

# La fotografía en el Catálogo Monumental de España: procedimientos y autores

Isabel Argerich Fernández

Instituto del Patrimonio Cultural de España

isabel.argerich@mcu.es

La elaboración del Catálogo Monumental de España, promovida por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes mediante el Real Decreto de fecha 1 de junio de 1900, coincide en el tiempo con una profunda transformación en la tecnología fotográfica: el cambio de la preparación de los clichés negativos y papeles de positivado desde los procesos artesanales a la fabricación industrial de los mismos, y su posterior comercialización ya preparados para su uso directo. Como ocurre en todos los momentos de innovación técnica, fueron muchas las opciones entre diferentes materiales fotográficos en la época y, de este modo, los Catálogos Monumentales redactados en dicho período ofrecen un interesante y variado mosaico de técnicas de positivado<sup>1</sup>. También evolucionan los diseños de cámaras, los formatos de las placas, ofreciendo mayor calidad a la vez que menor tamaño y peso. Como consecuencia, se amplía la nómina de fotógrafos profesionales dedicados al género de la reproducción de obras de arte respecto a la segunda mitad del siglo XIX; asimismo, crece el número de aficionados a dicha técnica que toman imágenes como complemento auxiliar en sus investigaciones.

---

<sup>1</sup> La identificación de procesos llevada a cabo para el presente artículo ha sido realizada mediante observación directa, o ampliada a 30x, de los originales fotográficos. Ulteriores análisis de los mismos podrían variar las conclusiones aquí expuestas. Ver también Argerich (1997).

## Industrialización de los materiales fotográficos

Hasta finales del siglo XIX y durante casi cuatro décadas, el negativo de colodión y la copia positiva en papel albuminado forman el *tandem* perfecto y preferido entre los procesos fotográficos empleados. Sin embargo, pese a la gran calidad y rendimiento de los resultados que ofrecían, se siguieron estudiando mejoras para superar las dificultades que conllevaba su realización.

De este modo, a mediados de la década de 1880, Richard Leach Maddox perfecciona las placas con emulsión al gelatinobromuro de plata, conocidas como placas secas, propuestas por él en 1871. La gelatina empleada como aglutinante en estas emulsiones permite la preparación y sensibilización de la placa en fábrica. A la vez, el uso del bromuro de plata como agente sensible acorta los tiempos de exposición, con lo que se logra la impresión de imágenes instantáneas, y a diferencia de las placas al colodión, el procesado de estas placas una vez impresionadas puede posponerse. Ventajas que, en poco tiempo, llevan a que el uso de este procedimiento a la gelatina desbanque de manera absoluta al del colodión.

Con respecto a los positivos, se introducen, asimismo, mejoras en la misma época que posibilitan la fabricación y sensibilización industrial de distintos papeles fotográficos de copia. Por un lado, en la ma-

yor parte de estos papeles se añade una capa de barita que separa el soporte de la emulsión fotográfica, lo que proporciona mayor nitidez en los detalles. Por otro, se propone el uso de nuevos agentes aglutinantes que faciliten la manufactura industrial de las emulsiones para los papeles de positivado.

Entre los nuevos papeles comercializados a finales del siglo XIX, los más empleados son al colodiocloruro de plata, también denominado papel celoidina o aristotipo al colodión; y el papel al gelatinocloruro de plata, papel citrato o aristotipo a la gelatina. Como hemos mencionado, a diferencia del papel albuminado, estos nuevos papeles se comercializan listos para su uso, ya emulsionados y sensibilizados. En cualquier caso, el sistema de positivado continúa siendo el mismo que el empleado para las albúminas: la insolación del papel a través de la placa negativa, también denominado revelado físico o ennegrecimiento directo. Copias por contacto, por tanto, obtenidas por acción de la energía luminosa solar, que reproducen en positivo la imagen invertida del cliché a su mismo tamaño.

En aquel momento se comienza a comercializar también el papel al gelatinobromuro de plata, con emulsión similar a la empleada para la fabricación de las placas secas. La formación de la imagen latente en este tipo de papeles y su revelado se realizan en el laboratorio, con lo que es más fácil el control del proceso por el fotógrafo. Pese a ello, la necesidad de cuarto oscuro para la obtención de la imagen positiva, el tono de la imagen final blanco y negro, en lugar del sepia inherente a los procesos de ennegrecimiento directo, y el cambio de método que suponía, pudieron motivar el que su empleo no comenzara a extenderse hasta bien entrado el siglo XX. A partir de entonces, pasa a ser el procedimiento de copia fotográfica por excelencia, hasta la nueva revolución tecnológica que ha supuesto la implantación de la imagen digital.

A estas innovaciones en el campo de la fotografía, que facilitan de modo incuestionable su práctica, se añaden mejoras en la calidad óptica de las cámaras y en la portabilidad de las mismas. Gracias a las placas y papeles de gelatinobromuro, que con el revelado químico posibilitan la realización sencilla de ampliaciones fotográficas, el formato del negativo puede reducirse. De hecho, comienza a ser común el uso de los formatos de placa 13x18 cm o 10x15 cm en lugar del formato de 27x36 cm, habitualmente empleado en la época del colodión. Debido a ello, también se

reduce el tamaño de las cámaras fotográficas, más ligeras que sus predecesoras, si bien continúa siendo necesario el uso de trípode para su sujeción.

Como consecuencia de estos avances, la práctica de la fotografía de arte deja de estar exclusivamente en manos de los pocos profesionales que se habían aventurado a viajar con su laboratorio portátil y sus grandes cámaras y placas de vidrio en la época heroica del colodión. Y aunque la fotografía continúa siendo fruto de procedimientos delicados y engorrosos, la posibilidad de comprar el material ya preparado, de procesarlo tiempo después de la toma, así como la mayor ligereza relativa de cámaras e instrumental, abre las puertas a numerosos aficionados que encontrarán en esta actividad una herramienta imprescindible para el estudio del arte y la arqueología.

## Manuel Gómez-Moreno y el primer Catálogo Monumental

El Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, en sus directrices para la redacción del proyecto de Catálogo Monumental y Artístico de España, determina expresamente la necesidad de que los Bienes Culturales en él descritos fueran documentados con fotografías; destacable iniciativa que muestra aspectos de modernidad, en sintonía con los avances tecnológicos en el terreno de la captación e impresión de imágenes fotográficas, si tenemos en cuenta que la reproducción fotográfica de obras de arte en nuestro país era realizada, hasta ese momento, por iniciativa privada de fotógrafos profesionales o de algunos historiadores y coleccionistas. De esta forma, la Administración impulsa y apoya el uso de la técnica fotográfica en su actividad, ya que oficializa y genera la compilación y realización de inventarios gráficos de estos Bienes Culturales; esto significa que, como bien señala López-Yarto (2010): *Por primera vez se aceptaba oficialmente la importancia de la fotografía para conocer el Patrimonio y para el estudio de la Historia del Arte [...] En un proyecto pionero en Europa.*

La mencionada directriz, junto a otras encaminadas a lograr un enfoque armónico en el planteamiento de los diferentes catálogos, no fue incluida en la Real Orden de fecha 1 de junio de 1900 con que se inicia la elaboración del Catálogo, sino en un Real Decreto promulgado poco después, el 14 de febrero de 1902, cuyo artículo noveno establece que la des-

cripción de los objetos o monumentos *se presentará ilustrada con planos, dibujos y fotografías*<sup>2</sup>. No fue ajeno a ello el hecho de que en el tiempo transcurrido entre la promulgación de ambas regulaciones, Manuel Gómez-Moreno ya hubiera hecho entrega del primer encargo oficial, el Catálogo Monumental y Artístico de la Provincia de Ávila, cuya abundancia de ilustraciones y sistemática estructura de contenido –elaborados por el propio historiador– inspiran claramente el articulado del Real Decreto de 1902.

