extraordinaria colección de postales y fotos antiguas de Ponferrada, salpicadas de sabrosos comentarios y amenas curiosidades.

Su autor, don Adelino Pérez Gómez (1901—1990), pertenecía a una de las familias tradicionales de Ponferrada: su abuelo materno, D. Rufino Gómez García fue el introductor de la electricidad en Ponferrada, a finales de siglo. Personaje activo en la vida local ponferradina, don Adelino fue socio fundador de la *Deportiva*, fue alcalde y concejal del ayuntamiento de Ponferrada en la posguerra, e impulsor de celebraciones religiosas como la peregrinación de la Virgen de la Encina por El Bierzo o, especialmente, de la tradicional Semana Santa Ponferradina, siendo mayordomo de la Hermandad de Jesús Nazareno. Además de elaborar su *Álbum*, don Adelino escribió las obras de teatro *Estampas ponferradinas* y *Morenica de mis amores*<sup>234</sup>; en 1975 recibió un homenaje popular en el Casino La Tertulia y se dio su nombre

---

<sup>234</sup> PÉREZ-GOMÉZ, Adelino. Son dos obritas costumbristas, que han sido representadas ocasionalmente, recreando escenas bercianas y una evocación de las bodas de plata de la Coronación de la Virgen de la Encina (1908).

a una calle de la ciudad a la que había dedicado tantos esfuerzos.

*El Álbum de don Adelino*<sup>235</sup> consta de casi un centenar de hojas en las que don Adelino mezclaba postales antiguas y modernas, fotografías, imágenes de la Virgen de la Encina, anotaciones manuscritas, pies de foto escritos a máquina en tiras de papel, etc.

Ese Álbum de recuerdos que todo el mundo hace alguna vez de su familia, don Adelino lo hizo durante años de su gran familia de vecinos ponferradinos pues, sin duda, él sentía el Casco Antiguo de Ponferrada como su propia casa. Por ello, *El Álbum de don Adelino* es familiar, doméstico, casi íntimo. Tiene todo el encanto y la ternura de las cosas hechas con cariño. Por esta misma razón, carece de rigor histórico: las fechas de don Adelino deben entenderse siempre como indicativas o aproximadas, incluso a veces poco aproximadas, en su afán por dar más antigüedad a fotografías y postales y a lo que éstas representan.

La ausencia de rigor no empaña el valor documental del *Álbum*, cuyas anotaciones son siempre interesantes, ni mengua el mérito de su autor al recoger, guardar y conservar cuidadosamente nuestro patrimonio fotográfico y, con él, la memoria del patrimonio arquitectónico, tan arruinado y destruido.

Piénsese que gracias a la fotografía tenemos hoy constancia exacta de cómo eran y dónde se hallaban edificios de

---

<sup>235</sup> Subrayamos que la inclusión, por nuestra parte, del artículo determinado “El” es intencionada, porque se trata de una obra singular y única.

valor singular desaparecidos para siempre, para desgracia y vergüenza de los ponferradinos: el Castillo (derruido a partir de 1850), el Arco del Paraisín (†1940), la ermita del Sacramento (†1959), el Convento de San Agustín y el Teatro (†1963), la iglesia barroca de San Pedro (†1963), la Bóveda (†años 60), el puente de piedra sobre el río Sil (†1953), el campo de fútbol de Santa Marta (†1974), el cementerio del Carmen (†1965), etc.

Ésta es la aportación más valiosa del *Álbum*, gracias a la gran colección de postales reunidas apasionadamente por don Adelino. Harto de que se las robaran cada vez que prestaba su *Álbum*, escribió a máquina su nombre en muchas, cosa que hoy resulta molesta estética y documentalmente. Ello no impidió que le siguieran mangando postales y, de hecho, algunas de las incluidas en el Thesaurus las hemos localizado en segundas y terceras fuentes.

A pesar de los desaprensivos, el *Álbum* viajó intensamente por los hogares ponferradinos. Don Adelino lo prestaba a quien se lo pedía e incluso lo ofrecía a colegios y academias, que lo hacían circular en sus aulas, entre los alumnos. Un auténtico apostolado cultural ponferradino, que él mismo definió así:

En mi locura de amor a Ponferrada, os ofrezco este *Álbum* con fotografías que evocan tiempos pretéritos llenos de historia, figurando en destacado lugar nuestra Reina celestial y Patrona de este Bierzo encantador, la Santísima Virgen de la Encina<sup>236</sup>□

---

<sup>236</sup> Nota manuscrita de don Adelino, incluida en el *Álbum*.

#### **5.4. FOTÓGRAFOS BERCIANOS “PENDIENTES”**

Con el nuevo siglo, el fenómeno social de la fotografía puede considerarse definitivamente implantado en El Bierzo y su desarrollo correrá igual suerte que en el resto del país: una suerte dudosa pues, contemplando las viejas fotografías, hemos experimentado con frecuencia la sensación de que las postales y retratos actuales no han logrado mejorar la calidad, la belleza y el encanto conseguidos por los pioneros.

De entre esos pioneros de la fotografía berciana, de calidad acreditada, quisiéramos mencionar a continuación a los más singulares y destacados, merecedores de sendas monografías que, por nuestra parte, anotamos en el debe de los asuntos pendientes. Ellos son Amalio Fernández, Arturo González Nieto, Bernardo Alonso Villarejo y Alejo Sandes Carnicer.

\* \* \*

➤ **Amalio Fernández** (Ponferrada, fallece en 1988), desarrolla su trabajo a partir de 1936; conoció el archivo de Arturo González Nieto a través de la familia Matinot. Hijo Predilecto de Ponferrada y fotógrafo cuasi oficial durante décadas. Hombre sencillo y, más que viajero, andarín (en compañía de

otro andarín berciano, Elvio Nieto). Recorrió con su cámara los paisajes del Bierzo, descubriéndolos a los ojos de todos, incluidos muchos bercianos. Sus fotos, postales y carteles de Médulas, Carucedo y, especialmente, de todo el Valle del Silencio (Peñalba, Montes, Oza, etc.) siguen siendo el sustento principal de libros y carteles de contenido turístico.

Parte de su obra ha sido publicada en numerosos folletos y postales que han dado a conocer una imagen otoñal y romántica de El Bierzo y, especialmente, en el libro póstumo *Luz y palabra: El Bierzo a través de Amalio Fernández*, que recoge un centenar de fotografías en blanco y negro y color, con los temas tradicionales amalienses: Valle del Silencio, hojas en otoño (vendimia, castañas), ancianas enlutadas, almendros en flor, nocturnos ponferradinos y numerosos paisajes del omnipresente mundo berciano.

Es un libro, en fin, editado a modo de homenaje por el Ayuntamiento de Ponferrada, con sabroso prólogo de Antonio Pereira, y de resultado desigual, pues incluye fotografías y poemas del propio Amalio, quien fue mejor fotógrafo que poeta. Lo lamentable es la mezcla de ambos elementos y la carencia absoluta de pies de fotos, de una breve catalogación o, tratándose de un libro—homenaje póstumo, de una mínima nota biográfica.

➤ **Arturo G. Nieto:** Una monografía dedicada a Arturo González Nieto, ponferradino y fotógrafo de la infanta real apodada *La Chata*. Arturo González Nieto estudió en Granada, donde tuvo estudio fotográfico. En su tierra retrató con gusto

la vida social ponferradina: excursiones campestres, fiestas en las fincas señoriales del Boeza (familia Matinot), de Campo (familia Valdés) o de Cubillos. Fue el cronista principal de los actos de la Coronación de la Virgen de la Encina (1908). Durante veinte años publicó en revistas de la época y ganó importantes premios; la Guerra Civil lo sorprendió en Japón, de donde regresó enfermo. Falleció en Altea en 1938. Su memoria y buena parte de su obra las ha conservado celosamente en Ponferrada María Teijelo.

➤ **Los Garay:** En nuestro TFB se menciona la familia Garay en Ferrol (EB-0247) y todavía hoy puede verse un expositor de Garay en Ponferrada, en el portal donde hubo durante años un estudio semiabierto, en la avenida de la Puebla.

Ha sido nuevamente Fontanella quien ha seguido la pista a la saga de los Garay, además de Ricardo González en la faceta vallisoletana.

El fundador, Francisco Garay Montero —quien, en palabras de López Mondéjar, llegó a ser un prestigioso retratista—, se hizo fotógrafo en Valladolid “comenzando probablemente alrededor de 1883, según una conversación con Vicente Garay López, actual dueño de la casa en Bilbao<sup>237</sup>”. Siendo ambos jóvenes, en Francia, Francisco Garay habría sido alumno de

---

<sup>237</sup> FONTANELLA [1981:218 y 254, nota 12].



Anselmo Coyne, fotógrafo de la Real Casa, instalado en Zaragoza hacia 1860<sup>238</sup>.

Está documentada la presencia de Francisco Garay en Logroño entre 1890-1901 y su posterior traslado a Valladolid, con una prole de diez hijos, todos los cuales trabajaron durante algún tiempo en la fotografía<sup>239</sup>.

A partir de los primeros estudios localizados en Valladolid, Bilbao y Logroño, puede suponerse la diáspora de los hijos y nietos de Francisco Garay, cuya presencia, en lo que nos concierne, aparece documentada en nuestro Thesaurus en O Ferrol (1930, véase TFB, EB-0247) y en Ponferrada (>1958-1997).

A la muerte de Francisco, cuando Vicente Garay ya había trasladado su estudio a Bilbao, Jesús y Juan José mantuvieron abierto el estudio paterno en Valladolid (hasta 1978), mientras otro hermano, Daniel Garay Panizo, lo hacía en León, O Ferrol y Avilés.

Y miembros de esta saga, más o menos directos, son sin duda los *garays* que, como en El Bierzo, han seguido haciendo fotografía en Castilla y León.

---

<sup>238</sup> Este dato de Fontanella es, sin embargo, desmentido por Ricardo González, quien recoge el testimonio de Juan José Garay, único hijo vivo de Francisco Garay Montero, y basándose en el origen humilde de la familia y en que el hijo no recuerda que Francisco mencionara nunca su estancia parisina.

➤ **Alonso Villarejo:** Otra monografía dedicada al aficionado bembibreño Bernardo Alonso Villarejo, paisajista declarado, buen fotógrafo poseedor de un sentido estético costumbrista. Sus imágenes se enriquecen casi siempre con la presencia del elemento humano. Estamos gestionando la posibilidad de aportar sus negativos a los fondos de la Filmoteca de Castilla y León; pero hasta la fecha —a pesar de las buenas intenciones— no ha sido posible acceder a ellos ni, por consiguiente, inventariarlos.

➤ **Alejo Sandes Carnicer:** Nacido en Villafranca del Bierzo (León) en 1908. A sus 88 años goza de una razonable buena salud y capacidad de identificar buena parte de sus negativos, aunque —en palabras de sus sobrinas— “su memoria ya no es lo que era”.

Nacido en una familia aficionada a la fotografía: su padre, Apolinar Sandes, de origen gallego, le regaló la primera máquina fotográfica en los años veinte. Fue comprada en la feria de Lugo y costó 25 pts. Un hermano de Alejo, el abogado José Sandes Carnicer, también era aficionado a la fotografía y hacía placas, de las que la familia conserva[¿ba?] una caja.

Tras su primera cámara, Alejo tuvo una Leica y una Yashica, con las que hizo fotos hasta bien avanzados los años setenta. Por consiguiente, su colección podría comprender,

---

<sup>239</sup> “Desde la fecha de su regreso [a Valladolid] trabajaron con él Francisco, Vicente y Luisa, que retocaba negativos. Juan José empezó también muy pronto como aprendiz...” GONZÁLEZ [1990:152].

cronológicamente, cincuenta años, desde 1925-1975 (aproximadamente). Alejo Sandes ha sido en todo momento una persona bastante sistemática y ordenada, por lo que guarda su colección en buen estado de conservación y debidamente clasificada<sup>240</sup>. Aunque no hemos tenido acceso a todos los fondos, pudimos hacer un primer inventario:

a) Placas de don José Sandes. Una hermana de Alejo, Engracia (92 años) nos mencionó su existencia. Se trataría de unas cincuenta placas de principios de siglo (en 1914, José Sandes tenía 20 años).

b) Negativos “paso universal”. 35 mm., ByN. En otoño de 1996, Alejo nos permitió examinar con detalle una primera tanda de 102 carretes de 36 fotografías, conservados en archivadores, identificados y numerados.

c) Negativos 6x6 (> Leica). Hemos podido ver una colección que podría tener en torno a otro centenar de carretes y, por tanto, del orden de 3.000 fotos.

d) Diapositivas color. Hemos visto, *grosso modo*, cuatro o cinco cajas de 100 diapositivas en color, numeradas e identificadas, que corresponden a los últimos años de labor fotográfica de Carnicer (> 1960).

Con exclusión de las hipotéticas placas, la colección de Alejo Sandes Carnicer es uniforme y sistemática. El autor es,

---

<sup>240</sup> Pero muchos nos tememos que con cierto riesgo de desaparición, dada la avanzada edad de Alejo, 88 años. A su muerte, el fondo pasaría a algún sobrino, abriéndose al respecto todas las incertidumbres. En diciembre de 1996 intentamos hacer un depósito en la Filmoteca de Castilla y León, pero la gestión no prosperó. Ojalá otros tengan más suerte y la colección no llegue a perderse.

por definición, un paisajista. Las siete mil imágenes que estimamos podrían inventariarse recogen todos los rincones del Bierzo y Ancares durante cincuenta años. Hemos podido ver series enteras de “escudos bercianos” (“están todos los que existen en El Bierzo” —nos dijo—), calles y plazas de numerosos pueblos, motivos de la naturaleza (ríos, valles y montañas; muy especialmente, árboles), elementos autóctonos (pallozas, carros, etc.)

El retrato o el motivo humano escasean: da la sensación de que el fotógrafo ignoraba su existencia; salvo algunas —muy pocas— instantáneas familiares, está ausente el rostro humano del Bierzo, lo que contrasta con el rigor e intensidad con que fotografía el rostro físico y natural de la comarca. A mayores de lo indicado, existen en esta colección series de negativos de otras zonas (Asturias, Galicia, etc.), como consecuencia de los viajes y excursiones del autor□

## 5.5. OTRAS TAREAS PENDIENTES

Además de estos fotógrafos, hay varias colecciones privadas — a las que no hemos tenido acceso o sólo parcialmente— que también deben ser recuperadas, catalogadas y publicadas, algunas urgentemente. Así, en Villafranca, la de Balbino Alvarez de Toledo; en Ponferrada, las de Severo Gómez Núñez (cuya biografía, con algunas fotos inéditas, se acaba de publicar), Pedro F. Matachana<sup>241</sup>, Foto Tino, Foto Blas y Foto Madrid, entre otros.

En fin, en nuestra recolección inacabada e inacabable nos hubiera gustado encontrar imágenes de la casa—cuna (calle Cruz de Miranda), del interior de la Iglesia de San Pedro, de los molinos de las Huertas del Sacramento y de la Borriquilla que había en la ermita, de la capilla del Cristo... y tantas otras.

Mención aparte merece la obra fotográfica de Demetrio Merayo, el primer corresponsal de guerra nacido en Bembibre, que “sirvió” (como se decía entonces) en la Guerra de Marruecos. Sus fotos de los años 1920—1925 forman parte de la historia reciente del país y, aunque no sean comparables ar-

---

<sup>241</sup> Fue archivero municipal y Cronista Oficial de Ponferrada; por sus manos han pasado legajos y documentos que, sin duda, contenían fondos fotográficos todavía inéditos, lamentablemente.

tísticamente a las de Ortiz—Echagüe, nada tienen que envi-  
diarle en cuanto documentos bélicos. El tema marroquí ha  
sido puesto de moda por el libro de Leguineche sobre el  
Desastre de Annual y por la exposición sobre la obra del pro-  
pio Ortiz—Echagüe<sup>242</sup> y no estaría de más aprovechar la  
circunstancia para realizar un estudio y publicación monográ-  
fica de la obra africana de Merayo.



Para completar la historia de la fotografía en El Bierzo tam-  
bién será preciso seguir el rastro a las fotos de Hans Gadow  
en Alemania, de S. Esperón en Toledo, de L. Roisin en Barce-  
lona (propiedad de Ed. Labor<sup>243</sup>), Ksado en Galicia y a la saga  
de los Garay, a la que dedicaremos unas líneas, por su pre-

---

<sup>242</sup> Organizada por la Universidad de Navarra, donde está depositado su legado (28.000 negativos y 1.083 fotografías originales), recogido ya en formato digital –CD-Rom y base de datos— tras dos años de investigación. Ver *El País* [25—X—1997:38] y suplemento semanal, texto de Rafael Levenfeld y Valentín Vallhonrat.

<sup>243</sup> En 1990, a petición nuestra, el arquitecto Antoni González, jefe del Servicio del Patrimonio Arquitectónico de la Diputación de Barcelona, hizo gestiones en Barcelona para localizar fotografías bercianas en el Arxiu Mas, así como para rastrear la pista del archivo Roisin. En el Arxiu Mas pudimos localizar siete fotografías, todas de 1960 [signaturas G/43.100—43.106]; se trata de una vista general, tres vistas del castillo, una del ayuntamiento, una de la basílica de la Encina y otra más de la Torre del Reloj. No las hemos incluido en el Thesaurus por pertenecer ya a un archivo, pero quede aquí constancia de su existencia y de nuestro agradecimiento al informante.

“En cuanto al fondo del sr. L. Roisin —nos escribía Antoni—, hemos localizado su paradero actual; es propiedad de la Editorial Labor; la consulta no es pública”. Con ocasión de nuestro trabajo de campo en Barcelona visitamos la editorial Labor, pero el fondo L. Roisin no estaba disponible. Queda pues apuntada como otra tarea pendiente para la futura *Historia de la Fotografía en El Bierzo*.

sencia en Castilla y León, Galicia y, particularmente, en El Bierzo.

Y, afortunadamente, tampoco somos los únicos empeñados en esta tarea: en Villafranca, Santiago Castelao ha coleccionado abundantes fotos y postales villafranquinas; en Toreno, la Concejalía de Cultura y Deportes, dirigida por Bertila Rodríguez, con la colaboración del bibliotecario Pedro Seijas, ha organizado una magnífica exposición (“Toreno desde principios de siglo hasta los años 70”) que recupera instantáneas históricas (la fisonomía tradicional del pueblo, el incendio de la iglesia parroquial en 1934, la batida de un lobo en la década de los 59, etc.). A punto de cerrar nuestro trabajo nos llega la grata noticia de que esta exposición de Toreno será pronto editada en libro por el propio Ayuntamiento<sup>244</sup>□

---

<sup>244</sup> La Crónica 16 de León (19-XI-1997:30]

## 5.6. SOBRE LA HISTORIA DEL AUDIOVISUAL EN EL BIERZO

Entre las muchas tareas pendientes, todas ellas apasionantes, hay otro ámbito al que hasta ahora hemos prestado menor atención, pero que entendemos debería ser objeto de estudio cuanto antes. Nos referimos al patrimonio audiovisual berciano, sobre el que hasta la fecha no se ha hecho —que nosotros conozcamos— ningún estudio u *operación rescate*.

Tal vez el reciente nacimiento del Museo de Ponferrada, que ha venido a ocupar el noble caserón de la Cárcel Vieja, en la calle del Reloj, invite a los vecinos de la villa a recuperar imágenes, películas y vídeos.

La tradición cinematográfica de Ponferrada se remonta a los primeros años del siglo, con la llegada del cine itinerante de Barbajelata, que se instaló en la plaza de la Constitución. Los espectáculos de la época eran el baile dominical, amenizado por el organillo de Manuel el Churrero y las proyecciones de Barbajelata. Las películas eran mudas y sin letreros, siendo acompañadas por las explicaciones, en vivo y en directo, de un simpático empleado, Juanín<sup>245</sup>.

---

<sup>245</sup> *Álbum del Bierzo* [1996:62]. La saga de los Barbajelata dejó huella en El Bierzo y en toda Galicia desde finales del XIX. La presencia de esta familia aparece documentada por primera vez en 1863, instalada en Santiago con una Exposición Mecánico-Óptica y Cristalería. En 1892, Teodoro Bar-



Luego vendría la Sociedad de Teatro, asentada en el Teatro de Ponferrada<sup>246</sup>, cuando la ciudad, agazapada intramurallas, apenas se extendía al otro lado del río.

Con el nacimiento de La Puebla —primer ensanche urbanístico local—, llegan también signos de progreso cultural y es significativo que el primer cine estable no se asiente en el casco viejo, sino justamente en el mejor solar de la nueva plaza de La Puebla, que andando el tiempo llegará a ser la plaza principal de la ciudad:

En 1933 se concede licencia para la construcción del teatro Edesa en la plaza de Julio Lazúrtegui y en 1934 se proyecta la primera película sonora, *Vuelan mis canciones*, con una recaudación de 3.518,80 pts. en cuatro días de exhibición. La siguiente proyección sería *Un yanqui en la corte del Rey Arturo*<sup>247</sup>.

---

bajelata presenta daguerrotipos en Pontevedra; en 1912 Eduardo Barba-jelata ya es exhibidor de cine en Ourense y Monforte, desde donde pasaría itinerante a Ponferrada —pues coincide la cronología—. Véase CASTRO DE PAZ [1996:30 y ss.].

<sup>246</sup> La Sociedad de Teatro estaba ubicada en el ala derecha del que fue Colegio de los Agustinos. El edificio del siglo XVII, el más noble del Paseo del Espolón, fue también Audiencia de Justicia e Instituto de Segunda Enseñanza (véanse las fotos de su claustro de profesores y alumnos en 1886 en pág.251), y donde estudió Gil y Carrasco. Fue derribado en 1963 para construir el actual Instituto. El Teatro estaba provisto de butacas, palcos y plateas; acogió representaciones como *El Señor de Bembibre*, adaptación en verso de Mateo Garza o las zarzuelitas de Adelino Pérez (*Morenica de mis amores* y *Estampas ponferradinas*), así como funciones benéficas a favor de los soldados bercianos en la guerra de Marruecos (1921). En los tiempos en que las butacas costaban 1,15 pesetas (1924), se estrenó *Violetas imperiales* de Raquel Meller. Se cuenta que era tal el frío que había en el teatro, que las familias pudientes enviaban unas horas antes a la muchacha de servicio con un brasero encendido, para calentar sus respectivos palcos. *Álbum del Bierzo* [1996:66-67 y 176-177].

<sup>247</sup> VEGA ALONSO [1994:18].

El Café Teatro Edesa, a cuyo valor simbólico nos referiremos en el apéndice VI, llegó a ser punto de referencia en la vida social de la ciudad. Tras él vinieron otros y en Ponferrada llegaron a existir simultáneamente cinco grandes salas cinematográficas (*Edesa, Adriano, Morán, Bergidum, Sil*) cuyas carteleras constituían en los años sesenta una variada y atractiva oferta semanal y dominguera.

Ninguno de ellos sobrevivió a la crisis de finales de los 70: el *Sil* y el *Edesa* han sido derribados por la piqueta inmobiliaria, el *Morán* y el *Adriano* muestran sus ruinas indecorosas en medio de la ciudad: las butacas han sido pasto de las ratas y se han evaporado proyectores y recuerdos. Sólo el *Bergidum* ha tenido la fortuna de renacer en forma de lujoso Teatro Municipal□

## **5.7. PIONEROS DE LA CÁMARA**

Al igual que hemos señalado en el apartado fotográfico, queremos mencionar brevemente a algunos pioneros de la cámara en Ponferrada y El Bierzo.

Así, el propio Adelino Pérez López-Boto, al que debemos una gran aportación a nuestro caudal fotográfico, fue también uno de los primeros ponferradinos en disponer de una cámara de 8 mm. y comenzar a hacer sus primeras filmaciones, entre las que destacan las procesiones de Semana Santa y las fiestas en honor de la Virgen de la Encina, en años sucesivos, tomadas desde su privilegiada atalaya en la propia plaza de la Encina.

Otra fuente estimable —que urge rescatar— es el fondo del cámara de televisión Tino, quien durante décadas trabajó en todo El Bierzo como corresponsal de TVE, cuando no se había inventado el vídeo y las noticias se filmaban en película. Aunque la mayor parte del material rodado se enviaba puntualmente a Madrid, el corresponsal conservó rollos, fragmentos y recortes de interés.

Citaremos por último el archivo de No-Do, donde hemos hecho alguna indagación reciente, encontrando alguna que otra, escasísima, referencia al Bierzo (así en julio de 1949,

Franco inaugurando la central térmica de Endesa en Compostilla; o la inauguración del pantano de Bárcena; en 1959, la inauguración del reconstruido Santuario de la Virgen de la Peña, sufragada por el Coto Minero Vivaldi; la celebración del Centenario del Ferrocarril, y poco más).

La tarea, que excede por ahora a este trabajo, requiere una búsqueda minuciosa, que permita en futuros trabajos reconstruir también el patrimonio cinematográfico berciano□

## **5.8. EL CINE-CLUB GIL Y CARRASCO**

Las primeras salas y los pioneros de la cámara abrieron caminos a la afición por el cine en la ciudad y en todo El Bierzo, en épocas meritorias y difíciles desde el punto de vista político y cultural.

Uno de los episodios más significativos, del que queremos dejar constancia como final de este capítulo, fue la creación de un cine-club, en consonancia con las tendencias de la época, que funcionaba muy activamente en el Instituto Gil y Carrasco, con proyecciones semanales en el *Adriano*, cuyos coloquios apasionados e interminables eran cauce de expresión de inquietudes políticas y sociales, entonces prohibidas.

Tan prohibidas como las proyecciones clandestinas, organizadas por algunos profesores del Gil y Carrasco, con reducidísimos grupos de alumnos, entre los que tuvimos el privilegio de estar. Entre aquellos profesores amantes del cine y de la libertad de expresión deben mencionarse a Ángel y Aniceto Núñez [jefe de estudios], Miguel Costela o Adolfo Héctor Alonso Abella. Estos tres últimos eran profesores de Filosofía; buenos profesores, además, y por cierto que alentaron la vocación del que suscribe, de donde cabe deducir la peligrosidad social de dicha materia.

En aquellas sesiones clandestinas, a escondidas, podían verse, en 8 mm. o en 16 mm., las proyecciones mágicas de *Acorazado Potenkim*, *Octubre* y toda la pecaminosa filmografía soviética y alemana.

Estamos hablando de los años 73—75, vísperas de la muerte de Franco, los años más complejos de la pretransición, de los cuales ya comienza a ser necesario hilvanar la memoria. En aquel tiempo era comprometido programar, como hacía el cine-club ponferradino, películas como *Ciudadano Kane*, o un ciclo dedicado a Alf Sjöberg (*El Juez*, *La señorita Julia*), o a Milos Forman (*Los amores de una rubia*), etc.

El coloquio en torno a *El Juez* daba pie al crítico de cine para cuestionarse al día siguiente en el periódico:

(...) cuando esta debilidad pasional implica la corrupción de la autoridad, el abuso del poder, las consecuencias las paga Juan Pueblo.

La verdadera justicia es ideal: “La golondrina habla con palabras que no pueden ser escritas”. O acaso se refleje en el fondo la falta de libertad. Es más...¿existe esa libertad?<sup>248</sup>.

El tono era francamente ingenuo; cualquier ocasión ofrecía una buena disculpa para preguntarse por la libertad o por la muerte de Manolete... así, a la semana siguiente, el crítico insistía tercamente hablando, a propósito de *La Señorita Julia*, de represión sexual, feminismo, despotismo, repre-

---

<sup>248</sup> ZOVA [1974], *Diario de León*, 3—II—74. El subrayado es nuestro.

sión<sup>249</sup>. La película, galardonada en Cannes con la Palma de Oro en 1951, nos llegaba con veinte años de retraso y era, sin embargo, una novedad absoluta, una frescura necesaria que los cineclubistas bebían ávidamente.

*Los amores de una rubia* encendían tantas pasiones como la propia Primavera de Praga; la morosa *Rebelión* de Kobayashi daba pie para otro alegato:

(...) levantamiento del oprimido contra el poder opresor, enfrentamiento (en el que se encuadran la violencia, el heroísmo, etc.) a la tiranía, en definitiva, desafío a la injusticia<sup>250</sup>.

Si esto publicaba el crítico, puede imaginarse que el coloquio daba pie a toda clase de bajezas dialécticas; el “social” que enviaba el comisario de la ciudad para informarse, regresaba escandalizado, o tal vez él mismo descubría cosas nuevas tras el telón, aunque siempre quedaba claro que todo aquello de la tiranía y el poder opresor ocurría lejos, en Japón, en Italia o en Praga. Aquí, paz y hermosura.

La selección de películas nunca era inocente: *Rocky*, *Road to Dublín*, *La Commare Seca*, *Cero en conducta*, *El proceso de Verona*, *Gertrud*, *El hundimiento de la casa Usher*, o la genial *To be or not to be*. Pronto vendrían *La caza*, *La Madriguera* o *Le petit soldat*, de Godart; y pronto también, demasiado pronto, el asesinato de Passolini, en aquel otoño del 75 que cerró una época de nuestras vidas□

---

<sup>249</sup> ZOVA [1974], *Diario de León*, 10—II—74.

<sup>250</sup> ZOVA [1974], *Diario de León*, 5—III—74. El subrayado es nuestro.

## 6. TRABAJO DE CAMPO





## 6.1. MODELO INICIAL DE RASTREO

Cuando comenzamos el trabajo de campo carecíamos de un modelo inicial de rastreo, que hubo de ser construido a la medida de nuestros objetivos. Así, para evitar extraviarnos en la selva fotográfica, la primera pregunta a satisfacer fue determinar qué buscábamos y qué no.

La respuesta a este interrogante es compleja y necesariamente parcial, en la medida en que toda elección o delimitación supone exclusiones. Pero había que hacerlo: como ya se dijo, no queríamos, en sentido estricto, hacer una historia de la fotografía en El Bierzo; tampoco nos interesaba, por ejemplo, un trabajo de búsqueda de fotografías ya publicadas recorriendo las hemerotecas, etc.

Hemos visto en el capítulo dedicado a la memoria fotográfica cómo algunos autores o instituciones han optado por hacer recopilaciones a partir de la vida y obra de un fotógrafo (Larraz, Gombau, Ansedo, Ksado, Suárez, Pacheco y un largo etcétera), de un archivo concreto (*Galicia en el Arxiu Mas*, *Soria en el Archivo Histórico Provincial*, *Postales en el Museo Municipal de Madrid*), de varios archivos (*Galicia en las colecciones privadas*, *Tiempo de Recuerdos*), tomando como hilo conductor un argumento literario (Carpentier: *La ciudad de las columnas*), o una reconstrucción arquitectónica (*Rincones de*

*Compostela*, etc.). Las opciones y posibilidades son infinitas y todas ellas, bien ejecutadas, aportan matices enriquecedores.

Nuestra intención era sacar a la luz fotos nuevas, inéditas, desconocidas, posiblemente en peligro de desaparición y pérdida irremediable.

Pero, lógicamente, como en los famosos *Wh's*, había que responder, además del ¿Qué?, el ¿Cómo?, ¿Dónde?, ¿Cuándo?, ¿Por qué?, ¿Para qué?, etc. He aquí las respuestas razonadas con las que fuimos delimitando nuestro trabajo de campo.

¿Qué se busca?: Idea clave: **negativos** (y subsidiariamente: positivos, postales, láminas, etc.)

¿En dónde?: La búsqueda se realizó única y exclusivamente en la zona geográfica conocida como El Bierzo y, dentro de ella, en colecciones, álbumes o archivos de particulares. Se trataba pues de un rastreo en la calle.

¿Centro de Investigación?: Filmoteca de Castilla y León, donde se procuraría depositar todos o la mayor parte posible de los fondos obtenidos en depósito.

¿Para qué?: Sacar a la luz fotografías desconocidas, lograr la recuperación de fondos en peligro de desaparición. Incrementar nuestro patrimonio audiovisual.

¿Cómo?: Procurando una red de informantes puerta a puerta, solicitando las fotografías en préstamo y/o depósito o, alternativamente, reproduciéndolas a domicilio cuando no fue posible trasladarlas.

¿De qué época?: La cronología abarcó desde los orígenes de la fotografía hasta 1936, sin perjuicio de recoger, a mayores, a beneficio de inventario, otros documentos de fechas posteriores, con el único propósito de contribuir a incrementar los fondos fotográficos de nuestro patrimonio audiovisual.

¿Quiénes?: Informantes locales. Comenzamos por colecciones y archivos particulares de personas relacionadas con la fotografía, o sus familiares y descendientes. El orden de prioridad fue:

- a) Informantes “puerta a puerta”
- b) Otros informantes
- c) Exposición pública con proyección de diapositivas

¿Cómo reproducir las imágenes?: La realización técnica consistió en la reproducción de las antiguas imágenes —positivas— en diapositivas y negativos de segunda generación, con equipo de aproximación, empleando películas *Ektar 25* y *Kodachrome 25* y 64 luz de día. El asesoramiento de los fotógrafos pontevedreses Enrique Acuña y Anxo Cabada fue especialmente eficaz en este apartado.

\* \* \*

Una vez definido nuestro ámbito de trabajo, elaboramos una ficha que posteriormente sufrió modificaciones para acomodarse al primer nivel de catalogación<sup>251</sup>, comenzamos la tarea

---

<sup>251</sup> Véase el modelo de ficha en el punto 6.4; y, para todo lo relativo a los niveles de catalogación, véase el apartado **6.3. Construcción del tesoro**.

de recolección de documentos, lo que hemos denominado “rastreo”, mediante un sencillo pero trabajoso método de informantes puerta a puerta.

Como es de suponer, pronto comenzaron a aparecer fondos diversos, desde álbumes familiares a colecciones privadas, pasando por algunos fotógrafos, tanto profesionales como aficionados.

Cada informante requería un trato distinto: algunos nos abrieron sus puertas generosamente y otros las cerraron a cal y canto. Algunos aceptaron de buen grado y con interés nuestro trabajo y nos prestaron toda su colaboración, incluso con entusiasmo; otros, desconfiados, recelosos, nos tomaron el pelo.

Algunos entendieron pronto la conveniencia de aportar sus fondos a una filmoteca y salvaguardarlos; otros, creyendo acaso poseer un tesoro de gran valor económico, guardaron celosamente sus fotos. A veces nos hemos sentido culpables de despertar —en algunas mentes retorcidas— cierto espíritu especulativo: colecciones hubo que, no habiendo salido de una polvorienta y arrinconada caja de zapatos, eran de pronto elevadas a la categoría de objeto de arte subastable en la galería Cristhie´s de Londres.

En fin, sería prolijo agotar este relato agridulce en el que podríamos inventariar sorpresas agradables, gestos generosos y pequeñas miserias. Todo ello forma parte de la condición humana.

Pero como nuestro objetivo era sacar a la luz fotos desconocidas, en posible riesgo de pérdida o deterioro, sólo dejaremos constancia de aquellas fuentes a las que buena-mente logramos acceder. Las otras no merecen mención<sup>252</sup>□

---

<sup>252</sup> Para evitar repeticiones innecesarias, nos remitimos a los agradecimientos expresados en el Apéndice VI.

## 6.2. CRITERIO DE ORDENACIÓN

Una vez que comenzamos el rastreo, fueron apareciendo fotos y postales, a veces por decenas, desde ejemplares sueltos a pequeñas colecciones enteras, lo que nos creó la inmediata necesidad de clasificarlas.

A medida que iban surgiendo fondos de distintas procedencias fuimos asignando a cada documento una referencia, signatura o identidad, que permitiera ordenarlo y conocer de inmediato su origen.

Para ello, decidimos agrupar los fondos del *THESAURUS FOTOGRAFICO BERCIANO* en **“colecciones”**. Posteriormente, una vez que entramos en contacto con la Filmoteca de Castilla y León, las colecciones se agruparon en **“depósitos”**□

## **Colecciones**

Se trata de una referencia subjetiva, de uso interno, a efectos de la investigación, que nos permite identificar cada grupo de documentos según su procedencia o similar.

Para ello, se asigna a cada foto una “matrícula” o **Referencia** compuesta por dos elementos:

> las siglas de identificación del origen, preferentemente de dos caracteres y un máximo de tres (familia, archivo, etc.)

> un número de orden correlativo (tres dígitos, del 000—999, lo que permite un total de 1.000 fichas por colección).

Así, por ej., **AP-064**, sería la referencia de la ficha nº 64 de la colección de Adelino Pérez, etc.

Para asignar estas siglas de identificación de las colecciones fue preciso confeccionar una “Tabla de claves” en la que las siglas, con un máximo de tres caracteres, suelen coincidir —siempre que ha sido posible— con las iniciales del informante, configurando en nuestro TFB la siguiente tabla:

Tabla 7. Claves de las colecciones

ACF	Ángeles Carrera Fierro (Rimor)
AM	Alfonso Maestro (Bembibre)
AME	Amparito Merayo (Bembibre)
AMO	Argentina Morán (Bembibre)
AP	Adelino Pérez López—Boto (Ponferrada)
BAV	Bernardo Alonso Villarejo (Bembibre)
BU	Familia Buelta (Ponferrada)
CD	Casado Díez (Bembibre)
CF	Concha Fernández Rubial (Bembibre)
CHR	Charo Robinson (Bembibre)
CM	Carmen Mayoral (Bembibre)
CV	Chindasvinto Villar (Bembibre)
DM	David Martínez (Bembibre)
E	Ermida (Bembibre)
EM	Elena Mayoral (Bembibre)
EN	Enriqueta Quiroga (Ponferrada)
EP	Elisa Pérez (Bembibre)
EQ	Ezequiel Quintana Llamas (Ponferrada)
FG	Filo Gago (Bembibre)
FP	Familia Pacios (Ponferrada)
GA	Gloria Alvarez (Bembibre)
GG	Gabino González (Rodanillo)
GH	Gloria Hidalgo (Ponferrada)
HCF	Hortensia Carrera Fierro (Rimor)
HG	Honorina González (San Román de Bembibre)
HM	Familia Hernández Macías (Ponferrada)
JA	Jose Antonio Ardura (Bembibre)
JGO	Jose Luis García Olano (Bembibre)
JMG	Jose Manuel Gago (Bembibre)
JR	Jenaro Rodríguez (Bembibre)
LM	Leonila Merayo, <i>Sor Sacramento</i> (Villalibre)
LMA	Lola Mayoral (Bembibre)
MAT	Manuel Alvarez Trabajo (Bembibre)
MB	Mercedes Balín (Bembibre)
MD	Manuel Domínguez (Bembibre)
MO	Manuel Olano (Bembibre)
MT	María Teijelo (Ponferrada)
NY	Nisio Yebra (Bembibre)
PF	Paco Frades (Bembibre)
PT	Pedro Trobajo (Bembibre)
RG	Román Gago (Bembibre)
SS	Santiago Sabugo (Bembibre)
SSP	Socorro S. Palacios (Bembibre)
TA	Toño Alonso (Bembibre)
VC	Valentín Carrera (Ponferrada)
SR	Sin referencia



## Depósitos

Cuando se logra —no siempre, desafortunadamente— que los titulares cedan sus álbumes y tesoros familiares a una filmoteca, las colecciones se transforman en “**depósitos**”, identificados por razón de la persona que firma con una filmoteca, fototeca, archivo o museo el correspondiente convenio de depósito<sup>253</sup>.