Como acabamos de comentar, Manuel Gómez-Moreno realiza el primer encargo del Catálogo Monumental de España, comprensivo de Ávila y su provincia, en el que queda asentada la importancia del apartado gráfico. Es, así mismo, el autor de otros tres catálogos: Salamanca (1901-1903), Zamora (1903-1905) y León (1906-1908), todos ellos de gran calidad y con un elevado número de ilustraciones fotográficas. Tanto en el prólogo de la edición póstuma del Catálogo de Ávila, como en la biografía que escribe sobre su progenitor, María Elena Gómez-Moreno nos traslada los recuerdos relativos a la actividad fotográfica de su padre, transmitidos directamente por éste o reflejados en la abundante correspondencia que el profesor mantuvo. Se inicia en la fotografía precisamente en 1900, para la elaboración del catálogo abulense:

*había de ir solo y todos los gastos de transporte, alojamiento, fotos, etc., corrían de su cuenta. La catalogación había de hacerse directamente recorriendo y fotografiando toda la provincia. Había de proveerse de máquina fotográfica, grave asunto, pues era cara y su pequeño sueldo de profesor de Arqueología en el Sacromonte granadino no daba mucho de sí. Al fin encontró una, cara (500 pesetas), pero apropiada: buenas lentes, placas de cristal de 13x18, caja de madera y trípode* (Gómez-Moreno, 1983: XVIII).

Al respecto, María Elena nos cuenta también cómo antes de su nombramiento definitivo, Gómez-Moreno *practica con la cámara fotográfica que le ha prestado Riaño* (Juan Facundo de Riaño, impulsor del Catálogo Monumental), *a reserva de poder comprarse una cuando le despachen el primer libramiento del ministerio, y que después de las prácticas hechas en*

*Madrid, la máquina le resulta de fácil manejo y las fotos le salen bien casi siempre* (Gómez-Moreno, 1995: 117). Inicia la elaboración del catálogo y, en primer lugar, recalca en la ciudad de Ávila, donde recibe facilidades del secretario del obispo para estudiar el Tesoro de la Catedral, pero no para fotografiarlo:

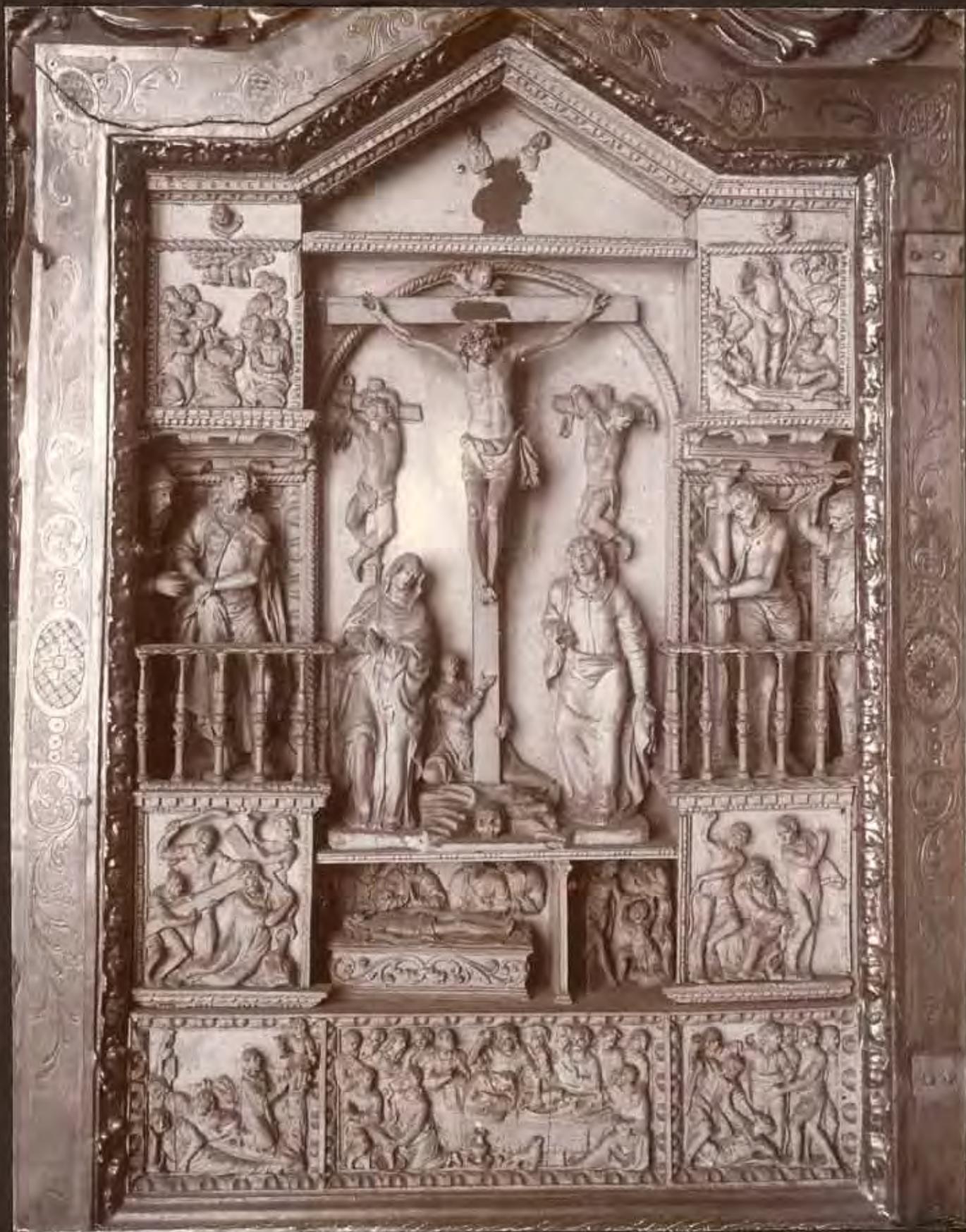
*Le autorizan su estudio y fotografiar todo lo demás. Sus primeros ensayos fotográficos resultan positivos; monta su laboratorio en el cuarto de la fonda y va revelando lo hecho con pocos fallos. Alguna vez le ha ocurrido dejar abierta la máquina para una foto difícil por falta de luz y volver a cerrarla después de comer, con excelente resultado* (Gómez-Moreno, 1995: XVIII-XIX).