Habitualmente a los depósitos se les asigna una **sigla mayúscula**, de fácil referencia mnemotécnica geográfica o personal, preferentemente de dos caracteres (ej.: **EB** = **El Bierzo**) y un **número de orden** correlativo a cada una de las imágenes depositadas.

En nuestro caso, por razones de operatividad, se estableció de acuerdo con los documentalistas de la Filmoteca una sola sigla que permitiera identificar todo el Thesaurus Fotográfico Berciano y diferenciarlo de los demás fondos o depósitos existentes en la Filmoteca de Castilla y León.

Esta sigla fueron las iniciales EB (El Bierzo), bajo la cual se agrupan las 46 colecciones recolectadas. Dado que todas las fichas tienen la referencia de la colección a la que pertenecen, están perfectamente identificadas las aportaciones o las colecciones de todos y cada uno de los donantes o informantes.

---

<sup>253</sup> Se incluye como modelo el usado habitualmente por la Filmoteca de Castilla y León, en el apartado 10. Modelo de rastreo, pág. 442.

Por último, el número de orden se configuró con cuatro dígitos (0000-9999), lo que permitiría acoger hasta un máximo de 10.000 documentos.

Así pues, la “matrícula” de cada ficha quedó confeccionada con arreglo a este modelo:

Nº de orden de Depósito:        E   B   —   0   0   0   0  
Referencia de Colección:        X — 0 0 0

La bondad del sistema quedó inmediatamente demostrada, como veremos, con los resultados obtenidos tras la mecanización informática de todos los documentos catalogados□

### Algunas cuestiones de intendencia

Paralelamente a este sistema, hubimos de atender necesidades de intendencia, que no son del todo irrelevantes.

La primera tarea fue reproducir y archivar las numerosas imágenes que iban llegando a nuestras manos desordenadamente. Para lo primero utilizamos primeramente nuestros propios medios (cámara Nikon, equipo de reproducción, mesa de luces, etc.) y pronto los medios técnicos de la Filmoteca. Surgió entonces la necesidad de enviar las fotos a Salamanca con el debido cuidado y no fue tarea fácil dar con

el sistema de archivo adecuado. Tras probar diversos sistemas de coleccionismo<sup>254</sup>, optamos por los sobres de celofán<sup>255</sup> mate, translúcidos y semitransparentes, disponibles en diferentes tamaños, por ser el sistema más cómodo y seguro.

A medida que acumulábamos fichas, comenzamos a organizar la colección en archivadores del tipo A-Z. Como es sabido, no siempre el método precede a la experiencia y, en nuestro caso, la experiencia fue dictando a veces el método.

Los montones de fichas fueron hallando acomodo en archivadores, a razón de un máximo de 150 fichas por archivador, numerados correlativamente. Como habíamos asignado números arábigos a las fichas, optamos por números romanos para numerar los tomos de archivadores, quedando así la estructura de la colección:

---

<sup>254</sup> Nos fueron muy útiles los catálogos de la casa alemana **Lindner**, aptdo. de Correos 50.271 de Madrid, especialistas en filatelia, que disponen de álbumes especiales para fotografías antiguas y tarjetas postales; y el de **STEM S.L.** (Servicios Técnicos para Equipamientos y Museos), c/ Ramón Turró, 122, 0805 Barcelona.

<sup>255</sup> Lo que denominamos vulgarmente “celofán” o similares, debe entenderse técnicamente como materiales plásticos fabricados con poliéster, polipropileno, triacetato o polietileno; es decir, materiales químicamente estables, de pH neutro. Debe evitarse el famoso PVC, que además de ser contaminante, no es químicamente estable y sus plastificantes perjudican a las fotografías.

**Tabla 8. Colección**

I	Fichas 0—150
II	Fichas 151—300
III	Fichas 301—450
IV	Fichas 451—600
V	Fichas 601—750
VI	Fichas 751—900
VII	Fichas 901—999
VIII	Fichas 1.000—1.150
IX	Fichas 1.151—1.300
X	Fichas 1.301—1.450
XI	Fichas 1.451—1.600
etc.	etc.

\* \* \*

Otros aspectos de intendencia fueron los relacionados con la reproducción de las fotos y el coste de todo el trabajo, pues puede suponerse que fotografiar, hacer copias de trabajo y reproducciones de cientos de fotos tiene un elevado coste económico, que no debe despreciarse.

Hasta que entramos en contacto con la Filmoteca de Castilla y León —y comenzaron a hacerse las reproducciones en sus laboratorios, a sus expensas, y con mejor calidad—,

hubimos de correr nosotros con los gastos generados por el trabajo de campo inicial.

Para realizar el *Álbum del Bierzo* y *Álbum de Bembibre*, desde 1990 hasta 1995 realizamos más de 2.500 fotografías, lo que representa en torno a 100 carretes de diapositivas, con un coste aproximado de 300.000 pts. También hicimos unas 2.000 reproducciones iniciales, en formato 13x18 cms, con un coste de 100 pts./ud, lo que supuso un gasto de 200.000 pts.

Es difícil cuantificar el material de oficina (folios, carpetas, clasificadores), empleado durante tantos años, así como el coste de libros, fotocopias, y demás gastos de librería. También es difícil cuantificar el coste de los viajes y otros gastos producidos por nuestras visitas al Bierzo, a Salamanca, etc. Todo ello, en una estimación a la baja, no es inferior a otras 500.000 pts., distribuidas a lo largo de siete años.

Por otro lado, el coste de edición del video *Memoria del Bierzo* superó el millón de pesetas y sería arduo contabilizar ahora los costes de desarrollo de *O Sal da Terra*.

En definitiva, dicho sea con ánimo de estimular a futuros “rastreadores”, la investigación ha requerido de unos fondos económicos propios no inferiores a dos millones quinientas mil pesetas. Debemos añadir, en aras de la honestidad que, aunque ha sido un coste considerable, nos hemos resarcido buena parte económica, mediante los honorarios por los derechos de autor de las publicaciones mencionadas. El resto *vaia práa ánimas...*□

### 6.3. CONSTRUCCIÓN DEL TESAURO

Digamos cuanto antes que el Diccionario de la Real Academia Española no recoge la entrada de la palabra latina *thesaurus* > gr. *θησαυροζ*.

Sí aparecen, en cambio, sus dos versiones castellanas sinónimas: *tesauro* y *tesoro*; ambas se definen, en sentido figurado, como “nombre dado por sus autores a ciertos diccionarios, catálogos o antologías”. También definen los académicos un tesoro como “conjunto o suma de cosas de mucho precio o muy dignas de estimación”<sup>256</sup>.

Hemos utilizado el nombre *thesaurus* = *tesoro* en este doble sentido: como catálogo, que lo es [fotográfico y berciano], y como conjunto de cosas ya que no de mucho precio, sí dignas de gran estimación.

Pero la elección de tal nombre no se limita a este doble sentido semántico, sino que hay otras acepciones de *thesaurus* o *tesauros*, de carácter más técnico o especializado, que hemos tenido en cuenta y en las que conviene detenerse.

La definición de tesauros aplicada a los denominados lenguajes terminológicos es complicada hasta para los especialistas en la materia. Currás recoge hasta treinta

---

<sup>256</sup> RAE, Diccionario de la lengua española, p. 1.303.

definiciones distintas<sup>257</sup>, desde la primera del Shorter Oxford Dictionary en 1736, como “tesoro o almacén de conocimientos”, hasta la definición de la UNESCO en 1976:

[sc. Los tesauros según su función] son un instrumento de control terminológico usado para trasladar desde un lenguaje natural de los documentos, los descriptores a un sistema lingüístico. Según su estructura son vocabularios controlados y dinámicos de términos relacionados semántica o genéricamente, que cubren un dominio específico del conocimiento<sup>258</sup>.

Modernamente, los terminólogos —profesionales especialistas en lingüística y en un tema concreto del saber humano, que definen los nuevos términos, los normalizan y acuñan, y defienden el idioma contra las deformaciones—<sup>259</sup> han ido depurando el concepto de tesoro hasta precisarlo en la siguiente definición de la propia Currás:

Un lenguaje especializado, normalizado, post-coordinado, usado con fines documentarios, donde los elementos lingüísticos que lo componen —términos, simples o compuestos—, se hallan relacionados entre sí sintáctica y semánticamente<sup>260</sup>.

La importancia de haber bautizado nuestro catálogo, colección o inventario de fotos bercianas con el nombre de *thesaurus* estriba en que nuestro propósito no era limitarnos a

---

<sup>257</sup> CURRÁS, [1991:94 y ss.].

<sup>258</sup> CURRÁS, [1991:96].

<sup>259</sup> CURRÁS, [1991:39].

<sup>260</sup> CURRÁS, [1991:98].

una designación más o menos simbólica, prestigiada por la forma latina.

Para tal viaje no hacían falta alforjas terminológicas. No; se trataba no sólo de bautizar un *thesaurus*, sino de construir, en la medida de nuestras posibilidades y subordinado a los intereses de nuestra investigación, un verdadero 'tesauro' que, siguiendo el modelo de los lenguajes terminológicos, reuniera las condiciones necesarias y suficientes.

De aquí que, a lo largo de este trabajo, emplearemos la doble fórmula, *tesauro/s* [como nombre común] para referirnos a los lenguajes terminológicos y particularmente a nuestro sistema de descriptores; y *Thesaurus* [como nombre propio] para referirnos singularmente a nuestro catálogo, que será por excelencia el Thesaurus Fotográfico Berciano.

Así, siguiendo a la terminóloga Emilia Currás, cuya propuesta sumamente didáctica hemos seguido en parte para construir nuestro tesauro, para que un tesauro lo sea, ha de cumplir estas condiciones:

- 1) Ser un lenguaje especializado
- 2) Estar normalizado
- 3) Unidades lingüísticas = términos (palabras clave)
- 4) Los términos se relacionan entre sí:
  - jerárquicamente
  - por asociación
  - por equivalencia



5) Constituyen un lenguaje documentario utilizado en los procesos de indización o clasificación y de recuperación de la información.

6) Deben permitir la introducción o supresión de términos

7) Transforma el lenguaje natural en lenguaje concreto, normalizado.

8) Sirven de unión entre el documento y el usuario (siendo el documentarista el eslabón fundamental) □

## **Características del TFB**

Pues bien, nos hallábamos en presencia de una serie de documentos que en nuestro caso eran fotografías (1.600) y había que articular un sistema flexible y ágil para satisfacer los tres fines documentarios: a) clasificarlas; b) indizarlas; y c) recuperar la información.

Viendo los resultados (las doscientas páginas de índices que constituyen los resultados de nuestra tesis <sup>261</sup>) es fácil deducir que la tarea de construir el tesauro fue compleja y trabajosa, particularmente en lo relativo a la definición de los términos o descriptores.

Pero creemos que el esfuerzo ha merecido la pena y el Thesaurus Fotográfico Berciano satisface los requisitos mencionados, a saber:

1) Es un lenguaje especializado (275 descriptores referidos al contenido de los documentos fotográficos).

2) Está normalizado (en las fichas de catalogación se han empleado sólo términos incluidos en el índice de descriptores, hasta un máximo de tres palabras clave por documento/ficha)

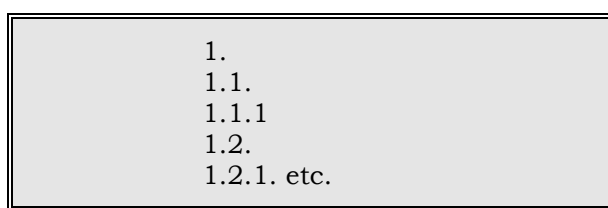
---

<sup>261</sup> Véase Anexo 1. Índices.

3) Los términos han sido definidos como unidades lingüísticas que remiten a conceptos clave (ej.: acontecimientos históricos; retratos) o bien a los principales elementos identificadores de cada documento (p. ej.: bautizo, boda, mitin).

4) Los términos se relacionan entre sí:

\* **jerárquicamente**, todos los descriptores están indizados:



\* **por asociación** (Animales, Arquitectura, Músicos, ...; así, por ejemplo, el descriptor “Oficios religiosos” incluye por asociación: bautizo, boda, comunión, entierro, etc.)

\* **por equivalencia** (Religiosos  $\approx$  curas  $\approx$  frailes  $\approx$  sacerdotes  $\approx$  monjes  $\approx$  etc., todos ellos referidos al epígrafe 5.2.)

5) Nuestro Thesaurus constituye un lenguaje documentario utilizable en los procesos de indización, lo que nos ha permitido:

**la indización** de los 1.600 documentos, elaborando los siguientes índices: de descriptores, temático, cronológico, toponímico, de fotografías, de colecciones, de fichas, de postales, etc.)

**la clasificación** (y futura mecanización en los fondos de la Fílmoteca)

**la recuperación de la información** (con los índices disponibles es inmediato el acceso a la información, así, por ejemplo, si quisiéramos hacer un trabajo sobre “Los casamientos en Castilla y León” y queremos encontrar en nuestro TFB todas las fotos que tengan como tema principal (o secundario, según sea preciso) las bodas, el proceso sería tan sencillo como sigue:

> buscar “boda” en el índice de descriptores, que nos remite al epígrafe **5.3.1.**

> acudir en el “Índice temático” al epígrafe “**5.3.1. Oficios religiosos**”, que incluye bautizos, bodas, entierros, procesiones, etc., donde encontraremos 32 fotos de boda. La signatura de cada una nos remite a la correspondiente ficha numerada correlativamente en los tomos del catálogo.

El proceso de recuperación de la información es sencillo y rápido y su gran flexibilidad nos permite encontrar el documento oportuno a partir de datos incompletos o mínimos, casi por aproximación: por fechas, por lugares geográficos, por el autor, por el origen de la colección, etc.

6) Deben permitir la introducción o supresión de términos: esta característica es consecuencia de las anteriores; en nuestro caso no es previsible la supresión de descriptores en el TFB, pero sí es previsible la introducción de términos nuevos como consecuencia de la incorporación de nuevos documentos. También es posible —y ello sirve a los fines de

nuestra propuesta final— la adaptación del tesauro a otros usuarios.

7) Hemos transformado el lenguaje natural de las fotos, información icónica, en lenguaje concreto y normalizado, además de recoger toda la información adicional (gráfica, escrita, manuscrita, etc.) presente en el documento, así como otro tipo de información circunstancial (que permite contextualizar el documento: familia o colección de origen, información verbal sobre el documento, etc.).

8) Por último, consideramos que nuestro TFB sirve de unión entre el documento fotográfico y sus futuros usuarios (el Catálogo completo está disponible para posibles investigadores de la fotografía y sus aledaños tanto en la Filmoteca como en la biblioteca de la Universidad de Salamanca, siendo susceptible de publicación).

En cuanto a la labor del documentarista como “eslabón fundamental”, en palabras de Currás, dejaremos que sean otros quienes juzguen si la hemos cumplido o no adecuadamente.

Concluiremos diciendo que este proceso de construcción del tesauro, aunque a veces avanzando intuitivamente, ha permitido construir la base de datos informatizada que ha sido herramienta fundamental de nuestro trabajo, y a la que nos referiremos seguidamente □

## **Mecanización**

Una vez definido nuestro propósito de construir un tesoro, y dado que se trataba de documentos fotográficos, consultamos la propuesta de mecanización de una base de datos fotográficos realizada por M<sup>a</sup> Linarejos Cruz Pérez y Belén Rodríguez Nuere, quienes partiendo del Archivo Fotográfico Laurent/Ruiz Vernacci<sup>262</sup> se propusieron construir un modelo de base de datos universal, compatible con las bases PIC del Ministerio de Cultura.

Se pensó que el problema de la mecanización de los archivos fotográficos era generalizado y que ante la euforia informática y la falta de ejemplos específicos se podrían producir excesivas mecanizaciones individualistas<sup>263</sup>.

En su loable empeño, las autoras formulan una estructura de la base de datos, unas normas de codificación con tres niveles y una serie de códigos y tablas a modo de prontuario.

La propuesta final de base de datos que formulan es modélica, a nuestro juicio, y podría ser de gran utilidad para “unificar la información de los distintos archivos españoles, tanto públicos como privados”; de hecho, la hemos consultado con el mayor interés, si bien nuestra catalogación se aparta de este modelo por las razones que siguen.

---

<sup>262</sup> Véase sobre este archivo nota 173, en pág. 190.

<sup>263</sup> CRUZ PÉREZ [1985:6]. El subrayado es nuestro.

Así, debemos hacer la salvedad de que nuestro objetivo no era ni construir una base de datos (ni mucho menos un modelo de base) ni tampoco mecanizar un fondo preexistente.

Nuestro principal objetivo era y sigue siendo el rastreo (la búsqueda y rescate de fotos, casa por casa). Un rastreo no indeterminado, sino capaz de servir a una posterior tarea de Reconstrucción de la Memoria, para lo cual era preciso definir un modelo concreto, y así lo hicimos.

Ahora bien: nuestro rastreo, catalogación y sistematización (construcción del tesoro) permitirían a cualquier usuario dar con facilidad los pasos necesarios en la dirección del trabajo de Cruz Pérez y Rodríguez Nuere.

En el supuesto de mecanización generalizada de los fondos de la Filmoteca de Castilla y León, nuestras fichas aportan la información básica, considerada como de “obligatoriedad absoluta” y a partir de la cual sería posible que esos datos mecanizados fueran accesibles desde el sistema PIC, desde una página *web* de Internet o por cualquier otra vía de acceso.

Cruz Pérez y Rodríguez Nuere definen en su *Propuesta* una ficha con tres niveles de codificación,

siendo el primero y el segundo (...) los únicos que debieran codificarse en una primera fase de catalogación y con obligatoriedad absoluta solamente el primero. Gracias a esta división se consigue que todo documento que se introduzca tenga unos datos mínimos para el buen funcionamiento, pero que, si algún archivo necesitase trabajar haciendo una descripción

minuciosa de sus documentos, pueda hacerlo, bien desde el primer momento o bien en un futuro<sup>264</sup>.

Este primer nivel “de obligada cumplimentación”, imprescindible para el buen funcionamiento de la base de datos y en el que nos hemos basado para diseñar nuestra ficha, incluye los siguientes datos:

---

<sup>264</sup> CRUZ PÉREZ [1985:13]. El subrayado es nuestro.



**Tabla 9. Datos de la ficha**

Número de referencia
Título
Autor de la toma
Tipo de documento (negativo, positivo, etc.)
Formato y Medidas (base x altura)
Tipo de imagen (simple, doble, estereoscópica, etc.)
Soporte (rígido, flexible, etc.)
Emulsión (blanco y negro, color, infrarrojos, etc.)
Conservación
Descriptorios generales
Detalle del contenido
Datos de localización del documento

Además de estos datos, hemos incluido otros dos epígrafes que las autoras citadas no incluyen en el nivel 1, pero que nos parecen imprescindibles, como son el lugar y la fecha.

En el caso particular de las postales, hemos incluido también los apartados “editor” y “fototipista”, cuando ha sido posible, así como algunas características externas que remiten por lo demás a epígrafes generales de nuestra ficha, siguiendo las normas internacionales<sup>265</sup>.

Por lo demás, el modelo de Cruz Pérez y Rodríguez Nue-re, compacto en cuanto al método de codificación — susceptible de universalizar, pero que no seguimos por resultar excesivo a nuestro propósito— tiene serias limitaciones en

---

<sup>265</sup> Véase el modelo para la clasificación y catalogación de postales de Alicia Lago González y Cristina Sánchez Quintero, que siguen las *Reglas de catalogación* del Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1985—1988. Mencionan los siguientes datos: *Título de la postal*, *Fotógrafo*, *Editor*, *Fototipista*, *data tópica y crónica*, *Características externas*, *Signatura*, *Notas (bibliografía, exposiciones, etc.)*. Referencia tomada de *Galicia a principios de século XX*, [1994:12].

uno de los epígrafes que resulta ser, a la vista de todas las propuestas consultadas, el más complejo de articular: los descriptores.

Antes de confeccionar nuestro propio tesoro, hemos acudido a otros ejemplos que pudieran sernos útiles, por comparación o analogía. Así, en el *Estudio de los elementos determinantes del medio rural*<sup>266</sup>, se insiste en los problemas de toda clasificación. Todo término que se considere tendrá un alto grado de ambivalencia y, por consiguiente, toda remisión a un descriptor tendrá cierto esquematismo y/o arbitrariedad.

Cruz Pérez y Rodríguez Nuere proponen una tabla codificada de descriptores iconográficos que no satisface nuestras necesidades. Así, no entendemos la distinción entre:

- |   |
|---|
| 01. Edificios públicos<br>02. Edificios públicos con fines científicos y culturales<br>03. Edificios con fines industriales<br>08. Monumentos |
|---|

¿Dónde encajamos las múltiples fotos de castillos y alcázares: en el **01** ó en el **08**?

Tampoco compartimos la dicotomía etnocentrista entre arquitectura religiosa “cristiana” y “no cristiana”.

Nos parece insatisfactoria la división entre “fotografía artística / documental / científica / de la Naturaleza”. ¿Con-

---

<sup>266</sup> PORTELA [1983]. Los autores construyen un inventario de elementos, agrupados en catorce categorías (elementos naturales, artificiales, espacios, construcciones adjetivas,...). Veamos un ejemplo simbólico: el atrio de una iglesia, donde se celebran procesiones y entierros, fiestas y romerías o reuniones de concejo, ¿lo clasificaremos como religioso, lúdico o social? ¿Y una foto de ese atrio?

sideraremos los retratos de principio de siglo como obras de arte o como foto documental? ¿Y por qué incluir los paisajes en otro epígrafe (**06**) y no entre las “fotografías de la Naturaleza”?

Nos parece más adecuado, por ejemplo, el criterio de nuestro Thesaurus:

**3. Arquitectura e Ingeniería**

- 3.1. Arquitectura e ingeniería civil
- 3.2. Arquitectura militar
- 3.3. Arquitectura religiosa

Etcétera. Vaya por delante la confesión de que toda relación de descriptores que se haga será siempre incompleta e insatisfactoria. Por ello hubimos de crear nuestro propio listado de descriptores, tarea en la que también nos fue útil una propuesta de índice temático que goza de toda solvencia.

Nos referimos a la propuesta contenida en la obra *Galicia a principios de século XX*, catálogo de la exposición homónima, dirigida por una autoridad en la materia, Pedro López Gómez, entonces Archivero del Archivo del Reino de Galicia<sup>267</sup>.

Además de un “Catálogo documental” donde se recoge una breve ficha de las 703 postales de Galicia seleccionadas al efecto, se incluye un índice temático (pág. 202 y ss.), cuya estructura hemos adoptado en líneas generales en nuestro Thesaurus:

---

<sup>267</sup> Posteriormente, archivero del Archivo de la Corona de Aragón y en la actualidad Profesor titular de Archivística en la Universidad de A Coruña.

La descripción se completa con un índice cronológico y otro alfabético (onomástico y toponímico). Nos ha parecido conveniente añadir otro índice, éste temático, pues hemos verificado su utilidad, y la carencia casi sistemática de éste y en la mayoría de los casos de cualquier otro, en la práctica totalidad de las publicaciones citadas, con la dificultad correspondiente para la localización y selección de material<sup>268</sup>.

La utilidad de este índice temático queda demostrada en otra obra del propio Archivo del Reino de Galicia (*A saudade do progreso*, 1997) donde brilla por su ausencia. Aunque el catálogo documental y el catálogo fotográfico se estructuran temáticamente, ello resulta insuficiente, pues ambos catálogos no tienen estructuras coincidentes. El índice alfabético resulta prolijo y, en definitiva, la ausencia de índice temático dificulta la recuperación de la documentación y la futura mecanización de este fondo en una base de datos universal. Por ello, y con toda la dificultad que entrañe la definición de descriptores y la construcción de un mínimo tesoro, es necesario insistir en la importancia del índice temático.

Este índice agrupa sistemáticamente aquellas voces que se relacionan temáticamente, en una jerarquía estructurada de mayor a menor, y que representamos en cinco grandes epígrafes: *paisajes físicos, paisajes urbanos, arquitectura e ingeniería, escultura y objetos, grupos humanos*.

---

<sup>268</sup> Galicia a principios de século XX, [1994:13].

Señalemos la secuencia continuada, difícil de separar, entre los diversos grupos; ocurriendo lo mismo dentro de cada uno: así, entre las costas y las playas, entre las rías y los ríos, entre las rías y los puertos; y entre conjuntos urbanos y los grandes espacios monumentales, como ocurre con la catedral de Santiago y las plazas que la entornan, e igualmente con los parques, jardines, alamedas y los paseos y calles arboladas, cuya diferencia está más en el nombre que en la función que ejercen, indiferenciación que, evidentemente, afecta a la clasificación e indización correspondiente de cada pieza, que puede responder a más de un epígrafe<sup>269</sup>□

---

<sup>269</sup> *Galicia a principios de século XX*, [1994:202]. El subrayado es nuestro. Aunque la obra es colectiva, el *Índice temático* en concreto es elaboración de Pedro LÓPEZ GÓMEZ.

## **6.4. BASE DE DATOS E INDIZACIÓN**

Todas las tareas que hemos glosado en los tres apartados anteriores —rastreo y localización de informantes puerta a puerta, ordenación de las colecciones y construcción del tesoro— no se ejecutaron linealmente, sino mediante el método de ensayo y error.

El relato de las idas y venidas, de los errores y rectificaciones, de los avances y retrocesos, de los aplazamientos e hibernaciones del trabajo durante largas temporadas, de sus renaceres primaverales, en fin, de todos los avatares que puedan imaginarse, ocuparía decenas de páginas (véase Apéndice VI).

En nuestra descripción del caso práctico hemos resumido los pasos más significativos del trabajo de campo para no hacer el relato de nuestra particular aventura interminable y farragoso. Pero debe quedar constancia de que hubo de todo: desde la mera carencia de fichas a varios tipos de fichas que iban mejorando su diseño y características; desde la ausencia de índices a diversos métodos de indización insatisfactorios que dejaron paso a otros mejores; desde unas primeras reproducciones en papel color, azuladas y defectuosas —que conservamos como reliquia— hasta cuidadosas

reproducciones de cristales en el laboratorio del especialista madrileño Ángel Calso; etc.

Otra característica del trabajo es que no siempre se realizó o avanzó linealmente, tal y como hemos acabamos de sintetizar, sino dinámica y creativamente. El rastreo inicial abrió las compuertas de la memoria, las primeras fichas condujeron a montoncitos, más tarde sobres o paquetitos, que luego fueron colecciones, con índices parciales, que más tarde comenzaron a integrarse, lo cual nos obligó a replantearnos el modelo de ficha...

Este modo de proceder —no por falta de método, sino obligados por las circunstancias— se agudizó hasta la exasperación con la llegada de los documentos y sus fichas ante la pantalla del ordenador, para entrar, como ovejitas dóciles de un rebaño, en las cumplidas y exactas celdillas de una base de datos.

El ordenador tiene sus ventajas e inconvenientes: entre las primeras, figura el hecho de que obliga a que los contenidos ilógicos o deshilvanados se organicen adecuadamente. Entre los inconvenientes está el hecho de que a veces el ordenador y sus habilidades programáticas absorben más protagonismo del necesario y el formateo de textos y documentos, los juegos de búsquedas y las virguerías con el ratón substituyen a los verdaderos contenidos.

Facultades hay en las que algunos profesores que escribían artículos —si bien, de tarde en tarde— o preparaban a mano, con lecturas, sus clases, desde la llegada del aparatito no han vuelto a hacer cosa de provecho, al tiempo que acre-

cientan su miopía ante la pantalla grisácea. No se vea en todo ello una toma de posición personal contraria al bicho de píxeles, rams y bites, que tan útil nos ha sido, sino una mera precaución, una vacuna, un antídoto preventivo.

Todo ello viene a cuento de lo ardua que fue la tarea de traducir nuestro trabajo de campo a una base de datos. Mencionemos tan sólo que el trabajo había comenzado —en los primeros años 90— empleando la base *DBase III*, actualmente obsoletísima. Pasamos en su día a la versión *DBase IV*, pero la nueva versión fue vieja antes de que nosotros acabáramos de introducir los datos.

La revolución del *Windows 95* nos cogió *nas patacas* y aplicamos todo nuestro entusiasmo a aprender su funcionamiento, cobijándonos en los programas *Word 6.0a* y *Access 2.0*. Aunque parece ser... que “otros lo han conseguido”, no logramos salvar adecuadamente los registros en *DBase* y reemprendimos la tarea mecanizadora desde la primera ficha.

En todo este proceso pudimos, al menos, ir afinando el modelo de base de datos y experimentando sucesivos avances, hasta llegar al resultado final, ampliamente satisfactorio, a nuestro juicio.

Para los autores que manejen otros programas informáticos, las anotaciones que siguen son meramente indicativas, pues en todo momento nos referimos en este capítulo al sistema de trabajo en *Access 2.0*, que consideramos muy práctico e idóneo para estos fines. También es preciso partir de la base de que los interesados tengan conocimientos previos de informática a nivel de usuario y, particularmente, del



citado programa; de lo contrario, nos remitimos al oportuno Manual, que aquí está fuera de lugar.

Finalmente, dos palabras relativas al *hardware*. Comenzamos el trabajo con un ordenador PC con procesador 386 que pronto se reveló insuficiente. Pasamos luego a un procesador 486, con el que mejoramos en prestaciones, pero el trabajo sufrió muchos retrasos por el aburrimiento que suponía la lentitud del trabajo o los frecuentes colapsos: a medida que la base de datos fue creciendo el ordenador parecía agotarse y de vez en cuando se quedaba “colgado”, obligándonos a la consabida tarea de apagar y volver a encender, a veces con pérdidas de datos.

Sólo cuando incorporamos un ordenador con procesador *Pentium*, con una capacidad de 1,38 MB y una CPU a 133 Mhz., pudimos manejar simultáneamente los programas de *Windows 95* y, desde *Word* y *Access*, realizar el trabajo de indexación. Piénsese que al final del trabajo, manejábamos un total de más de 2.000 Kb., lo que equivale a cerca de 600.000 caracteres.

En conclusión, nuestra recomendación a futuros usuarios sería trabajar desde el principio con un ordenador con procesador *Pentium*, con capacidad de memoria superior a un jiga (1 MB y CPU a 133 Mhz.), con los programas *Word 6.0a* y *Access 2.0*, en *Windows 95*□

## Base de datos

El primer paso fue abrir una base de datos. Tal vez algún usuario quiera experimentar con la posibilidad de abrir varias bases o incluso varias tablas dentro de una misma base. Nuestro consejo, después de muchas horas de ordenador, es hacer una sola base y una sola tabla, con el siguiente diseño:

**Tabla 10. Diseño de la base de datos**

<b>Nombre del campo</b>	<b>Tipo</b>	<b>Tamaño</b>	<b>Inde- xado</b>
Título	Texto	255	NO
Autor	Texto	100	NO
Año	Texto	50	NO
Fecha	Texto	50	NO
Lugar	Texto	50	NO
<b>Nº de orden*</b>	<b>Texto</b>	<b>50</b>	<b>SI</b>
Referencia	Texto	50	NO
Descriptor principal	Texto	250	NO
Descriptor 2	Texto	150	NO
Descriptor 3	Texto	150	NO

\* El nº de orden es el campo llave, indexado sin duplicados.

Como se verá, con respecto al modelo de ficha hemos suprimido en la mecanización el campo “Características”; se trata de una información preciosa para la catalogación, disponible en todas y cada una de las fichas, pero que no aporta nada significativo en cuanto a la indización (podrían sacarse listados con el estado de conservación, el tipo de soporte, etc., pero no nos ha parecido necesario).

Para resolver algunas cuestiones fuimos confeccionando una tabla de símbolos, que puede ser útil, así:

**Tabla 11. Símbolos**

?	Atribución dudosa (de autor, fecha, etc.)
!	Foto buena (por calidad, contenido, antigüedad)
!!	Foto muy buena
!!!	Foto excelente

Una vez abierta la base de datos, que podemos bautizar como *Fotos.mdb*, el paso siguiente es crear un formulario o máscara que permita la introducción de datos cómodamente. Su creación, a partir de la base preexistente es automática y nos presentará las celdillas listas para la introducción de datos.

Naturalmente, los campos mencionados tienen su origen en el modelo de ficha previamente experimentado y validado, del cual se extraen los datos más significativos, a los que antes hicimos mención como “nivel primero de catalogación”, esto es, de obligación absoluta. Puede verse el diseño de la ficha en la página siguiente:



## Thesaurus fotográfico berciano



Título: .....

Autor: .....

Fecha: .....

Lugar: .....

**N° de orden:** .....

**Ref.:** .....

Descriptor: .....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

### CARACTERISTICAS

Medidas:	Alto: .....	Ancho: .....		
Tipo:	<input type="checkbox"/> Negativo	<input type="checkbox"/> Original	<input type="checkbox"/> Postal	<input type="checkbox"/> Impreso ( .....
	<input type="checkbox"/> Positivo	<input type="checkbox"/> Duplicado	<input type="checkbox"/> Diapositiva	<input type="checkbox"/> .....
Soporte:	<input type="checkbox"/> Cristal	<input type="checkbox"/> Película	<input type="checkbox"/> Papel	<input type="checkbox"/> Otros .....
Color:	<input type="checkbox"/> ByN	<input type="checkbox"/> Color: .....		
Procedimiento:	.....			
Conservación:	<input type="checkbox"/> Mala	<input type="checkbox"/> Regular	<input type="checkbox"/> Normal	<input type="checkbox"/> Buena <input type="checkbox"/> Optima

DESCRIPCION (Observaciones y comentarios al dorso): ➤

## **Introducción de los datos**

La tarea de introducir los datos requiere poco más que paciencia y atención: el ordenador es como “la prueba del algodón”, ¡no engaña! Cualquier alteración de caracteres —un acento, un espacio de más, un dígito de menos, etc.— es inmediatamente captado y se traduce en error.

La primera indicación que debemos hacer es relativa al campo *Título*. Cuando se conozca el de la foto, por haber sido bautizada por su autor, o por existir un precedente (p. ej.: *El beso* de Doisneau), debe respetarse este título, ineludiblemente. En los demás casos, cuando se trata de documentos intitulados, por su propia naturaleza (inéditos, procedentes de álbumes privados, etc.) entendemos que procede dar un título acorde con el contenido.

Es importante recordar, como regla práctica, que no debe darse un título que empiece por *Retrato de...*, pues en tal caso nos encontraremos con cientos de fotos alfabetizadas como retratos. Si el retrato es de Gómez Núñez, por ejemplo, sería suficiente con titular *Severo Gómez Núñez con sus amigos en la finca de Cubillos*.

\* \* \*

Un observador atento habrá apreciado que hemos incluido dos campos para datar un documento (Año/Fecha). Los datos respectivos deben introducirse por separado, de manera que podamos hacer listados cronológicos por años. Cuando la atribución de la fecha sea dudosa, ha de incluirse el signo de

interrogación, pero el usuario debe cuidarse de hacerlo siempre del mismo modo, para que en los listados aparezcan las fotos con fecha dudosa (?) a continuación de las no dudosas.

1920?	1920 (?)	1920?	1920(?)
-------	----------	-------	---------

Cualquiera de estas expresiones valdría para el propósito anterior, pero cuando se adopte una (con paréntesis o sin él, con espacio intermedio o no), debe mantenerse el criterio. Valga esto para el resto de los campos.

No deben emplearse abreviaturas (o expresiones del tipo “hacia 1800). Es preferible, cuando no hay certeza sobre la fecha hacer la atribución aproximándose a la década (1900?; 1930?), valiéndonos para ello de criterios de afinidad (colección o lote al que pertenece el documento, tipo, papel, tema, personajes, etc.)

A medida que hay datos introducidos, la impaciencia nos llevaba a hacer consultas con listados parciales. En todo caso, el usuario experto sabe que las consultas basadas en una tabla se actualizan automáticamente, pero no estará de más hacer algunas observaciones:

No eliminar nunca datos en la tabla o consulta.

Pasar el archivo a formato RTF y modificarlo en este formato.

Pasar los listados a RTF directamente desde la consulta, sin hacer informe en Access.

Prescindir de los asistentes que facilita el programa

Establecer la clave principal (Nº de orden) al principio, para evitar errores y/o duplicados y/o huecos.

\* \* \*

Hay una opción avanzada para obtener documentos de texto a partir de Access; opción que no figura en los manuales y que debemos a una contribución amistosa. El proceso es ingenioso y sencillo, y pertenece a las virguerías informáticas que se ventilan en los despachos universitarios. He aquí el procedimiento:

Desde Access ir a la consulta deseada.

En la barra de estado aparece el icono de *Word*, que nos permite acceder al menú “Combinar correspondencia”. Seguir sus pasos.

Una vez obtenido el documento en *Word*, se formatea con reemplazos [comandos Edición > Reemplazar > Especial], reemplazando el “Salto de Sección” por “Marca de párrafo”.

El resultado es inmediato y permite la transferencia de datos desde las consultas a un tratamiento de texto.

Pero antes hay que hacer las consultas y aquí se abren nuevos problemas. En el diseño de la consulta introduciremos los campos que sean precisos, que variarán según el índice a elaborar.