Gómez-Moreno entrega el Catálogo de Ávila en 1901. Consta de un volumen de texto e índices y dos volúmenes de láminas con las ilustraciones, la mayoría de las cuales son fotografías: 176 en el primero de ellos y 134 en el segundo. Suyas en gran parte, aunque *se hayan intercalado algunas ajenas, fácilmente reconocibles, para mejor inteligencia del texto* (Gómez-Moreno, 1900-1901). Estas fotografías intercaladas corresponden al profesional toledano Casiano Alguacil (1832-1914), dedicado a la fotografía de arte desde 1866 hasta el fin de siglo, y uno de los fotógrafos que siguió la estela de Jean Laurent y asociados, creadores de la mayor empresa de realización y comercialización de fotografías de *vistas, monumentos y obras de arte* en España durante el siglo XIX. Alguacil era un fotógrafo decimonónico, que trabajó con los procedimientos técnicos de su época: el cliché de colodión y el positivo en papel albuminado. Esta es la técnica, artesanal, de las copias fotográficas de reproducción de monumentos tomadas por él e incluidas por Gómez-Moreno en el Catálogo de Ávila.

El resto de las fotografías de los dos volúmenes del Catálogo fueron obra del autor. Gómez-Moreno revelaba los clichés negativos en laboratorios improvisados en las habitaciones donde se iba hospedando. Es probable que el posterior positivado de las placas lo hiciera ya de vuelta a Madrid o en la misma ciudad de Ávila. A diferencia de Alguacil, Gómez-Moreno ya emplea los “nuevos” papeles fotográficos preparados en fábrica con positivado de ennegrecimiento directo, los papeles al gelatinocloruro de plata o aristotipos a la gelatina.

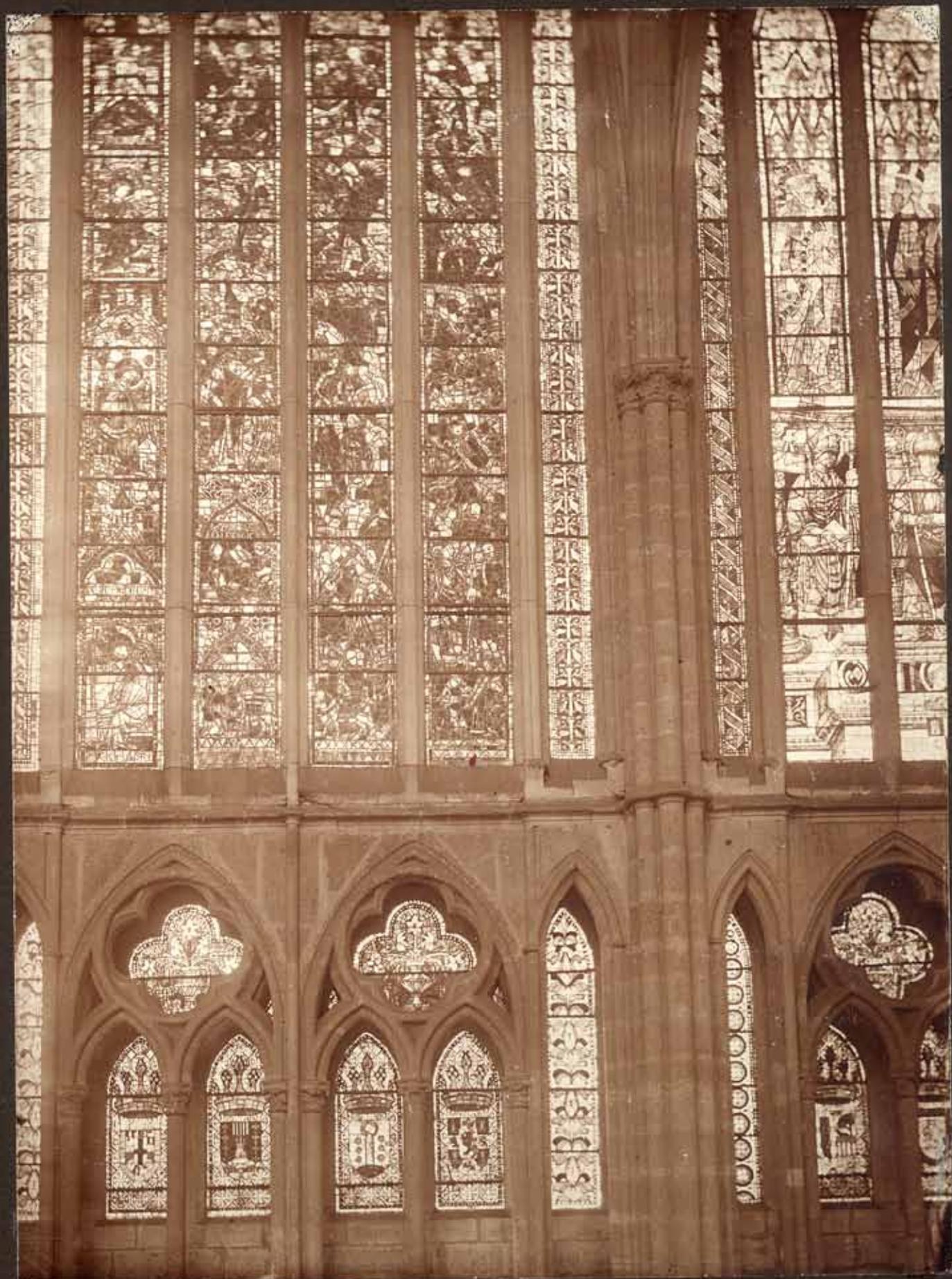
El tono natural de estos aristotipos es terroso, en diferentes intensidades y con variaciones de apa-

<sup>2</sup> *Gaceta de Madrid*, n.º 49, 18 de febrero de 1902, p. 734.



En la sala capitular.

de León.



Vidrieras de la nave mayor: lado de N. p.<sup>o</sup> 413-425

riencia en función del acabado superficial de dichos papeles, prevaleciendo entre los empleados por Gómez-Moreno el acabado mate. Como hemos comentado, estas copias se “revelan” con la energía luminosa solar, no con el revelado “químico” de la imagen latente habitual durante el siglo XX. Así, nos narra su hija que después de finalizar la segunda campaña de visitas a los pueblos, el 15 de septiembre de 1900: *El otoño está lluvioso, lo que perturba la obtención de las pruebas fotográficas, que han de realizarse al sol...* (el 21 de octubre regresa a Ávila y) *esperando a que mejore el tiempo se dedica a revelar las fotos de la última campaña y a fotografiar cosas nuevas en la ciudad* (Gómez-Moreno, 1995: XXIII).

Los papeles de copiado elegidos por Gómez-Moreno para los otros tres catálogos que redacta, son similares a los del Catálogo de Ávila: gelatinocloruro de plata; con la excepción de un cianotipo –copias fotográficas de tono azulado, basadas en la sensibilidad a la luz de sales de hierro– que encontramos en el Catálogo Monumental de Zamora (1903-1905). Las copias están bien procesadas (fijado y lavado) y en su mayor parte se conservan en un más que aceptable estado de conservación, salvo ligeras rozaduras en su superficie. A diferencia del Catálogo de Ávila, en el que, además de fotografías tomadas por él, incluye las de Casiano Alguacil, todas las que ilustran los otros tres catálogos que le fueron encargados son obra suya. De hecho, en la presentación del volumen dedicado a ilustraciones del Catálogo Monumental de León anota: *Todas de mano del autor*. Conviene señalar que a partir de su boda con Elena Bolívar en 1903, ella le acompaña en sus viajes y ayuda en la elaboración de los Catálogos Monumentales de Zamora y León. Toma medidas, positiva fotos, estudia objetos, etc. Gómez-Moreno *cuenta con Elena como amanuense, quien le copia los textos con una letra clara y hermosa, inventada para este menester, con abandono de la suya cursiva habitual, y, además, ha aprendido a colaborar en la tarea de hacer pruebas fotográficas* (Gómez Moreno, 1995: 185).