Para elaborar un índice general, habrá que introducir en la consulta todos los campos de la tabla; sin embargo, el índi-

ce de una colección, pongamos por caso, la de José Ardura (JA), sólo requerirá tres campos:

Referencia	Título	Nº de orden
------------	--------	-------------

La clave que nos permitirá sacar listados de cada colección es ir modificando únicamente el filtro o expresión requerida como “criterio” de la Consulta. Para ello debe introducirse en el campo “Referencia”, en la línea “Criterios” la expresión literal:

Como “JA-???”
---------------

lo que nos listará todas las fichas de la colección JA. También puede usarse como comodín el signo \*, siempre que en ambos casos la expresión se preceda de la palabra ‘Como’ y la referencia sea entrecomillada.

Cada índice (cronológico, toponímico, etc.) requerirá su propia consulta, incluyendo o excluyendo los campos pertinentes□



## **Los descriptores**

Más dificultades presenta —y es la madre del cordero, en expresión coloquial— la elaboración de los índices temáticos. Veamos qué puede hacerse con los descriptores.

Hemos considerado, desde el momento de la primera catalogación, el Descriptor 1 como principal y éste será el que nos permita elaborar la lista posterior.

Para ello, en el campo “Descriptor principal” debe registrarse el primer descriptor —y sólo uno—, con su código numérico (véase modelo de jerarquización en pág. 299).

Ello nos permitirá luego ordenar el listado automáticamente (con un simple comando `Tabla > ordenar texto > ascendente`).

El 2º descriptor siempre pertenece al mismo epígrafe que el primero y lo complementa o matiza.

El 3º descriptor lo hemos considerado como libre (aporta detalles) y puede listarse aparte, alfabéticamente, lo que nos permitirá reconocer necesidades, huecos, pistas... Este tercer descriptor no se refiere por tanto al objeto principal del documento, sino a algo menor (podríamos querer subrayar la existencia de bigotes en un retrato, o el hecho de que el documento sea una toma aérea, o que incluya una anotación manuscrita, etc.).

\* \* \*

Ya hemos visto antes que la informática nos permitía la auto-complacencia de calcular que la presente tesis ocupa 600.000 caracteres. Pues bien, si ello fuera de interés para otra clase de estudios, podrían hacerse también análisis cuantitativos, que nosotros no hemos abordado, pues no tendrían sentido únicamente para este Thesaurus<sup>270</sup>. Sí podrían ser relevantes algunos análisis cuantitativos aplicados, pongamos por caso, a toda la fototeca formada por los fondos de la Filmoteca salmantina o de cualquier otra institución similar.

En cuanto a los descriptores seleccionados, que pueden verse con mayor detalle en el Apéndice VII. Índices, la relación completa es la siguiente:

#### Descriptores del Thesaurus

Accidente (ferroviario)	Arquitectura militar	Bautizo.
Acontecimientos históricos	Arquitectura religiosa	Bicicleta
Acróbata	ARQUITECTURA.	Boda.
Aeródromo. bases aéreas.	<i>Arriba</i>	Bueyes
Agricultura	Autobús	Buque de guerra
Alameda.	Aviación	Burro
Alcázares.	Avión	Caballo
Altares.	Balcón.	Café
ANIMALES.	Balneario.	Calles.
Arboleda.	Balsa	Cámara fotográfica
Árboles.	Banda de música.	Camión
Arco.	Barbero	Camionero
Arquitectura civil.	Barcas	Campamento.
	Barco	Campesina
	Barquero	Campesino

---

<sup>270</sup> Creemos que nunca se ha hecho un **estudio cuantitativo** de la fotografía histórica española, que permitiera conocer el volumen de placas, negativos y positivos existentes, el número y calidad de los que se conservan, su tipología analizada estadísticamente, etc. En la parte final de esta tesis incluimos algunos datos cuantitativos relativos a Castilla y León. Aquí queremos apuntar, a título de curiosidad, tres datos para la estadística: el Thesaurus contiene 444 retratos de grupo, 273 retratos individuales y 113 retratos de pareja.

Campo.	Escolantina.	Magosto.
Capillas.	Escuela.	Manifestación
Carnaval.	ESCULTURAS.	Manuscritos
Carretera.	Esgrima	Máquina
Carro	Espectáculos.	Mar.
Carroza	Estación.	Margaritas.
Carruaje	Estanque.	Matadero.
Cartero	Estatuas	Mecánico
Casas.	Estudio fotográfico	Mercado.
Casino.	Excursiones.	Merienda campestre.
Castillos.	Exploradores (niños)	Mezquita.
Catedrales.	Fábrica.	Militares
Caza	Farmacia	Minería.
Celebraciones religiosas	Ferrocarril.	Mineros
Cementerios.	Ferroviano	Misa.
Central eléctrica.	Fiesta religiosa.	Misionero
Ciclismo	Fiestas civiles.	Mitin
Cine	Flores.	Modistas
Ciprés.	Foto aérea	Monasterios.
Coche	Foto al minuto	Monja
Comercio	Foto coloreada (!!!) a	Montañas y montes.
Comunicaciones	mano	Montes y campos
Comunión.	Fotografía	Monumento
Conjunto musical.	Fraile	Moros.
Conjuntos urbanos	Fuente	Moto
Construcción.	Fútbol	Mujeres.
Construcciones civiles.	Gallina	Murallas.
Conventos.	Gasolinera.	Muro.
Coros.	Geranios.	Música.
Corral.	Gitanas.	Músicos
<i>Costaleros.</i>	Globo	<i>Nazarenos.</i>
Costas	GRUPOS HUMANOS.	Negrillo.
Costurera	Guerra civil	Nenúfares.
Criptas.	Herreros	Nieve.
Cruces y cruceiros.	Hidroavión	Niñas.
Cuadro	Hípica	Niños.
Cuarteles. fortificaciones y arsenales.	Hombre con barba.	OBJETOS.
Curas	Hombre con bigote.	Obrero
Dependientes	Hombre con gafas.	Oficios religiosos.
Deportes	Hospital.	Ovejas
Desfile	Hotel	PAISAJES FÍSICOS.
Documento escrito	Huerta.	PAISAJES URBANOS.
Edificios.	Iglesias.	Pajar.
<i>El Norte de Castilla</i>	Imagen religiosa	Palacio.
Electricidad.	Impresos	Palomas
Electricistas	Ingeniería civil	Panaderas
Elefante	INGENIERÍA.	Panteones.
Elementos urbanos	Islas.	Parques.
Embarcadero.	Jardín.	Pasacalles.
Enseñanza	<i>La Mañana</i>	Patio
Entierro.	Laboratorio fotográfico	Pavos reales
Ermitas.	Lavadero.	Pendones
Escalera.	Lavandera	Periódicos
	Licorera.	Periodistas

Perro	Retratos de mujer.	Tipos.
Pescaderas	Retratos de niña.	Tiro
Pescadores	Retratos de niño.	Torero (ver tb. <i>Tauroma-</i>
Piano.	Retratos de pareja.	<i>quia</i> )
Pintora	RETRATOS.	Toros
Pintura	<i>Revolución de</i>	Torre.
Pista	Rías.	Trabajos
Playa.	Ríos	Traje regional
Plaza de toros	Romerías.	Transporte
Plazas.	Rondalla.	Tranvía
Población rural.	Sacerdote	Tren
Poblaciones	Santuarios.	Tunas.
Política	Sección Femenina.	Túnel.
Políticos	Semana Santa.	Vaca
Postales	Sepulcros.	Vagoneta
Pozo.	Siniestro aéreo	Vehículos
Presa.	Soportales.	Vendedores
Procesión.	Sucesos	Vía.
Puente.	Tauromaquia.	Viaducto
Puertas.	Taxi	
Puertos y muelles	Taxista	
Quiosco.	Teatro.	
Redes	Teléfono (inauguración)	
Repartidor	Tendedoro.	
Retrato individual.	Tiovivo.	
Retratos de familia.		
Retratos de grupo.		
Retratos de hombre.		



**TERCERA PARTE.  
LA RECONSTRUCCIÓN  
AUDIOVISUAL**



## 7. LA MEMORIA AUDIOVISUAL



## 7.1. UNA HISTORIA PARA BOMBEROS

Como ya hemos visto, la recuperación de la memoria histórica es una voluntad constante del hombre en su afán por aprehender el pasado, traducirlo de manera inteligible, reconstruirlo y encontrar en él claves para entender el presente y pronosticar el futuro. Este deseo (o pasión) de recuperar y reconstruir el pasado es una constante histórica, artística y estética compartida por historiadores, biógrafos, arqueólogos y... hasta por cineastas re-creadores de dinosaurios.

Así, la gran pasión personal de Steven Spielberg es la Fundación de Historia Visual Shoah, que graba los testimonios de los supervivientes del holocausto judío. Después del éxito de *La lista de Schindler* (película que, con matices y con todos los tintes polémicos que se quieran, podemos considerar directamente como un buen ejemplo de atractiva recuperación de la memoria histórica), el primer documental de la Fundación de Historia Visual Shoah ha logrado en abril de 1997 un premio *Peabody*<sup>271</sup>.

\* \* \*

---

<sup>271</sup> *El País Semanal*, núm. 1.090, pág. 28.

Nuestros particulares *holocaustos* no han corrido la misma suerte audiovisual y, por ello, antes de entrar en materia, debemos hacer una advertencia: la recuperación de nuestra memoria audiovisual tiene más que ver con el Cuerpo de Bomberos Voluntarios que con documentalistas, historiadores o cineastas.

En términos cuantitativos algunos especialistas han estimado que el noventa por ciento de la producción cinematográfica histórica española ha desaparecido [estimación difícil de precisar con exactitud, por otra parte]; en todo caso, los esfuerzos por inventariar y rescatar la producción a salvo tienen cierto carácter arqueológico.

La producción de las cinco primeras décadas desapareció en su mayor parte en cuatro incendios ocurridos en los cuatro laboratorios más importantes. De 1897 a 1931 apenas se conserva un total de 137 películas, de las que sólo 35 están completas.

Tras la Guerra Civil, varios miles de cajas con filmes depositados en los laboratorios Riera de Madrid ardieron en un misterioso incendio, en 1945, sospechosamente coincidente con el fin de la II Guerra Mundial<sup>272</sup>.

A estos factores hay que añadir la censura, la manipulación política (filmes desguazados con fines propagandísticos o policiales) y la desidia (hasta 1953 no se crea la Filmoteca Española)□



## **Noticiarios e intermedios para la escena**

En la cinematografía, la televisión y la producción videográfica española hay valiosos ejemplos que pueden tomarse como referentes o patrones del *modus operandi* que proponemos adoptar respecto del patrimonio audiovisual.

Frente a una mayor producción en las principales capitales europeas (Londres, París), los primeros pasos del documental en España son titubeantes, dedicados —en palabras de Román Gubern— a pintorescas escenas locales, “panoramas” turísticos, reportajes sobre la actualidad política o sobre la guerra de África. El catalán Fructuos Gelabert, uno de nuestros primeros cineastas —*Riña en un café* (1897)— es el autor de numerosos documentales realizados para la productora Diorama en la primera década del siglo. Otros nombres menores serían los de Ricard Baños, Cardona, Cuyás, Marro, etc.<sup>273</sup>. Entre 1908 y 1909, Marros y Baños realizan más de 25 documentales, en los que tiene mucha presencia la guerra de África. La escuela catalana, pujante en la década de 1911 a 1922, tiene un modesto contrapunto en Madrid donde Domingo y Enrique Blanco comienzan a rodar reportajes taurinos e “intermedios para la escena” hacia 1911.

A partir de los años veinte el cinematógrafo se generalizará en España; Gubern da la cifra de 1.497 cines en 1925. Serán los tiempos florecientes de Florián Rey, Noriega, Perojo, y se conoce-

---

<sup>272</sup> GUBERN [1995:14].

<sup>273</sup> GUBERN [1995:32].

rá el auge de los primeros noticiarios cinematográficos<sup>274</sup>. La producción cinematográfica española experimenta una crisis a finales de la década, cuando el cine sonoro obliga a una reestructuración de todo el sector.

La llegada del cine sonoro coincide con el establecimiento de la II República, cuyo clima político desatará la fiebre de los noticiarios:

Los eventos públicos relacionados con el advenimiento de la República fueron rodados por todos los operadores de noticiarios y tres días después, el 17 de abril, se estrenaba ya *La proclamación de la República*, producido por Información Cinematográfica Española. Una buena compilación de los materiales de documentales rodados en aquellas jornadas aparecería en *Cómo nació la República Española* (1932), de Juan Vilá Vilamala<sup>275</sup>.

Pronto los noticiarios extranjeros serán reemplazados por los españoles de Actualidades Sonoras Españolas e Información Cinematográfica Española (ICE). Esta última rodó las manifestaciones del Primero de Mayo de 1931 e inició su producción sonora con su documental *Salamanca* (1930), del que el pionero Leopoldo Alonso fue director de fotografía, postsincronizado en París y que se exportó a Francia y Alemania. Pronto llegarán

---

<sup>274</sup> Principalmente los de procedencia extranjera, Movietone, Metrotone. Pathé News. UFA, British Gaumont y Luce, etc.; en 1929 coincidiendo con la Exposición Universal de Sevilla se realizarán numerosas producciones “documentales” o más propiamente reportajes, como el dedicado a Valladolid.

<sup>275</sup> GUBERN [1995:159].

otras productoras de noticiarios y documentales como Noticiario Español, Film España y Cinespaña<sup>276</sup>□

---

<sup>276</sup> GUBERN [1995:159].

## **El cine social: De Buñuel a la Guerra Civil**

Todos estos antecedentes prepararon el camino para la realización de dos obras excepcionales, que quisiéramos citar no sólo por obligación, sino como homenaje a su autor, **Luis Buñuel**.

Hablamos, naturalmente, de *Un perro andaluz* (1929), rodada en París, con guion de Dalí y del propio Buñuel. A pesar de su carácter surrealista, irreal, la obra fue calificada por Jean Vigo como auténtico “cine social”.

La cuchilla diseccionando el ojo fue el antecedente directo de otra película memorable, en la que Buñuel hunde su bisturí cinematográfico en una de las pústulas más sangrantes de la España pre—republicana, *Tierra sin pan/Las Hurdes* (1932), diez años después del famoso viaje de Alfonso XIII, acompañado del Dr. Marañón y del fotógrafo *Campúa*, y veinte años después del menos conocido, pero no menos interesante viaje fotográfico del salmantino Venancio Gombau, en 1909<sup>277</sup>.

*Las Hurdes* fue rodada en las regiones de las Hurdes y la Alberca y tuvo un coste de 20.000 pts. El texto, del propio Buñuel, Pierre Unik y Julio Acín está basado en la obra *Las Jurdes, estudio de geografía humana*, de Maurice Legendre. Es un documental políticamente incorrecto, quiere decirse, incómodo para el gobierno de entonces y posteriores, hasta el punto de que fue prohibido por las protestas del ilustre doctor Gregorio Marañón, presidente del Patronato de Las Hurdes.

---

<sup>277</sup> CONESA [1996:17].

Gubern considera *Las Hurdes* como la primera obra maestra documental española, “un original cruce del cine etnográfico, del cine de denuncia social y de la sensibilidad y provocación surrealistas<sup>278</sup>”.

Aunque ya había llegado a España el cine sonoro, la película se rodó muda y se “sonorizó” acompañando su estreno con música de Brahms y la lectura de un texto de viva voz. En 1937 el propio Buñuel sonorizó la película en París y en 1966 esta primera versión, restaurada, fue sonorizada nuevamente por la Filmoteca Española, con la voz de Francisco Rabal<sup>279</sup>.

Otro documentalista digno de mención es el gallego **Carlos Velo**, quien se inició con un documental científico sobre apicultura, rodado con una cámara acoplada a un microscopio. *La ciudad y el campo* (1935), *Almadrabas* (1935) sobre la pesca del atún, o *Saudade* (1936), premiada en la Exposición Universal de París en 1937 son algunos de los títulos de Velo en esta época anterior a la Guerra Civil.

Sin salir de Galicia, dejamos al paso constancia de *La ciudad de cristal* (1926) del fotógrafo coruñés A. Portela y *Un viaje por Galicia* (1929), del realizador palentino **Luis R. Alonso**, realizada con ocasión de la Expo Iberoamericana de Sevilla (el autor

---

<sup>278</sup> GUBERN [1995:160]. El subrayado es nuestro.

<sup>279</sup> *¿Buñuel! La mirada del siglo* [1996], exposición conmemorativa de los 100 años de cine, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Notas tomadas de los textos de Jean-Claude Carrière.

falleció sin montarla, pero hay una restauración realizada en los años 90 por el CGAI)<sup>280</sup>.

En otra línea documental, y también del antes citado Buñuel, podría mencionarse el film propagandístico *España 1936*.

La Guerra Civil, como en el caso de las fotografías, marcó una ruptura brusca en los modos y sistemas de producción. Mejor dicho, no fue tanto “durante” la Guerra Civil, como el final de la misma, pues durante la guerra la actividad cinematográfica, tanto de ficción como documental y propagandística, no sólo continúa, sino que se incrementa.

El *Catálogo general del Cine de la Guerra Civil*, de Alfonso DEL AMO y María Luisa IBÁÑEZ<sup>281</sup>, ficha casi medio millar de películas y da cuenta de cómo la guerra desata una furia cinematográfica inusitada.

Al día siguiente del levantamiento del general Franco contra la República, el 19 de julio de 1936, los militantes de CNT—FAI en Barcelona protagonizaron un hecho histórico: sacaron a la puerta de la iglesia de las Salesas las momias de las monjas (las cuales habían sido enterradas con las manos sujetas con un cordón) y las filmaron. El documental, titulado *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona*, dio la vuelta al mundo, pero tuvo el efecto propagandístico contrario al deseado por los anarquistas. En vez de denunciar el mal trato que la Iglesia dispensaba a los cuerpos de sus propias monjas, denunció la

---

<sup>280</sup> CASTRO DE PAZ [1996:91].

<sup>281</sup> Coedición de Cátedra y Filmoteca Española [1996].

barbarie anarquista y la escandalosa profanación de la necrópolis salesiana<sup>282</sup>. Hoy *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* es considerado por algunos autores como “el más importante e insólito documento audiovisual que se conserva de la Guerra Civil en la Filmoteca Española”.

Aquella filmación en las Salesas fue el banderazo de salida para una carrera propagandística que llegó a producir, durante los tres años de duración de la contienda, la friolera de 413 documentales, de los que se conservan 191 (46% de los títulos y 42% en horas de emisión)<sup>283</sup>.

La producción de títulos, por años, fue la siguiente:

1936: .....	77
1937 .....	226
1938 .....	95
1939 .....	26

De los cuatrocientos títulos producidos, algunos han pasado a la historia de nuestros documentales por su calidad, como es el caso de los filmados por los cámaras soviéticos Roman Karmen (director de fotografía en *España 1936* de Buñuel) y Boris Makaseiev, que estuvieron en España (Madrid, frente de Teruel, etc.) desde agosto de 1936 hasta junio de 1937.

Otros documentales reseñables —que nos tocan de cerca al audiovisual de Castilla y León— son el *Romance de Puebla de*

---

<sup>282</sup> Véase GARCÍA, Rocío, *Imágenes de una guerra*, diario *El País*, 1 de agosto de 1995, pág. 23.

<sup>283</sup> GARCÍA, Rocío, *Imágenes de una guerra*, diario *El País*, 1 de agosto de 1995, pág. 23.

*Sanabria*, dirigido por García Viñolas y el cámara Enrique Guerner, y conservado como la noticia nº 12 del *Noticiero español*; y los metrajes sobre Zamora realizados por Fotografía y Vídeo Carrera, que recientemente han sido recopilados bajo el título *Cien años de Zamora en el cine*, con guion de Alberto Marín y dirección de Jesús María Caramanzana.

Si nos hemos detenido en este breve recorrido por la historia de nuestro cine documental no es por afán de entrar en una materia que desborda nuestros límites, sino porque en todas y cada una de las referencias citadas encontraremos bien fuentes, bien modelos de referencia sobre los que se asientan las posibles o hipotéticas Reconstrucciones de la Memoria.

Fuentes que, tanto en lo fotográfico como en lo audiovisual, no han sido hasta ahora debidamente sistematizadas. Así, con ocasión de la celebración del centenario del cine figuraba entre los propósitos de la ASOCIACIÓN CIENTOS AÑOS DE CINE realizar una investigación titulada *Memoria audiovisual del cine español*, consistente en “localización y catalogación de testimonios de los profesionales del cine (directores, actores, técnicos), grabados en diferentes soportes audiovisuales, para reunirlos en una base de datos y facilitar su consulta por parte de los investigadores”. La idea no era mala, pero no hemos vuelto a tener noticia de que se llevara a buen fin.

Pero decíamos que no fue exactamente la guerra, sino *el cambio de frente bélico*, el momento que marca la ruptura. La caída de un frente, de una ciudad, de una línea, suponía la inmediata supresión de un poder y su sustitución. Al tiempo,



había otras urgencias; muchos de los mejores cineastas y técnicos habían tomado el camino del exilio y buena parte de la infraestructura cinematográfica estaba desmantelada.

El largo paréntesis de la posguerra no fue, pues, propicio para documentales que vinieran a incordiar con su Reconstrucción de la Memoria, de una Memoria con mayúsculas que, si aún hoy resulta con frecuencia incómoda, en aquel momento era una provocación o un desgarró. Los tiempos bélicos no alentaban ninguna clase de memoria, sino más bien el proceso contrario: la manipulación, la propaganda, el silenciamiento, el olvido...la desmemoria.

Hubo que esperar tiempos mejores. Bien se ha dicho que no hay nada más novedoso que aquello que ha sido olvidado durante largo tiempo. Algo así ocurriría, al filo de la transición, con la novedosa recuperación de nuestra memoria histórica.

Los primeros pasos vinieron de la mano de **Basilio Martín Patino**, cuyo debut con *Nueve cartas a Berta* (1965) ya estaba en el filo del documental, con una trilogía de carácter semi—documental: *Canciones para después de una guerra* (1971), *Queridísimos verdugos* (1973) y *Caudillo* (1974).

*Canciones para después de una guerra* es un espléndido film de montaje, construido sobre la base de fragmentos de documentales de los años 40 a los cuales se añadió en *off* canciones populares del periodo. El efecto multiplicador de sentido de las bandas de imagen y sonido, su cruda y sarcástica visión de la vida cotidiana, tan alejada de la triunfalista historia oficial del régi-

men, hicieron al film “acreedor” de una sanción de 27 cortes<sup>284</sup>.

Una vez hechos los cortes impuestos por la censura, la película recibió el pláacet de exhibición en 1971, pero seguidamente fue víctima de una campaña de la extrema derecha, que culminó en la intervención de Carrero Blanco prohibiendo la película, la cual no fue estrenada comercialmente hasta 1976:

“El *h... de puta* que hizo esto tendría que estar en Carabanchel”, fue la sentencia con la que la esposa de Carrero Blanco se cargó *Canciones...* después de un pase privado, según declaraciones del propio Patino<sup>285</sup>; “a partir de entonces la prohibición fue total, sólo equiparable al caso de *Viridiana*, no sólo eso, sino que la policía intentó secuestrar el negativo, cosa que no logró”.

El desastroso balance político de *Canciones para después de una guerra* dejó a su autor fuera de juego en el terreno de la España *carreroblanquista*. Así, todas las facilidades iniciales con que había contado Patino, se transformaron en prohibiciones, censuras y vigilancias, de manera que *Caudillo* hubo de hacerse en semi-clandestinidad. Esta dicotomía permisividad

---

<sup>284</sup> GUBERN [1995:350]. Debe atenuarse la favorable opinión de Gubern como confesión de parte, dada su participación en el guion del film. Véanse en nota a pie de página las declaraciones de Patino al respecto.

<sup>285</sup> Aunque la expresión “h...de puta” suene fuerte en boca de la esposa de Carrero, de acendrado catolicismo, así lo recoge el libro de Gubern citado, tomándolo textualmente de declaraciones del propio Patino. Sospechamos que las palabras podrían no haber sido dichas así *exactamente*; pero dado el resultado de aquella sesión privada, concedamos el beneficio de la duda a la víctima de la censura.

/prohibición está presente en las diferencias sustanciales entre ambas películas.

\* \* \*

En la estela de la Guerra Civil, además de la trilogía de Martín Patino figura la obra de **Jaime Camino**, *El balcón abierto* (1984), en torno a la vida y muerte de Lorca; *Dragón Rapide* (1986), sobre el vuelo de Franco a Canarias en julio de 1936; *Las largas vacaciones del 36* (1976) y su continuación *El largo invierno* (1991), que muestran la vida cotidiana en el lado republicano; y, especialmente, *La vieja memoria* (1977),

documental que constituye un inteligente, ambicioso y decididamente brillante ejercicio de manipulación de montaje, caleidoscópico muestrario de opiniones ideológicas y políticamente enfrentadas que Camino termina llevando hasta los límites de su propio punto de vista sobre lo que significó la Guerra Civil<sup>286</sup>.

Estas obras pueden tomarse como modelo de un esfuerzo de reconstrucción histórica que significa: primero, una lucha contra una determinada perspectiva histórica y contra el olvido intencionado; y segundo, un acto de supervivencia audiovisual, al recuperar imágenes preciosas de las mordazas implacables impuestas durante años por el exilio y la censura.

Todavía estas obras hubieron de sufrir sus propios calvarios: *La vieja memoria* sufrió censura en tiempos de UCD; *Caudillo*, fue hecha en la clandestinidad, con una beca de la Fundación Goulbelkian.

Sorteando la censura se habían salvado buena parte de los materiales que sirvieron a **José Luis García Sánchez** y **Andrés Linares** para reconstruir la vida de Dolores Ibárruri, *La Pasionaria*. El largometraje es una biografía documental, *Dolores* (1980), en la que la protagonista entrevistada narra su vida en primera persona, con el contrapunto de otros testimonios: “Dolores estaba muy relajada y todo lo que cuenta huele a humanidad. Al estar todo improvisado, las posibilidades de que se cuele la mentira son limitadas”.

Víctimas de la censura [importancia del “*control político de la memoria*”, en expresión de Foucault], de la desidia o de la simple ignorancia, lo cierto es que aquellas imágenes estaban perdidas —y con ellas la memoria ausente— y hoy son casi familiares, hasta el punto de que podemos tener una imagen bastante aproximada y certera de los episodios más significativos de la Guerra Civil.

Lo mismo podría decirse —pues ha habido y hay paralelismos— de otros acontecimientos; por ejemplo, nada menos que la ascensión y caída del nazismo, cuya memoria no ha sido posible recuperar sino en fechas muy recientes□

---

<sup>286</sup> GUBERN [1995:380]. Véase nota 278.

## De Raza a La Transición

Un camino distinto al de la Reconstrucción podría ser la deconstrucción de “*Raza*” realizada por Gonzalo Herralde y Roman Gubern en 1977. Es un experimento audiovisual—político en el que se investiga, a partir de la película y su guion (escrito por Francisco Franco), acerca del espíritu del dictador.

Otro modelo a considerar es *El desencanto* (1976) de **Jai-me Chávarri**, la primera de las dos películas en las que se desnuda la familia Panero, marcó en su momento otro hito en la recuperación de la Memoria, inclasificable (¿ficción documental? ¿docudrama? ¿psicodrama cinematográfico?<sup>287</sup>). Quienes nos ayudan a recuperar la Memoria son los miembros de una familia bien —que nos toca de cerca, por la veta astorgana— escupiéndose a la cara con crudeza, con cinismo, y hasta con dulzura sus pequeñas miserias cotidianas:

La contradictoria memoria que del poeta Panero mantienen sus hijos, contrarrestada por la tímida defensa que su esposa intenta hacer de su consorte, deja al descubierto sin tapujos, en una operación de *strip-tease* vital tan sonrojante como esclarecedora, toda la sordidez de un pasado bien cercano, la sicología patológica de la familia franquista<sup>288</sup>.

---

<sup>287</sup> En este mismo saco debería meterse otra película del final de la transición, *Función de noche* (1981), de Josefina Molina, diálogo desnudo a cámara entre Lola Herrera y su ex-marido Daniel Dicenta, a modo de confesión o terapia personal que acaba resultando “una estremecedora indagación sobre lo que ha significado ser mujer en la España de las últimas décadas”.

<sup>288</sup> GUBERN [1995:359].

También de Chávarri debemos mencionar *Las bicicletas son para el verano* (1993), en torno al frustrado veraneo del 36, y *Dedicatoria* (1980).

Ya fuera completamente del tono documental, hay numerosas películas que tienen la Guerra Civil como tema principal o secundario: *Retrato de familia* (1976) de **Antonio Giménez-Rico**, *Réquiem por un campesino español* (1985) de **Francesc Betriu**, *La vaquilla* (1985) de **Luis García Berlanga**, *¡Ay, Carmela!* (1989) de **Carlos Saura**, *El año de las luces* (1986) de **Fernando Trueba**, *El espíritu de la colmena* (1973) de **Víctor Erice**, etc.□

## La conservación de negativos

Ya hemos visto al comienzo de este capítulo que esta es una historia de incendiarios y de bomberos. Cuando “algo” se ha salvado de la quema o de la desidia, no sólo no concluyen las dificultades, sino que comienza uno de los más graves problemas que aquejan a nuestro dolorido patrimonio fotográfico y audiovisual.

Nos referimos a los problemas inherentes a su conservación. Si difícil es el rescate y salvación de obras enfangadas, oscurecidas en húmedas bodegas o sótanos polvorientos, arrastradas en rastrillos, manoseadas por propios y extraños, no menos ardua es la tarea de conservar las obras *ya* depositadas.

El director de la Filmoteca Española, José María Prado afirmaba en una ocasión que “cuanto más éxito tiene una película, peor se conserva<sup>289</sup>”. Ello es debido a que de un solo negativo se hacen centenares de copias. Esta “paradoja del éxito”, como la ha bautizado Alfonso del Amo<sup>290</sup> explicaría la reciente noticia —acogida con sorpresa por el auditorio— de que se está procediendo a la restauración de *El espíritu de la colmena* que data de 1973 (!!).

Desde mediados de los años cincuenta, la Filmoteca Española ha ido archivando en su totalidad las cintas de cine (más de 4.000 títulos) y desde el decreto de apoyo a la cinematografía

---

<sup>289</sup> GARCÍA, Rocio, *Polvo amarillo*, diario *El País*, 1 de agosto de 1995, pág. 23.

<sup>290</sup> Bases industriales de la conservación cinematográfica, en Archivos de la Filmoteca, nº 10, Valencia, 1991.

de 1990 los productores reciben ayudas para hacer copias de seguridad (interpositivo o internegativo). Pero no es suficiente. Fueron cientos de miles los metros de película que, a lo largo de las últimas décadas, se fueron quedando —depositados, olvidados, retenidos por falta de pago...— en los propios laboratorios, para acabar no en una filmoteca, sino en el catálogo actual de algún distribuidor avisado.

La conservación del patrimonio audiovisual tiene aspectos económicos (coste elevado, falta de recursos públicos, imposibilidad de abordarlo los particulares) y logísticos, desde el almacenamiento en buenas condiciones hasta el problema de la pérdida de señal (desmagnetización) en el caso de las cintas de vídeo, que pueden dar al traste, antes de veinte años, con toda la producción videográfica, si antes no es repicada —sistemáticamente— a los nuevos soportes digitales. Aunque ce-  
bemos añadir nuestra prevención, no supersticiosa, sobre la durabilidad y fiabilidad de los soportes digitales, que no están contrastadas en el tiempo, dado que son muy recientes. En otras palabras: los datos digitales no envejecen, pero sus soportes sí. Quede, pues, hecha la reserva, a pesar de todas las presunciones técnicas.

De nada sirve que, a través del mecanismo del Depósito Legal, la Biblioteca Nacional recaude todas (o buena parte) las producciones videográficas si luego no se articulan medidas de conservación y catalogación. Así lo reconoce el propio director de la Filmoteca Española:



Nuestro pasado se basa en el nitrato de celulosa y en el acetato, pero el futuro tiene mucho que ver con los nuevos soportes. (...) [sc. hemos puesto] sobre la mesa el problema de la conservación de los soportes magnéticos (...) pero el desarrollo de la técnica digital es algo muy costoso y que está fuera de nuestras posibilidades económicas<sup>291</sup>.

Ciertamente la tecnología digital no está todavía, por muy poco tiempo, al alcance de todos; pero es cuestión de años o tal vez de meses. Tanto los sistemas de almacenamiento de imagen como los prototipos de bancos de imágenes digitales se están desarrollando aceleradamente.

Al respecto conviene matizar que los **sistemas de almacenamiento**, válidos para un uso contemporáneo (reproducción, impresión, divulgación, etc.), no tienen los mismos requerimientos que los **sistemas de conservación**. El **uso** de lo almacenado puede hacerse a partir de soportes digitales. Sin embargo, la **conservación** ha de hacerse necesariamente tomando en consideración el soporte original.

Por lo que respecta al almacenamiento, recientemente<sup>292</sup> lo hemos podido comprobar en una demostración del funcionamiento del banco de imagen del Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, del ministerio italiano de los Bienes Culturales y Ambientales.

---

<sup>291</sup> Entrevista a José María PRADO, revista *CINEVIDEO* 20, nº 124, enero de 1966, Madrid, p.16.

<sup>292</sup> SIPAC, Santiago de Compostela, septiembre de 1997.

La creación de este banco (que está previsto ocupe inicialmente 300 *Giga disk*) está relacionada con otros proyectos del mismo departamento (Thesaurus multilingüe, banco de datos, y las aplicaciones informáticas *Report Mercurio* y *Report Apollo*); en definitiva, se trata de un programa de vanguardia para el conocimiento de los bienes culturales, que nos marca el camino de la digitalización y las tendencias más recientes en esta área.

\* \* \*

Algunos intentos similares se vienen haciendo en nuestro país: La Filmoteca Española ha editado una base de datos del NODO que abarca todo el NODO desde 1943 hasta 1981, editada por Alfonso del Amo. El *Banco de imágenes documentales de NODO* consta de 1.100 videodiscos, que se completan con 24 videodiscos de la base de datos de difusión, 48 CD-ROM de sonido y 1 CD—ROM de texto y datos.

El SIPHA (Sistema de Información del Patrimonio Histórico Andaluz), dependiente del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico ha elaborado la *Base de datos Gráfica*, que dispone ya de 30.000 registros de material gráfico diverso (negativos, diapositivas y fotografías).

La Asociación de Amigos de Arco ha elaborado la base de datos *Arcodata*, que contiene 4.000 entradas de artistas plásticos y que se prevé ampliar próximamente a fotografías y vídeo de creación.

Otras bases de datos multidisciplinares son las de la Universidad de Santiago, TVE (*Audiovi*), Agencia EFE, *El País*, etc. En el campo médico, I&IMS ha desarrollado el sistema *Documed* como solución para el almacenamiento y consulta de historiales clínicos, que permite visualizar documentos multimedia (por ejemplo, simultáneamente, historial, análisis, datos comparativos y radiografías, etc.).

En fin, la lista de estas aplicaciones, cada vez más diversas podría ser tan inmediatamente reciente como interminable, por lo que concluiremos remitiéndonos a las conclusiones y recomendaciones de uno de los organismos más solventes en materia de tecnologías de la información, el programa *Esprit* de la Comisión Europea.

En la presentación de sus resultados más recientes, entre decenas de desarrollos tecnológicos de vanguardia (sistemas de video-grabación de naranjas, protección de los derechos de autor, entorno virtual, etc.), figura un apartado dedicado a la fotografía digital. Dado que tiene un cierto carácter de publicidad del producto, omitimos su reproducción, remitiéndonos a la fuente<sup>293</sup>, sin olvidar que ésta es una de las infinitas posibilidades técnicas a las que es factible acceder□

---

<sup>293</sup> Comisión Europea, Programa Esprit [1996:390-391].

## 7.2. EJEMPLOS DE RECONSTRUCCIONES AUDIOVISUALES

Hasta aquí nos hemos referido a los aspectos de la producción histórica española (tanto cine como documentales) que consideramos de mayor interés para el objeto de esta tesis.

Quisiéramos centrarnos ahora en algunos modelos recientes, o contemporáneos, que puedan ilustrar nuestro concepto de “Reconstrucción Audiovisual<sup>294</sup>”.

Es evidente que la lista de estos posibles modelos sería interminable por lo que en nuestra indagación hemos ido buscando únicamente aquello que servía a nuestro propósito o lo que nos hacía alguna aportación sustancial.

No se trataba de hacer aquí un catálogo de documentales, ni tampoco cabe la pretensión inabarcable de recorrer toda la videografía contemporánea<sup>295</sup>.

---

<sup>294</sup> Deliberadamente hemos obviado en todo momento el término ‘*deconstrucción*’, tomado en préstamo del estructuralismo y de la lingüística (Martinet y, principalmente, Jacques Derrida) y del que se ha abusado en el ámbito de la videoocreación (que traslada la idea de yuxtaponer elementos literarios sin principio ni fin, a elementos audiovisuales, en ocasiones con resultados caóticos). La cuestión se aparta de nuestro trabajo; pero, en todo caso, hemos preferido prescindir del sentido negativo o destructivo que connota el sufijo latino ‘*de—*’ antepuesto a ‘*construcción*’, para subrayar un sentido positivo implícito en ‘*re—construcción*’.

Por ello hemos centrado nuestra atención en paradigmas como la serie televisiva de Patino, que describimos seguidamente; hemos elaborado un “catálogo incompleto” y, finalmente, nos acercaremos con más detenimiento a la producción castellano—leonesa.



### **Recuperación de la Memoria Andaluza**

El mismo director que abrió las compuertas de la memoria histórica española desempantanando un marasmo de varias décadas, ha emprendido recientemente otra producción que marcará pautas de trabajo para futuros realizadores al tiempo que despertará toda clase de polémicas.

En efecto, Martín Patino está concluyendo, para el canal autonómico andaluz, Canal Sur, una serie de siete “?” audiovisuales bajo el título genérico *Andalucía, un siglo de fascinación*.

Intencionadamente hemos escrito “?” audiovisuales porque no se trata de documentales en sentido estricto ni de programas de ficción. Con un planteamiento muy personal, Patino aborda siete temas nucleares, siete episodios clave de la historia y la cultura andaluza, en forma de espacios monográficos para televisión, concebidos y realizados en vídeo.