## Otros Catálogos Monumentales ilustrados por sus autores

Entre los diferentes redactores de los Catálogos Monumentales sólo se tenía conocimiento amplio, hasta la fecha, de la dedicación sistemática de Manuel Gómez-Moreno y de Juan Cabré a la fotografía como

auxiliar para sus estudios<sup>3</sup>. Los archivos fotográficos que ambos crearon han sido generosamente donados al Estado por sus descendientes –Consejo Superior de Investigaciones Científicas e Instituto del Patrimonio Cultural de España, respectivamente– y sus fondos son consultados y empleados con asiduidad por investigadores y particulares. Analizados los volúmenes dedicados a ilustraciones de los catálogos originales, así como aquellos que fueron editados en la década de 1920, hemos podido concluir que fueron numerosos los autores que realizaron las fotografías que ilustran su investigación. Asimismo, que muchos de ellos fueron fotógrafos aficionados con un resultado bastante notable, al igual que Gómez-Moreno y Cabré.

Estos autores, artífices tanto del texto como de las ilustraciones –en parte o en su totalidad– de los catálogos que les fueron encargados: Mélida, Romero de Torres, Vives y Escudero, Portuondo, Fernández Balbuena, Fernández Casanova, Antón y Casaseca, Balsa de la Vega y Martín Mínguez, son clara muestra de la implantación de la práctica fotográfica en el ámbito científico desde los primeros años del siglo XX. Consideraciones artísticas aparte, la utilidad de unos buenos registros fotográficos fue evidente desde el descubrimiento de esta técnica. Pero, como hemos visto, en el ámbito de la fotografía de arte, su práctica en la época artesanal fue llevada a cabo mayoritariamente por fotógrafos profesionales. A partir de la fabricación industrial de los materiales fotográficos y de la mayor portabilidad de las cámaras, surge la práctica del fotógrafo aficionado, aunque no será hasta la introducción de las cámaras de paso universal, la mítica Leica con negativo en rollo de 35 mm, cuando se generalice su uso, también en los ámbitos familiares.

Juan Cabré Aguiló fue autor del Catálogo Monumental de Teruel (1909-1910) y del de Soria (1916-1917). Él y Gómez-Moreno son los más conocidos entre estos autores-fotógrafos. Era un excelente dibujante, que había recibido formación en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Compra su primera cámara en 1908, para documentar las investigaciones y descubrimientos arqueológicos que realizaba, y fue el abate Breuil quien se la trajo desde París (González Reyero, 2004). Además de sus propias excavaciones, documenta las promovidas por

<sup>3</sup> En su estudio sobre el Catálogo Monumental de España, Amelia López-Yarto amplía esta nómina con los nombres de José Ramón Mélida y Bernardo Portuondo.

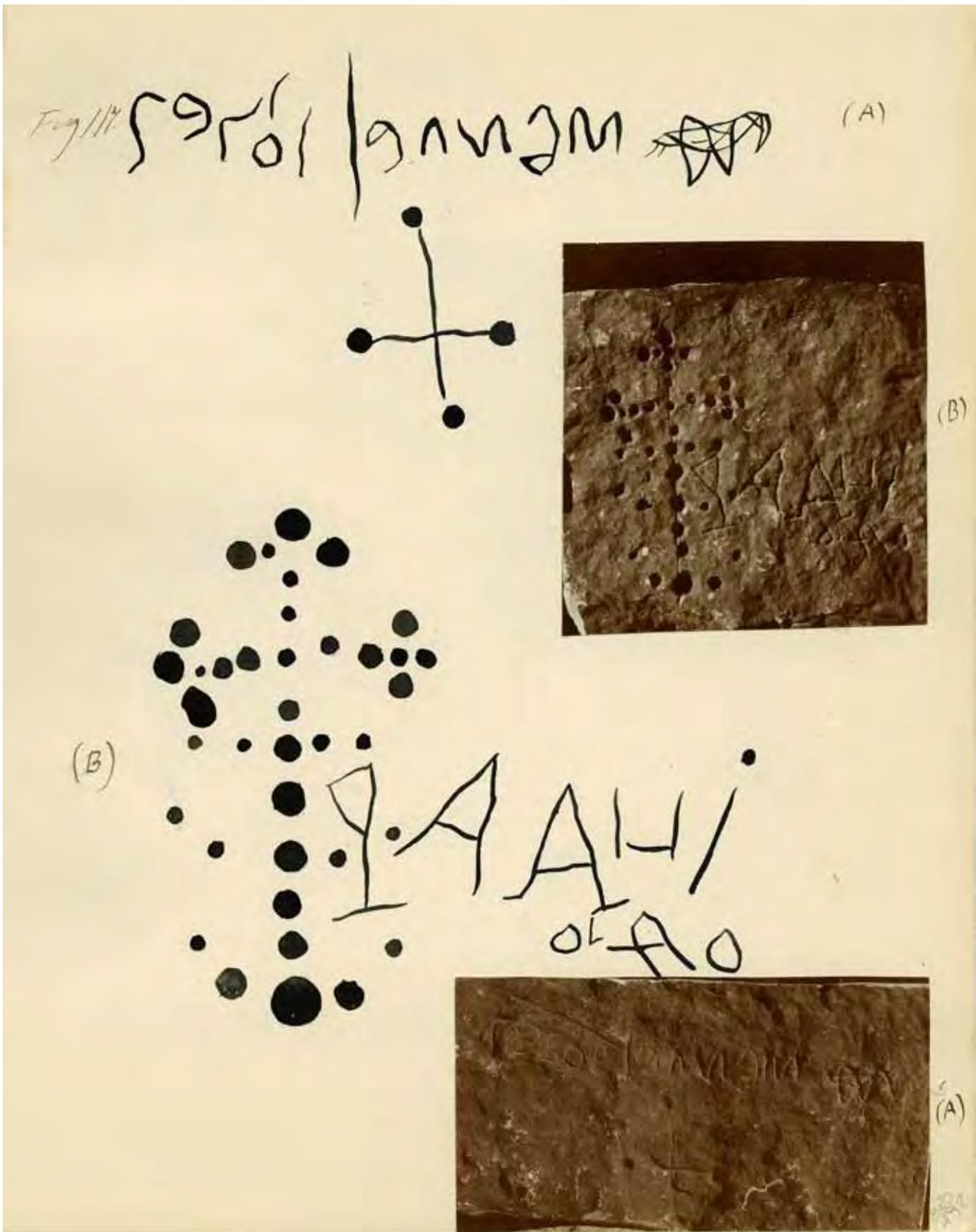


Figura 2. Juan Cabré, *Catálogo Monumental de Teruel*. Montaña Escrita de Peñalba, inscripciones. Fotografías: Juan Cabré.