---

<sup>295</sup> Baste recordar los más de cuatro mil títulos recogidos en el *Catálogo* ya citado de Del Amo, o los más de dos mil títulos de cortometrajes y documentales del catálogo de *Régie TV Cable, L’Agende du court-métrage*, por citar sólo dos ejemplos.

*El jardín de los poetas* (68 m.), *Ojos verdes* (90 m.) o *Casas Viejas: el grito del sur* (61 m.), son los primeros títulos de esta serie en la que se aborda la vida y muerte de Federico García Lorca, las interioridades del flamenco o el episodio anarquista de Casas Viejas. En este capítulo, el único que hemos podido ver de la serie, Patino rompe los códigos y juega deliberadamente con el espectador, con las reglas de los géneros y con la historia.

El director salmantino cuestiona los sentidos convencionales o clásicos de documental/ficción, y salta de uno a otro género sin advertencia previa. El espectador desconoce que las reglas de juego han sido cambiadas sin previo aviso y a duras penas puede reconocer cuándo una escena pertenece a la realidad (entiéndase imagen real, documento) o es una recreación dramatizada (ficción, apariencia, casi superchería).

Imágenes grabadas en 1995 ó 1996, debidamente retocadas, tienen en el montaje final la apariencia y la estética del cine en ByN de los años 30. Los rótulos sobreimpresos parecen sacados del cine soviético, en el que se inspiran. La confabulación es completa; esta Reconstrucción que firma Basilio Martín Patino desafía los cánones y despertará sarpullidos en los historiadores, pero nadie podrá discutir la originalidad y la valentía de su propuesta de Recuperación de la Memoria Andaluza.

\* \* \*

## **Algunos ejemplos cercanos (Castilla y León)**

Mencionaremos finalmente ejemplos más cercanos a nuestro estudio, en el ámbito de Castilla y León, pues a los ya citados documentales, *Salamanca* (1930) y *Romance de Puebla de Sanabria*, debemos añadir algunas recuperaciones recientes que han venido a engrosar nuestro patrimonio audiovisual divulgado.

Así, el *Diario de León* produjo y distribuyó con el periódico en 1966 dos “videos” en VHS titulados *Noventa años: Una historia en imágenes*. Se trata de un documental, bastante limitado de recursos, con imágenes de Juan Manuel Roa Rico, Archivo Nodo y Archivo Arce Producciones. El guion y realización son de Fernando Arce Sebastián y la producción de Arce Producciones S.L.

La mayor virtud —la única— de estas dos cintas es la recopilación de imágenes leonesas de cierta antigüedad y valor, pero el documental carece de columna vertebral y pierde calidad y rigor cuando se adentra en cosas tan recientes como la visita a León de los Reyes don Juan Carlos y doña Sofía. El exceso de presencia publicitaria del *Diario de León* acaba por empañar el resultado.

Un caso más acertado es la película documental *Valladolid en la exposición iberoamericana de Sevilla. Año 1929*, producido y distribuido por el diario *El Norte de Castilla*:

La película fue hallada recientemente por el archivero Carlos Alcalde en los fondos del Archivo de la Diputación Provincial de Valladolid, muy deteriorada. La cinta fue depositada en la Filmoteca de Castilla y León, habida

cuenta de los riesgos de conservación de este tipo de material altamente inflamable. Bajo la supervisión de Juan Antonio Pérez Millán, se llevó a cabo una excelente tarea de restauración y copia mediante un complejo y delicado proceso, que permitió su presentación oficial, tras largos años de olvido, en Medina del Campo, en el marco de la octava edición de la Semana de Cine Villa de Medina<sup>296</sup>.

La película fue grabada en marzo de 1929 y tiene imágenes espectaculares (como las maniobras del cuerpo de Caballería, con los caballos y sus jinetes saltando por un despeñadero, en una secuencia que no mejorarían John Wayne ni el *7º de Caballería*).

Aunque el documental carece de créditos, sabemos que algunas de las imágenes, como las relativas a las calles de Medina de Rioseco fueron filmadas sobre fotos previas de Antonio Gilar di. El resultado tiene un efecto interesante, que sirve de referencia para nuestra producción *Memoria del Bierzo*, de que luego se tratará.

Este caso aúna en su hallazgo “milagroso” dos estigmas de santidad: uno, que un documento de esta categoría haya permanecido casi setenta años agazapada en una estantería; dos, que haya sido salvado a tiempo y dado a conocer masivamente.

*Valladolid en la Exposición iberoamericana de Sevilla, 1929* es la típica película realizada por un operador: una mezcla entre noticiarios filmados y documentales. En el

---

<sup>296</sup> SÁNCHEZ DEL BARRIO [1996:3]. Texto de *Presentación* de los fascículos *Valladolid, 1929*, editados por *El Norte de Castilla*, como complemento a la entrega de los vídeos.



primer caso, una serie de secuencias en las que prima el movimiento, como las escenas de las ferias de Medina del Campo o Tordesillas, en las que no faltan incluso guiños al costumbrismo folklórico, según el gusto de la época.

Otro importante apartado es el dedicado a lo que en la época se llamaban documentales, que no eran otra cosa que una serie de vistas fijas de los principales monumentos artísticos, posteriormente conocidos como documentales de postales<sup>297</sup>.

Andrés Muñoz nos cuenta también cómo la película se estrenó en el teatro Zorrilla, en mayo de 1929, desatando una agitada polémica local sobre los contenidos seleccionados. Se trataba de ofrecer en la *expo* de Sevilla una imagen adecuada de Valladolid y provincia

con todo lo que atesoran [sc. para que] se conozcan y divulguen, captando el interés del viajero que a España venga e incitándole a que venga a Valladolid<sup>298</sup>.

No sabemos si la Comisión gestora provincial pro—exposiciones logró sus propósitos turísticos, pero el patrimonio audiovisual de Castilla y León les está muy agradecido.

De los minuciosos datos que Muñoz aporta podemos saber que la película se rodó posiblemente por los laboratorios C.A.F. de Madrid, propiedad del fotógrafo Alberto Arroyo; el rodaje de los cuatro rollos de que consta se hizo en apenas dos meses

---

<sup>297</sup> MUÑOZ GARCÍA [1996:12 Y 13]. Tomado de *Un collage filmico*, publicado en los fascículos *Valladolid, 1929*, editados por *El Norte de Castilla*, como complemento a la entrega de los vídeos.

eso explicaría el apresuramiento de algunas soluciones elegidas en el rodaje como el abuso de las fotos fijas, la utilización de una sola cámara para las tomas, la elección casi exclusivamente de exteriores o algunos errores (...). Los signos de puntuación casi se limitan a fundidos y ojos de gato (iris), automatismos de las cámaras de entonces, lo mismo que la división en rollos. Algunos otros efectos como el enmarque ovalado o el halo delatan la formación fotográfica del operador.

No obstante, la aparición de esta película, milagrosamente conservada, supone un motivo de satisfacción y no sólo por su valor testimonial y documental de una época, sino por tratarse de una auténtica creación artística, un *collage filmico*, forma de arte que constituye exclusiva aportación de nuestro siglo<sup>299</sup>.

Además de estas dos obras rescatadas y divulgadas, debemos mencionar otras piezas singulares de nuestro patrimonio, integradas actualmente en los fondos de la Filmoteca de Castilla y León. El primer catálogo de sus fondos cinematográficos (1996) recoge una serie de documentales en 35 y 16 mm.

Están pendientes de catalogación otros formatos (9,5 mm., 8 y Super 8) que no por ser formatos menores han de ser desdeñados, sino que a ellos deberá dirigirse en los próximos años la labor de quienes quieran hacer una recuperación de nuevos *ni-*

---

<sup>298</sup> F. P. OTERO, *Una película de Valladolid y provincia*; tomado de SÁNCHEZ DEL BARRIO [1996:9].

<sup>299</sup> F. P. OTERO, *Una película de Valladolid y provincia*; tomado de SÁNCHEZ DEL BARRIO [1996:14]

*chos de memoria*, pues como afirma el propio director de la Filmoteca de Castilla y León

las películas de aficionados, documentales o de tipo familiar, aunque sean en formatos menores, tienen, como reconoce la UNESCO, una extraordinaria importancia para el conocimiento y la recuperación de la memoria histórica<sup>300</sup>.

El catálogo, elaborado por Francisco Javier Frutos Esteban<sup>301</sup>, no incluye todavía algunos de los últimos depósitos de documentales recibidos por la Filmoteca (de Manuel Hernández Sanjuán y Ángel Quintas).

En total se catalogan ciento treinta y seis películas, de las cuales sesenta y nueve son documentales. De ellas, una buena parte son relativamente recientes, por lo que carecen de interés actualmente para nuestro objetivo de Recuperación de la Memoria, pero gracias a que estén donde están, tenemos la seguridad de que el paso del tiempo les otorgará interés y valor memorístico. Otra buena parte de los documentales, a pesar de su interés (incluyendo algunos de Capra o Ford, y hasta de Chumy-Chúmez...), son ajenos a Castilla y León.

De los que tienen temática castellano-leonesa, cabe citar los siguientes:

---

<sup>300</sup> Entrevista a Juan Antonio PÉREZ MILLÁN, Boletín *Iniciativas Culturales*, editado por Caja España, n° 18, abril 1996, págs. 8 y 9.

**Tabla 12. Documentales (Castilla y León)**

<p><i>Academia de Artillería de Segovia</i> <i>El Camino de Santiago</i>, de José Luis Font <i>Cien años de Zamora en el cine</i>, Fotografía y Vídeo Carrera <i>Dos ciudades históricas y dos sitios reales</i>, de Pancho Cossío <i>El Viti: Salamanca</i> (1967) <i>Emilio en España</i>, (1965), de John W. Oller <i>El gótico en la catedral de León</i> (1982), de Luis Enrique Morán <i>Historia de una semana</i>, (1975) <i>Imágenes sobre un retablo</i> (1955), de Basilio <b>Martín Patino</b> <i>León</i>, de Alberto Carles Blat <i>Navidad en Lumbrales</i> <i>El Noveno</i> (1960), de Basilio <b>Martín Patino</b> <i>El Peropalo</i>, documental etnográfico <i>Por tierras charras</i> (Nodo) <i>Salamanca insólita</i> (1958—1960), de Luis Cortés Vázquez <i>Semana Santa en Valladolid</i>, de J. Torremocha (1941, 22 min.) <i>Valladolid en Semana Santa</i>, de Francisco Centol (1948, 21 min.) <i>Villavieja de Yeltes</i> (1946), documental etnográfico <i>Zamora, tierra de cumbre</i>, de José Luis Viloría (1961, 15 min.) <i>Zamora, ciudad sin años</i>, de José Luis Viloría (1960, 12 min.)</p>
---

Pueden advertirse en esta relación algunas curiosidades, a saber: hay dos *óperas primas* de Patino, *Imágenes sobre un retablo* que se consideraba perdida y fue rescatada en 1996 por Antonio Casaseca y José Ramón Nieto en la Universidad de Salamanca; y *El Noveno*, cuya nueva copia facilitó a la Filmoteca su productor Manuel Hernández Sanjuán.

Faltan otras en catalogación, que ya obran en la Filmoteca, como las filmaciones de Ángel Quintas o las del ingeniero y escritor Juan Benet. Y, en la misma línea de trabajo de las re-

---

<sup>301</sup> Autor de *Artifugios para fascinar* y *La fascinación de la mirada*, también editados por la Filmoteca.

construcciones de la memoria andaluza realizadas por Patino, el corto *Paseos familiares*, del también salmantino **Ricardo Iscar**.

Habría que añadir a esta relación cinematográfica, los fondos videográficos depositados en la Filmoteca (estimados en unos 300 vídeos), en fase de catalogación. Quizás las referencias a este caudal de memoria se amplíen en breve con la publicación del anunciado estudio *Castilla y León en el cine*, de Fernando González. Y confiemos en que este trabajo nuestro y la también anunciada tesis doctoral de Manuel Domínguez, contribuyan a mejorar el conocimiento de nuestros fondos fotográficos **y** audiovisuales□

### 7.3. LAS LIMITACIONES DE LA FOTOGRAFÍA

Las reconstrucciones históricas a las que nos hemos referido, estos documentales de nueva factura, han sido realizados más usualmente con imágenes en movimiento que con fotografías.

Pero ¿qué hacer cuando carecemos de imágenes filmadas? ¿Cómo llenar ese vacío, esa laguna en la memoria? ¿Es posible reconstruir ese pasado gráfico y hacerlo de un modo visual, atractivo? ¿Es posible la Reconstrucción Audiovisual?

El filme de Dziga Vertov, *El hombre de la cámara* (1929), ofrece “la imagen ideal del fotógrafo como alguien en movimiento perpetuo, alguien que atraviesa un panorama de acontecimientos dispares con tal agilidad y celeridad que cualquier intervención es imposible”<sup>302</sup>.

Por el contrario, *La ventana indiscreta* (1954) de Hitchcock ofrece la imagen opuesta, del hombre metido a fotógrafo porque no puede abandonar la silla de ruedas. En palabras de Sontag, “la inmovilidad temporal impide a Stewart intervenir en lo que ve y da más importancia aún a las fotografías”.

---

<sup>302</sup> Sontag [1981:22].

Movimiento versus inmovilidad. Imagen fija frente a imagen en movimiento. La dura batalla (¿perdida?) de la fotografía frente al cine o el vídeo. Frutos Esteban ha reconstruido la historia de esa batalla<sup>303</sup>, desde que la cronofotografía (1889) procuró “el análisis del movimiento en instantáneas sucesivas y su reconstrucción por el encadenamiento de las mismas”, anticipando el advenimiento de la cinematografía.

Conviene no olvidar el origen de la palabra cine, del gr. κινεμα > movimiento. La *cinemática* es la parte de la mecánica que estudia el movimiento y, en definitiva, toda esta industria nuestra sería movida por *energía cinética*. Todos los artilugios intermedios entre la fotografía y el cine (el kinetógrafo y el kinetoscopio, el fotozoótropo, etc.) que en su día fueron eslabones de una cadena de progresión técnica, hoy son piezas de museo.

Apuntamos esta especificidad de la fotografía —que desde una perspectiva tecnológica reciente opera como una limitación—, sin ahondar más en ella, como una de las razones que impulsarán nuestro trabajo de Reconstrucción Audiovisual: se trata, de algún modo, de continuar hoy, con las armas digitales del siglo XX, la misma batalla por la conquista de la imagen en movimiento. De la imagen histórica, que por su propia naturaleza nació y ha permanecido como fotografía fija, inanimada.

Una segunda especificidad —a veces, limitación— de la fotografía tiene más que ver con su contenido estético y con la cultura visual de nuestra época. El espectador de 1997 no posee

---

<sup>303</sup> Frutos Esteban [1996:68 y ss.] Véanse los capítulos 2. De la cronofotografía a la cinematografía y 6. Una ojeada al movimiento.

la ingenuidad de la mirada *fascinada* de los retratistas y retratados en 1897. En estos cien años, los ojos de la Humanidad han visto millones de fotografías y, desde entonces, no sólo es distinta nuestra historia, sino la manera de percibirla. No es posible concebir, siquiera como foto-ficción una vuelta atrás, un regreso a un mundo sin fotografía.

Por consiguiente, ese ojo educado desde la infancia, amaestrado en todos los rincones de la vida cotidiana (la foto de familia en la mesita, las *pin-up* en la taquilla de la mili, la de la boda en el salón, y *tu retratito lo guardo en mi cartera*, posters en las paredes, publicidad en el metro...) no va a responder a una propuesta audiovisual basada en fotos, aunque sean fotos históricas, con la misma ingenuidad, estupor y fascinación de hace cien o ciento cincuenta años.

Ello nos obliga a usar otros resortes, que pone a nuestro alcance la técnica, como veremos más adelante, para conjurar estas limitaciones y condicionamientos de la fotografía:

Hoy en día, los planteamientos modernos sobre la representación del mundo no parecen diferir demasiado de los que tiene la gente acerca de la “realidad” de la imagen fotográfica. Los artistas modernos piensan que están ante el mundo y que ese mundo se parece a la fotografía; lo que ellos hacen es reelaborarlo de una manera artística. Pero el mundo no es exactamente así. Creo que es mucho más que todo eso: todas nuestras ideas acerca de la



realidad y la representación están cambiando constantemente. (...) <sup>304</sup>

En un tiempo pudo pensarse que la fotografía era un registro perfecto de la vida. Sin embargo, la fotografía no es más que la última consecuencia de la pintura renacentista:

Contemplando algunos de los daguerrotipos que se reproducen en este libro [sc. *La historia de la fotografía en España*], me pregunto: ¿Dan una idea más real que un retrato pintado al óleo o una miniatura de la época? Pienso que a veces, no. Pienso también que esto no les quita valor documental, ni encanto o atractivo. Son otra cosa; otro testimonio, otra versión de la realidad. (...) ¿Y hay algo más convencional y extraño que la “visión sepia del mundo” propia de los fotógrafos de 1860, 1870, 1880? (...) Cada técnica produce una forma de captar la realidad y una forma de idealizarla. <sup>305</sup>

Igual que para Caro Baroja, para Hockney la fotografía no es algo nuevo, sino el desarrollo final de algo muy antiguo: “lo verdaderamente nuevo fue el descubrimiento de los químicos, y no el modo de ver en concreto, cuya invención se remonta a la Italia del siglo XV” <sup>306</sup>.

Los nuevos modos de ver y representar la realidad tienen su paralelo en los descubrimientos científicos sobre una

---

<sup>304</sup> HOCKNEY [1994:124]. Véase el capítulo titulado precisamente *Las limitaciones de la fotografía*.

<sup>305</sup> FONTANELLA (1981:8). Del *Prólogo* de Julio CARO BAROJA. El subrayado es nuestro.

<sup>306</sup> [Brunelleschi miraba una calle de Florencia a través de un agujero y hacía una representación de dicha calle basándose en un punto de vista fijo], HOCKNEY [1994:124].

nueva configuración del mundo. (...) Antes de Einstein se pensaba que el espacio y el tiempo eran conceptos disociados y absolutos, que siempre habían existido. Einstein afirmó que no era así, que no eran ideas absolutas, sino que dependían en gran medida del observador. Ese punto de vista también parecía oponerse a la idea de la existencia de una realidad objetiva, al plantear que todos vemos las cosas de una manera ligeramente distinta<sup>307</sup>.

La cuestión objetividad/subjetividad es un problema constante en la historia de la filosofía y de la ciencia. Hasta fechas recientes la “objetividad” se pretendía y postulaba como una realidad y a la par un bien absoluto. Las variantes introducidas por la relatividad, el psicoanálisis y el estudio de los sueños y otras disciplinas han echado por tierra a la vieja dama Objetiva. Paralelamente, una nueva musa se ha adentrado en nuestras vidas, la Subjetividad.

Así, no hay experimento científico en el que, por extremas que sean las condiciones objetivas, no participe o intervenga el ojo subjetivo, la medición del especialista... el error humano. Hockney traslada esta cuestión al arte y a la fotografía.

No hay, afirma, conceptos disociados de abstracción y representación (la abstracción como dominio de la pintura y la representación como dominio de la fotografía). No hay posibilidad de una visión “interna” (el cubismo, el surrealismo) enfrentada a una presunta visión “externa” (realismo, fotografía).

---

<sup>307</sup> HOCKNEY [1994:126]. Y sentencia el autor: “Es nuestra memoria la que hace que eso sea así”.

Todo es visión interna, “la única que existe”. Todo es abstracción: “la fotografía es una abstracción muy sutil, de igual manera que lo es la perspectiva”. La pregunta que debe de responder el espectador es ¿dónde se coloca a sí mismo?□

## **Del Álbum familiar al videoclip**

Hemos tomado el título de este epígrafe, *Del Álbum familiar al videoclip*, prestado a Manuel Falces<sup>308</sup>, quien lo emplea a propósito de una exposición de Michael Schmidt en Hannover (Alemania), de la que escribe:

Sus trabajos evocan una estética fotográfica decadente; toma como recurso plástico constante el blanco y negro, y aparentemente se aferra a un discurso nostálgico de fin de siglo, donde contrapone con especial habilidad el espíritu de los textos de Bertolt Brecht y los de Samuel Beckett. Cuando nos quiere transmitir, desde la perspectiva de su cámara, los signos de su memoria, técnicamente recurre a la estética del tramado de los viejos periódicos (décadas cuarenta y cincuenta), la retícula les va mejor a los referentes de un pasado repleto de uniformes (...)

Frente a ellos sitúa una serie de confusas reproducciones de pequeños detalles de planos, borrosos paisajes y toda una galería contemporánea de rostros anónimos.

En esta línea podemos recordar otra contribución de interés, el *Diccionario ciudadano*, una curiosa obra cuasi documental sobre la obscenidad de la vida cotidiana. En ella el autor, Peter Forgacs, se apropia del contenido nostálgico para reconducir, mediante el montaje, su mensaje. El documental, complementario de *The Bartos Family* y de *Wittgenstein's Tractatus*, tiene una función liberalizadora, de catarsis personal.

---

<sup>308</sup> *El País*, Babelia, pág. 15, 31 de agosto de 1996.

Lejos de toda complacencia, nos muestra cómo lo nostálgico puede ser dramático. Los contenidos alegóricos están contruidos mediante imágenes crudamente realistas y otras de corte puramente retórico. El acierto del autor está en la selección de las imágenes, que subrayan, pero no distorsionan la lectura lineal.

Lectura lineal. Secuencia. Dirección narrativa: ahí radica el embrollo de pasar del álbum al video—clip, o de la imagen fija al movimiento. Desde el primer momento en que nos planteamos “desbordar” las limitaciones de la fotografía, trascendiéndolas en la creación de un material audiovisual nuevo, fuimos conscientes de esta dificultad suprema. Salvados los aspectos técnicos, la dificultad es de índole narrativa y estética. Frutos Esteban, al comentar las posibilidades expresivas de los aparatos precinematográficos (con los que tiene algún parentesco nuestra propuesta, que viene a llenar retroactivamente el hueco audiovisual precinematográfico), resume así la cuestión (la cita es larga, pero merece la pena):

El mismo proceso de subordinación y paulatina interdependencia creativa entre texto e imagen se observaba también en las exhibiciones de linterna mágica y del primer cine. Porque, aunque hoy se dé por supuesto que una película tiene que contar su propia historia y, como máximo, se acepte una instancia narrativa interna al relato —ya sea un personaje o un narrador—, aquellas proyecciones necesitaban de la presencia de textos y efectos sonoros, “dentro o junto a la pantalla”, para poder explicar la historia de manera más detallada, sorteando

así las dificultades que presentaban unas elipsis excesivamente indeterminadas.

De esta forma, mucho antes de que el cine explotara la sincronización sonora, en la década de los treinta, hubo muchos tipos de elementos textuales en el espectáculo cinematográfico, ya fuera a través de la fuente misma de imagen —intertítulos—, de la voz de un comentarista presente en la mayoría de los locales de exhibición hasta 1910<sup>309</sup>, o de las hojas impresas que se entregaban al principio de la función.

Sin esa intervención, el espectador que desconociera el sentido de la historia (...) difícilmente hubiera podido interpretar lo que estaba viendo, a pesar de que los relatos se representaran mediante “fotografía animada” y observaran un estricto orden cronológico con respecto a aquélla. (...)

Y es que poner orden en un conjunto “audiovisual” tan amplio, para imprimirle una determinada dirección narrativa (...) no será tarea fácil. Ni siquiera cuando el modo de expresión cinematográfico pueda disponer del material articulado recogido por una cámara móvil y que, sometido posteriormente a un montaje basado en principios creativos, embarque definitivamente al espectador en ese “viaje inmóvil” que es el cine<sup>310</sup>.



---

<sup>309</sup> Recordemos el ya citado estreno de *Las Hurdes* rodada en cine mudo, en los albores del cine sonoro, proyectada con acompañamiento de un narrador de viva voz y música de Brahms interpretada en directo.

<sup>310</sup> Frutos Esteban [1996:156].

En cuanto a nuestra contribución a la transformación de un álbum familiar en videoclip (o documental), consistiría en las dos propuestas que reseñaremos seguidamente.

*Memoria del Bierzo* (capítulo 8) y *La sal de la tierra* (capítulo 9) son dos proyectos de investigación audiovisual, realizados bajo nuestra dirección. En el primero nos corresponde, además, la autoría del guion y el trabajo de realización (fue subvencionado por la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla y León). En el segundo, nos corresponde la responsabilidad de la idea original y de la puesta en marcha de un proyecto ambicioso, que debe culminarse necesariamente en equipo y en el que hemos depositado fundadas esperanzas□

## 8. PRIMERA PROPUESTA: “MEMORIA DEL BIERZO”





**MEMORIA DEL BIERZO**” es la recopilación gráfica —traducida a soporte audiovisual— de las fotografías históricas del Bierzo (s. XIX-1940).

Ponferrada, Villafranca, Cacabelos y Bembibre son las principales villas cuya huella arquitectónica se conserva a veces únicamente a través de las viejas postales y fotografías de principios de siglo.

Este documental reconstruye en media hora la historia y la vida local y comarcal, con sus curiosidades y costumbres, personajes, ferias y mercados, fiestas, tradiciones, procesiones, juegos y deportes, etc.

Hechos tan singulares como la llegada de la electricidad al Bierzo, la entrada de la primera máquina del ferrocarril; un funambulista encaramado en la Torre de la Encina, o el primer partido de la Deportiva Ponferradina, no pueden hoy reconstruirse, en la generación de la televisión de alta definición, sino es a través del procedimiento técnico puesto en marcha para la confección de este trabajo.

Además, el documental **“MEMORIA DEL BIERZO”** quiso ser un aldabonazo de luz, una llamada de atención, una sacudida estética que nos devolviera la emoción de las viejas fotografías.

Cuando comenzamos el trabajo –concluido el Thesaurus–, consideramos que no bastaba con recuperar las fotos para el patrimonio colectivo depositándolas de la Filmoteca, o publicándolas en libros.

En los tiempos de la comunicación de masas, era preciso hacer llegar aquel patrimonio al mayor número posible de espectadores, dentro y fuera del universo berciano.

Nuestra propuesta de documental no es una simple recopilación de fotografías más o menos antiguas y hermosas, sino también, en cuanto Reconstrucción de la Memoria, un vídeo conservacionista, esto es, una llamada de atención para salvar las “especies protegidas” del patrimonio arquitectónico de nuestras villas y ciudades.

Es, o hemos querido que sea también, una aportación a la historia audiovisual del Bierzo y una aproximación amena a la fotografía histórica en el ámbito de Castilla y León□

## **Procedimiento de trabajo**

El proceso seguido para la producción de este documental ha seguido los siguientes pasos, en síntesis:

Selección previa del material fotográfico a ampliar (aprox. 500 imágenes)

Criterios de selección: La abundancia de material disponible (1.600 imágenes del Thesaurus, además de otra mucha información gráfica de posible uso) nos obligó a delimitar un criterio de selección rígido en función del guion. Es decir, la selección ha sido temática, subordinada al contenido. Naturalmente, caben otras posibilidades, a explorar (criterio estético, histórico, etc.). En nuestro caso, primó el interés de la "denuncia social" (deterioro del Casco Antiguo, etc.), frente a otras posibilidades.

Guion literario (>off, consta de 11 páginas = 17.000 caracteres). Marcó la pauta del trabajo y posiblemente lastró su estructura, demasiado ligada al texto. En nuestra propuesta, el guion estructura el punto de vista del espectador en su viaje al pasado, con el necesario aporte de datos y contexto histórico. Para ello, el guion se articuló a partir de contenidos iniciales del libro *Álbum del Bierzo*, lo que condicionó el punto de partida, que quizás hubiera sido deseable más libre y espontáneo, inicialmente. Es un aspecto que apuntaremos en la autocrítica como algo a revisar en futuros trabajos.

Orden secuencial de las fotografías siguiendo el guion (este sencillo trámite facilita enormemente el *script* y el posterior montaje, evitando duplicaciones de fotos).

Grabación de las imágenes en atril, en formato Betacam SP (total 12 cintas de 30 min.). La grabación debe hacerse en dos tandas y en cintas separadas cada tanda: una, planos fijos de todas las fotografías en el orden secuencial; dos, movimientos y planos de detalle [zooms, panorámicas, etc.]. Este “truco” facilita los encadenados sin repicados superfluos y evita en el montaje la pérdida de una generación, lo que significa una mayor calidad de la imagen, aspecto que debe cuidarse puesto que en nuestro ámbito trabajamos con materiales que ya son frecuentemente de baja calidad en origen o en la reproducción disponible.

Montaje en *betacam digital*. La postproducción incluye la incorporación de rótulos o printers, el retoque de color en algunos planos (virados a ByN y, en los planos contemporáneos, modificación de la saturación y contraste para obtener colores neutros). El montaje —convencional, sin experimentalismos— utiliza como transición habitual el corte y emplea el encadenado con dos criterios:

\* **encadenado cronológico:** para pasar de una época antigua a su correlato actual.

\*\* **encadenado estético:** por similitud de fotos o serie de temática común.

Sonorización: Incluye la creación de una banda sonora con off, efectos y músicas en la que contamos con el asesoramiento del músico Rodrigo Romani.

Diseño de una carátula sepia, con motivo floral, para lo que hemos contado con el diseñador Agustín de Castro.

Movimientos: Durante la grabación de las fotos en atril, además de imágenes estáticas se han incorporado movimientos adecuados a cada fotografía: panorámicas, zooms, ampliación de detalles, etc. La utilidad de estos movimientos se refleja en una mayor amenidad (de lo contrario, estaríamos en un paseo estático ante foto-fija). En cuanto al criterio de los movimientos, generalmente se emplearon las panorámicas para recorrer paisajes, edificios, plazas... y zoom como forma de acercamiento que permitiera resaltar detalles concretos (a veces subrayados con printers: un funambulista encaramado en la alto de una torre, la bomba de gasolina, etc.)

El color también interviene como elemento de la memoria: no estamos ante un vídeo en blanco y negro; siempre que ha sido posible se han conservado los tonos y colores originales, sepias, azules o verdosos de las fotografías de principios de siglo. Sólo excepcionalmente —y como forma de provocar el contraste— hemos introducido algunas fotografías contemporáneas; no se trataba de hacer un itinerario comparativo (al estilo de algunas publicaciones tipo *Madrid: ayer y hoy*), sino de mantener (reconstruir) el encanto de la estética en ByN, sepia o cobalto; es decir, respetar los colores originales de las fotos y postales, in-

cluidos los *kitchens* y la ingenuidad de las imágenes coloreadas a mano con las técnicas de principios de siglo.

La música contextualiza, realza, subraya y enriquece este paseo a través de las imágenes en una inesperada recreación de las primeras décadas del siglo.

Edición: Fue realizada en una sala de montaje digital (*Video Machine*) y el resultado final, con una duración de 29 min. 30 seg., está compuesto por 347 planos con 424 puntos de edición, incluidas cabecera, printers y cola.

Coste: Todo ello ha tenido un coste externo (cámaras + postproducción + sonido + diseño) de 1.000.000 pts., aproximadamente, al que habría que añadir los honorarios de guionista y realizador (que pueden cuantificarse en torno a las 500.000 pts.) y el valor, difícilmente cuantificable, de las quinientas y pico imágenes iniciales disponibles en el Thesaurus y en nuestro archivo particular. Finalmente, debemos mencionar que para la realización de este trabajo hemos contado con una ayuda de la Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León por importe de cuatrocientas mil pesetas□

## Test y opiniones críticas

Suele ocurrir que el padre de la criatura, y no sólo en cuestiones de creatividad o ensayo, es quien mejor conoce los defectos de su obra. No quisiéramos caer nosotros en una autocrítica exacerbada, hasta el punto de desautorizar nuestra propia labor, que ha sido ardua.

Sin embargo, nos parece que todo trabajo de investigación, toda prospección que intente avanzar algo, debe de tener su correlato crítico. Por ello, como complemento de nuestro trabajo realizamos un *test* que nos permitiera calibrar la posible acogida o receptividad del documental entre el público (berciano y no berciano) y que puedan ser fuentes para una futura reflexión metodológica.

Colaboraron en esta prueba varios voluntarios forzosos, escogidos discrecionalmente entre profesionales (realizadores como Anxo Cabada y Ana Lozano; guionistas como Xavier Mantega y Avelino Abelleira<sup>311</sup>) y profanos (familiares y enemigos varios, como la inmisericorde Elena Galkina o el no menos demolidor Andrés Lozano). A todos ellos, nuestra gratitud por la aportación de sus insobornables juicios críticos, que hemos te-

---

<sup>311</sup> El autor de *Os Breogánidas* y de la *Oda al Monte Medulio*, no sólo nos aportó su certera opinión, sino que tuvo la gentileza de dedicar al tema una breve reseña publicada en *First International Congress: Avelino Abelleira and his time* [Tórculo Ed., 1994, pág. 57 y ss.], donde relaciona la crítica a *Memoria del Bierzo* con su conocido “Teorema do unhappy-end” en los siguientes términos que citamos textualmente: “En termos xerais, os erros máis graves somentes aparecen en toda a súa evidencia despois da culminación completa de calquera repaso ou revisión final, esto é, cando xa se ten a seguridade practicamente irrefragable, en aparencia, de que todo estaba ben feito”.

nido muy en cuenta, tanto en nuestro siguiente proyecto similar (*Memoria de Santiago*, en elaboración), como en la nueva propuesta *La sal de la tierra*, de la que hablaremos en el próximo capítulo. Así pues, se trata de juicios útiles y precisos y, por consiguiente, helos aquí, en apretada síntesis:

“El documental acaba por hacerse un poco aburrido; comienza bien, pero poco a poco va perdiendo ritmo e interés por seguir una línea monotemática, pues la fuente es siempre la misma (fotos). El guion es algo disperso y recarga el conjunto final, haciéndolo pesado”. (E. GALKINA)

“Las fotos en color rompen la armonía estética del conjunto documental. Da la impresión de que fueron usadas porque no había otras en ByN<sup>312</sup>. Quizás hubiera sido mejor emplear fotos en color recientes para subrayar los cambios habidos en El Bierzo, pero eso sería otro planteamiento.” (A. CABADA)

“Para propuestas futuras sugiero emplear las fotos de un modo más traumático, es decir, basándose en una fuerte contraposición entre fotos en ByN de los años veinte y fotos en color actuales. Esto iría reforzado por una música clásica y reposada en el caso de las fotos clásicas, y de fuerte ritmo para las agresivas fotos en color correspondientes al Bierzo actual...” (X. MANTEIGA)

“Echo en falta temas más vinculados a cómo vivía la gente, si realmente era feliz en los años veinte o es una invención del

---

<sup>312</sup> Aquí el juicio crítico yerra. Había abundantes fotos en ByN; la inclusión de color fue consciente, como ya se dijo, a modo de contrapunto. Otra cosa es que sea acertada o errónea.



cine americano; temas como las formas de vida, las clases sociales, más sobre las costumbres de la época, la moda, la vida estudiantil, las creencias, la emigración...; en definitiva, menos monumento y más vida social.” (ANA LOZANO)

“Me hubiera gustado un texto menos documental (sin tantos datos históricos, fechas, etc.) y más literario, sin caer en lo pedante; pero quizás esta carencia derive de la limitación autoimpuesta de funcionar únicamente con fotos. En propuestas futuras sería algo a revisar: ver la posibilidad (yo diría que necesidad) de incluir otros materiales visuales, que permitan enriquecer el guion literariamente.” (AVELINO ABELLEIRA)□

## **9. SEGUNDA PROPUESTA: “LA SAL DE LA TIERRA”**

“Las primeras imágenes con que nace el cine hace ahora cien años  
tuvieron como protagonistas a trabajadores que salían de una fábrica:  
*Salida de los obreros de la fábrica* (1895) de los hermanos Lumière”

**[Sánchez Noriega]**

## 9.1. HACIA UN LENGUAJE DE LA RECONSTRUCCIÓN AUDIOVISUAL

La Reconstrucción Audiovisual efectuada con el documental *Memoria del Bierzo* fue el banco de pruebas que nos sirvió para afinar una serie de técnicas de trabajo y procedimientos; gracias a ello pudimos poner en marcha seguidamente una segunda propuesta de Reconstrucción Audiovisual, ésta vez más compleja pues, a diferencia del primer trabajo, que sólo incluía fotografías, por diversas razones de peso (material de archivo imprescindible, calidad y fidelidad de la hipotética reconstrucción, sonido real, etc.) decidimos mezclar imágenes en movimiento.

Esta segunda propuesta fue bautizada con un título de reminiscencias bíblicas, “La sal de la tierra”<sup>313</sup>, con el subtítulo “Una historia del sindicalismo gallego”. Y decíamos, con prudencia, “una historia”, en la certeza de que se trataba (y se trata) de una posibilidad de contar “la Historia”. Nuestra propuesta venía a cubrir un hueco en la videografía del documentalismo gallego y

---

<sup>313</sup> El título escogido también rinde homenaje a una de las películas más significativas sobre el sindicalismo en toda la historia del cine, *Salt of the Earth*, dirigida en 1953 por Herbert J. Biberman, con guion de Michael Wilson y producción de Paul Jarrico, en la que se narra la famosa huelga minera de Silver City (Nuevo México) en 1951.

en la historia visual del sindicalismo, sin perjuicio de que vengan nuevas y futuras versiones a mejorarla.

Interesa matizar que el tema o asunto del movimiento obrero no es novedoso en el cine (ficción o documental), pero sí es novedoso o existe el hueco en lo relativo a Galicia (y también, por supuesto, en cuanto a Castilla y León).

No sólo **no es novedoso**, sino que incluso podría afirmarse sin rubor que es un tema **cinematográfico**; o, al menos, tan antiguo y tan centenario como el propio cine, desde que los hermanos Lumière filmaron en 1895 sus primeras imágenes (*Salida de los obreros de la fábrica*) y, en España, igualmente, desde que Gelabert rodó *Salida de los obreros de La España Industrial* (1896). En el libro *Desde que los Lumière filmaron a los obreros*, Sánchez Noriega reseña decenas y decenas de películas relativas al movimiento obrero. También menciona documentales como *Almadrabas* (1935) de Carlos Velo, *Notas sobre la emigración* (1961) de J. Esteva y P. Brunatto; *Proceso 1001, Patiño, El largo viaje de la ira, Luchas obreras en España, Universidad 71-72, etc.* La existencia de esta amplia cinegrafía y videografía nos devuelve a la constatación de cubrir el vacío galaico, que nos ocupa.

Será, pues, una historia más, pero esta vez en forma de serie documental para TV y centros de enseñanza, cuyo desarrollo y dirección nos encomendó en 1995 la productora audiovisual IBISA TV S.L., y registrada con el núm. de Dep. Legal C 952-95□

## **9.2. UNA HISTORIA DEL SINDICALISMO GALLEGO. IDEA GENERAL**

La oportunidad de una serie documental para TV sobre el movimiento obrero en Galicia respondía a dos cuestiones fundamentales, en línea con las Razones de la Memoria expuestas al comienzo: relatar y relatarnos los acontecimientos que conforman las raíces de nuestra historia más reciente y cubrir una laguna evidente, además de destapar silencios añadidos.

La serie, tal y como la hemos concebido, debe reivindicar y narrar “la sociedad”, en el sentido más amplio de la palabra, a través de un riguroso planteamiento histórico y de un adecuado tono audiovisual que llegue profundamente a los espectadores, y les transmita el papel muchas veces olvidado o menospreciado que juega la clase obrera en la conformación y desarrollo de la sociedad gallega en los siglos XIX y XX.

Bajo esta perspectiva, la serie no sólo debe narrar vicisitudes de una clase o movimiento, emblemático, sino que es preciso aprovechar para realizar una descripción lo más explícita y compleja posible de la historia contemporánea de Galicia: los acontecimientos políticos, el desarrollo económico, los procesos culturales y el papel entrecruzado de los grupos sociales.

Pero profundizar en la historia del movimiento obrero significa también analizar y transmitir los valores de su actuación, la lucha por la defensa de unos intereses y la incidencia política en los procesos de modernización. En resumen, contar los hechos desde una óptica global, que plasme la visión y la presencia de los trabajadores en el transcurrir histórico□

## ¿Cómo?

Nuestra propuesta de serie consta de seis capítulos de media hora de duración con un planteamiento documental y con una narración organizada en torno a criterios cronológicos. En cada episodio se incluyen los hechos históricos más significativos: el desarrollo de las formas organizativas, conflictos y respuestas sociales, debates y apariciones de las diferentes ideologías dentro del movimiento obrero, incidencia en el juego político organizado e incidencia en los procesos históricos, sociales y económicos.

El tono del documental es una mezcla entre el punto de vista histórico y el periodístico, con la necesaria dramatización que identifique al espectador con los contenidos. El guion contiene, asimismo, reflexiones sobre el entorno en el que se desenvuelve la historia de los protagonistas y una serie de datos sobre el marco histórico general, la cultura, la vida cotidiana, los movimientos de población y los acontecimientos estatales e internacionales más relevantes.

Cada capítulo será introducido, en imagen real actual, al pie de un lugar significativo, por un presentador común para toda la serie, el conocido actor gallego **Vicente Montoto**.

La narración del texto del guion será realizada por una voz en *off* —hemos pensado que podría ser inicialmente femenina, por ser menos frecuente—. Los episodios comenzarán con una cabecera arropada con un tema musical, que dará paso a una serie de *leads* o entradillas muy someras que sitúen al especta-

dor en relación con cada uno de los capítulos y cada uno de éstos, a su vez, con el conjunto. Por ejemplo, la entradilla del capítulo II resumirá a modo de recordatorio la acción principal del capítulo I, situando al espectador en el punto de arranque del capítulo II y anticipando contenidos futuros. Y así sucesivamente.

De todo el planteamiento de *La sal de la tierra*, la parte esencial que nos interesa en cuanto Reconstrucción es el arduo y ambicioso proceso de búsqueda e identificación de las fuentes (problema sustancial en el caso de las fotografías) y de los archivos a utilizar (asunto que analizaremos con más detalle en el apartado siguiente, relativo al Plan de Documentación).

Estas fuentes deberán referirse, en primer lugar, a las fotografías y las imágenes, acudiendo, con limitaciones económicas, a los archivos de televisiones públicas y privadas, el NO—DO, diversos fondos estatales y privados (tanto nacionales como extranjeros); vídeos y filmaciones de aficionados, en algunos casos clandestinas; colecciones particulares de fundaciones, museos, incluidas las de los propios sindicatos, sin olvidar cortes de películas de cine u obras de teatro que puedan ilustrar cualquier aspecto del guion y ayudar al desarrollo de la narración documental, publicidad visual incluida.

Otra de las fuentes esenciales utilizadas son las representaciones pictóricas: dibujos, carteles, propaganda sindical y política, además del inagotable filón de la prensa de época (cabece-  
ras, titulares, artículos programáticos, diseños), etc., con especial atención a la prensa obrera.



El archivo sonoro tiene también una importancia trascendental para una buena Reconstrucción. Nuestra memoria almacena recuerdos o imágenes vinculados a grabaciones de radio, declaraciones, discursos, conferencias, alocuciones, mítines o sonido ambiental..., sin olvidar los himnos militares, de los *jingles* publicitarios o comerciales, y la música culta o popular, todo ello fuentes imprescindibles para la reconstrucción de cada época.

La serie se complementará, en fin, con entrevistas realizadas a determinados protagonistas de los hechos contados, públicos o anónimos, que pongan voz, cercanía y emoción a cada episodio. Cuando, por razones biológicas, no sea posible encontrar fuentes vivas, los testimonios directos serán sustituidos por entrevistas con especialistas en cada asunto. Tampoco hay que olvidar la posibilidad de algunas reconstrucciones visuales puntuales de lugares o paisajes, tanto humanos como geográficos, que completarán el sustrato visual de la serie.

Pero este documento audiovisual que nos proponemos realizar ha de tener, además, valor como trabajo de investigación histórica. Es preciso sacar a la luz escenas olvidadas o perdidas, momentos que quizá necesiten ser revisados.

Para ello —y ha de entenderse que esto forma parte de las necesarias tareas previas para toda Reconstrucción—, hemos contado con un riguroso apoyo de investigación y asesoramiento, incluida la supervisión del catedrático de la Universidad de Santiago y Decano de la Facultad de Políticas, Ramón Maiz.

La [futura] serie televisiva explicará a todas las audiencias los avatares de una parte esencial de su propia vida e historia; la versión escolar podría ser un instrumento de conocimiento, estudio y debate para presentes y futuras generaciones: precioso material documental y didáctico, de uso en las escuelas y centros de enseñanza, dentro y fuera de Galicia□

## **Tratamiento audiovisual y pautas de realización**

Queremos subrayar aspectos técnicos de la realización que, desde nuestra experiencia, creemos pueden servir al propósito de zambullirse en la memoria colectiva.

Los encadenados han de ser lentos, morosos.

Los fondos pueden usar texturas vegetales, tierras, corchos.

Los *printers* deben ser grandes. Hemos comprobado la eficacia del amarillo intenso.

Las cortinillas de transición deben entrar lateralmente, difuminadas.

Presentador:

las localizaciones e intervenciones del presentador sitúan la acción principal en sus escenarios.

proximidad subjetiva

punto de vista del espectador

localizaciones contemporáneas significativas históricamente

lugar concreto y mirada a cámara.

color / actualidad

Off

punto de vista histórico

tiempo verbal: presente histórico

datos objetivos

distanciamiento y rigor

blanco y negro

Insertos

contrapunto al off

versiones (contradictorias) de los protagonistas

primeros planos encuadrados laterales

tiempo verbal: pasado o tiempo real

color sepia / interiores

Citas

otra voz distinta a la del narrador

son el equivalente (en los primeros capítulos) a las entrevistas

Pautas de realización

tratamiento del color:

presentador: color

off: blanco y negro

entrevistas y citas: sepia (coloreadas)

printers:

de apoyo: negro sobre blanco, centrados

de entrevistas: laterales (1/3 de pantalla)

Duración: capítulo: 28´. Total de la serie: 6 x 28´

## **Capítulos de la serie**

### I. El CAMPO DE BATALLA. Orígenes (finales del s. XIX)

El movimiento obrero antes de 1868. La industrialización en Galicia. Condiciones de trabajo. El trabajo femenino. La destrucción de las máquinas (luddismo). El Partido Republicano federal. El cooperativismo. La primera Internacional en Galicia (1870). La ruptura con el Federalismo. La ideología anarquista. La propiedad colectiva. Conciencia de clase. La Primera República. El golpe de Pavía. Las primeras huelgas. La Restauración borbónica. Federación de Trabajadores de Galicia. Represión de las organizaciones obreras. Ricardo Mella y el semanario *“La Propaganda”*. A Coruña como centro del obrerismo. Cánovas en el poder. La lucha por la jornada de ocho horas. Las huelgas de 1890. La II Internacional. El 1º de Mayo de 1891. Socialistas y anarquistas: primeros debates. Fundación de UGT. La Agrupación socialista de A Coruña□

### II. ENTRE A UTOPIA y O PRAGMATISMO. LOS PRIMEROS DE MAYO (1898-1910)

Crecimiento de las organizaciones a partir de finales de siglo. Asociaciones sectoriales. Republicanos, socialistas y libertarios. Los Círculos Obreros Católicos. Fracaso del sindicalismo confesional. Retroceso anarquista. Crecimiento republicano y socialista. Primeras organizaciones campesinas. La emigración y

el sindicalismo gallego en América. Uniones galaico—portuguesas. Prensa obrera y publicaciones de textos políticos. Condiciones de vida del proletariado en el primer tercio de siglo XX. Condiciones de trabajo en las fábricas y talleres. Los salarios. Las leyes de previsión. El retiro obrero. El seguro de maternidad. La jornada laboral máxima. Los descansos dominicales y anuales. La población activa□

### III. LUCHA SOCIAL y POLÍTICA (1910—1930)

Fundación del Partido Socialista en Galicia. La presencia de Pablo Iglesias. La Dictadura de Primo de Rivera. El comienzo de la acción política y electoral. Huelgas y cajas de resistencia. La alianza obrera con el frente antidinástico. Conjunción republicano-socialista-agraria. El Caciquismo. La guerra de Marruecos. El Movimiento anarquista en Galicia. La influencia de Ricardo Mella. La CNT. Germinal y la Antorcha Galaica del Libre pensamiento. Primera huelga general en A Coruña. Tácticas de la lucha sindical. La Unión Campesina. El Congreso Internacional de la Paz. La huelga general de 1917. Las consecuencias de la I Guerra Mundial. El sindicalismo católico y la *Rerum Novarum*. La represión contra los sindicatos. Levantamientos revolucionarios. La llegada de Berenguer. Las elecciones de abril de 1931. La caída de la Monarquía□

#### IV. LA II REPÚBLICA y LA GUERRA CIVIL (1930-1940)

Crecimiento de la UGT y de la CNT. Niveles de afiliación. Aumento de la conflictividad. La huelga de 1933. La revolución de Asturias. La CEDA y la amenaza del fascismo. Los militares y el clero. La represión posterior a los sucesos de Asturias. Las alianzas obreras entre socialistas y anarquistas. El Congreso de Ourense de la CRG. El Frente Popular. La III Internacional y el Partido Comunista en Galicia. La Federación de Trabajadores de la Tierra. La Reforma agraria. El acceso a la propiedad de la tierra. El Movimiento Obrero en relación con la República y con la democracia parlamentaria: apoyos y rechazos. El triunfo de la derecha en 1933. Represión y radicalización de posiciones. Frosquistas y sindicalistas. Movimiento Obrero y organizaciones galleguistas. La aprobación del Estatuto. La Guerra Civil en Galicia. Levantamiento militar. Represión masiva de las organizaciones obreras. El período 1936-1939□

#### V. EL SINDICALISMO VERTICAL (1940-1960)

La represión y la desaparición de las organizaciones de clase. Autarquía y condiciones de trabajo. La creación del sindicalismo vertical. La resistencia armada contra la dictadura. El galleguismo político e intelectual en el exilio. La liberalización económica. El desarrollismo. Nuevas formas de relaciones labo-

rales. El papel del PCE en el resurgir del movimiento obrero. Las organizaciones católicas. La infiltración en el sindicato vertical. La industrialización en las ciudades gallegas. Las diversas opciones sindicales de clase: comunistas, socialistas, católicos, nacionalistas□

#### VI. POR VUESTRAS LIBERTADES y LAS NUESTRAS. LUCHA ANTIFRANQUISTA (1960-1976)

Las primeras huelgas. Lucha sindical y confrontación política. La revuelta universitaria. Los sucesos del 10 de marzo de 1972. La huelga de Citroën en Vigo. La resistencia cultural. El renacimiento del nacionalismo. Fundación de la UPG. La reconstitución del PSOE. La muerte de Franco. Restauración democrática. Las movilizaciones obreras de 1976. La legalización de los sindicatos y las primeras elecciones sindicales en la democracia□



**CUARTA PARTE**

**CONCLUSIÓN**  
**Y**  
**MODELOS PROPUESTOS**



## 10. CONCLUSIONES



## **A) RESUMEN DEL TRABAJO REALIZADO**

En resumen, nuestro trabajo, ha comprendido tres partes diferenciadas (indagación sobre la memoria fotográfica, trabajo de campo y ejemplos de reconstrucción audiovisual), de las cuales, para finalizar, queremos extraer los contenidos más significativos.

Con ellos formularemos nuestras conclusiones y nuestras dos propuestas finales: Modelo de Rastreo y Modelo de Reconstrucción Audiovisual.

Serán dos los modelos propuestos, porque también fueron dos nuestros objetivos iniciales, a saber.

El primer objetivo concreto que nos propusimos fue la construcción o definición de un modelo teórico—práctico de rastreo sistemático de una zona geográfica reducida, para realizar su inventario fotográfico histórico.

El segundo objetivo fue explorar las posibilidades de la que hemos denominado Reconstrucción Audiovisual *desde abajo*□

### **1. La investigación. Carácter, método, ámbitos.**

Así pues, para satisfacer nuestros dos objetivos, se trataba de realizar una investigación de carácter histórico-documental (recuperación de la memoria fotográfica), monográfica (centrada en

la fotografía berciana) y básicamente contemporánea (finales del s. XIX-principios del XX)□

## **2. Interdisciplinarietà del trabajo**

Para lograr ambos objetivos, nuestra investigación ha tenido que ser necesariamente interdisciplinar. Hemos trabajado en el campo de las ciencias de la imagen, que son una parte de las ciencias de la comunicación, a su vez encuadradas en el ámbito de las ciencias sociales.

Las herramientas utilizadas no han tenido siempre el estatus de ciencias consolidadas sino, más bien, el de una aproximación científica en proceso de ser hecha, o mejor, utilizando el concepto de Lakatos, como programas de investigación.

Nuestra investigación, pues, ha procurado tener ese doble carácter de programa de investigación o aproximación científica interdisciplinar en proceso de ser hecha. Participa de cuestiones metodológicas (próximas al ámbito de la biblioteconomía, como lo sería la definición de un modelo de búsqueda y catalogación), etnográficas (información contenida en los fondos estudiados) y estéticas (como posible aportación al acervo fotográfico castellano leonés y universal), etc.□

### 3. Breve reseña del contenido

En la PRIMERA PARTE. LAS RAZONES DE LA MEMORIA explicamos los motivos de elección de un tema del que nos hemos venido ocupando durante los últimos siete años (1990/97) y del que ya hemos dado a la luz —con carácter de divulgación— los siguientes trabajos, complementarios de nuestra investigación:

- \* los libros *Álbum del Bierzo* y *Álbum de Bembibre*.
- \* El documental *Memoria del Bierzo*
- \* La serie (en elaboración) *La sal de la tierra*
- \* La colección *Thesaurus Fotográfico Berciano*
- \* El depósito *Testera* (Benavente), en fase de estudio y catalogación.

Una vez establecido el carácter interdisciplinar del trabajo y fijados los límites geográficos y cronológicos de la investigación (cuya trayectoria y desarrollo puede verse en el apéndice VI, itinerario académico y personal), nuestra primera intención trató de indagar las razones de la memoria fotográfica y audiovisual, a partir de dos premisas (“el hombre es, por definición, ser que tiene memoria” y “la conciencia histórica reside en la memoria histórica”).

Seguidamente nos ocupamos de la memoria como signo de identidad, centrándonos en la memoria fotográfica y su recuperación a través de la “fotografía histórica”.

En el capítulo siguiente, "La historia audiovisual desde abajo" hemos formulado una de las tesis centrales. Partiendo de la premisa de que la historia no es únicamente la historia del poder, sino la de todas las clases sociales, la de quienes sufren,

trabajan y viven anónimamente, hemos querido plantearnos la creación de un nuevo material visual, capaz de reflejar esta premisa.

La propuesta de RECONSTRUCCIÓN AUDIOVISUAL supone, en la expresión de Henry James, “otra vuelta de tuerca”. Con las tecnologías disponibles actualmente (video, informática, digitalización de la imagen, etc.), ¿debemos quedarnos con la memoria fotográfica fosilizada o es posible ir más allá de las meras fotos?

Cuando disponemos de un buen archivo de imágenes en movimiento, es relativamente fácil reconstruir *el nodo* de una época pasada; pero, ¿qué hacer cuando no existen tales imágenes? Hemos tratado de dar respuesta a estos interrogantes y a ello se encamina la Reconstrucción Audiovisual, que no es otra cosa que nuestra propuesta de exégesis de los fósiles a partir de los datos disponibles. En definitiva, una propuesta de lectura de la fotografía histórica ejemplificada en *Memoria del Bierzo y La Sal de la Tierra*.

En cuanto al trabajo de campo realizado, lo hemos expuesto detalladamente en la segunda parte (UN CASO PRÁCTICO), donde se describe la investigación llevada a cabo en la comarca leonesa del Bierzo en estos siete años.

Aunque nuestra intención no era hacer la historia de la fotografía en El Bierzo, propiamente dicha —que señalaremos luego como tarea pendiente—, hemos incluido una nota histórica y una amplia cronología sincrónica y diacrónica, que servirán de base a trabajos futuros.

Por lo que respecta a la metodología del trabajo de campo, pueden señalarse dos fases. Inicialmente carecíamos de modelo, por lo que hubimos de formular uno propio. El trabajo de campo nos permitió contrastar aquel modelo en la realidad, corregirlo y reformular el método, incorporando todas las enseñanzas prácticas, readaptando el modelo inicial y, en definitiva, haciendo una propuesta de “Modelo de Rastreo” que pueda ser útil a futuros inventarios fotográficos y que asimismo pueda servir de base a nuevos trabajos de Reconstrucción Audiovisual.

Los resultados del trabajo de campo están a la vista: las 1.650 imágenes inéditas del **Thesaurus Fotográfico Berciano**, inventariadas, catalogadas y depositadas en la Filmoteca de Castilla y León, y cuyas fichas íntegras se incluyen como Anexo 2.

En la tercera parte retomamos la propuesta teórica de hacer la historia audiovisual desde abajo y formulamos dos ejemplos, a partir de un análisis previo de modelos de referencia y paradigmas que nos han señalado el camino a seguir.

Y, como resultado de todo ello, estas conclusiones finalizan con dos modelos (o mejor, dos propuestas de modelo), uno de rastreo sistemático y otro de reconstrucción audiovisual desde abajo, que sintetizan el resultado de nuestro método y nuestro punto de vista, una vez incorporadas todas las enseñanzas prácticas y todas las correcciones sugeridas por el propio trabajo de campo y el proceso de investigación. □

## **B) La tradición oral y los espejos de la memoria**

La memoria (que es algo histórico, colectivo, patrimonio común de un pueblo) es mucho más que el recuerdo (que es algo individual, personal, limitado en el tiempo).

Las generaciones jóvenes jamás poseerán el recuerdo de cómo fueron *antes de nacer ellos* su calle, su ciudad, la plaza mayor de su pueblo, o de cómo trabajaban o se divertían los convecinos de principios de siglo.

Donde no existe (o no llega cronológicamente) el recuerdo es necesaria la memoria, es decir, la voluntad de aprehender el pasado para comprender mejor nuestro presente.

El autor de esta tesis pertenece a la última generación que ha tenido el privilegio de oír de viva voz las historias de los abuelos del siglo XX: la llegada de la luz, del teléfono, la guerra de Marruecos o cómo se salvó el Cristo Rojo en 1934.

Volver la mirada atrás y tratar de comprender el instante en que nuestros abuelos se vieron por primera vez a sí mismos en una fotografía, supone un ejercicio de asombro y humildad.

Aquellos prodigiosos retratos de principios de siglo conservan su calidad artística y el encanto añadido por el paso del tiempo.

Las fotos que hemos recuperado hablan por sí solas, al cariño de la lumbre, hilvanando un filandón en el que resuenan las voces de los abuelos contándonos, una y otra vez, el caudal de sus vivencias doradas.



Parecía natural que, desde esta perspectiva de recuperación de la memoria generacional, nuestra primera elección se centrara en El Bierzo, nuestras raíces a fin de cuentas, lo que supone un ejercicio de autoconocimiento y, valga la expresión, de introspección retro—generacional□

### **C) La reconstrucción audiovisual desde abajo**

Para la elección de nuestro segundo tema de estudio (la historia del sindicalismo) hubimos de dar un salto cualitativo: se trataba de pasar del ámbito de nuestra memoria (la de nuestros abuelos o la de nuestra tierra) a una memoria más colectiva y plural, que abarca todo un siglo de historia y varias generaciones.

La elección del tema conllevaba el problema añadido de la perspectiva o el punto de vista que necesariamente habíamos de adoptar. La historia no es únicamente (aunque sí lo es en gran medida) la de los hombres que detentan el poder, ya sean grandes o pequeños; ni la historia de las ideas, sólidas o ilusorias, en las que se apoyan o que les amenazan; debería ser también, debería ser sobre todo, la de las masas que trabajan y producen, la de su número y de sus formas de dominio de la naturaleza, la de su división en *clases*, que luchan en el seno de una unidad incesantemente contradictoria en torno a la producción y a la distribución de los bienes.

Nuestra propuesta aborda la tarea de hacer la historia de los sindicatos (en Galicia) por la sencilla razón de que no está hecha; y porque, estando hecha la “historia oficial” (o mejor, las varias *historias oficiales*, incluidas las versiones *galleguista*, *nacionalista*, etc.), falta en ese relato oficial el papel de las clases trabajadoras, motor de la historia, a la manera en que lo sugieren Marx y Engels y lo propugna la más reciente y sólida historiografía.

La fotografía es el medio visual en el que, según suele creerse, los acontecimientos del pasado son más accesibles a través de la respuesta emocional. Esto es así porque la fotografía mantiene una relación material, causal con su tema. Nuestra respuesta considera la fotografía como una huella real de un acontecimiento.

Naturalmente, no se debe mitificar el valor histórico de la fotografía (“pies diferentes para la misma fotografía producen con frecuencia significados radicalmente distintos o incluso contradictorios”), y es frecuente el debate en los medios de comunicación sobre la manipulación de las imágenes y sus concomitancias éticas, que aquí nos interesan en cuanto afectan a su fiabilidad o veracidad histórica.

Las fotografías están sujetas a muchas formas de manipulación (la supresión de personas; las máscaras y los virados para influir en la interpretación del observador); el instante congelado no tiene por qué decir al observador nada, o muy poco, sobre el suceso que se produce en el tiempo.

El caso reciente de la muerte de Ladi Di, perseguida por los *paparazzi*, y las fotos (comercializadas, secuestradas por la policía, publicadas, prohibidas, buscadas en Internet, reputadas de falsas o de montaje, etc.) reabre el tema nunca cerrado del todo. Pero, ¿cómo “leerán” esas fotos (unas y otras, las verdaderas y las falsas) los historiadores dentro de un siglo?

Y una cuestión más, ¿cuál es en todo este asunto de la veracidad histórica el papel del fotógrafo?: Podría afirmarse que no

es posible seguir manteniendo el concepto de “ojo inocente” y que la cámara es siempre una presencia indiscreta. Pero, ¿lo era en 1900?, ¿hay asomo de indiscreción en las fotografías de nuestro *Thesaurus*?; o, por el contrario, debemos considerar aquellas fotos y las reconstrucciones que con ellas se hagan a la luz de la “mirada inocente” que aparentan.

Otra limitación para hacer la *historia audiovisual desde abajo* vendrá dada por la carencia de materiales visuales y, por consiguiente, la necesidad de suplirlos con segundas fuentes, pues “cuanto más atrás se remonten los historiadores en la reconstrucción de la experiencia de las clases bajas, tanto más se reducirá el ámbito de las fuentes disponibles”.

Esta carencia crece cuando, además, intentamos contar no la historia oficial (la del Poder, el Estado, los Reyes y sus batallas: *la historia de las personas principales*, en expresión de Bertolt Brecht), sino la *historia desde abajo*, pues efectivamente se acentúa la falta de materiales visuales referidos a las clases populares y a sus modos de vida.

Antes de proceder materialmente, hubimos de posicionarnos, tomando decisiones que implican al investigador en la cosa investigada. En el proceso de construcción del trabajo comprendimos la importancia del lugar en el que se ubica el observador. Sólo de este modo pudimos articular audiovisualmente ese inmenso plano-secuencia en picado.

Todo cambia al cambiar nuestro punto de vista, nuestra perspectiva. Desde “arriba” se ven las coronas y los mantos y, al

fondo, el suelo como un plano sobre el que se deslizan pies. Desde “abajo” se ven las suelas de los zapatos, las costuras del manto y sus entretelas... apenas si se divisan coronas y penachos y, al fondo, el sol o el cielo estrellado.

Para lograrlo tuvimos que cambiar nuestra forma de proceder. Hablamos no solo del método del historiador *desde abajo*, que aquí nos sirve de paradigma, sino de nuestro proceder audiovisual *desde abajo*. Al hacerlo, se transforma el decorado: la iluminación y su juego de brillos, luces y sombras; cambian los personajes de la historia y sus tramas, los hilos conductores y los hechos que protagonizan; cambian el vestuario y el atrezzo: también han de aprender un nuevo oficio (o buscar nuevos figurines) los modistos y maquilladores; cambia la música y las canciones (el vals de palacio será apenas un eco; resuena acaso en el campo de la feria un tamboril); cambia el color y el tono de la historia...

Todos estos aspectos tienen su reflejo en el guion, en la definición de su contenido, en la selección de fuentes y archivos (por ejemplo: en *La Sal de la Tierra* hemos prestado más atención a indagar en la prensa obrera de cada época, o en los panfletos y carteles de las movilizaciones sindicales, que en la prensa convencional o en el *Boletín Oficial*)

En este punto es necesario hacer una nueva precisión: al contar la *historia desde abajo* hay dos tramas que se superponen y entrecruzan. En nuestra propuesta, por ejemplo, una cosa será contar la historia del pueblo, propiamente; y otra bien distinta será contar la historia del movimiento obrero.

Así pues, pusimos cuidado en evitar esta suplantación: una historia del sindicalismo (en Galicia o en otra parte) no deberá ser sólo *una historia sindical*. Aun cuando se centre en los movimientos obreros, el protagonismo subyacente, subterráneo, estará más allá de esos movimientos: en sus víctimas y/o beneficiarios.

Si las fuentes, aunque fueren escasas, son utilizadas con rigor “permiten al historiador acercarse a las palabras del pueblo casi tanto como una grabación magnetofónica de un historiador oral”. Esta fidelidad vendrá dada no sólo por la riqueza de fuentes, sino por el uso que se haga de ellas. Mencionamos antes, a propósito del cambio de perspectiva, la necesidad de iluminar la escena con focos a pie de tierra, no cenitales. A su vez, decíamos, los figurinistas deberán cambiar el tul y las sedas por la arpilla y el lino áspero.

¿Y con las fotos? Lo que nos dicen los *historiadores desde abajo* es que debemos intentar un nuevo uso de las fotos. Muchos de los materiales clásicos (documentos notariales, libros de registros...) se revelan más útiles cuando son usados para otra cosa: su mayor utilidad se manifiesta cuando se emplean para fines en los que jamás soñaron sus compiladores.

Pongamos un ejemplo: las fotos de nuestro *Thesaurus* y por extensión todas las fotos archivadas en una filmoteca. Nunca estuvo en nuestro propósito hacer una historia del vestido o de la alimentación. Pero en muchas de las imágenes archivadas hay datos preciosos para la historia del vestido en Castilla y León. Y un análisis minucioso de algunos retratos de bodas, me-

riendas campestres y reuniones familiares nos proporciona un detallado inventario de útiles de cocina y mesa y de viandas propias de la época en cuestión. Casi se percibe el olor de los platos recién cocinados. Podríamos igualmente reconstruir las costumbres y usos sociales, las formas de vida de cada época.

El meollo de la Reconstrucción es la creación de un nuevo material visual. Nuestra propuesta ha querido mostrar hasta qué punto se puede hacer un uso innovador de las formas de documentación conocidas y cómo es posible formular nuevas cuestiones acerca del pasado.

La clave de este uso innovador pasa por un proceso de contextualización. Para comprender lo que sucedía en las filas de lo que Thomson denomina “la pobre y sangrante infantería de la Revolución Industrial” (por oposición a los ejércitos regulares) y que nosotros hemos ungido como “la sal de la tierra” hay que ponerse en su situación, contextualizar los datos.

Hay que plantear preguntas nuevas a los documentos —en nuestro caso a las fotografías— y realizar con ellos cosas diferentes, dejando que la imaginación, al servicio de esa Reconstrucción histórica, haga su trabajo y ensanche la práctica académica y documental□

## **D) Las posibilidades de la fotografía en la era digital**

Las reconstrucciones históricas audiovisuales más conocidas han sido realizadas más frecuentemente con imágenes en movimiento que con fotografías.

Pero ¿qué hacer cuando carecemos de imágenes filmadas? ¿Cómo llenar ese vacío, esa laguna en la memoria? ¿Es posible reconstruir ese pasado gráfico y hacerlo de un modo visual, atractivo? ¿Es posible la Reconstrucción Audiovisual?

Movimiento versus inmovilidad. Imagen fija frente a imagen en movimiento. La dura batalla (¿acaso perdida?) de la fotografía frente al cine o el vídeo.

Frutos Esteban ha reconstruido la historia de esa batalla, desde que la cronofotografía (1889) procuró “el análisis del movimiento en instantáneas sucesivas y su reconstrucción por el encadenamiento de las mismas”, anticipando el advenimiento de la cinematografía.

Conviene no olvidar el origen de la palabra cine > movimiento. La *cinemática* es la parte de la mecánica que estudia el movimiento y, en definitiva, toda esta industria nuestra sería movida, metafóricamente, por *energía cinética*. Todos los artilugios intermedios entre la fotografía y el cine (el kinetógrafo y el kinoscopio, el fotozoótrofo, etc.) que en su día fueron eslabones de una cadena de progresión técnica, hoy son piezas de museo.



Apuntamos esta especificidad de la fotografía como una de las razones que impulsarán nuestro trabajo de Reconstrucción Audiovisual: se trata, de algún modo, de continuar hoy, con las armas digitales del siglo XX, la misma batalla por la conquista de la imagen en movimiento. Se trata de instaurar en esta era digital la imagen histórica, que por su propia naturaleza nació y ha permanecido como fotografía fija, inanimada.

Una segunda especificidad de la fotografía tiene más que ver con su **contenido estético** y con la cultura visual de nuestra época. El espectador de 1998 no posee la ingenuidad de la mirada *fascinada* de los retratistas y retratados en 1898. En estos cien años, los ojos de la Humanidad han visto millones de fotografías y, desde entonces, no sólo es distinta nuestra historia, sino la manera de percibirla. No es posible concebir, siquiera como foto—ficción una vuelta atrás, un regreso a un mundo sin fotografía.

Por consiguiente, ese ojo educado desde la infancia, amaestrado en todos los rincones de la vida cotidiana (la foto de familia en la mesita, las *pin-up* en la taquilla de la mili, la de la boda en el salón, y *tu retratito lo guardo en mi cartera*, posters en las paredes, publicidad en el metro...) no va a responder a una propuesta audiovisual basada en fotos, aunque sean fotos históricas, con la misma ingenuidad, estupor y fascinación de hace cien o ciento cincuenta años.

Ello nos obliga a usar los resortes que pone a nuestro alcance la técnica, para conjurar los condicionamientos que son propios de la fotografía.

Hoy en día, los planteamientos modernos sobre la representación del mundo no parecen diferir demasiado de los que tiene la gente acerca de la “realidad” de la imagen fotográfica.

Nuestras ideas acerca de la realidad y la representación están cambiando constantemente. En un tiempo pudo pensarse que la fotografía era un registro perfecto de la vida. Sin embargo, afirma Hockney, la fotografía no sería más que la última consecuencia de la pintura renacentista.

Los nuevos modos de ver y representar la realidad tienen su paralelo en los descubrimientos científicos sobre una nueva configuración del mundo. Antes de Einstein se pensaba que el espacio y el tiempo eran conceptos disociados y absolutos, que siempre habían existido. Einstein afirmó que no era así, que no eran ideas absolutas, sino que dependían en gran medida del observador. Ese punto de vista también parecía oponerse a la idea de la existencia de una realidad objetiva, al plantear que todos vemos las cosas de una manera ligeramente distinta□

### **Lectura lineal. Secuencia. Dirección narrativa**

Una vez que teníamos decenas, centenares, de fotos, no podíamos limitarnos a pegarlas, empalmarlas o montarlas en un video, una detrás de otra, sin más. Había que imprimirles una dirección narrativa, una lectura o interpretación, una secuencia.

Ahí radica el *quid* de la cuestión: pasar del álbum familiar al documental o al video-clip; o de la imagen fija al movimiento. Desde el primer momento en que nos planteamos superar las obligadas restricciones impuestas por la fotografía, trascendiéndolas en la creación de un material audiovisual nuevo, fuimos conscientes de esta dificultad suprema. Salvados los aspectos técnicos, gracias a la era digital, la dificultad es de índole narrativa y estética.

Frutos Esteban, al comentar las posibilidades expresivas de los aparatos pre-cinematográficos (con los que tiene algún parentesco nuestra propuesta, que viene a llenar retroactivamente el hueco audiovisual precinematográfico), resume así la cuestión:

El mismo proceso de subordinación y paulatina interdependencia creativa entre texto e imagen se observaba también en las exhibiciones de linterna mágica y del primer cine. Porque, aunque hoy se dé por supuesto que una película tiene que contar su propia historia y, como máximo, se acepte una instancia narrativa interna al relato —ya sea un personaje o un narrador—, aquellas proyecciones necesitaban de la presencia de textos y efectos sonoros, dentro o junto a la pantalla, para poder

explicar la historia de manera más detallada, sorteando así las dificultades que presentaban unas elipsis excesivamente indeterminadas.

De esta forma, mucho antes de que el cine explotara la sincronización sonora, en la década de los treinta, hubo muchos tipos de elementos textuales en el espectáculo cinematográfico, ya fuera a través de la fuente misma de imagen —intertítulos—, de la voz de un comentarista presente en la mayoría de los locales de exhibición hasta 1910, o de las hojas impresas que se entregaban al principio de la función.

Sin esa intervención, el espectador que desconociera el sentido de la historia difícilmente hubiera podido interpretar lo que estaba viendo, a pesar de que los relatos se representaran mediante “fotografía animada” y observaran un estricto orden cronológico con respecto a aquélla.

Y es que poner orden en un conjunto “audiovisual” tan amplio, para imprimirle una determinada dirección narrativa no será tarea fácil. Ni siquiera cuando el modo de expresión cinematográfico pueda disponer del material articulado recogido por una cámara móvil y que, sometido posteriormente a un montaje basado en principios creativos, embarque definitivamente al espectador en ese viaje inmóvil que es el cine□

## **Dos propuestas**

Nuestra propuesta de creación de un material audiovisual nuevo se ejemplifica en *Memoria del Bierzo* (al que hemos dedicado el capítulo 8) y *La sal de la tierra* (capítulo 9), en las que nos detendremos brevemente.

### **Primera: *Memoria del Bierzo***

MEMORIA DEL BIERZO” es la recopilación gráfica —traducida a soporte audiovisual— de las fotografías históricas del Bierzo (s. XIX-1940). Ponferrada, Villafranca, Cacabelos y Bembibre son las principales villas cuya huella arquitectónica se conserva a veces únicamente a través de las viejas postales y fotografías de principios de siglo.

El documental reconstruye en media hora la historia y la vida local y comarcal, con sus curiosidades y costumbres, personajes, ferias y mercados, fiestas, tradiciones, procesiones, juegos y deportes, etc. Hechos singulares como la llegada de la electricidad al Bierzo, la entrada de la primera máquina del ferrocarril; un funambulista encaramado en la Torre de la Encina, o el primer partido de la Deportiva Ponferradina, no pueden hoy reconstruirse, en la generación de la televisión de alta definición,

sino es a través del procedimiento técnico puesto en marcha para la confección de este trabajo.

Nuestra propuesta de documental no es una simple recopilación de fotografías más o menos antiguas y hermosas, sino también, en cuanto Reconstrucción, un vídeo conservacionista, esto es, una llamada de atención para salvar las “especies protegidas” del patrimonio arquitectónico de nuestras villas y ciudades□

### **Segunda: La sal de la Tierra**

La Reconstrucción Audiovisual efectuada con el documental *Memoria del Bierzo* fue el banco de pruebas que nos sirvió para afinar una serie de técnicas de trabajo y procedimientos; gracias a ello pudimos poner en marcha seguidamente una segunda propuesta.

A diferencia del primer trabajo, que sólo incluía fotografías, esta vez la propuesta fue más compleja pues decidimos mezclar imágenes en movimiento por las razones expuestas (material de archivo imprescindible, calidad y fidelidad de la hipotética reconstrucción, sonido real, etc.)

Esta segunda propuesta fue bautizada con un título de reminiscencias bíblicas, ***La sal de la tierra***, con el subtítulo *Una historia del sindicalismo gallego*. Y decíamos, con prudencia, “una historia”, en la certeza de que se trataba (y se trata) de una

posibilidad de contar “la Historia”. Nuestra propuesta venía a cubrir un hueco en la videografía documental gallega y en la historia visual del sindicalismo, sin perjuicio de que vengan nuevas y futuras versiones a mejorarla.