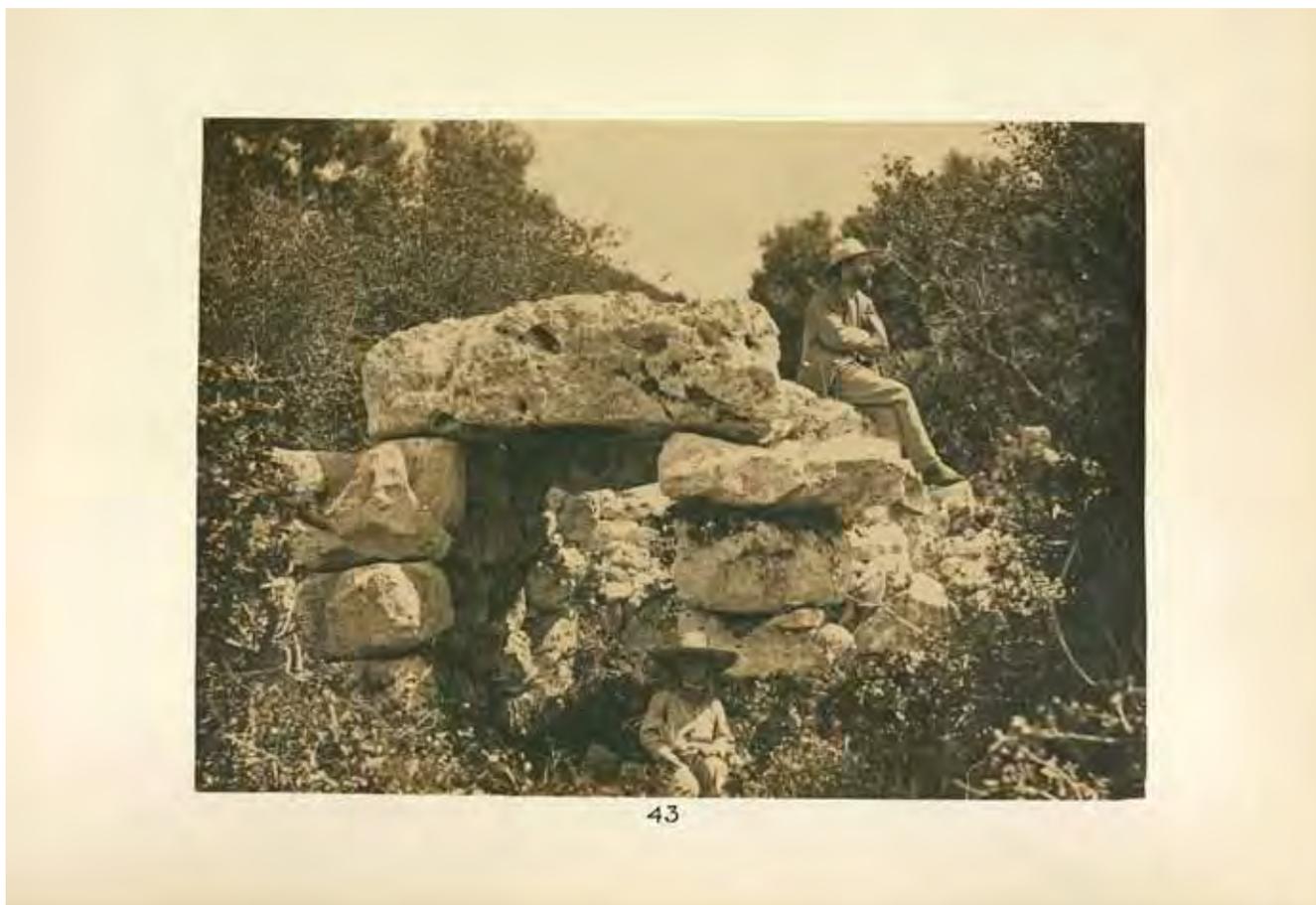
el Marqués de Cerralbo, figura a la que estuvo muy unido tanto personal como profesionalmente. Pronto adquiere gran pericia en el manejo de la cámara fotográfica, como muestra el amplio número de ocasiones en que sus colegas arqueólogos requirieron sus fotografías, de lo que tenemos también ejemplo en varios Catálogos Monumentales.

Del mismo modo que Gómez-Moreno, el material fotográfico empleado por Cabré consistía en placas de vidrio de gelatinobromuro, formato 13x18, y papeles de positivado por ennegrecimiento directo al gelatinocloruro de plata, con un acabado brillante por lo general, en lugar del mate preferido por aquél. Cabré fue el autor de todas las fotografías de los dos catálogos que le fueron encargados. Pese a ello, en el preámbulo del Catálogo Monumental de Soria, donde se describe el yacimiento de Torralba, expone su agradecimiento al Marqués de Cerralbo –director de dichas excavaciones–, ya que sólo a éste *le pertenece el honor de publicar todo este material fotográfico*, inédito hasta entonces.

Las tomas fotográficas de Cabré eran de gran calidad y realizaba un correcto procesado de las copias positivas. El estado de conservación de éstas es, en general, bastante bueno, aunque algunas presentan desvanecimiento de la imagen o una acusada oxidación de la plata, deterioro que aparece con frecuencia en este tipo de papeles de positivado. La función de sus fotografías en los catálogos es esencial, ya que de su lectura se desprende cómo articula su discurso a partir de ellas y no a la inversa, como solía hacerse habitualmente.

En 1905, pocos años antes de que Cabré ultime el Catálogo de Teruel, la Comisión Mixta encarga la redacción del Catálogo de Baleares al numismático Antonio Vives y Escudero. En las páginas del mismo no hace referencia a la autoría de las imágenes y, pese a su calidad, este catálogo no fue publicado, por lo que carecemos de los posibles datos que su edición pudiera aportar. Sin embargo, presuponemos que fue autor de parte de las imágenes que ilustran este catálogo. Por un lado, es sabido que Vives y Escudero uti-

116



**Figura 3.** Antonio Vives Escudero, *Catálogo Monumental de Baleares*, Sala hipóstila en Sa Comerma de Sa Garita, Menorca. Fotografía: Antonio Vives Escudero, atribuida.

lizó la fotografía desde momentos muy tempranos: el arqueólogo *P. Paris le agradece el envío de una vista para su publicación en un trabajo en 1899* (González Reyero, 2007). Por otro, la naturalidad y cercanía que desprenden las fotografías que reproducen los monumentos megalíticos de la isla de Menorca, junto a los que suelen aparecer personas, nos llevan a atribuirle la autoría, al menos en el caso de las de este apartado temático<sup>4</sup>. Entre las ilustraciones, también fueron incluidas obras de otros fotógrafos, ya que hemos detectado el sello seco de J. Lacoste, sucesor de Laurent, en varias fotografías.

Los tres volúmenes que Vives dedica a las ilustraciones incluyen cerca de 300 fotografías, numerosos dibujos y varias tarjetas postales. Las imágenes fotográficas, excepcionalmente bien conservadas, muestran una variedad técnica muy interesante. Muchas son albúminas, el papel de uso más generalizado en el siglo XIX, aunque también ha incluido imágenes al gelatinocloruro de plata de acabado brillante. Junto a ellas, y de modo original, ya que es el único catálogo en el que hemos localizado estos procesos, hay algunas imágenes obtenidas con técnicas basadas en la sensibilidad a la luz de las sales de platino o de paladio y, también, delicados dibujos reproducidos con gomas bicromatadas.