Interesa matizar que el tema o asunto del movimiento obrero no es novedoso en el cine (ficción o documental). No sólo no es novedoso, sino que incluso podría afirmarse sin rubor que es un tema cinematográfico; o, al menos, tan antiguo y tan centenario como el propio cine, desde que los hermanos Lumière filmaron en 1895 sus primeras imágenes (*Salida de los obreros de la fábrica*) y, en España, igualmente, desde que Gelabert rodó *Salida de los obreros de La España Industrial* (1896); pero sí es novedoso o existe el hueco en lo relativo a Galicia (y también, por supuesto, en cuanto a Castilla y León)□

## **E) Protección, derechos de autor y patrimonio**

En el campo de las artes visuales, y particularmente de la fotografía y el cine, la pasión por “lo antiguo” ha trascendido los límites del álbum familiar y de las tertulias nostálgicas para convertirse en un quehacer profesional cada vez más riguroso.

Los archivos y filmotecas de todo el mundo atesoran colecciones que cada día nos resultan más útiles y preciosas para reconstruir el pasado reciente; pero en nuestro país hasta fecha muy reciente pocos han sido los centros e instituciones que se han dedicado a guardar sistemáticamente en sus fondos la imagen fotográfica, aunque la situación ha venido mejorando en la última década y la sensibilización hacia estos asuntos parece estar en alza.

En materia de publicaciones, el ancho cauce de la memoria ha sido abierto por unos pocos, pero significativos, libros que han recuperado la fotografía histórica, la han dignificado — cultural y estéticamente— y han puesto las cosas en su sitio.

En su momento hemos mencionado obras señaladísimas como *La historia de la fotografía en España* de Lee Fontanella, *Las fuentes de la memoria* de Publio López Mondéjar, *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional* de Isabel Ortega y Gerardo Kurtz, etc.

El renacer de lo que hemos bautizado como "sarampión sepia" no hubiera sido posible sin el trabajo de estos autores; pero tampoco sin una legislación protectora y sin la labor de



salvamento y rescate de determinadas instituciones (archivos, museos, filmotecas, fundaciones privadas, etc.)□

### **1. Protección de la memoria fotográfica y audiovisual mediante la propiedad intelectual**

El denominador común de algunas de las publicaciones comentadas (y especialmente de casi todas las de prensa) es el pirateo de la propiedad intelectual, su *fusilamiento*, agravado en los casos de prensa y en algunas antologías por la rigurosa falta de catalogación, una mala impresión y peor maquetación. Todo ello deriva de una concepción *cutre* de la fotografía histórica, contraria a la dignificación que nosotros proponemos como norma de trabajo.

Dignificar la fotografía supone, en primer lugar, reconocer su autoría siempre que sea posible, recuperarla (física y culturalmente), inventariarla, catalogarla, contextualizarla y, finalmente, darla a conocer con todo su esplendor.





Exactamente lo contrario de lo que hacen estas *laminaciones* periódicas con las que se escribe la historia de nuestra desmemoria.

En el caso del vídeo, el pirateo es, más que una costumbre extendida, casi un rito universalmente practicado, del que todos podríamos confesarlos culpables, y a veces víctimas□

## **2. Marco legal de la propiedad intelectual**

Las fotografías y las obras cinematográficas y audiovisuales están amparadas por una norma fundamental que es la Ley de Propiedad Intelectual, 1/1996, además del Convenio de Berna, la Convención Internacional de Ginebra, y la Directiva 93/98/CEE del Consejo Europeo.

Esta legislación tipifica las diferentes clases y grados de protección. Los cuatro tipos básicos son:

-  los derechos de autor de la obra fotográfica
-  los derechos de autor de las meras fotografías
-  los derechos de los autores de producciones audiovisuales
-  los derechos de las obras inéditas en dominio público

Cada uno de estos derechos tiene unas características y límites temporales en razón del mayor o menor grado de protección que la Ley les otorga (la protección es máxima en el caso de obras con autoría y mínima en los demás casos)□

## **3. La duración de los derechos de propiedad intelectual**

El problema de la duración de los derechos de autor deriva de la existencia de varias legislaciones sucesivas, cuyos efectos se superponen, pero no se anulan. Así, en apretada síntesis, las duraciones establecidas son:

- El Convenio de Berna fija un mínimo de 50 años *pma*.
- La Ley de 1879 establece un plazo de 80 años *pma*.
- La Ley 22/1987 establece un plazo de 60 años *pma*.
- La Ley 27/1995 establece 70 años *pma*, con efectos de 1 de julio de 1995.
- Finalmente, la Ley 1/1996 establece (igual que la directiva europea) un plazo de 70 años.

Cada ley deroga la anterior, pero esta derogación no tiene efecto retroactivo, es decir no perjudica los derechos adquiridos, lo que debe entenderse como voluntad continuada del legislador de otorgar la máxima protección posible, respetando siempre los derechos adquiridos.

En la práctica, se ha pasado del sistema de protección de 80 años vigente hasta finales de 1987 al sistema *paneuropeo* de protección durante 70 años, vigente desde el 1 de julio de 1995.

#### **4. Protección de las *Obras fotográficas*:**

Como ya vimos, existen cuatro clases diferenciadas de protección. Comenzaremos por el tipo básico, que son las fotografías que tienen autor, originalidad y carácter artístico y, en consecuencia, son consideradas como **obras de autor**. Son las llamadas "Obras fotográficas", que gozan básicamente de protección durante 70 años *pma*, con las siguientes variantes:

> Derechos generados en el periodo 1879—1987 (es decir, autores fallecidos antes del 7 de diciembre de 1987, según D.T. 4ª): Ochenta años.

> Derechos generados entre 1987 y el 1 de julio de 1995 (Fecha fijada por la Dip. ad. 2ª.3. de la Ley 27/95): Sesenta años.

> Derechos generados con posterioridad al 1 de julio de 1995: Setenta años.

En resumen, setenta años es el plazo general actual —no sólo en España, sino en la Unión Europea—, “aplicable a *todas* las obras, sin excepción alguna por razón de género; incluidas las obras fotográficas (artº 6, Ley 27/95)”

En orden a la fotografía histórica, interesa subrayar que la mayoría de las obras fotográficas históricas estarán comprendidas en el “periodo histórico”, es decir, el establecido por la Ley de 1879 y vigente hasta 1987, y tendrán, por consiguiente, una protección de ochenta años [tal es el caso, en Castilla y León, de Gombau (1929), Ansede (1970), Quintas (1978), Torres (1982), etc.]. Se exceptúan autores fallecidos entre 1987 y 1995. Los fallecidos con posterioridad al 1 de julio de 1995, como sería el caso de Núñez Larraz, gozarían de una protección de setenta años.

En otras palabras y como regla general, el 1 de enero de 1998 serán de dominio público las obras de los autores fallecidos con anterioridad al 1 de enero de 1918. Las consecuencias prácticas en el ámbito de la fotografía histórica son fáciles de calcular: por ejemplo, *la obra* del salmantino Venancio Gombau (fallecido en 1929) será de dominio público el 1 de enero del año 2010.

De los principales fotógrafos mencionados en nuestro trabajo, muy pocos o ninguno están en dominio público, pues a fin de cuentas la fotografía es un arte muy reciente. En apenas un siglo de fotografía española, ochenta años de carencia es quizás demasiado tiempo: la protección de los derechos de autor es una garantía, pero también actúa a veces como una pesada losa que dificulta la divulgación y el conocimiento de autores históricos y de sus *obras*□

## **5. Protección de las "Meras fotografías"**

La LPI menciona las *meras fotografías* y las define por contraposición a las *obras*. En otras palabras, si no es *obra* es *mera fotografía*, por exclusión. Aventurando una definición compleja, *Mera fotografía* sería la simple foto que recoge escenas captadas de una forma normal o común.

Son meras fotografías (y en principio no son "obras de autor") las fotografías científicas, las de noticias de actualidad, (accidente espectacular, amotinamiento, comisión de un delito, escenas de guerra, fenómenos naturales, incendios, atentado contra un personaje, etc.); las fotografías de carácter turístico; etc.

El plazo de protección establecido por la ley es de 25 años□

## **6. Protección de la Obra Audiovisual**

La protección de los derechos de autor en las obras audiovisuales es un asunto que ha adquirido en los últimos años una complejidad casi disparatada, por la concurrencia en el mercado audiovisual de televisiones convencionales, vía satélite, digitales, con canales temáticos; del video doméstico, institucional, comunitario, por cable; etc. junto con la multiplicidad de autorías que participan en la creación audiovisual (actores, guionistas, productores, músicos, etc.), hace que el asunto haya ido creciendo como bola de nieve.

Por obra audiovisual debemos entender por excelencia y en primer lugar la cinematografía; pero también toda la producción videográfica y televisiva y los nuevos productos multimedia.

Debemos precisar que, a diferencia de una novela o un cuadro, la autoría de estas obras es casi siempre colectiva o compartida por el director—realizador, los autores del argumento, la adaptación, del guion o de los diálogos, los autores de las músicas, el productor, etc.

Todos ellos son acreedores de derechos de autor, con algunas particularidades en cuanto a plazos, pero básicamente en los mismos términos que el resto de los autores□

## **7. Protección de las Obras inéditas en dominio público**

La “Obra inédita que esté en dominio público” (artº. 129, LPI), es especialmente importante para el trabajo que se realiza en nuestro ámbito, pues atañe a las antologías o recopilaciones editadas

por filmotecas y otras instituciones, o particulares, que tengan como objeto la obra inédita de uno o varios autores.

Desde la premisa de que esas ediciones se hagan lícitamente, contando con todas las autorizaciones (del autor, si vive; de sus familiares o depositarios, etc.), se genera una autoría, con sus derechos, en favor del autor de la antología o recopilación, con una duración de los derechos igual a la de las meras fotografías, veinticinco años (artº. 130, LPI).

Es decir, el 1 de enero de 1998 serán de dominio público las obras inéditas divulgadas o publicadas antes del 1 de enero de 1973, salvo las excepciones contempladas en las Disposiciones Transitorias□

## **8. Protección de la fotografía como Patrimonio Histórico**

Además de la protección otorgada a los derechos de autor de las fotografías, obras audiovisuales e inéditos de dominio público, hay otra protección igual o más valiosa, si cabe, que no puede ser pasada por alto.

Desde la consideración de los frágiles “espejos de la memoria” como parte de nuestro patrimonio documental y bibliográfico, están igualmente amparados por la Ley del Patrimonio Histórico Español, 16/1985, de 25 de junio, en adelante LPH, que menciona el patrimonio documental y bibliográfico en su título preliminar y le dedica el título VII, íntegramente.

En su definición de documento, la ley de Patrimonio incluye “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” (artº. 49 LPH).

Más adelante, la ley concreta, en lo que concierne a nuestro objeto de interés: “...forman parte del Patrimonio Histórico Español y se les aplicará el régimen correspondiente al Patrimonio Bibliográfico los ejemplares producto de ediciones de películas cinematográficas, discos, fotografías, materiales audiovisuales y otras similares, de las que no consten al menos tres ejemplares en los servicios públicos, o una en el caso de películas cinematográficas (artº. 50 LPH).

La LPH establece, además, que forman parte del Patrimonio Documental todos los documentos con una antigüedad superior a los cien años, genéricamente. Para el caso de archivos generados por entidades y asociaciones (partidos, sindicatos, confesiones religiosas, fundaciones y asociaciones culturales, etc.) se integran en el Patrimonio Documental los documentos con una antigüedad superior a los cuarenta años. También se incluyen, sin excepción ni antigüedad, todos los documentos generados por cualquier organismo de la administración pública.

Esto es particularmente interesante para la tarea de Reconstrucción de la Memoria, por cuanto se está garantizando —o al menos la ley se lo propone— la conservación de una parte sustancial de nuestro futuro patrimonio histórico, ora fotográfico, ora audiovisual.



Naturalmente, la LPH impone a los propietarios de tales documentos la obligación de “conservarlos, protegerlos, destinarlos a un uso que no impida su conservación y mantenerlos en lugares adecuados”, encomendando a la Administración labores de inspección para velar por el cumplimiento de las obligaciones. También contempla la LPH la posibilidad de expropiación forzosa por causa de interés social.

La LPH regula asimismo la existencia de un Censo de los bienes integrantes del Patrimonio Documental y de un Catálogo de los bienes integrantes del Patrimonio Bibliográfico y regula, por último, el derecho de consulta o acceso a los mismos.

Este derecho, que también nos resulta de suma utilidad en las tareas de Reconstrucción de la Memoria, es libre, con excepción de las materias clasificadas y con ciertas reservas en documentos que contengan datos personales (policiales, procesales, clínicos), que afecten a la intimidad o al honor.

Si bien la protección de nuestro patrimonio documental y bibliográfico ha mejorado desde la entrada en vigor de la LPH, en 1985, sería deseable una labor de vigilancia más intensa, sin desdeñar medidas de sanción e, incluso, expropiación forzosa, previstas en la ley, en algunos casos de flagrante desdén o deterioro irreversible de ese patrimonio□

## **F) LA MEMORIA COMO SIGNO DE IDENTIDAD**

Nos habíamos propuesto trabajar con un material frágil y delicado: la memoria. Carecer de memoria es carecer de historia.

La memoria es una fuente inagotable de conocimiento, de autoconocimiento; en boca de Cicerón, la memoria es el tesorero y guardián de todas las cosas; el estuche de la ciencia para Montaigne. Es, por consiguiente, una fuente útil e imprescindible en la que reside una parte sustancial de lo que somos, y ello a pesar del desuso o maltrato a que está sometida.

Los estudios acerca de la memoria bien como facultad del intelecto, o desde una perspectiva biológica o desde la Psicología Cognitiva, o como facultad artística, literaria, histórica, etc., podrían llenar miles de páginas con opiniones científicas y vulgares.

Una primera definición —para el hombre de la calle— nos explica que la memoria es una habilidad mental que nos permite *almacenar, retener y recuperar* información sobre acontecimientos pasados.

Este almacén trabaja mediante procesos que construyen y reconstruyen la información y se caracteriza por ser muy vulnerable (podríamos hablar por extenso de las enfermedades de la memoria y de la amnesia y el olvido como calamidades históricas).

Pero en nuestro estudio no hemos abordado la *memoria* desde el dominio de la Psicología Cognitiva, sino desde una

perspectiva cultural, humanista, genérica, aquella que nos viene a decir que "uno consiste en su memoria" y sin ella estaríamos tan extraviados como el protagonista del siguiente ejemplo:

*El señor X, por razones que no vienen al caso, pierde su memoria durante el sueño. A las 7,30 suena el despertador y el señor X despierta: no entiende lo que significa el pitido de un artefacto con agujas y números que hay junto a su cabeza. El señor X siente hambre y se incorpora. El despertador sigue sonando. Al lado de la cama hay unas zapatillas y ropas. El señor X lo único que sabe es que necesita comer. Descalzo y en pijama, sale del dormitorio y comienza a deambular por las distintas habitaciones en busca de comida. Casualmente al fin, acaba en la cocina, donde el color rojo de una manzana le invita a morderla. El señor X comienza a sentirse mejor, pero hay algo que le molesta: un pitido cada vez más insoportable que viene del dormitorio. El señor X se dirige a la habitación del pitido y toma con brusquedad el reloj. Lo mira, lo golpea, hasta que por azar presiona una palanquita y el ruido cesa. El señor X tiene más hambre. Vuelve a la cocina y come desordenadamente distintos alimentos. Siente que el suelo está cada vez más frío y que todo su cuerpo comienza a tiritar. Corre, junto a la cama. En un sillón contiguo cuelgan unos pantalones, unas camisas..., pero nada de aquello significa nada para él. Instintivamente, se vuelve a la cama y se cubre entre sábanas y mantas.*

Viendo a ese señor X extraviado, a merced de la vida, de los demás, de la Naturaleza, sin saber nada acerca de sí mismo y

del entorno que le rodea, valoramos mejor la importancia de la memoria, como fuente de conocimiento individual.

Pero, consideremos ahora ese mismo supuesto referido a una colectividad o un pueblo y, por tanto, veamos la importancia de la memoria como fuente de conocimiento colectivo o histórico.

Imaginemos dos hipótesis: a) una colectividad pierde su propia memoria; y b) una colectividad es simplemente olvidada por todos los demás.

**A) El pueblo de Ponferrada pierde su memoria durante el sueño. Al amanecer de un nuevo día, los ciudadanos se despiertan, pero desconocen en qué lugar viven, el lugar carece de nombre. Los autobuses de línea regular y los trenes pasan de largo porque en las estaciones Ponferrada no existe. Algunos viajeros miran con extrañeza la ciudad fantasma. Los propios vecinos toman sus coches para ir a León o Madrid y cuando llegan no pueden explicar de dónde han partido. Todos se extravían y no consiguen regresar al lugar sin nombre.**

**B) Una mañana todas las ciudades y habitantes de Castilla y León se despiertan y de su memoria, durante el sueño, ha sido borrada la ciudad de Salamanca. Aunque los salmantinos siguen pululando por sus calles de siempre, el nombre de la ciudad simplemente ya no existe; no aparece en los mapas ni en los censos, no hay letreros que lo mencionen a la entrada de la ciudad, no hay ningún libro o documento, presente o pasado en el que se recoja su existencia. Los ciudadanos pasean por calles anónimas, prisioneros en una isla ignorada por todos los demás.**

Pues bien, algo así ocurriría, a nuestro juicio, si careciésemos *absolutamente* de memoria histórica. Y algo así ocurre cuando la memoria histórica tiene sus lagunas, sus carencias, sus silencios (incluso intencionados).

Hay en ello dos tareas apremiantes: una, la de salvaguardar la memoria histórica, para no acabar como el señor X cobijados entre sábanas, o como los vecinos de Ponferrada, extraviados sin saber regresar a su lugar de origen; dos, la tarea de reconstruir la memoria histórica cuando haya sido destruida, para no acabar como los ciudadanos de Salamanca, prisioneros de una isla anónima, desconocida para sí mismos y para todos los demás□

### **Memoria, recuerdo y conciencia**

Y esto es así porque, como afirmaba Bergson, la esencia de la conciencia es memoria. Una realidad que no tuviera la capacidad de retener el pasado en un presente sería un espíritu de estructura puntual; cada acto comenzaría en cero, y aunque ejecutara actos iguales o parecidos a los de antes, esta semejanza sería mera repetición.

La lectura que Zubiri hace de la obra de Bergson nos abrió perspectivas para el trabajo desarrollado: “La conciencia —nos viene a decir Zubiri— es esencialmente memoria. Recordar es siempre y sólo una función del espíritu, que es quien conserva las imágenes”.

Sin forzar demasiado el símil, los archivos y filmotecas en cuyos fondos hurgamos son la representación filogénica de ese espíritu. Y si la conciencia es memoria, podemos concluir que la conciencia histórica reside en la memoria histórica.

Sin duda fue Bergson el pensador que más radicalmente y con mayor contundencia definió nuestra necesidad y dependencia de la memoria como alimento y oxígeno básico. La memoria aparece como un rasgo intrínseco de la racionalidad. Y cabe la premisa contraria: el olvido tiene connotaciones de irracionalidad, de inconsciencia.

El “bípedo implume” de los griegos ha de ser, además, “memorioso” porque —para Bergson— el hombre es por excelencia, y a diferencia de todos los demás seres, el ser que tiene memoria.

Por nuestra parte, desde el primer momento de nuestra investigación, hemos trabajado desde una posición personal que propugna la necesidad de auto—identificarnos humanamente, culturalmente, no sólo como ese ser que tiene memoria, sino activamente como el ser que desea tener memoria□

## **G) NUEVAS PERSPECTIVAS Y TAREAS PENDIENTES**

A lo largo de los últimos siete años, nuestro trabajo ha sido arduo, apasionante y, al menos en lo personal, fructífero, aunque también a veces agotador.

En algún momento hubimos de poner límites y coto a la tarea, que parecía ser inagotable. Piénsese que, ya en la última etapa de la investigación, cuando nos hallábamos en la fase de redacción final, llegó a nuestro conocimiento y luego a nuestras manos un fondo fotográfico de Castilla y León con más de veinte mil fotografías.

Al poner el punto final a este trabajo somos conscientes de las muchas tareas pendientes. La propia investigación nos ha abierto nuevas perspectivas que hemos querido inventariar aquí y ahora con dos propósitos: uno, para que sirvan de guía de buenas intenciones para nuestros futuros proyectos; dos, para que inciten a otros investigadores a emprender alguna de esas tareas pendientes.

Las relacionaremos, de mayor a menor; es decir, desde el ámbito local berciano al ámbito de Castilla y León, y por orden creciente, pues entendemos que unos trabajos —previos, focalizados, monográficos— serán necesarios para llegar a otros más panorámicos.

## 1. Tareas pendientes en fotografía histórica berciana

➤ **Monografía sobre Amalio Fernández** (Ponferrada, fallece en 1988), desarrolla su trabajo a partir de 1936; conoció el archivo de Arturo González Nieto a través de la familia Matinot. Hijo Predilecto de Ponferrada y fotógrafo cuasi oficial durante décadas. Hombre sencillo y, más que viajero, andarín (en compañía de otro andarín berciano, Elvio Nieto). Recorrió con su cámara los paisajes del Bierzo, descubriéndolos a los ojos de todos, incluidos muchos bercianos. Sus fotos, postales y carteles de Médulas, Carucedo y, especialmente, de todo el Valle del Silencio (Peñalba, Montes, Oza, etc.) siguen siendo el sustento principal de libros y carteles de contenido turístico.

Parte de su obra ha sido publicada en numerosos folletos y postales que han dado a conocer una imagen otoñal y romántica de El Bierzo y, especialmente, en el libro póstumo *Luz y palabra: El Bierzo a través de Amalio Fernández*, que recoge un centenar de fotografías en blanco y negro y color, con los temas tradicionales amalienses: Valle del Silencio, hojas en otoño (vendimia, castañas), ancianas enlutadas, almendros en flor, nocturnos ponferradinos y numerosos paisajes del omnipresente mundo berciano. Aunque su obra ha sido editada en un libro—homenaje, está por hacer la catalogación e inventario y la biografía de Amalio.



➤ **Monografía sobre Arturo G. Nieto.** Ponferradino y fotógrafo de la infanta real apodada *La Chata*. Arturo González Nieto estudió en Granada, donde tuvo estudio fotográfico. En su tierra retrató con gusto la vida social ponferradina: excursiones campestres, fiestas en las fincas señoriales del Boeza (familia Matinot), de Campo (familia Valdés) o de Cubillos. Fue el cronista principal de los actos de la Coronación de la Virgen de la Encina (1908). Durante veinte años publicó en revistas de la época y ganó importantes premios; la Guerra Civil lo sorprendió en Japón, de donde regresó enfermo. Falleció en Altea en 1938. Su memoria y buena parte de su obra las ha conservado en Ponferrada María Teijelo.

➤ **Monografía sobre Bernardo Alonso Villarejo** (Bembibre). Paisajista y fotógrafo de calidad, con sentido estético costumbrista. Sus imágenes se enriquecen casi siempre con la presencia del elemento humano. Existe una buena disposición inicial para obtener la cesión de la colección a la Filmoteca, tarea que debe realizarse en colaboración con el Ayuntamiento de Bembibre.

➤ **Monografía sobre la obra fotográfica de Demetrio Merayo.** Fue el primer corresponsal de guerra nacido en Bembibre, que “sirvió” (como se decía entonces) en la Guerra de Marruecos. Sus fotos de los años 1920—1925 forman parte de la historia reciente del país. El tema marroquí ha sido puesto de moda por el libro de Leguineche sobre el Desastre de Annual y

por la exposición sobre la obra de Ortiz-Echagüe y la circunstancia es propicia para realizar un estudio de la obra africana de Merayo.

➤ **Colección de Alejo Sandes Carnicer** (Villafranca del Bierzo, 1908). En una primera cata hemos inventariado una serie de unas 50 Placas de José Sandes; un centenar de carretes de 36 negativos “paso universal” 35 mm. en ByN; otro centenar de carretes de negativos 6x6 (Leica); y varios centenares de diapositivas color. Todo ello está debidamente numerado, fechado e identificado por el propio autor y retrata el paisaje y la arquitectura berciana en los últimos 50 años. Aunque a sus 88 años Alejo goza de una razonable buena salud, el riesgo de pérdida de esta colección es grande.

➤ **Otras tareas pendientes**

Colecciones privadas —a las que no hemos tenido acceso o sólo parcialmente— que también deben ser recuperadas, catalogadas y publicadas, algunas urgentemente:

Balbino Alvarez de Toledo (Villafranca), Severo Gómez Núñez, Pedro F. Matachana, Foto Tino, Foto Blas, Foto Madrid, etc.

Igualmente hay imágenes de las que tenemos noticia, pero no hemos logrado encontrar): de la casa-cuna (calle Cruz de Miranda), del interior de la Iglesia de San Pedro, de los molinos de las Huertas del Sacramento, de la Borriquilla de la ermita del Sacramento, etc.

Por último, apuntaríamos como sugerencia personal un libro homenaje a Adelino Pérez, pionero en la recuperación de la fotografía histórica berciana.

➤ **Historia de la fotografía en El Bierzo**

De algún modo todas estas tareas apuntadas contribuirán a ir acotando el conocimiento de la fotografía histórica en El Bierzo para poder afrontar en su día la redacción de una verdadera *Historia de la Fotografía en El Bierzo*, tarea que no podrá hacerse sin el concurso de alguna institución: quizás el reto compete al Museo del Bierzo o al Instituto de Estudios Bercianos.

**2. Algunas tareas pendientes en fotografía histórica en Castilla y León**

➤ **Monografía sobre los Garay:** En nuestro TFB se menciona la familia Garay en Ferrol (EB-0247) y todavía hoy puede verse un expositor de Garay en Ponferrada, en el portal donde hubo durante años un estudio semiabierto, en la avenida de la Puebla. El fundador de la saga, Francisco Garay Montero, se estableció en Valladolid alrededor de 1883. Desde entonces cuatro generaciones de Garay han estado en Bilbao, Logroño, O Ferrol, Avilés, León, Ponferrada (>1958-1997), etc.

### ➤ **Búsqueda en otros fondos.**

Hemos podido dejar constancia de la existencia de fotos de nuestra comunidad en colecciones dispersas por otros lugares y en archivos diversos. Así, limitándonos únicamente a tareas relacionadas con autores o fotógrafos de los que hemos tratado en nuestro *Thesaurus*, deberán emprenderse las siguientes búsquedas:

- \* De las fotos de Hans Gadow en Alemania,
- \* De S. Esperón en Toledo
- \* De L. Roisin en Barcelona (propiedad de Ed. Labor)
- \* De Ksado en Galicia, etc.

### ➤ **Fotografía de la emigración**

En una nota apuntamos que uno de nuestros próximos proyectos de investigación será la recuperación de fotografías relativas a los emigrantes de Castilla y León. Para ello nos proponemos emprender el rastreo sistemático, siguiendo el método aquí descrito, en los principales centros de la emigración de nuestra Comunidad (Madrid, Barcelona, México, Buenos Aires, Caracas, etc.)

### ➤ **Historia de la fotografía en Castilla y León**

La tarea es amplísima y confesamos que desborda nuestros propósitos y nuestra voluntad de dedicación al asunto; pero

habrá de emprenderse antes o después por algunos de los autores que trabajan en ello (Frutos Esteban, Ricardo González, etc.).

Sólo queremos añadir que las monografías y tareas apuntadas en cuanto al Bierzo tienen su correlato en cualquier otra comarca que se considere. El conjunto de todos estos trabajos es previo a esa futura historia de nuestra fotografía.

Para concluir, y únicamente a título de curiosidad, como prevención de la inmensidad de la tarea, hemos confeccionado un pequeño inventario cuantitativo de los principales fondos de fotografía histórica castellano—leonesa. El resultado puede verse en la tabla incluida en la página siguiente.

**Datos estadísticos (para un futuro inventario de fondos y depósitos de Castilla y León).**

<b>Colección</b>	<b>Total fondo</b>	<b>Publicadas</b>	<b>Periodo</b>
<b>Gombau e hijos</b>	5.206 rollos de paso universal 4.180 placas 1.026 neg. de celuloide	100	1904—1960
<b>Ansede</b>	945 en. Salamanca	200	1920/1930
<b>Larraz</b>	40.000 neg.	160	1930—1990
<b>Lafuente</b>	26.219 neg. 18.219 diap	116	1950—1990
<b>Ar. Prov. Soria</b>	3.772 fotos	211	1880—1930
<b>Felipe Torres</b>	5.078 clichés Salamanca 1.200 diapositivas + 4.000 fotos publicidad	200	
<b>Quintas</b>	35.000 neg. (estimado) 7.800 neg dep. en la FCL.	137	1950—1970
<b>La Granja</b>	“gran número”	180	1850—1950
<b>Álbum del Bierzo</b>	1.000 aprox.	266	1882—1936
<b>Álbum Bembibre</b>	600 aprox.	230	1900—1950
<b>Alejo Carnicer</b>			
<b>B. A. Villarejo</b>			
<b>Col. MALGRAT</b>	20.000 aprox.	0	1900—1980
<b>Gaceta/El Mundo</b>	1.500		años 20
<b>La Gafa de oro</b>	6.000		
<b>(León), Colección Unturbe</b>	1.000 placas de cristal		
<b>Segovia</b>			
<b>Luis Miguel Monje, Guijuelo</b>	600 negativos		años 20
<b>Pilar Tapia Alonso</b>	300 imágenes estereoscópicas		
<b>(Salamanca), Luis Cortés Vázquez</b>			
<b>(Salamanca)</b>			
<b>Miguel Galante</b>	1.000		
<b>Foto Duero</b>			

## **Colofón**

Con nuestra investigación y propuestas finales (los modelos de rastreo y reconstrucción audiovisual) deseamos transmitir nuestra experiencia, evitar errores a otros investigadores y animar a futuros “paleontólogos” y otros rastreadores de esos carísimos “espejos con memoria” a trabajar sistemáticamente, aportando sus depósitos a alguna institución pública (preferentemente las filmotecas, por su cometido específico, pero alternativamente, también a museos, archivos, bibliotecas, etc.).

Si conseguimos con todo ello incrementar la riqueza de nuestro patrimonio audiovisual, daremos por bien empleado el trabajo.

En todo momento, hemos procurado excitar la memoria, despertar el amor por nuestro patrimonio en los más jóvenes, y alertar en todos el sentido crítico, para salvar y recuperar las especies fotográficas en grave peligro de extinción.

Ojalá vengan pronto más y mejores estudios a cargarnos las alforjas de estampas memorables, pues aquí no están —ni mucho menos— todas las fuentes de la memoria berciana; ni siquiera todas las fuentes fotográficas, que son mucho más extensas.

Con todo esto, nuestro ***Thesaurus Fotográfico Berciano*** conforma un ejército de imágenes que pone cerco a las enfermedades de la Memoria Histórica (la amnesia, el olvido), y abre nuevas tareas para que futuros investigadores continúen la búsqueda□

## 11. MODELO DE RASTREO





**A)** El rastreo fotográfico tiene por objeto sacar a la luz el mayor número posible de fotografías antiguas, en una zona concreta y de un modo sistemático, permitiendo su catalogación e incorporación a los fondos de una filmoteca pública.

**B)** El resultado será un conjunto de documentos fotográficos, que pueden agruparse bajo la denominación latina *thesaurus*, sus equivalentes castellanas *tesauro* y *tesoro*, o cualesquiera otra fórmula cuasi sinónima: catálogo, antología, colección, álbum, etc.

**C)** Esa colección de documentos fotográficos para constituirse como un verdadero 'tesauro' debe reunir ciertas condiciones, articulando un sistema flexible y ágil para satisfacer tres fines documentarios, a saber:

- 1) Clasificar los documentos o fotos
- 2) Indizarlos (hacer índices)
- 3) Recuperar la información

**D)** Para lograr estos fines, un thesaurus fotográfico debe reunir las siguientes condiciones:

1) El thesaurus transforma el lenguaje natural de las fotos, información icónica, en lenguaje concreto y normalizado, además de recoger toda la información adicional (gráfica, escrita, manuscrita, etc.) presente en el documento, así como otro tipo de información circunstancial (que permite contextualizar el documento: familia o colección de origen, información verbal sobre el documento, etc.).

2) Para ello, debe de ser un lenguaje especializado (descriptores referidos al contenido de los documentos fotográficos).

3) Estar normalizado. Emplear en las fichas de catalogación sólo términos incluidos en el índice de descriptores. Se recomienda un máximo de tres palabras clave por documento o ficha.

4) Definir los términos como unidades lingüísticas que remitan a conceptos clave (ej.: acontecimientos históricos; retratos) o bien a los principales elementos identificadores de cada documento (p. ej.: bautizo, boda, mitin).

5) Los términos han de estar relacionados entre sí:

> jerárquicamente (todos los descriptores deben estar indizados:

- 1.
- 1.1.
- 1.1.1
- 1.2.
- 1.2.1.
- 1.2.2.
- etc.

> por asociación (Animales, Arquitectura, Músicos, Oficios religiosos [incluye: bautizo, boda, comunión, entierro, etc.])

> por equivalencia (Religiosos  $\approx$  curas  $\approx$  frailes  $\approx$  sacerdotes  $\approx$  monjes  $\approx$  etc., todos ellos referidos al epígrafe X.X.)

6) La indización del thesaurus debe permitir elaborar índices: de descriptores, temático, cronológico, toponímico, de fotógrafos, de colecciones, de fichas, de postales, etc.

7) Si el thesaurus está debidamente construido será fácil su mecanización e integración en los fondos de una filmoteca, biblioteca o archivo.

8) Asimismo, el thesaurus permitirá la recuperación de la información, mediante un proceso sencillo y rápido; su gran flexibilidad debe permitir encontrar el documento oportuno a partir de datos mínimos: por fechas, por lugares geográficos, por el autor, por el origen de la colección, etc.

9) El sistema adoptado debe permitir la introducción o supresión de términos.

10) Por último, el constructor de un thesaurus fotográfico debe considerarse como eslabón entre el documento fotográfico y sus futuros usuarios, gestionando la aportación de las colecciones que aparezcan a un fondo o colección pública (fototeca, biblioteca, archivo) y preferentemente a un centro especializado, como la Filmoteca de Castilla y León.

**E)** El rastreo previo a la construcción del thesaurus (su catalogación y sistematización) no es indeterminado, sino capaz de servir a una posterior tarea de Reconstrucción de la Memoria, para lo cual proponemos seguir la presente metodología.

**F)** La catalogación de los documentos deben observar, como mínimo, un primer nivel, definido como "de obligada cumplimentación", que resulta ser imprescindible para el buen funcionamiento de la base de datos.

**G)** Ese nivel incluye los siguientes datos:

Número de referencia
Título
Autor de la toma
Lugar
Fecha
Tipo de documento (negativo, positivo, etc.)
Formato
Tipo de imagen (simple, doble, estereoscópica, etc.)
Soporte (rígido, flexible, etc.)
Emulsión (blanco y negro, color, infrarrojos, etc.)
Conservación
Descriptores generales
Detalle del contenido
Datos de localización del documento
Editor y fototipista (en el caso de las postales impresas)

**H)** Proponemos el modelo de ficha adjunto. Debe tenerse en cuenta en su confección y diseño la existencia de fotos horizontales y verticales.

**I)** Es necesaria la construcción de un índice temático, para el que proponemos el siguiente esquema, que debe ser adaptado por cada usuario y para cada fondo:

### **ÍNDICE TEMÁTICO**

#### **1. PAISAJES FÍSICOS**

- 1.1. Montes y campos
  - 1.1.1. Montañas y montes
  - 1.1.2. Campo
  - 1.1.3. Arboleda
  - 1.1.4. Huerta
  - 1.1.5. Nieve
- 1.2. Costas
  - 1.2.1. Playa
  - 1.2.2. Rías
  - 1.2.3. Islas
  - 1.2.4. Mar
- 1.3. Ríos

#### **2. PAISAJES URBANOS**

- 2.1. Poblaciones y conjuntos urbanos
  - 2.1.1. Paisajes urbanos
  - 2.1.2. Población rural
  - 2.1.3. Población
- 2.2. Calles y plazas
  - 2.2.1. Calles
  - 2.2.2. Plazas
- 2.3. Parques y jardines
  - 2.3.1. Parques
  - 2.3.2. Jardín
  - 2.3.3. Árboles
  - 2.3.4. Flores,
- 2.4. Puertos y muelles
- 2.5. Otros elementos urbanos

#### **3. ARQUITECTURA E INGENIERÍA**

- 3.1. Arquitectura e ingeniería civil
  - 3.1.1. Arquitectura civil
  - 3.1.2. Casas y edificios
  - 3.1.3. Ingeniería civil
  - 3.1.4. Otras construcciones civiles
- 3.2. Arquitectura militar
- 3.3. Arquitectura religiosa
  - 3.3.1. Capillas y altares
  - 3.3.2. Catedrales
  - 3.3.3. Conventos y monasterios

3.3.4. Cruces y cruceiros
3.3.5. Ermitas y santuarios
3.3.6. Iglesias
3.3.7. Cementerios, sepulcros, criptas, panteones, etc.
<b>4. ESCULTURAS Y OBJETOS. ANIMALES</b>
4.1. Esculturas y estatuas
4.2. Pintura
4.3. Fotografía
4.4. Vehículos
4.5. Animales
4.6. Manuscritos, periódicos, impresos, postales
4.7. Varios
<b>5. GRUPOS HUMANOS. RETRATOS</b>
5.1. Retratos
5.1.1. Retratos de familia
5.1.2. Grupos humanos
5.1.3. Retratos de Hombre
5.1.4. Retratos de Mujer
5.1.5. Retratos de Niña
5.1.6. Retratos de Niño
5.1.7. Retratos de grupo
5.1.8. Retrato individual
5.1.9. Retratos de pareja
5.1.10. Tipos
5.3. Fiestas y celebraciones religiosas
5.3.1. Oficios religiosos
5.3.2. Fiestas civiles y espectáculos
5.3.3. Música, pasacalles, bandas, tunas, etc.
5.4. Deportes
5.5. Acontecimientos históricos. Sucesos

Cada uno de los epígrafes puede desplegarse en el abanico exigido por las circunstancias. Tomemos un solo ejemplo del propio *Thesaurus Berciano*, las "Construcciones civiles" se detallan en:

Arco, Ayuntamiento, Balcón, Balneario, Casino, Corral, Escalera, Escuela, Estación, Estanque, Fábrica, Gasolinera, Hospital, Lavadero, Matadero, Mercado, Molino, Muro, Pajar, Palacio, Pozo, Quiosco, Soportales, Tendedero, Tiovivo, Torre, etc.