De los dos catálogos adjudicados a José Ramón Mérida, Badajoz en 1907 y Cáceres en 1914-1916, encontramos la confirmación de que éste realizaba sus propias fotografías en el segundo de ellos. Efectivamente, en el dedicado a Cáceres y su provincia figura su nombre como autor en los pies de foto, anotado manualmente e incluso, en ocasiones, con sello de tinta: “Foto Mérida”. Junto a las imágenes de las que es autor, son frecuentes las realizadas por Prieto, e incluye algunas canónicas de Laurent, como las del Puente de Alcántara; estas últimas fueron compradas no ya a Lacoste (primer sucesor de Laurent), sino a la tercera propietaria del archivo: Juana Roig, como podemos comprobar por el sello seco de las mismas. Por el contrario, en el de Badajoz no revela la autoría de las imágenes, aunque posteriormente la versión impresa nos aporta datos muy similares a los incluidos en el Catálogo de Cáceres: autor de parte de las fotografías que lo ilustran e inclusión de otras de diversa mano.

<sup>4</sup> López-Yarto comenta sobre las fotografías del Catálogo de Baleares: *aparentemente fueron hechas por la misma persona, posiblemente el propio Vives o alguien que participó en sus campañas* (2010; 69).

Mérida (1924; 1925) tuvo la fortuna de ver editados los dos catálogos que redactó. En el prólogo de la edición del Catálogo de Badajoz da buena cuenta de la importancia que concedía a la fotografía y de su dedicación a la misma:

*Este volumen de láminas, indispensable complemento de los dos de texto, constituye por sí un catálogo gráfico escogido [...] Al efecto reproducense aquí los monumentos más importantes o curiosos, los más o menos conocidos y muchos inéditos, habiéndose utilizado para ello en la mayoría de los casos las fotografías hechas por el autor, las que le facilitaron otros aficionados y varias que adquirió de profesionales, más algunos dibujos. Para la formación de tan numeroso conjunto gráfico no se reparó en que por dificultades para tomar el punto de vista conveniente, por falta de luz en los interiores y por otras causas, haya resultado alguna que otra fotografía con deficiencias que justificarán las que puedan notarse en ciertas láminas, pues lo esencial era llenar las exigencias de la obra.*

Las ediciones de ambos catálogos también confirman su ilustración en gran medida con fotografías tomadas por Mérida: 167 en el dedicado a Cáceres y 286 en el de Badajoz. Nos reflejan, además, la calidad de sus composiciones fotográficas, ya que, lamentablemente, el estado de conservación de los positivos originales de época no es muy bueno, especialmente los correspondientes a Badajoz. En ambos casos, se trata de aristotipos a la gelatina con variedad de acabados y de tonos, dentro de la gama de los tostados y, como acabamos de apuntar, algunas de estas imágenes están muy desvanecidas.

Entre los autores que realizan las fotografías de los Catálogos Monumentales que les fueron encargados, destaca también Enrique Romero de Torres, que elabora el de Cádiz y su provincia entre, 1907-1909, y el de Jaén, en 1913. Miembro de una familia de artistas, y conservador-restaurador –posteriormente director– del Museo de Bellas Artes de Córdoba, debía de estar familiarizado con la fotografía y ser consciente de su valor, ya que sus catálogos son los que cuentan con un mayor número de ilustraciones, duplicando con largueza la media habitual. Del primero de éstos, Cádiz y su provincia, compuesto por once volúmenes, no se conservan los tres tomos originales dedicados a texto, y sólo nos han llegado los



FOTO. MELIDA

Fig. 55.

Placencia. Pensil de Mirabel - Busto de Tiberio.



FOTO. MELIDA

Fig. 56.

Monumento epigráfico griego.

Fig. 57

Arca sepulcral de Caparra.

Plasencia. Pensil de Mirabel.

Lang. XXVIII.

ocho de ilustraciones, que contienen, en conjunto, cerca de ochocientas imágenes fotográficas. En estos álbumes originales no hay referencia a la autoría de las imágenes, y sólo reconocemos la obra de Laurent en alguna vista general o en la conocida de las mujeres de Vejer con traje típico. La técnica de estas copias de antiguos clichés es el positivado a la albúmina, aunque la mayoría de los volúmenes contienen copias al gelatinocloruro de plata y, en algunos casos, otras realizadas en gelatinobromuro de plata: papel de revelado químico con tono blanco y negro, en lugar del tono sepia habitual en las imágenes de ennegrecimiento directo.

Afortunadamente, el Catálogo de Cádiz fue editado en 1934, gracias a lo que no sólo se conserva el texto de dicha investigación, sino que podemos conocer el nombre de los autores de las fotografías y, entre éstas, el número tan elevado de las hechas por el propio Romero de Torres, la gran calidad de las mismas, así como opiniones del autor sobre el uso de estas imágenes y sobre la custodia de los bienes culturales en la época. En el preámbulo de la obra menciona que su objetivo ha sido hacer una recopilación de los principales materiales para que puedan ser estudiados por los especialistas:

*y a ese objeto, y para mayor facilidad, acompañó una extensa información gráfica, que considero de capital importancia en esta clase de trabajos. [...] Terminado este catálogo en 1909, se guardó, con otros, en la Dirección de Bellas Artes, para darlo a la stampa cuando llegara su turno. Allí estuvo durante muchísimo tiempo, y ese lapso ha servido para suministrar datos y fotografías inéditas, que fueron publicadas sin mi autorización, y sin que se reseñase siquiera el sitio en el que habían sido tomadas (Romero de Torres, 1934).*

Romero de Torres continúa relatando en el Catálogo de Cádiz que en 1928 la obra, después de pasar el dictamen de la Comisión Mixta, se entrega a los talleres del Instituto Geográfico, Catastral y de Estadística para su edición, *talleres acreditados* pero en los que la obra fue hecha *con tal lentitud que ha durado cerca de seis años, irrogándose, por ello grandes perjuicios*. En la obra editada, algunos pies de foto denuncian pérdidas patrimoniales acaecidas en el lapso de tiempo transcurrido entre la redacción del catálogo y su publicación; por ejemplo: *Estatua de mármol tal como se conservaba en 1905 cuando fue hallada en*

*aguas de Sancti-Petri. Donada al Museo Arqueológico Provincial por el Marqués de Comillas y en la fotografía que complementa la anterior Estatua tal como se halla actualmente, le falta el pie izquierdo*. En otro caso *Jerez de la Frontera, objetos ballados en el despoblado de la Mesa de Asta en 1870, que han desaparecido*. O el caso de un relieve en barro vidriado, existente en el n.º 4 de la calle Monjas Descalzas de Sanlúcar de Barrameda, vendido en 1909. Entre los autores de las fotografías, además de Romero de Torres, vemos fotos de F. Montilla –las famosas del sarcófago de Punta de Vaca– de Hauser y Menet, Cabré, Moreno y las ya mencionadas de Laurent, que figuran como *Foto Lacoste*.