El esquema permite descender al detalle exigido por la casuística de cada fondo, con el siguiente esquema, que debe ser adaptado por cada usuario:

**J)** Una vez resueltos los pasos anteriores, es preciso definir el ámbito y los límites de la búsqueda o rastreo. De todas las opciones (obra fotográfica de un autor, hemerotecas, archivos públicos, etc.) sugerimos el rastreo de colecciones particulares como el modo más útil, en orden a rescatar fondos nuevos, desconocidos y en posible riesgo de desaparición.

**K)** Además del ¿Qué se busca?, al inicio del trabajo hay que procurar responder el ¿Cómo?, ¿Dónde?, ¿Cuándo?, ¿Por qué?, ¿Para qué?, etc.

**L)** ¿Qué se busca?: Idea clave: **negativos** (y subsidiariamente: positivos, postales, láminas, etc.)

**LL)** ¿En dónde?: Hay que delimitar previamente la zona o ámbito geográfico al que se ha de circunscribir el trabajo. La búsqueda ha de centrarse en colecciones, álbumes o archivos de particulares, mediante un rastreo en la calle, familias, amigos...

**M)** Debe elegirse un centro de investigación próximo al interesado o al objeto de la búsqueda. En el ámbito de la Comunidad castellano—leonesa, recomendamos la Filmoteca de Castilla y León, donde se procurará depositar todos o la mayor parte posible de los fondos obtenidos en depósito. En Galicia, su equivalente es el CGAI (Centro Galego das Artes da Imaxe), con sede en A Coruña y centros similares funcionan en Madrid (Filmoteca Española), Valencia, Sevilla, etc.

**N)** ¿Para qué?: Sacar a la luz fotografías desconocidas, lograr la recuperación de fondos en peligro de desaparición. Incrementar nuestro patrimonio audiovisual.

**Ñ)** ¿Cómo?: Procurando una red de informantes puerta a puerta.

**O)** Cronología: Es obligado poner límites cronológicos, si quiera como un propósito a cumplir. Sugerimos empezar por los orígenes de la fotografía y acabar en torno al año 1936, sin perjuicio de recoger otros documentos de fechas posteriores, con el único propósito de contribuir a incrementar los fondos fotográficos.

**P)** Informantes: Cualquier convecino es un informante potencial. Especialmente, las personas de edad (pasar tardes de



conversación con *los abuelos*, visitándoles en sus casas, en el Hogar del Pensionista, etc. es una experiencia muy enriquecedora, desde todos los puntos de vista). Sin embargo, la tarea debe comenzarse por personas relacionadas con la fotografía, o sus familiares y descendientes.

**Q) ¿Cómo reproducir las imágenes?**: Lo idóneo sería disponer de la imagen para **digitalizarla**; pero lo frecuente será tener que reproducir la imagen en casa del propietario o tener que devolverla en breve plazo. Por ello, se deben reproducir los documentos originales mediante diapositivas y/o negativos (segunda generación), con equipo de reproducción, empleando películas Ektar 25 y Kodachrome 25 y 64 luz de día, o similares.

**R) Clasificación y numeración**: Los fondos deben agruparse por “**colecciones**” y “**depósitos**”. Definimos como:

**Colecciones**: Es una **referencia** de uso interno que permite identificar cada grupo de documentos según su procedencia. Se asigna a cada foto una **referencia subjetiva**, formada por:

> una clave de origen (familia, coleccionista, fondo privado, archivo, etc.)

> una numeración correlativa (en principio, es suficiente con tres dígitos [000—999], lo que permite fichar 1.000 documentos por colección; o para diferenciar series concretas dentro

de una misma colección. Exceder el millar de fichas por colección resultaría farragoso).

Así, por ej., **AP—064**, sería la referencia de la ficha nº 64 de la colección de Adelino Pérez, etc.

Para asignar estas siglas de origen es preciso confeccionar una “Tabla de claves de las colecciones”. Siguiendo un proceso de economía mnemotécnica, las siglas, con un máximo de tres caracteres, deben coincidir con las iniciales del informante. Por ej.:

<b>ACF</b>	Ángeles Carrera Fierro (Rimor)
<b>AM</b>	Alfonso Maestro (Bembibre)
<b>AME</b>	Amparito Merayo (Bembibre)
<b>EP</b>	Elisa Pérez (Bembibre)
<b>HM</b>	Familia Hernández Macías (Ponferrada)
<b>JA</b>	José Antonio Ardura (Bembibre)
<b>ETC</b>	etcétera

**Depósitos:** Se configuran bien por su carácter unitario (Fondo Testera, Fondo Duero), bien por razón de la persona o institución donante que firma con una filmoteca el correspondiente convenio de depósito.

Se numeran con una sigla mayúscula (ej.: **EB** = **El Bierzo**) y un **número de orden** correlativo a cada una de las imágenes depositadas. Este **número de orden** se configura con cuatro dígitos (0000 — 9999), lo que permite acoger hasta un máximo de 10.000 documentos.

De este modo, cada foto o documento queda registrado con una doble e inequívoca "matrícula", la **Referencia** de la **Colección** y el **Número de Orden** del **Depósito**.

Así pues, la "matrícula" de cada ficha quedaría confeccionada con arreglo a este modelo:

Referencia de Colección:        X X — 0 0 0

Nº de orden de Depósito:        E B — 0 0 0 0

**S) Almacenaje:** Las fichas, agujereadas, deben archivarse en carpetas del tipo A—Z, a razón de un máximo de 150 fichas por archivador, numerados correlativamente, quedando así la estructura de la colección:

I	Fichas 0—150
II	Fichas 151—300
III	Fichas 301—450
IV, etc.	Fichas 451—600

**T) Coste:** Al inicio del trabajo debe hacerse un presupuesto previo, dado que las reproducciones fotográficas y el trabajo de campo tienen un elevado coste económico, a tener en cuenta.

El coste de una colección de unas 1.000 fotografías — reproducidas en diapositiva y papel, con 2 ó 3 copias de trabajo 13x18 cms.—, incluyendo los gastos de material de oficina (folios, carpetas, clasificadores, libros, fotocopias, etc.), así como

los viajes y demás gastos requerirán disponer de unos fondos económicos no inferiores a un millón de pesetas.

**U) Mecanización informática:** Nuestra recomendación única es trabajar desde el principio con un ordenador con capacidad suficiente, con procesador *Pentium*, memoria superior a un *jiga* (1 MB y CPU a 133 Mhz., como mínimo) y con los programas *Word 6.0a* y *Access 2.0*, para *Windows 95* ó *97*.

**V) Derechos de autor:** Siempre que exista constancia de la autoría de una foto, debe procurarse una autorización para su uso (depósito, publicación, etc.), en evitación de problemas posteriores. Si el investigador tiene prevista una publicación futura (lo que es lógico y natural), el disponer de autorización inicial del autor o de sus herederos —a medida que se van recogiendo las fotos— allana muchos problemas.

**W) Honestidad:** Esta palabra es demasiado seria para invocarla en vano, pero ningún trabajo serio de investigación puede hacerse sin ella. Hay que plantear abiertamente nuestros fines y objetivos a los posibles depositantes, sin engaños. Es preferible perder una colección que generar malentendidos. La claridad vence la desconfianza. Deben mencionarse (y agradecerse) siempre las fuentes, los autores, los propietarios. *Ellos* forman parte del *equipo* que hace el trabajo. Aunque tengan las fotos llenas de polvo en una caja de zapatos, no debe menospre-

ciarse su pasividad o desconocimiento (ni tampoco sobrevalorar el “tesoro” de modo que pueda despertar una codicia insana; hay antecedentes).

**X) Trabajo en equipo:** El rastreador es un aventurero, pero no debe emprender la tarea solo. La recuperación del patrimonio es un trabajo en equipo. Hay que involucrar a las autoridades locales (bibliotecas, museos, concejalía de cultura, asociaciones juveniles o culturales o vecinales, etc.). Pedir una beca o ayuda es siempre una buena idea. Respalda y obliga. Hay que planificar, señalar objetivos concretos, plazos a cumplir, métodos de trabajo, asignar responsabilidades. Un inventario no se genera por sí mismo. Cada rastreador dispondrá de una brújula propia, pero todas marcan el Norte: la recuperación de la Memoria.

**Y) Divulgación pública:** El trabajo de recolección de un thesaurus fotográfico tiene una primera finalidad conservacionista, pero no se agota con esta acción de “salvamento y socorrismo”. Lo ideal es lograr una exposición pública, algún tipo de publicación (libro, folleto, láminas, prensa...). Ello contribuirá a devolver la memoria al pueblo y a dignificar y revalorizar la fotografía histórica como una parte sustancial del patrimonio cultural.

**Z)** Reconstrucción audiovisual: Y, finalmente, el buscador de tesoros fotográficos debe saber que su tarea no se agota en la recolección y publicación. Los depósitos son acumulativos. Unos fondos se enriquecen con otros y, cruzando informaciones y datos, las posibilidades se multiplican. Además, las técnicas digitales y las posibilidades de montaje audiovisual —cada día más sencillas y económicas— permiten recrear nuevos productos (incorporando música, voces, testimonios y otros elementos visuales). La reconstrucción audiovisual debe hacerse con rigor y respeto a la veracidad histórica de las fotos. En las páginas siguientes proponemos un modelo de trabajo desde la perspectiva subjetiva que hemos elegido (*reconstrucción audiovisual desde abajo*)□

## **12. MODELO DE RECONSTRUCCIÓN AUDIOVISUAL *DESDE ABAJO***



Al igual que hemos hecho en cuanto a nuestra propuesta de *Modelo de rastreo fotográfico*, sintetizaremos seguidamente los principales pasos seguidos en la elaboración de los documentales *Memoria del Bierzo* y *La sal de la tierra*; de modo que puedan servir de pauta para futuros trabajos.

Los pasos seguidos, en síntesis, son:

**A) Criterios de selección.** Selección previa del material fotográfico a ampliar (aprox. 500 imágenes). La abundancia de material disponible obliga a delimitar un criterio de selección rígido que, en nuestro caso, fue en función del guion. Es decir, la selección ha sido temática, subordinada al contenido. Caben otras posibilidades, a explorar: criterio estético, histórico, etc. [En nuestro caso, primó el interés de la denuncia social, deterioro del Casco Antiguo, etc.]

**B) Guion literario** [el de *Memoria del Bierzo* consta de 11 páginas = 17.000 caracteres. Marcó la pauta del trabajo y posiblemente lastró su estructura, demasiado ligada al texto]. El guion estructura el punto de vista del espectador en su viaje al pasado, con el necesario aporte de datos y contexto histórico. Para ello, el guion se articuló a partir de contenidos iniciales del libro *Álbum del Bierzo*, lo que condicionó el punto de partida. Creemos que es deseable un guion más libre y espontáneo, ini-



cialmente, no sujeto a condicionamientos previos, lo que permitirá ajustarse más a las fotos disponibles.

**C)** Orden secuencial de las fotografías siguiendo el guion (este sencillo trámite facilita enormemente el *script* y el posterior montaje, evitando duplicaciones de fotos).

**D)** Grabación de las imágenes en atril, en formato Betacam SP (total 12 cintas de 30 min.). La grabación debe hacerse en dos tandas y en cintas separadas cada tanda: una, planos fijos de todas las fotografías en el orden secuencial; dos, movimientos y planos de detalle [zooms, panorámicas, etc.]. Este “truco” facilita los encadenados sin repicados superfluos y evita en el montaje la pérdida de una generación, lo que significa una mayor calidad de la imagen, aspecto que debe cuidarse puesto que en nuestro ámbito trabajamos con materiales que ya son frecuentemente de baja calidad en origen o en la reproducción disponible.

**E)** Montaje en betacam digital. La postproducción incluye la incorporación de rótulos o printers, el retoque de color en algunos planos (virados a ByN y, en los planos contemporáneos, modificación de la saturación y contraste para obtener colores neutros). El montaje —convencional, sin experimentalismos— utiliza como

transición habitual el corte y emplea el encadenado con dos criterios:

\*encadenado cronológico: para pasar de una época antigua a su correlato actual.

\*\* encadenado estético: por similitud de fotos o serie de temática común.

**F) Sonorización:** Incluye la creación de una banda sonora con off, efectos y músicas para la que es loable contar con el asesoramiento de un músico profesional (en nuestro caso fue Rodrigo Romani, de *Milladoiro*). La experiencia nos demuestra que a veces resulta más económico encargar músicas originales que pagar derechos de autor para usar músicas de librería. La música es un factor decisivo que debe planificarse conjuntamente con el guion (no dejarlo "para el final"): contextualiza, realza, subraya y enriquece la reconstrucción a través de las imágenes permitiendo una recreación evocadora de las primeras décadas del siglo. Otro tanto puede decirse de la banda sonora (*sound-track*) a través de la que se pueden incorporar efectos, voces y sonidos de época, testimonios de protagonistas, etc.

**G) Movimientos:** Durante la grabación de las fotos en atril, además de imágenes estáticas deben incorporarse mo-

vimientos adecuados a cada fotografía: panorámicas, zooms, ampliación de detalles, etc. La utilidad de estos movimientos se refleja en una mayor amenidad (de lo contrario, estaríamos en un paseo estático ante foto—fija). En cuanto al criterio de los movimientos, generalmente se emplean las panorámicas para recorrer paisajes, edificios, plazas... y zoom como forma de acercamiento que permita resaltar detalles concretos (a veces subrayados con printers; por ejemplo: un funambulista encaramado en la alto de una torre, la bomba de gasolina, etc.)

**H)** El color también interviene como elemento de la memoria: la fotografía histórica no es en blanco y negro; por consiguiente, no estamos ante un vídeo o reconstrucción en blanco y negro; siempre que sea posible deben conservarse los tonos y colores originales, sepias, azules o verdosos de las fotografías de principios de siglo. Sólo excepcionalmente —y como forma de provocar el contraste— pueden introducirse algunas fotografías contemporáneas; salvo que la intención del autor sea la de hacer un itinerario comparativo. Creemos preferible mantener (reconstruir) el encanto de la estética en ByN, sepia o cobalto; es decir, respetar los colores originales de las fotos y postales, incluidos los *kitchs* y la ingenuidad de las imágenes coloreadas a mano con las técnicas de principios de siglo.

**I) Edición:** La nuestra fue realizada en una sala de montaje digital (*Video Machine*) y el resultado final, con una duración de 29 min. 30 seg., está compuesta por 347 planos con 424 puntos de edición, incluidas cabecera, printers y cola. Entendemos que fue una solución útil y económica, pero cualquier sala de posproducción digital similar permitiría un buen resultado y alguna, como el *Avid*, lo mejoraría sustancialmente (aunque con mayor coste).

**J) Diseño** de una carátula como complemento necesario y útil, que viste la presentación del resultado. En nuestro caso optamos por un motivo floral, del diseñador Agustín de Castro.

**K) Presupuesto:** Factor que nunca debe olvidarse en la planificación de un trabajo, sea de rastreo, de investigación o de reconstrucción, dado que se manejan materiales y equipos costosos.

Nuestro primer documental tuvo un coste externo (cámaras + postproducción + sonido + diseño) de 1.000.000 pts., aproximadamente, al que habría que añadir los honorarios de guionista y realizador (que pueden cuantificarse en torno a las 500.000 pts.) y el valor, difícilmente cuantificable, de las quinientas y pi-

co imágenes iniciales disponibles en el *Thesaurus* y en nuestro archivo particular. Finalmente, debemos mencionar que contamos con una ayuda de la Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León.

**L) Correcciones al modelo. Test:** El trabajo de reconstrucción no concluye con la primera versión; creemos que un ejercicio de autocrítica honesta es muy saludable y contribuye a pulir aquellas partes en las que el resultado final rechine o resulte poco atractivo.

Así, gracias a varios pases de prueba, detectamos en el caso de *Memoria del Bierzo* que el documental acababa por hacerse un poco monótono. El problema inicial detectado era de ritmo: el video comienza bien, pero poco a poco va perdiendo interés por seguir una línea monotemática, pues la fuente es siempre la misma (fotos). A su vez, comprobamos con espectadores reales que el guion era algo disperso y recargaba el conjunto final, haciéndolo pesado.

Para propuestas futuras, proponemos (y nos proponemos) emplear las fotos de un modo más traumático, es decir, basándose en una fuerte contraposición entre fotos en ByN de principios de siglo y fotos en color actuales. Esto iría reforzado por una música clásica y reposada en el caso de las fotos clásicas, y de fuerte

ritmo para las agresivas fotos en color correspondientes a la época actual.

También echamos en falta algunos temas (la ausencia fue obligada por ser inexistentes las fotos) más vinculados a cómo vivía la gente, si realmente era feliz en los años veinte o es una invención del cine americano; temas como las formas de vida, las clases sociales, más sobre las costumbres de la época, la moda, la vida estudiantil, las creencias, la emigración...; en definitiva, menos monumento y más vida social.

### ***La Sal de la Tierra***

**M) Tratamiento audiovisual:** Pautas de realización: Nuestra indagación y propuesta (de momento en fase de proyecto) busca concretar los aspectos técnicos de la realización que puedan servir al propósito de zambullirse en la memoria colectiva. Así, por ejemplo:

- \* Los encadenados han de ser lentos, morosos.
- \* Los fondos pueden usar texturas vegetales, tierras, corchos.
- \* Los *printers* deben ser grandes. Hemos comprobado la eficacia del amarillo intenso.
- \* Las cortinillas de transición deben entrar lateralmente, difuminadas.

**N) Material de archivo y documentación:** Es un aspecto crucial del trabajo, pues una vez que está confeccionado el guion, la búsqueda debe dirigirse hacia los centros de investigación donde pueda haber material de archivo que nos sea útil. En principio, tal y como hemos afirmado en las conclusiones, *todo es útil*. La cuestión es darle su acomodo en el guion y/o en el montaje. Posters, panfletos, pegatinas, anuncios, cuadros, postales, libros... todo puede resultar atractivo, debidamente utilizado.

Nuestro trabajo en diversos archivos para *La Sal de la Tierra*, nos ha llevado al convencimiento de que la información gráfica disponible —para cualquier tema, en principio— es inmensa, abundantísima. El *quid* está en una buena búsqueda y una mejor selección.

**O) Presentador:** En caso de contarse con un presentador, las localizaciones e intervenciones del presentador pueden servir para situar la acción principal en sus escenarios, aportando:

- \* proximidad subjetiva
- \* punto de vista del espectador
- \* localizaciones contemporáneas significativas históricamente
- \* lugar concreto
- \* mirada directa a cámara
- \* color / actualidad

**P) Off:** Como complemento de la presencia del presentador, el *off* puede reservarse para narrar el punto de vista histórico, en un tiempo verbal ágil (presente histórico). Este *off* servirá para aportar:

- \* datos objetivos
- \* distanciamiento y rigor

**Q) Insertos:** Contrapunto al *off* a través del cual podremos introducir en la Reconstrucción los siguientes elementos:

- \* versiones (contradictorias) de los protagonistas
- \* primeros planos encuadrados laterales
- \* tiempo verbal pasado o tiempo real
- \* color sepia / interiores

**R) Citas:** Mediante otra voz distinta a la del narrador, nos permite introducir los contenidos equivalentes a las entrevistas cuando por razones históricas o biológicas no es posible recurrir al entrevistado.

**S) Otras pautas de realización:**

\* tratamiento del color:

presentador: color  
off: blanco y negro  
entrevistas y citas: sepia (coloreadas)



\* printers:

de apoyo: negro sobre blanco, centrados  
de entrevistas: laterales (1/3 de pantalla)

**T) Roll:** Nos parece muy conveniente incluir los títulos de crédito de la producción y, particularmente, mencionar las fuentes de las fotografías y, en su caso, los obligados agradecimientos□

## BIBLIOGRAFÍA



Nota: Para las citas bibliográficas hemos adoptado, en lo sustancial, el sistema M.L.A.

La dificultad de dar entrada a las recopilaciones y antologías fotográficas, con frecuencia de varios autores o incluso anónimas, así como a las ediciones de postales, láminas o secciones publicadas en prensa, nos han inclinado por agrupar esta clase de obras y trabajos en un apartado específico. El mismo razonamiento puede seguirse, por razones prácticas, para las entradas de soportes audiovisuales (videos, documentales, etc.)

Por ello, la bibliografía comprende cuatro apartados:

**A) Recopilaciones fotográficas relativas a Castilla y León**

(álbumes, postales, láminas, etc.)

a´) Recopilaciones y antologías

a´´) Referencias geográficas (por provincias)

a´´´) Antologías de fotógrafos históricos

**B) Otras antologías fotográficas**

**C) Audiovisuales (videos, películas, cd-rom, etc.)**

c´) Fichas de documentales

c´´) Catálogos de festivales

**D) Bibliografía general**

**Criterio de entrada:**

Entrada principal: *El título del libro.*

Entrada/s secundaria/s (*Véase...*):

por Autor

por origen (periódico, archivo, etc.)

por **Fotógrafos** (los nombres de fotógrafos históricos van en **negrita**)



## **A) Recopilaciones fotográficas relativas a Castilla y León**

### a) Recopilaciones y antologías de Castilla y León

*Álbum de Bemibre*, (1994), Edición conmemorativa de la Salida del Santo 1994, recopilación fotográfica de Manuel DOMÍNGUEZ GONZÁLEZ y Valentín CARRERA GONZÁLEZ; textos de Valentín CARRERA; Ayuntamiento de Bemibre, Ed. Lancia, León.

*Álbum del Bierzo*, (1996), recopilación de Adelino PÉREZ LÓPEZ—BOTO y Valentín CARRERA GONZÁLEZ. Textos de Valentín CARRERA. 2ª ed., Junta de Castilla y León, Filmoteca de Castilla y León (colección Patrimonio Audiovisual), Salamanca.

*Amalio*, véase *Luz y palabra. El Bierzo a través de Amalio Fernández*

*Ángel Quintas (1950—1970). Fotografías*, (1993), textos de Cristina ZELICH, fotografía Quintas Fotógrafos (Vitoria); editado por Junta de Castilla y León (Filmoteca), Diputación Provincial de Zamora y Caja España, Zamora.

*Cándido Ansede, fotógrafo de Salamanca*, (1992), edita Junta de Castilla y León, Filmoteca de Castilla y León (colección Patrimonio Audiovisual) y Ayuntamiento de Salamanca, Salamanca.

CARABIAS TORRES, véase *Felipe Torres*.

CARRERA GONZÁLEZ, Valentín, véanse *Álbum del Bierzo* y *Álbum de Bemibre*.

*César, treinta años de periodismo gráfico en León*, (1991), textos de Pedro G. TRAPIELLO, Miguel CORDERO, Angel Mª FIDALGO y Francisco MARTÍNEZ CARRIÓN, Santiago García editor, León.

CONESA, Maite, véanse *La Salamanca de los Gombau; Una mirada, un testimonio*; José Núñez Larraz.

DOMÍNGUEZ GONZÁLEZ, Manuel, véase *Álbum de Bembibre*.

*Edificio Gaudí de León, Casa Botines* (1997), editado por Centro de Documentación de Caja España y otros, véase capítulo *La ciudad que conoció Gaudí: León 1889*, texto de Manuel CARRIEDO TEJEDO. Caja España, León.

CARRIEDO TEJEDO, véase *Edificio Gaudí de León*

*El álbum de viejas fotos*, (1996), *La Opinión*, Zamora

*El baúl de los recuerdos*, sección semanal en revista *Aquiana*, Ponferrada.

EL NORTE DE CASTILLA, véase “*Hace 25, 50, 100 y 125 años*”

*Esas viejas fotos*, (1996), *La Gaceta de Salamanca*, Salamanca.

ESTEBARANZ, véase *Tiempo de recuerdos, La Granja de Valsaín*.

**Felipe Torres** (1905-1982), *fotógrafo salmantino*, (1997), textos de Ana María CARABIAS TORRES, editado por Diputación Provincial (Archivo Provincial). Salamanca.

FERNÁNDEZ, Amalio, véase *Luz y palabra. El Bierzo a través de Amalio Fernández*

FERNÁNDEZ—CASTAÑO, Juan y PORTILLO GATXU, Carlos, (1997), *Mineros: imágenes, gestos, voces*. Junta de Castilla y León, Filmoteca de Castilla y León (Col. Patrimonio Audiovisual).

FRANCIA, Ignacio, véase *Imágenes de la Salamanca mercantil*.

GONZÁLEZ, Ricardo, véase *Luces de un siglo*.

*Hace 25, 50, 100 y 125 años* (1971) reproducción facsímil de ejemplares antiguos, *El Norte de Castilla*, Valladolid.

*Imágenes del pasado, Fotografía en Astorga*, (1986) Jornadas Fotográficas del Bimilenario, Ayuntamiento de Astorga, Astorga.

*Imágenes de la otra historia* (1986), fotografías de Castilla y León 1880—1985, editado por Junta de Castilla y León. Valladolid.

*Imágenes de la Salamanca mercantil*, (1994), texto de Ignacio FRANCIA, editado por Cámara Oficial de Comercio e Industria de Salamanca.

*Imágenes de Valladolid*, colección de láminas distribuidas por *El Mundo de Valladolid*.

*José Núñez Larraz. Seis décadas de fotografía*, (1993), textos de Maite CONESA, Filmoteca de Castilla y León, Colección Patrimonio Audiovisual, Junta de Castilla y León, Salamanca.

*La Bañeza. De Villa a Ciudad. 1895-1995*, (1994), editado por Ayuntamiento de La Bañeza y Centro Cultural de las Tierras Bañezanas, León.

LA OPINIÓN DE ZAMORA, véase *El álbum de viejas fotos*

*La Salamanca de los Gombau*, (1996), textos de Maite CONESA, editado por Junta de Castilla y León y Ayuntamiento de Salamanca, Salamanca.

*Luces de un siglo. Fotografía en Valladolid en el siglo XIX*, (1990), GONZÁLEZ, Ricardo, Ed. G. B., Valladolid.

*Luz y palabra. El Bierzo a través de Amalio Fernández*, (1988), FERNÁNDEZ, Amalio, Ed., Ayuntamiento de Ponferrada.

*Mingorría. Fotografías. La historia quieta, la memoria del tiempo*, (1996), textos de Jesús M<sup>a</sup> J. SANCHIDRIÁN GALLEGO, editado por *Piedra Caballera* Revista Cultural, con la colaboración de Ayuntamiento de Mingorría (Ávila), Caja de Ahorros de Ávila y Junta de Castilla y León. Ávila.

PÉREZ LÓPEZ—BOTO, Adelino, véase *Álbum del Bierzo*.

QUINTAS, véase

*Una mirada, un testimonio*

*Ángel Quintas.*

*Salamanca ayer y hoy*, (1996), *La Gaceta de Salamanca*, Col. de láminas con carpeta. Salamanca.

*Salamanca en las fotografías de Venancio Gombau*, (1992), 3º ed., textos de Enrique de Sena y Jaime Peña; edita Junta de Castilla y León, Filmoteca de Castilla y León (colección Patrimonio Audiovisual) y Ayuntamiento de Salamanca, Salamanca.

SANCHIDRIÁN GALLEGO, véase *Mingorría*.

*Soria entre dos siglos*, (1994), Archivo Histórico Provincial de Soria, Catálogo de la Exposición, 2º ed., textos: Carlos ÁLVAREZ GARCÍA, Emilio PÉREZ ROMERO y Montserrat CARRASCO GARCÍA; editan Junta de Castilla y León y Ministerio de Cultura, Soria.

*Soria. Cinco momentos, antología fotográfica de Manuel Lafuente Caloto*, (1997), textos de Enrique Andrés RUIZ y Rafael BERMEJO MIRÓN. Edita Junta de Castilla y León, Filmoteca de Castilla y León, colección Patrimonio Audiovisual, Valladolid.

*Tiempo de recuerdos, La Granja de Valsain (1850—1950)*. (1995), textos y selección fotográfica de Acu ESTEBARANZ, prólogo de Gerardo F. KURTZ, ed. Patrocinada por el Ayuntamiento de San Ildefonso—La Granja, Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación y Junta de Castilla y León (Filmoteca de Castilla y León), Ed. Mañana Más, Segovia.

*Treinta y dos postales de Valladolid antiguo*, (1984) por Vicente BUZÓN, Palencia.

*Una mirada, un testimonio: Fotografías de Semana Santa*, (1997), fotografías de Ángel **Quintas**; introducción de Maite CONESA, editado por Juntas de Semana Santa, *Heraldo de Zamora* y Caja Salamanca y Soria. Zamora.

*Valladolid hace 25, 50, 100 y 125 años*, véase *El Norte de Castilla*

*Valladolid, imágenes del ayer*, (1985), editado por Grupo Pinciano con la colaboración de la Caja de Ahorros de Valladolid, textos de Celso ALMUIÑA, Angel ALLÚE, Jose María DE CAMPOS SE-TIÉN et alii. Valladolid.

*Valladolid, vivencias y fotografías*, (1986), editado por Grupo Pinciano con la colaboración de la Caja de Ahorros de Valladolid, textos de Rosa CHACEL, Luis CALABIA, Miguel DELIBES et alii. Fotos: Colecciones **Aguirre Viano, Cacho, Cano, Fontaneda, Moral, Luis del Hoyo, Urrea** y otros. Valladolid.

*Valladolid. Historia de la ciudad a través de sus protagonistas*, (1996), obra dirigida por Julio VALDEÓN BARUQUE, textos de María Jesús IZQUIERDO y Aniano GAGO; distribuido en fascículos por *El Mundo de Valladolid*, Editora de Medios de Castilla y León, S.A., Valladolid.





**Publicaciones de fotografía histórica de Castilla y León por orden cronológico:**

1971:

*Hace 25, 50, 100 y 125 años [El Norte]*

1984:

*32 postales de Valladolid*

1985:

*Valladolid, imágenes del ayer*

1986:

*Valladolid, vivencias y fotografías*

*Imágenes de la otra historia*

*Imágenes del pasado. Fotografía en Astorga.*

1988:

*Luz y palabra. El Bierzo a través de Amalio Fernández*

1990:

*Luces de un siglo [Valladolid en el siglo XIX]*

1991:

*César, treinta años de periodismo gráfico en León*

1992:

*Cándido Ansede*

*Salamanca en las fotografías de Venancio Gombau*

1993:

*Ángel Quintas*

*José Núñez Larraz*

1994:

*Álbum de Bembibre*

*Imágenes de la Salamanca mercantil*

*La Bañeza: de Villa a Ciudad*

*Soria entre dos siglos*

1995:

*Tiempo de recuerdos [La Granja de Valsaín]*

1996:

*Álbum del Bierzo*

*El álbum de viejas fotos*

*Esas viejas fotos [La Gaceta de Salamanca]*

*La Salamanca de los Gombau*

*Mingorría*

*Salamanca ayer y hoy*

*Valladolid (Hª de la ciudad)*

1997:

*Edificio Gaudí de León*

*Felipe Torres*

*Soria: cinco momentos [Lafuente Caloto]*

*Una mirada, un testimonio [Semana Santa/Quintas]*



a´) Referencias geográficas de Castilla y León (por provincias):

**Ávila**, véanse *Mingorría...*;

**Bierzo, El**, véanse

*Álbum de Bembibre*

*Álbum del Bierzo*

*El Baúl de los recuerdos*

*Luz y palabra. El Bierzo a través de Amalio Fernández*

*Mineros: imágenes, gestos, voces.*

**León**, véase

*La Bañeza, de villa a ciudad.*

*Gracia*

*Imágenes del pasado. Fotografía en Astorga*

*César, treinta años de periodismo gráfico en León.*

**Salamanca**, véase

*José Núñez Larraz*

*Cándido Ansedo, fotógrafo de Salamanca*

*Salamanca en las fotografías de Venancio Gombau*

*La Salamanca de los Gombau*

*¡Esas viejas fotos!*

*Salamanca ayer y hoy*

*José Suárez: 50 fotos de Salamanca (1932) con prólogo de*

*Miguel de Unamuno.*

*Imágenes de la Salamanca mercantil.*

*Felipe Torres, fotógrafo salmantino.*

**Segovia**, véase

*La Granja de Valsaín*

**Soria**, véase

*Soria entre dos siglos.*

*Soria. Cinco momentos.*

**Valladolid**, véanse

*Imágenes de Valladolid.*

*Luces de un siglo.*

*Treinta y dos postales de Valladolid antiguo.*

*Valladolid hace 25, 50, 100 y 125 años.*

*Valladolid. Historia de la ciudad a través de sus protagonistas.*

*Valladolid, imágenes de ayer.*

*Valladolid, vivencias y fotografías.*

**Zamora**, véanse

*El álbum de viejas fotos*

*Ángel Quintas*

*Una mirada, un testimonio (fotografías de Quintas)*



a''') Antologías de fotógrafos históricos de Castilla y León

**AMALIO**, véase *Luz y palabra. El Bierzo a través de Amalio Fernández*

**ANSEDE**, véase *Cándido Ansede*.

**GOMBAU**, véanse

*Salamanca en las fotografías de Venancio Gombau*

*La Salamanca de los Gombau.*

**KSADO**, véase *Álbum de Ksado*.

**LAFUENTE CALOTO**, véase *Soria. Cinco momentos*.

**NÚÑEZ LARRAZ**, véase *José Núñez Larraz. Seis décadas de fotografía*.

**QUINTAS**, véase

*Ángel Quintas*

*Una mirada, un testimonio: Fotografías de Semana Santa.*

**RUEDA**, véase *Álbum de Luis Rueda*.

**TORRES**, véase *Felipe Torres*.



## B) Otras recopilaciones y antologías fotográficas

*A fotografía nas coleccións galegas*, (1992), texto de José Luis Cabo, editado por CGAI (Centro Galego de Artes da Imaxe), A Coruña.

*A Saudade do Progreso. 1889-1936*, (1997), Archivo de Reino de Galicia, Xunta de Galicia. Catálogo de la exposición. Textos: Gabriel QUIROGA BARRO y Xose Ramón BARREIRO FERNÁNDEZ. Catálogo e índices: Pilar MÉNDEZ LÓPEZ y Gregorio CASADO GONZÁLEZ. Xunta de Galicia, A Coruña.

*ABC*, véase *España: Historia gráfica del siglo XX*.

ACUÑA, Enrique, véanse

*José Bellver.*

*Fotografías de Galicia no Arxiu Mas.*

*Fotografía Decimonónica: Colección Muruais.*

*Pintos: Unha vida na fotografía.*

*Álbum de Ksado*, (1992), edición de Manuel SENDÓN y Xose Luís SUÁREZ CANAL, Centro de Estudios Fotográficos, Vigo.

*Álbum de Luis Rueda*, (1991), edición de Manuel SENDÓN y Xose Luís SUÁREZ CANAL, Centro de Estudios Fotográficos, Vigo.

*Álbum de Manuel Sendón: Paisaxes*, (1991), edición de Manuel SENDÓN; textos de Michael GIBBS y Marcial GONDAR PORTASANY, Centro de Estudios Fotográficos, Vigo.

*Álbum de Ramón Caamaño*, (1989), edición de Manuel SENDÓN y Xose Luís SUÁREZ CANAL, Centro de Estudios Fotográficos, Vigo.

*Álbum de Suárez Canal*, (1991), edición de Xose Luís SUÁREZ CANAL, Centro de Estudios Fotográficos, Vigo.

*Álbum de Vari Caramés*, (1989), Centro de Estudios Fotográficos, Vigo.

*Álbum*, (1989), Museo Municipal de Madrid, Catálogo de la exposición, dirigida por Mercedes AGULLÓ Y COBO. Incluye el texto *Breve historia de la tarjeta postal ilustrada*, de Miguel Angel SANTAMARÍA MORENO. Ed. Museo Municipal, Madrid.

ALLEGUE, Gonzalo, véase *Galicia: O oficio de vivir*.

*Arquivo Pacheco*, (1993), edición de Manuel SENDÓN y Xose Luís SUÁREZ CANAL, 2ª ed., Centro de Estudios Fotográficos, Vigo.

BUJÁN NÚÑEZ, véase *Fotografía Decimonónica. Colección Muruais*.

CABADA, Anxo et alii, (1991), véase *O mar da memoria*

CABO, Jose Luis, véanse

*A fotografía nas coleccións galegas*  
*Fotografías de Galicia no Arxiu Mas*  
*Imaxe de Compostela*.

CELA, Ignacio, véase *José Bellver*

*Celso Emilio Ferreiro: Fotobiografía*, (1989), GUEDE OLIVA, Manuel, y otros, Catálogo de la Exposición. Consellería de Educación e Ordenación Universitaria. Santiago.

*Cien años de carteles de las Fiestas y Ferias de San Fermín, 1882—1991*, (1992), textos de Ricardo Ollaquindia, Caja de Ahorros de Navarra

*Colección cartográfica Martínez Barbeito*, (1991), Archivo de Reino de Galicia, Xunta de Galicia. Catálogo de la exposición. Textos: Pedro LÓPEZ GÓMEZ y Carlos MARTÍNEZ-BARBEITO; fotografía: Rosa DOMÍNGUEZ BARRAL. A Coruña.

COSTA BUJÁN, Pablo, véanse *Santiago de Compostela 1850-1950* y *Imaxe de Compostela*.

DURÁN BLÁZQUEZ, Manuel, véase *España en Blanco y Negro*.

*El Llibre d'Or de Catalunya. Un segle en imatges.* (1996), Obra colectiva, dirigida por Josep M<sup>a</sup> Cadena, Ed. Bibliotex S.L., *El Periódico*, Barcelona.

*El País*, véase *Memoria del 98*.

EL PERIÓDICO, véase *Llibre d'Or de Catalunya*

*Emigración de Manuel Ferrol* (1993), fotos de 1956, prólogo de X. M. BEIRAS, edita Centro de Estudios Fotográficos, Vigo.

*Emigración*, (1986), obra de Manuel **FERROL**, prólogo de Xosé Manuel Beiras, Centro de Estudios Fotográficos, Vigo.

*España en Blanco y Negro*, (1991), de Juan Miguel SÁNCHEZ VIGIL y Manuel DURÁN BLÁZQUEZ, Fotos de 1900-1931 del fondo del Archivo Gráfico Espasa Calpe, Ed. Espasa Calpe, Madrid.