El original del Catálogo de Jaén se compone de catorce volúmenes, de nuevo tres de texto y once dedicados a fotografías, con más de setecientas imágenes incluidas. Aunque sólo han transcurrido cuatro años entre la elaboración de ambos encargos, en este último cambia la técnica de las copias fotográficas, que pasan a ser en su mayor parte gelatinas de revelado químico con tono blanco y negro. En el preámbulo del trabajo, Romero de Torres reitera la utilidad de la fotografía para el conocimiento y conservación de la obra de arte:

*Además, he procurado hacer una extensa información gráfica que es de suma utilidad e importancia como estas obras requieren, compuesta de once tomos en folio y dos de ellos con ampliaciones fotográficas de todo aquello que por su gran interés artístico o arqueológico ha merecido a mi juicio reproducirse al mayor tamaño posible para que pueda ser examinado mas fácilmente.*

Posteriormente comenta las dificultades tenidas en la Catedral de Jaén: la falta del permiso del Cabildo para investigar el Archivo catedralicio y para obtener

*las reproducciones fotográficas de cuadros importantes colocados en algunas capillas faltos de luz por haberse también negado la autorización para trasladarlos provisionalmente con las debidas precauciones y por cuenta propia a otros lugares mas adecuados del templo, para dicho objeto y una vez reproducidos dejarlos en su primitivo sitio.*

También le ocurrió lo mismo *ante un notario del cual solicité permiso para fotografiar un documento histórico*. Concluye agradeciendo a todas las personas

que le han facilitado *datos, libros y fotografías... y permitiéndome que fotografiase todo aquello que yo consideré digno de catalogar.*

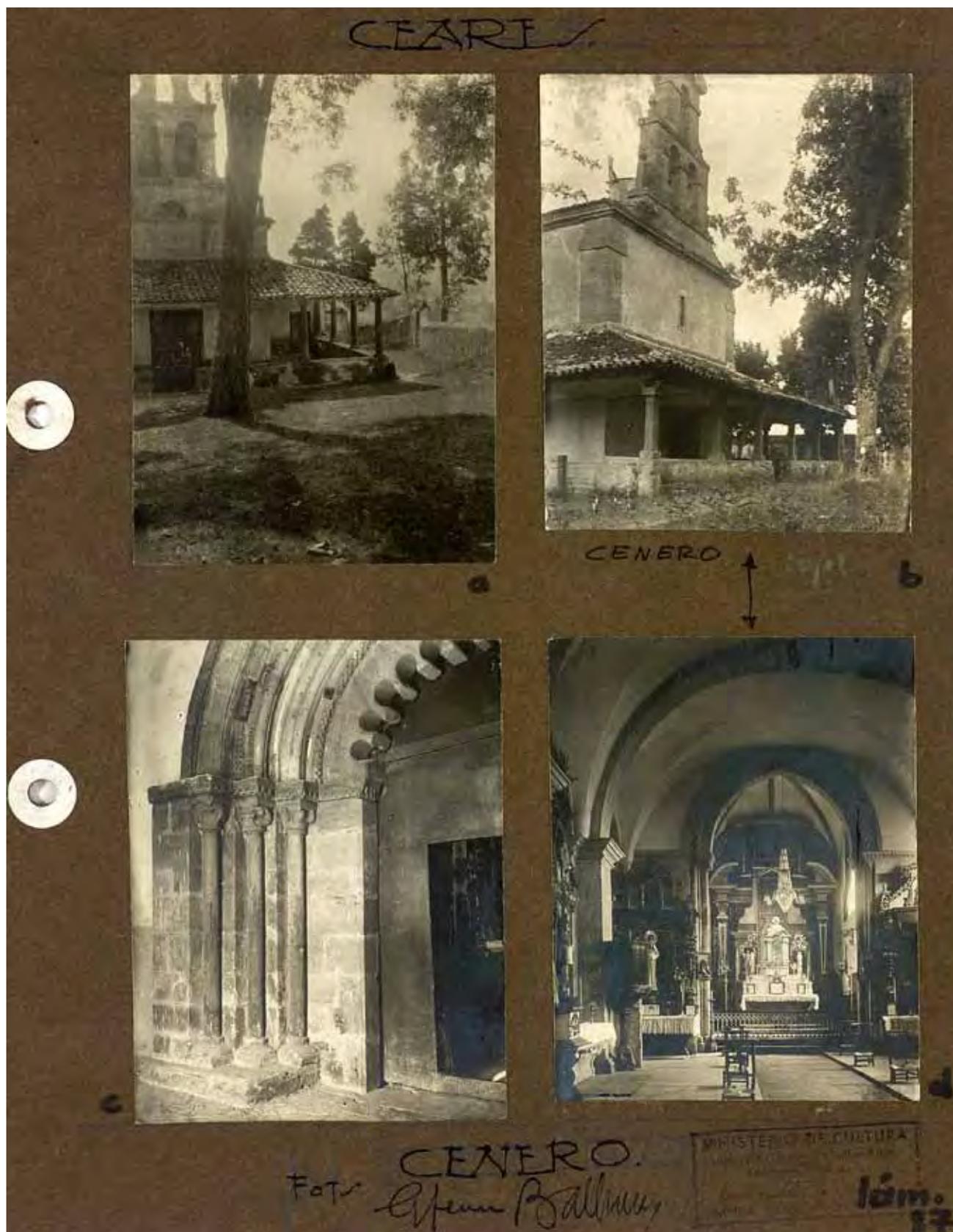
Otros autores de Catálogos Monumentales que también realizaron parte de las fotografías que los ilustran fueron Fernández Casanova, Balsa de la Vega y Martín Mínguez, en la primera década del siglo XX; y Antón y Casaseca, Bernardo Portuondo y Gustavo Fernández Balbuena en la segunda. En el primer caso, destaca la obra de Adolfo Fernández Casanova en el Catálogo de Sevilla de 1907, compuesto por tres volúmenes de texto y el mismo número de volúmenes dedicados a láminas. Anota el nombre de los diferentes fotógrafos bajo las imágenes en todos los casos en que éstas no fueron realizadas por él, y quedan como anónimas las suyas, aunque conocemos por su familia –que aún conserva su archivo fotográfico– el empleo de muchas de sus placas para ilustrar dicho catálogo. Junto a sus imágenes reproduce las de una nutrida nómina de fotógrafos dedicados a la reproducción de arte radicados en Andalucía: Barrera, Medina, Espinosa, Salamanca, Rodríguez y, especialmente abundantes y de cuidada ejecución, imágenes del granadino Rafael Garzón (1863-1923), exitoso fotógrafo de la época que mantuvo abierto estudio en Granada, Córdoba y Sevilla. Es curiosa la mención bajo alguna de las imágenes de *José Fernández Abreu fotógrafo aficionado.*

En conjunto, los álbumes dedicados a Sevilla son excelentes, tanto por las imágenes que incluyen como por el estado de conservación de las mismas. Por el contrario, las fotografías tomadas por Rafael Balsa de la Vega, que ilustran los Catálogos de La Coruña que redacta en 1908-1909, y el de Lugo en 1911 y 1912, se muestran algo más irregulares, siendo ejemplo en su conjunto de la obra de un aficionado a la cámara fotográfica que, en ocasiones, falla en los encuadres o en los tiempos de exposición. Lamentablemente, muchas de las imágenes que captó presentan en la actualidad severos problemas de conservación. El autor explica en el preámbulo de la obra alguna de las dificultades que enfrentó para la realización del encargo: entre otras, el viaje *por lugares tan abruptos que ni la misma caballería que montaba pudo recorrerlos sin grave riesgo, dando esto motivo a accidentes, en los cuales sufrieron percances irremediables máquinas fotográficas y fotografías.* Presenta mayores deficiencias el trabajo fotográfico de Bernardino Martín Mínguez, que

elabora el Catálogo de Palencia, en el que las ilustraciones se encuentran intercaladas en el texto. La presentación de las fotografías es muy descuidada, mal adheridas a las hojas, formatos muy pequeños, bordes irregulares. También falla en la realización de las tomas, con deficientes encuadres, figuras desenfocadas, etc. En los pies de foto no menciona el autor de las mismas, pero de dos o tres de éstos se deduce claramente que el autor fue él mismo.