*España: Historia gráfica del siglo XX*, (1997), coordinador de la obra Javier CARRIÓN, editada por Prensa Española S.A. en colaboración con Europa Press Reportajes. Patrocinada por Caja de Madrid, Madrid.

FARO DE VIGO, véase *Vigo a través de sus monumentos*

FERNÁNDEZ, Miguel Anxo, véase *O Carballiño: Vellas historias, vellas fotografías. 1870-1970*.

**FERROL**, véase *Emigración*.

FONTANELLA, véanse

*La historia de la fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900.*

*Thurston Thompson.*

FORTES, Xosé, véase *Pontevedra en el espejo del tiempo*.



*Fotografía Decimonónica. Colección Muruais*, (1992), textos de Xosé Enrique ACUÑA y José Manuel BUJÁN NÚÑEZ, Xociviga, O Carballiño.

*Fotografías de Galicia no Arxiu Mas*, (1995), edición de Xosé Enrique Acuña y José Luis Cabo, CGAI (Centro Galego de Artes da Imaxe), A Coruña.

*Galicia a principios do século XX*, (1994?), Arquivo de Reino de Galicia, Xunta de Galicia. Catálogo de la exposición de postales. Coordinador: Pedro LÓPEZ GÓMEZ; comisario: Luis MARTÍNEZ GARCÍA; fotografía: Rosa DOMÍNGUEZ BARRAL y Emilia PRIEGUE IGLEISAS. A Coruña.

*Galicia: O oficio de vivir. A Terra, O Mar, A Cidade*. (1990), 3 tomos, textos de Gonzalo ALLEGUE, Reproducción fotográfica: Nieves LOPERENA, Investigación: Pilar TOSCANO, Edita Nigra S.L., Produccions Culturais, Vigo.

GARRIDO, J., véase *Vigo, la ciudad que se perdió*

*Gijón 1920—1935 en las fotografías de Suárez*, (1993), edición de Ramón ALVARGONZÁLEZ, editado por Ayuntamiento de Gijón y Fundación Alvargonzález. Gijón.

GUEDE OLIVA, Manuel, véase *Celso Emilio Ferreiro: Fotobiografía*

*Imaxe de Compostela*, (1991), de Xose Luis CABO VILLAVERDE y Pablo COSTA BUJÁN, COAG (Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia), Santiago.

*José Bellver*, CELA, Ignacio, y ACUÑA, Enrique, Diputación Provincial de Pontevedra.

*José Suárez 1902-1974*, (1988), textos de Manuel SENDÓN y Xosé Luis SUÁREZ CANAL, editado por Concello de Vigo y Xunta de Galicia. Vigo.

*La Feria de Sevilla*, (1991), *25 Viejas Postales 25 de la Feria de Sevilla*, con un relato de 1869 de Gustavo Adolfo Bécquer y un artículo actual de Julio Martínez de Velasco, reedición de postales, Comisaría de la Ciudad de Sevilla para 1992, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla.

*La historia de la fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900*, (1991), antología y textos de Lee FONTANELLA, El Viso, Madrid. Contiene una excelente serie de fotografías históricas españolas anteriores a 1900.

LA REGIÓN, véase *Ourense antiguo*

*Las fuentes de la memoria I, Fotografía y sociedad en la España del siglo XIX*. (1989), LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, Ed. Lundweg. Barcelona.

*Las fuentes de la memoria II, Fotografía y sociedad en la España del siglo XX*. (1992), LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, Ed. Lundweg. Barcelona.

*Las fuentes de la memoria III, Fotografía y sociedad en la España de Franco*, (1996), LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, Ed. Lundweg. Barcelona.

LÓPEZ GÓMEZ, Pedro, véanse las entradas  
*Colección cartográfica Martínez Barbeito*  
*Galicia a principios do século XX*.

LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, véanse  
*Las fuentes de la memoria I, II y III*  
*Visiones del deporte*.

*Madrid en el recuerdo*, colección de láminas.

*Madrid en la tarjeta postal*, (1996), recopilación de postales realizada por Roberto SÁNCHEZ TERREROS, Luis ARMANN EGUIDAZU y Román ALONSO DE MIGUEL; textos de José DEL CORRAL RAYA y Vicente DÍEZ HERNÁNDEZ; presentación de Luis CARANDELL; editorial Santurtzi, Grafilur.

*Madrid, ayer y hoy*, (1984), Fondo documental del Archivo Ruiz Vernacci, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid.

*Memoria del 98* (1997), obra en fascículos dirigida por Santos JULIÁ, editada por diario *El País*, patrocinada por Banco Central Hispano, Madrid.

*Memoria gráfica de Alcalá (1860-1970)*, (1996), recopilación fotográfica de Luis Alberto Cabrera Pérez, Jose Félix Huerta Velayos y Manuel Vicente Sánchez Moltó, ed. Brocar, asociación Bibliófila y Cultural, Alcalá de Henares.

MORENAS AYDILLO, Julián, véase *Santiago de Compostela 1850-1950*

*O Carballiño: Vellas historias, vellas fotografías. 1870-1970*, (1992), Miguel Anxo Fernández, Xociviga, O Carballiño.

*O mar da memoria* (fotografías 1880-1930), libro y láminas, producción de Axencia Rivadela para la Consellería de Pesca, Marisqueo e Acuicultura, Santiago.

*Ourense antigo*, láminas sueltas distribuidas por el diario *La Región*, Deputación de Ourense y Concello de Ourense; Ed. La Región, imp. Escandón S.A.

PEREIRO ALONSO, José Luis, véase *Rincones de Compostela*.

***Pintos: Unha vida na fotografía. 1881-1967.*** (1985), texto de Xosé Enrique Acuña, Edita Museo de Pontevedra, Xunta de Galicia y Excma. Diputación de Pontevedra. Pontevedra.

*Pontevedra en el espejo del tiempo*, (1995), textos de Xosé FORTES y reproducciones fotográficas de Carlos MARTÍNEZ LOIRA; edición de *La Voz de Galicia* y Caixa de Pontevedra, Pontevedra.

*Ramón Godás, fotógrafo e impresor* (1993), textos de X. M. Rodríguez, XOCIVIGA, O Carballiño (Ourense).

*Rincones de Compostela*, (1996), de Jose Luis PEREIRO ALONSO, editada por Concello de Santiago y ed. Ronsel, Santiago de Compostela.

SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, véase *España en Blanco y Negro*.

*Santiago de Compostela 1850-1950*, (1989), de Pablo COSTA BUJÁN y Julián MORENAS AYDILLO, ed. Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia, Santiago.

SENDÓN, Manuel, véanse

*José Suárez.*

*Álbum de Luis Rueda.*

*Álbum de Manuel Sendón.*

*Álbum de Ramón Caamaño.*

*Álbum de José Suárez.*

*Arquivo Pacheco.*

*Álbum de Ksado.*

*Vigo, crónica dunha cidade.*

SUÁREZ CANAL, Xosé Luis, véase la entrada SENDÓN.

*Thurston Thompson*, (1997), de Lee FONTANELLA, CGAI (Centro Galego das Artes da Imaxe), Col. Patrimonio Audiovisual, Xunta de Galicia, A Coruña.

*Un siècle d'histoires de familles, 1850-1950*, (1989), Mémoires vives de Vendée, editado por Fédération Départementale des A.F.R. (Associations Familiales Rurales) de Vendée, Francia.

*Un siècle de vies au travail, 1850-1950, Mémoires de Pierre* (1989), Mémoires vives de Vendée, editado por Fédération Départementale des A.F.R. (Associations Familiales Rurales) de Vendée, Francia.

*Vigo a través de sus monumentos*, (1997), col. de láminas con carpeta. FARO DE VIGO, Vigo.

*Vigo a través de sus monumentos*, véase *Faro de Vigo*.

*Vigo, crónica dunha cidade*, (1988), edita Concello de Vigo, a cargo de Manuel SENDÓN y Xosé Luis SUÁREZ CANAL, Vigo.

*Vigo, la ciudad que se perdió. Arquitectura desaparecida. Arquitectura no realizada*, (1991), GARRIDO RODRÍGUEZ, Jaime, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Pontevedra. Pontevedra.

*Vilagarcía y el mar* (1993), textos Marcelino ABUÍN DURO [primer tomo, *Vocación y consolidación portuaria, 1880—1936*] y Manuel VILLARONGA [segundo tomo, *Un puerto al servicio del interés general, 1936-1988*], edita Junta del Puerto de Vilagarcía de Arousa, Vilagarcía.

*Visiones del deporte* (1991), Deporte y fotografía en España (1860—1939), recopilación y textos de Publio LÓPEZ MONDÉJAR, Lunweg, Barcelona.

*Xesús Campos: Unha visión aguda e vertixinosa de Galicia* (1993), textos y edición de Xosé DÍAZ y Anciñas RIPOLL, Consorcio de Santiago de Compostela.



b) Referencias foto-geográficas relativas a Galicia:

*A fotografía nas coleccións galegas*  
*A Saudade do Progreso.*  
*Álbum de José Suárez.*  
*Álbum de Ksado.*  
*Álbum de Luis Rueda.*  
*Álbum de Ramón Caamaño.*  
*Álbum de Sendón.*  
*Álbum de Suárez Canal.*  
*Álbum de Vari Caramés.*  
*Arquivo Pacheco.*  
*Celso Emilio Ferreiro: Fotobiografía.*  
*Colección cartográfica Martínez Barbeito.*  
*Emigración (Manuel Ferrol).*  
*Fotografía Decimonónica. Colección Muruais.*  
*Fotografías de Galicia no Arxiu Mas.*  
*Galicia a principios do século XX.*  
*Galicia: O oficio de vivir; José Bellver.*  
*Imaxe de Compostela.*  
*José Suárez 1902-1974.*  
*O Carballiño: vellas historias, vellas fotografías, 1870-1970.*  
*O mar da memoria.*  
*Pintos: Unha vida na fotografía 1881-1967.*  
*Pontevedra en el espejo del tiempo.*  
*Rincones de Compostela.*  
*Ramón Godás, Fotógrafo e impresor.*  
*Santiago de Compostela (1850-1950).*  
*Thurston Thompson.*  
*Vigo a través de sus monumentos.*  
*Vigo, crónica dunha cidade.*  
*Vigo, la ciudad que se perdió.*  
*Vilagarcía y el mar.*



## C) Audiovisuales

### c.1) Fichas de documentales

*American Chronicles*, (1990), 20 min, color. Director: Mark Frost; Guionista: Robin L. Sestero; Productora: News Productions INC.

*Christmas in the distance*, (1994), Helsinki, 32 min, color, 16 mm. Director: Anu Kuivalainen; Productora: UIAH.

*Don't touch my holocaust*, Productora: SST Productions.

*Dónde están los empleos del mañana?*, Alemania, 30 min, color. Director: Günter Ederer; Guionista: Hannelore Gadatsch; Productora: Welt und Wirtschaft Filmproduction, etc.

*Eichmann: The Nazi Fugitive*, Israel, 90 min. Productora: SET Productions.

*El asesinato de Carrero Blanco. La transición española*, España, 75 min, color. Director: Elías Andrés; Guionista: Victoria Prego; Productora: RTVE.

*El espejo en la otra orilla. Retratos del exilio*, (1996), Francia, 60 min, color. Director: Pierre François Limbosch; Productora: ADR Productions. Co—producción.

*El fin del antiguo orden (1914—1929)*, (1985), Reino Unido, 24 min, color. Productora: Net work.

*El Nacimiento de Europa*, 50 min, color. Director: Richard Gannicliff; Productora: BBC, TVE.

*En parlant un peu de París*, (1996), 40 min, B/N. Director: Claude—Jean Philippe; Productora: La sept, Arte, INA Enterprise.

*End—Beginnings*, 24 min. Director: Timo—Erkki Heino.



- España, julio de 1936: ensayo para una guerra mundial*, (1996), España, 81 min, B/N. Director: Elías Andrés; Guionista: Elías Andrés; Productora: TVE.
- Europa enferma de empleo*, (1996), 20 min, color. Director: Rolf Seelmann—Eggebert; Productora: ARD Studio London.
- Everything's ok*, (1994), color. Director: Leo de Bock; Productora: BRTN—TV 1.
- Exposiciones universales*, (1992), España, 35min, color. Director: Jose A. Ruiz del Portal; Productora: RTVE.
- Flamenco*, (1992), España, 55 min, color. Director: Carlos Saura; Productora: Juan Lebrón Producciones S.A.
- Gallaecia Fulget. Capítulo II*, (1997), España, 26 min, color, Betacam SP. Director: Senen Bernárdez; Guionista: Miguel A. Murado, Santiago Romero, Xaquín Pedrido; Productora: TVG.
- Good bye, URSS. Film 1 Personal*, CEI, 60 min, color, 35 mm. Director: Alexander Rodnianski.
- Goya*, (1997), España, 57 min, color. Director: Paloma Chamorro; Guionista: Valeriano Bozal y Paloma Chamorro; Productora: RTVE.
- Imagine*, (1988), 95 min, Director: Andrew Solt; Guionista: Sam Egan y Andrew Solt; Productora: Warner Bros.
- Internet: un mundo digital*, (1996), 1h. 58 min, color. Director: Martin Meissonnier; Productora: Sept Art y Serie Limitée.
- Kafkaiade*, (1990), Francia, 12 min, B/N. Director: Jean Claude Coutausse; Guionista: Michal Bures y Vladimir Jetel; Productora: Coup D'oeil, INA, La Sept.
- La construcción tradicional. Volumen II: técnicas*, España, 85 min, color. Director: Eugenio Monesma.

- La Guerra Civil Española. Capítulo 2*, (1983), España, 40 min. Director: Jose Luis Guarner; Guionista: José Fernández—Cormenzana, José Luis Guarner, etc.; Productora: RTVE.
- La guerra del golfo*, 36 min, color. Director: John Bianco; Guionista: Gene Farinet; Productora: David Mc Cormick.
- La historia de Kim. El camino desde Vietnam*, 45 min, color. Director: Shelley Saywell.
- La Revolución Industrial. Atlas visual de Historia Universal*, Reino Unido, 25 min, color. Productora: Network TV.
- La vida de John Huston*, 1h 55 min, color. Director: Frank Martin; Guionista: Frank Martin y Charles Degelman.
- La vieja memoria*, España, 90 min, B/N, Cine. Director: Jaime Camino; Productora: Profilmes S.A.
- Le marché du couple*, (1991), Canadá, 57 min. Director: Alain d'Aix, Louis Fraser y Morgane Laliberté.; Productora: InformAction.
- Los mejores vendedores del mundo*, 150 min, color. Director: Hermann Vaske; Productora: Arte, Zdf.
- March of the living*, (1993), 20 min, 35 mm. director: Alexander Rodnianski; Productora: Alexander Rodnianski.
- My dear friend...*(1995), Noruega, 53 min, color. Director: Knut Erik Jensen; Productora: NRK.
- Noventa años, una historia en imágenes*, (1996), España, 24 min, B/N. Director: Fernando Arce Sebastian; Guionista: Fernando Arce Sebastian; Productora: Arce Producciones, S.L.
- Noventa años, una historia en imágenes 2*, (1996), España, 23 min, B/N. Director: Fernando Arce Sebastian; Guionista: Fernando Arce Sebastian; Productora: Arce Producciones, S.L.

*Nuestros años 70*, (1996), 70 min, color. Director: Bernard Faroux; Guionista: Gilles Verlant; Productora: La Sept Arte y TAI Productions.

*Parado no te pares*, España, 20 min, color, Betacam. Director: Mariana Roca; Guionista: Mintxa Gil; Productora: TVE.

*Patagonian of British Descent*, (1995), 23 min, color. Director: Daniela Valker; Productora: Carlos Domeneque.

*Quini*, (1995), Gran Bretaña, 8 min, color, 16 mm. Director: Carlos Domeneque; Productora: Carlos Domeneque.

*Rew Ffwd*, (1994), Canadá, 30 min, color. Director: Denis Villeneuve, Sinopsis: Psicodrama. Experiencia de un paparazzi que cuenta a una caja negra (psiquiatra mecánico) su experiencia en una zona de negros.

*Siberia salvaje: el viaje a Sostchi*, 90 min. Color.

*Siberia salvaje: los hijos de la tundra*, (1995), 65 min, color. Director: Jurek Sladkowski; Guionista: Reinhart Lohmann y Arnim Riedel; Productora: Besta—Film.

*Songs of the Homeland*, (1995), EEUU, 57 min, color., Director: Hector Galan y Sandra Adais; Productora: Galan Productions, Inc.

*Tiempo reencontrado. El trabajo liberado*, Alemania, 23 min, color. Director: Rüdiger Mörsdorf.

*Tindaya Chillida*, (1997), Españacolor. Director: Gonzalo Suárez y Marina Collazo; Productora: TVE.

*Yoyes*, (1996), España, 50 min, color, Betacam. Director: Baltasar Magro; Guionista: Baltasar Magro; Productora: TVE.



## c.2) Catálogos

*1 Festival Nacional de Video* (1984), Círculo de Bellas Artes. Madrid.

*26º Festival Internacional de Cinema*, (1997), Associação Festival Internacional de Cinema, Figueira da Foz (Portugal).

*42 Semana Internacional de Cine* [SEMINCI], (1997), Patronato de la Semana Internacional de Cine de Valladolid, Valladolid.

*Catalogue*, (1986), Régie TV Cable – L'agence du court métrage, París.

*Cinanima 97* (1997), Festival Internacional de Cine de Animación, Espinho (Portugal).

*Encontros Internacionais de Cinema, Video, TV e Animação Avanca 97*, (1997), Cinbe-clube de Avanca (Portugal).

*Euskal/Imput 95*, (1995), International Public Televisión Screening Conference, Donostia.

*Muestra de video de Navarra 1994*, (1994), Dirección General de Cultura, Institución Príncipe de Viana, Pamplona.

*Muestra Internacional de Video de Cádiz*, (1994, 9º ed.), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Cádiz.

*V Festival Internacional de Video "Cidade de Vigo"*, (1994), Concello de Vigo y TVG, Vigo.

*V Festival Internacional de Vídeo de Canarias*, (1994), Centro Insular de Cultura, Las Palmas de Gran Canaria.



## D) Bibliografía general

- A.I.C.E., (1993), *La investigación en comunicación*, Actas del III Simposio de la Asociación de Investigadores en Comunicación del Estado Español, Ed. A.I.C.E., Madrid.
- ACOSTA HOYOS, Luis Eduardo, (1975), *Guía práctica para la investigación y redacción de informes*, 3ª ed., Paidós, Biblioteca del Educador Contemporáneo, Buenos Aires.
- ALONSO SANTOS, Jose Luis y CABERO DIÉGUEZ, Valentín, (1982), *Despoblación rural y concentración urbana*, Instituto de Estudios Bercianos, Ponferrada.
- ALONSO SANTOS, Jose Luis, (1984), *El proceso urbano de Ponferrada. De centro industrial a capital económica del Bierzo*, ed. Del autor, Gráficas Varona, Salamanca.
- ALVAREZ OBLANCA, Wenceslao y SERRANO, Secundino, (1991a), *Crónica Contemporánea de León, La Crónica 16 de León*, León.
- ALVAREZ OBLANCA, Wenceslao, (1991b), *Historia de los balnearios de la provincia de León*, Ed. Caja España, Madrid.
- Archivos de la Filmoteca*, Revista de Estudios históricos sobre la imagen, Filmoteca Generalitat Valenciana, nº 13 (otoño 1992) y nº 20 (junio 1995), Valencia.
- BALBOA LÓPEZ, Xesús (coord.), (1994), *Historia do mundo contemporáneo. Síntese e documentos*, Ed. Xerais de Galicia, Vigo.
- Bergidum*, revista del Instituto Gil y Carrasco (números citados), Ponferrada.
- BERCOVITZ RODRÍGUEZ—CANO, Rodrigo (coord.), (1997), *Comentarios a la ley de propiedad intelectual*, (2ª ed.), Tecnos, Madrid.
- BIOY CASARES, Adolfo, (1993), *La invención de Morel*, Alianza Ed., Madrid

- BONET, Eugeni, (1993), (comp.) *Desmontaje: film, vídeo/apropiación, reciclaje*, catálogo del ciclo de películas y vídeos del mismo nombre, editado por IVAM-MNCARS-Arteleku-Kijhuis y CGAI, Madrid.
- BONET, Eugeni, (1995), (comp.) *Señales de video: Aspectos de la video-creación española en los últimos años*, catálogo del ciclo de películas y vídeos del mismo nombre, editado por IVAM, MNCARS, Fundación Miró (Palma de Mallorca), Fundación Tàpies (Barcelona), CGAI y Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid.
- BORGES, Jorge Luis, (1987), “La Biblioteca de Babel”, *Ficciones*, Alianza Editorial, Madrid.
- BOUANT, Emilio, (1888), *Nuevo diccionario de Química*, Espasa y compañía, editores, Barcelona.
- BURKE, Peter, (compilador), (1993), *Formas de hacer Historia*, versión española de Jose Luis Gil Aristu, Alianza Universidad, Alianza Editorial, Madrid. (En particular los artículos *Historia desde abajo* de Jim SHARPE e *Historia de las imágenes* de Iván GASKELL.
- CARNICER, Ramón, (1986), *Del Bierzo y su gente*, Consejería de Educación y Cultura, Junta de Castilla y León, Valladolid.
- CARPENTIER, Alejo, (1982), *La ciudad de las columnas*, Editorial Letras Cubanas, La Habana.
- CARREIRA, A., y CASADO, C., *Viajeros por León*, Santiago García Ed.
- CARRERA GONZÁLEZ, V. (compilador), (1989) *El Casco Antiguo de Ponferrada ante su plan especial*, Ponferrada.
- CARRIEDO TEJEDO, Manuel, (1996), *Gaudí en el León de final de siglo: Un perfecto desconocido*, boletín Iniciativas Culturales, Caja España, nº 21, diciembre de 1996, León.

- CARRO CELADA, Jose Antonio, (1984), *Historia de la prensa leonesa*, Brevariarios de la Calle del Pez, nº 3, Diputación Provincial de León. León.
- CASTRO DE PAZ, José Luis, (editor) (1996), *Historia do Cine en Galicia*, Vía Láctea Editorial, Historia, A Coruña.
- Catálogo de los fondos del Archivo Histórico del Partido Comunista de España*, (1997), elaborado por Victoria Ramos, Fundación de Investigaciones Marxistas, Madrid.
- Ceneam, (1996), *La sierra cambia*, textos y recopilación de María SINTES, Francisco HERAS, Carlos DE MIGUEL y Javier GÓMEZ—LIMÓN, editado por CENEAM-ICONA, Madrid.
- COMISIÓN EUROPEA, PROGRAMA ESPRIT, (1996) *Tecnologías de la información al servicio de la empresa*, Resultados del Programa *Esprit*, editados por la Dirección General III Industria, Oficina de Publicaciones Oficiales de las Comunidades Europeas, Luxemburgo.
- COPPEN, Helen, (1982), *Utilización didáctica de los medios audiovisuales*, Anaya 2, Col. Ciencias de la Educación, Ed. Anaya, Madrid.
- CRUZ PÉREZ, M<sup>a</sup> Linarejos y RODRÍGUEZ NUERE, Belén, (1985), *Propuesta del Archivo Fotográfico Ruiz Vernacci para la mecanización de una base de datos fotográficos*, Centro de Información y Documentación del Patrimonio Artístico. Madrid.
- CURRÁS, Emilia, (1991), *Thesaurus. Lenguajes terminológicos*, Ed. Paraninfo, Madrid.
- DAUZAT, Albert, (1927), *La Suisse Illustrée*, Librairie Larousse, París.
- DE BUSTOS, Ignacio, (1991), *Multimedia*, Biblioteca Informática, Anaya Multimedia S.A., Madrid.

- DE CÓZAR, Rafael, 1997, “Reflexiones sobre la realidad en la narrativa: Realismo y simbolismo. El diálogo”, *República de las Letras*, Revista de la Asociación Colegial de Escritores de España, nº 51.
- DÍAZ CARRO, Antonio, (1978), *Historia de Bembibre*, Biblioteca Berciana. Editorial Nebrija, León.
- DÍAZ MARTÍNEZ, Carlos, (1997), *A semente do 72, a forza da nosa clase. Vintecinco aniversario do dez de marzo (1972—1997)*, ed. Espiral Maior, A Coruña.
- DÍEZ, Luis Mateo, 1997, “La herencia de la memoria”, *República de las Letras*, Revista de la Asociación Colegial de Escritores de España, nº 51.
- Directorio de Centros de Documentación y Bibliotecas Especializadas, (1987), Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid.
- DORÉ Gustave y DAVILLIER, Charles, (1988), *Viaje por España*, Ed. Grech, Madrid.
- DROGOU, Marie-Jose y HUMBERT, Raymond, (?), *Le temps des paysans. Mémoire de la vie rurale*. Temps Actuels, París.
- ECO, Umberto, (1978), *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Ediciones de Bolsillo, Ed. Lumen, Barcelona.
- ECHEVERRÍA, Javier, (1994), *Telépolis*, Ed. Destino, col. Ensayos, Madrid.
- Esprit*, véase *Comisión Europea, Programa Esprit*
- Estudios bercianos*, revista del Instituto de Estudios Bercianos, Ponferrada.
- FERNÁNDEZ ORDÓÑEZ, Jose Antonio *et alii*, (1990), *Catálogo de puentes anteriores a 1936. de León*, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, CEDEX (Centro de Estudios y Experimentación de Obras Públicas), Madrid.



- FERRATER MORA, José, (1979), *Diccionario de Filosofía*, Alianza Dictionaries, Alianza Ed., Madrid.
- FORTES BOUZÁN, Xosé, (coord.), (1997), *O Instituto de Pontevedra. Século e medio de historia (1884-1995)*, ed. Diputación de Pontevedra. Pontevedra.
- FREUND, Gisèle, (1993), *La fotografía como documento social*, Ed. Gustavo Gili, México.
- FRUTOS ESTEBAN, Francisco Javier, (1993), *Artilugios para fascinar. Colección Basilio Martín Patino*, Filmoteca de Castilla y León, Semana Internacional de Cine de Valladolid, Universidad de Salamanca, Salamanca.
- FRUTOS ESTEBAN, Francisco Javier, (1996), *La fascinación de la mirada. Los aparatos precinematográficos y sus posibilidades expresivas*, Ed. Junta de Castilla y León y Semana Internacional de Cine de Valladolid, Valladolid.
- GALLEGO, Antonio, (1987), *Ser doctor. Cómo redactar una tesis doctoral*, Fundación Universidad—Empresa, Madrid.
- GARCÍA ALONSO, Jose María., (1976), *Aproximación al estudio de la región de Ponferrada, De economía*, revista de estudios económico—sociales, edita Servicio Nacional de Consejos Económico—Sociales Sindicales, núm. 139, Rivadeneyra S.A., Madrid, octubre—diciembre 1976.
- GARCÍA DE CORTÁZAR, Fernando y GONZÁLEZ VESGA, José Manuel, (1994), *Breve Historia de España*, Alianza Editorial, Madrid.
- GARCÍA FERRANDO, M. *et alii*, (1994), *El análisis de la realidad social*, Alianza Universidad Textos, 2ª ed., Madrid
- GARCÍA, Mario R., (1984), *Diseño y remodelación de periódicos*, EUNSA, Ed. Universidad de Navarra, Pamplona.
- GASKELL, Iván, véase BURKE, Peter.

- GEERTZ, Clifford, (1989), *El antropólogo como autor*, Paidós Estudio, Barcelona.
- GLASBERG, Georges, (1983), *Reportages Habités*, editado por Alain Desvergues, Rencontres Internationales de la Photographie, Arles.
- GÓMEZ ALÉN, José, (1995), *As CCOO de Galicia e a conflictividade laboral durante o franquismo*, Ed. Xerais de Galicia, Vigo.
- GONZÁLEZ, Francisco, (1989), *Iglesia de la Encina*, Ed. Banco Bilbao Vizcaya, Ponferrada.
- GUBERN, Román *et alii*, (1995), *Historia del cine español*, Ed. Cátedra, Signo e Imagen, Madrid.
- Historia de la fotografía española 1839-1986*, (1996) editado por la Sociedad de Historia de la Fotografía de España, textos de M. A. YÁÑEZ POLO, Luis ORTIZ LARA, J. M. HOLGADO BREN, Sevilla.
- HUMBERT, Raymond, (?), *Le temps des artisans: Hier et Demain*. La Courtille. París.
- KOCKNEY, David (1994), *Así lo veo yo*, Ediciones Siruela S.A., Madrid.
- La Guerra Civil Española*, (1996), obra colectiva dirigida por J. David SOLAR CUBILLAS, Ediciones Folio, Barcelona.
- Legislación sobre Propiedad intelectual*, (1987), edición preparada por Nazareth Pérez de Castro, Ed. Tecnos, Madrid.
- Ley de Patrimonio Histórico Español* (1985), BOE nº 155, de 29 de junio de 1985.
- MAESTRE ALFONSO, Juan, (1990), *La investigación en antropología social*, Ariel Sociología, Ed. Ariel, Barcelona.

- PEREIRA, Dionisio (coord.), (1992), *Os conquistadores modernos. Movemento obreiro na Galicia de anteguerra*, ed. A Nosa Terra, serie Historia de Galicia, Vigo.
- PÉREZ GÓMEZ, Adelino, (1976), *Estampas ponferradinas* (Historia de amor y tradiciones de ambiente local, dividida en seis cuadros. Única obra teatral española de este género). 2ª edición; seguido de *Morenica de mis amores* (zarzuelita en dos actos, el segundo dividido en 3 cuadros. Única obra teatral del folklore leonés). 2ª edición. Ponferrada.
- PHOTO*, revista de fotografía, diversos números de la colección, editada por Phote 3 S.A., Madrid.
- PORTELA, César et alii, (1983), *Estudio de los elementos naturales y artificiales determinantes del medio rural. Caso gallego*. Dirección General de Acción Territorial, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, Madrid.
- PORTELA, César, TARRAGÓ, Salvador y Justo G. BERAMENDI, (coordinadores), (1976), *Proyecto y ciudad histórica: Santiago*. I Seminario Internacional de Arquitectura en Compostela, dirigido por Aldo Rossi. Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia. Santiago de Compostela.
- Propiedad Intelectual* (1997), texto íntegro refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, edición preparada por Antonio DELGADO PORRAS, Editorial Civitas, Madrid.
- QUINTANA PRIETO, Augusto (1951), *La Virgen de la Encina*, ed. del autor, Madrid.
- QUINTANA PRIETO, Augusto, (1952), *El milagro del Santísimo Sacramento*, Narración histórica ponferradina, edición del autor en talleres Tipográficos Ferreira, Madrid.
- QUINTANA PRIETO, Augusto, (1955), *Ponferrada en la antigüedad*, edición del autor en talleres Tipográficos Ferreira, Madrid.

- QUINTANA PRIETO, Augusto, (1956), *Monografía histórica del Bierzo*, edición del autor en talleres Tipográficos Ferreira, Madrid.
- QUINTANA PRIETO, Augusto, (1957), *La Virgen de la Peña*, ed. Domingo Sierra, Astorga.
- RAMÍREZ, Juan Antonio, (1981), *Medios de masas e historia del arte*, 2ª ed., Ediciones Cátedra, Madrid.
- RODIS—LEWIS, G., (1981), *Platón*, Edaf, Madrid
- RODRÍGUEZ MERCHÁN, Eduardo, (1993), *La realidad fragmentada: una propuesta de estudio sobre la fotografía y la evolución de su uso informativo*. Edición facsímil de la tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Madrid.
- ROMERO MASIÁ, Ana, (1997), *A fábrica de tabacos da Palloza. Producción e vida laboral na década das fábricas coruñesas*, editado por Fundación Luis Tilve, FAYT—UGT Galicia y Consellería de Xustiza, Interior e Relacións Laborais, Xunta de Galicia. Santiago.
- RUIZ—VARGAS, José María, (1991), *Psicología de la memoria*. Alianza Editorial, Psicología, Madrid.
- RUIZ—VARGAS, José María, (1994), *La memoria humana. Función y estructura*. Alianza Editorial, Psicología minor, Madrid.
- RUIZ—VARGAS, José María (comp.) (1997), *Claves de la memoria*. Editorial Trotta, ensayos de Amalio Blanco, José Miguel Fernández Dols, Celia Fernández Prieto, José Antonio Marina, Antonio Muñoz Molina, Joseph de Rivera y Carmen Sandi, Madrid.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, (1996), *Desde que los Lumière filmaron a los obreros*, prólogo de Antonio Lara, ed. Nossa y Jara, col. Madre Tierra, Madrid.

*Santiago Álvarez: unha vida de loita*, (1997), catálogo de la exposición (comisario: Víctor M. SANTIDRIÁN ARIAS), editado por la Fundación 10 de Marzo, Concello y Universidad de Santiago de Compostela.

SHARPE, Jim, véase BURKE, Peter.

SONTAG, Susan, (1992), *Sobre la fotografía*, Edhasa, Barcelona.

SOUGEZ, Marie—Loup, (1991), *Historia de la fotografía*, 4ª ed., Ed. Cátedra, Madrid.

SUÁREZ LOZANO, José Antonio, (1995), *Aproximación al derecho del audiovisual*, editado por EGEDA (Entidad de gestión de derechos de los productores audiovisuales) y Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura, Madrid.

SUÁREZ LOZANO, José Antonio, (1997), *La contratación audiovisual*, transcripción de la conferencia pronunciada en A Coruña el 10 de mayo de 1997, realizada por Manuel Cristóbal, AGAPI, Santiago.

UGT, (1994), *La UGT compostelana. Crónica de una época (1977—1994)*, edita Fundación Luis Tilve, Santiago.

VARIOS AUTORES, (1995), *La protección jurídica de la obra audiovisual*, textos de las conferencias de Miguel MOREIRAS, Ignacio GORDILLO, Manuel VILLAR y Julio GUERRERO, editado por EGEDA y FAP, Madrid.

VEGA ALONSO, José Cruz, (1994), *Historia de la Sociedad Deportiva Ponferradina (1922—1994)*, Santiago García editor para *La Crónica 16 de León*, León.

VILAR, Pierre (1985), *Historia de España*, 21ª ed., Grupo editorial Grijalbo, Barcelona.

VILARIÑO, Manuel (1995), (editor), *A Fotografía na Arte Contemporánea*. CGAI, Xunta de Galicia, A Coruña.

VILLAFANE, Justo, (1985), *Introducción a la teoría de la imagen*, Ed. Pirámide, Madrid.

VOCES, J. e IGLESIAS, Jose Antonio, (1986), *Ponferrada y su municipio*, Ed. Lancia, León.

ZOVA, (1974), críticas de cine publicadas en *Diario de León*, *El Ideal Gallego*, etc., desde febrero de 1974 a diciembre de 1975.

ZUBIRI, Xavier, (1970), *Cinco lecciones de Filosofía*, Editorial Moneda y Crédito, Madrid, 2ª ed.



## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>5</b>
<b>La Memoria Fotográfica y la Reconstrucción Audiovisual</b>	<b>6</b>
<b>PRIMERA PARTE. LAS RAZONES DE LA MEMORIA</b>	<b>11</b>
<b>1. MOTIVOS DE LA ELECCIÓN DEL TEMA</b>	<b>12</b>
1.1. URGENCIA DE RESCATAR LA TRADICIÓN ORAL	13
1.2. LA HISTORIA AUDIOVISUAL DESDE ABAJO	17
1.3. Interdisciplinariedad del trabajo	26
1.4. Límites de la investigación	29
<b>2. LA MEMORIA COMO SIGNO DE IDENTIDAD</b>	<b>36</b>
2.1. Las razones de la memoria	37
2.2. Importancia de la memoria	41
2.3. Memoria, recuerdo y conciencia	44
<b>3. LA MEMORIA FOTOGRÁFICA</b>	<b>49</b>
3.1. Desde la caverna (retorno a los orígenes de la fotografía)	52
3.2. EL Sarampión sepia	80
3.3. La fotografía histórica en Castilla y León	92
3.4. La fotografía histórica en Galicia	152
3.5. Algunos ejemplos de Reconstrucción Fotográfica de la Memoria	173
<b>4. PROPIEDAD INTELECTUAL Y PATRIMONIO HISTÓRICO</b>	<b>196</b>
4.1. Marco legal de la propiedad intelectual	199
4.2. Marco legal del patrimonio histórico	234
<b>SEGUNDA PARTE. UN CASO PRÁCTICO: EL BIERZO</b>	<b>239</b>
<b>5. INTRODUCCIÓN AL ESTUDIO DE LA FOTOGRAFÍA HISTÓRICA EN EL BIERZO</b>	<b>240</b>
5.1. Las primeras fotos	245
5.2. Las postales de Romero	252
5.3. El Álbum de don Adelino	259
5.4. FOTógrafos bercianos “pendientes”	262
5.5. Otras tareas pendientes	269
5.6. Sobre la historia del audiovisual en El Bierzo	272
5.7. Pioneros de la cámara	275
5.8. El Cine-Club Gil y Carrasco	277
<b>6. TRABAJO DE CAMPO</b>	<b>280</b>
6.1. modelo inicial de rastreo	281
6.2. Criterio de ordenación	286

6.3. Construcción del tesoro	294
6.4. base de datos e indización	310
<b>TERCERA PARTE. LA RECONSTRUCCIÓN AUDIOVISUAL</b>	<b>325</b>
<b>7. LA MEMORIA AUDIOVISUAL</b>	<b>326</b>
7.1. Una historia para bomberos	327
7.2. ejemplos de Reconstrucciones audiovisuales	348
7.3. Las limitaciones de la fotografía	358
<b>8. PRIMERA PROPUESTA: “MEMORIA DEL BIERZO”</b>	<b>368</b>
<b>9. SEGUNDA PROPUESTA: “LA SAL DE LA TIERRA”</b>	<b>378</b>
9.1. Hacia un lenguaje de la reconstrucción audiovisual	379
9.2. Una historia del sindicalismo gallego. Idea general	381
<b>CUARTA PARTE CONCLUSIÓN Y MODELOS PROPUESTOS</b>	<b>393</b>
<b>10. CONCLUSIONES</b>	<b>394</b>
<b>11. MODELO DE RASTREO</b>	<b>440</b>
<b>12. MODELO DE RECONSTRUCCIÓN AUDIOVISUAL DESDE ABAJO</b>	<b>455</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>466</b>