Ya en la segunda década del siglo XX, la redacción del Catálogo Monumental de Valladolid se adjudica a Francisco Antón y Casaseca. Éste entrega dos volúmenes, uno dedicado al texto y otro a las ilustraciones con cerca de doscientas fotografías, casi en su totalidad copias fotográficas de gelatinobromuro. De ellas, ciento treinta y ocho están firmadas por el propio Antón, y el resto por Orueta, Rodríguez, Agapito, Torres Balbás, “clichés foto Kodak” y por los sucesores de Laurent: unas con sello seco con el monograma de Juana Roig y otras de su predecesor Lacoste, éstas últimas en papel albuminado y reproduciendo monumentos de Tordesillas. Son también interesantes y muestran buena factura las fotografías tomadas por Bernardo Portuondo para ilustrar el Catálogo de Ciudad Real. Del mismo modo que Antón y Casaseca, Portuondo entrega dos volúmenes, uno incluyendo el texto y el otro las láminas con 126 fotografías hechas por él mismo, según aporta la edición impresa de dicho catálogo (Portuondo, 1972), ya que no hay datos al respecto en el original. El papel elegido para las copias fotográficas tiene emulsión, de nuevo, de gelatinobromuro de plata.

Al igual que el Catálogo de Valladolid y el de Ciudad Real, el dedicado a Asturias también está ilustrado con copias fotográficas en papel al gelatinobromuro de plata, cuyo uso será mayoritario en lo que resta de siglo. Entregado en cuadernillos, como avance, por Gustavo Fernández Balbuena en 1918-1919, sus excelentes fotografías, muy bien realizadas y procesadas, fueron obra de Balbuena en su totalidad, excepto una, tomada por Juan Cabré. Sobre alguna copia que considera imperfecta, el autor anota: *en el ejemplar definitivo del catálogo se dará un nuevo cliché.* En el plan de la obra nos expone que *incluirá el n.º de fotografías que en cada caso estime necesario,* así como las dificultades que tuvo que enfrentar para hacer determinadas fotografías de obras incluidas en el Catálogo, por ejemplo, de las joyas expuestas en la Cámara Santa, o de varios “grecos” conservados en una colección particular.



**Figura 5.** Gustavo Fernández Balbuena, *Catálogo Monumental de Asturias*. Ceares, iglesia de San Andrés. Ceñero, iglesia de Santa Eulalia. Fotografías: Gustavo Fernández Balbuena.

## Catálogos ilustrados con imágenes de fotógrafos profesionales

Aparte de los Catálogos Monumentales ilustrados, al menos parcialmente, por sus propios autores y de los tres entregados sin ilustraciones: Córdoba (1902-1907), Guadalajara (1902-1906) y Huesca (1920), el resto de los volúmenes de ilustraciones que componen el conjunto de catálogos redactados entre 1900 y 1936 –primera etapa de realización de la obra– están compuestos por fotografías adquiridas, o encargada su realización a diferentes fotógrafos profesionales. Junto a las fotografías, todos estos volúmenes suelen incluir tarjetas postales, impresas en fototipias de gran calidad en algunos casos, y reproducciones fotomecánicas con técnicas de estampación en fotograbado y/o en offset.

Entre estos catálogos, nos llama la atención, por la variedad y calidad de las imágenes que los ilustran, el de Murcia, compilado por Manuel González Simancas entre 1905 y 1907. No revela el nombre de los autores de las imágenes, que incluyen numerosas albúminas reproduciendo monumentos de la ciudad de Murcia, posteriores a las realizadas por Laurent, pero de similar calidad. Estas albúminas se mezclan con otros papeles de ennegrecimiento directo y de revelado químico, siendo estos últimos muestra de los primeros ejemplos de esta técnica incluidos en los catálogos. Destaca del mismo modo el Catálogo de Castellón, de Luis Tramoyeres Blasco, 1912-1918, formado por excelentes fotografías de revelado químico, gelatinobromuro, con tonos blanco y negro muy suaves y de amplia gama, obra, en parte, de los fotógrafos radicados en Valencia José María Cabedo *Pintor y Corresponsal fotógrafo, Barón de Petrés n.º 3* y F. Sanchís, *Alboraya n.º 15-2.º*. En la obra, Tramoyeres da indicaciones para su publicación, entre otras:

*Que tiene a disposición de la Junta la mayor parte de las placas fotográficas de que se acompaña fotocopias, muchas, la casi totalidad, podrán ser mejoradas en el caso de reproducirse por el fotograbado o bien las mismas placas si se juzga oportuno utilizar la fototipia en los trabajos de mayor perfección artística.*

De lo que deducimos que en su mayor parte fueron fotografías de encargo.

De similar interés, por la calidad de las ilustraciones que contiene, es el Catálogo dedicado a Tarragona, de Rafael Domenech. Compuesto en su gran mayoría por fotografías de Arxiu Mas, dato que extraemos del

sello seco que se aprecia en éstas, ya que tampoco en esta ocasión quedaron anotados los nombres de los fotógrafos. Los sellos aparecen en dos modalidades, conteniendo solo las palabras *Arxiu Mas, Barcelona*, o con el dibujo de un búho sobre el nombre del archivo. Éste procede del primer apellido de Adolf Mas i Gines-tà (1861-1936), creador en 1900 de otro de los archivos fotográficos de arte de referencia dentro del Estado, que se encuentra integrado desde hace décadas en el Institut Amatller d'Art Hispanic. Debe reseñarse que la denominación de este archivo figuró en catalán desde sus orígenes hasta la imposición de la dictadura en España y la prohibición del uso de las lenguas autóctonas. Las fotos de Mas ilustraron otros Catálogos Monumentales, especialmente en sus ediciones impresas. Incluso, es muy probable, tal como señala López-Yarto (2010: 17), que fuera Mas, el *joven fotógrafo catalán* (en palabras de María Elena Gómez-Moreno), designado para completar las fotografías del Catálogo Monumental de Ávila, editado finalmente en 1983.

Rodrigo Amador de los Ríos y Cristóbal de Castro ilustraron de igual modo los numerosos Catálogos Monumentales que les fueron encargados: mediante la compra de imágenes a fotógrafos profesionales. En ninguno de los catálogos de ambos autores están anotados, en sus pies de foto, los nombres de los fotógrafos a los que recurrieron. Amador de los Ríos realiza los de Málaga en 1907, Huelva en 1908, Albacete en 1911 y Barcelona en 1913. Excepto en el dedicado a Huelva, compuesto de dos volúmenes, los catálogos que entrega están formados por cuatro volúmenes, dos de texto y dos de ilustraciones, con unas trescientas fotografías en cada catálogo. También en este caso, reseña el autor la importancia de la presencia de fotografías: *acompañado de la información fotográfica, que, si bien costosa, es la única que puede dar conocimiento exacto, a despecho de sus inconvenientes, de cuanto el catalogador haya estimado digno de que su memoria se conserve* (Amador de los Ríos, 1907). Las fotografías que ilustran estos catálogos muestran, de nuevo, una gran variedad técnica: albúminas, gelatinas de revelado físico y de revelado químico; así como la falta de anotación de los nombres de los fotógrafos. El estado de conservación de las mismas es bueno, si exceptuamos la presencia de rozamientos superficiales que afectan principalmente al acabado brillante de muchas copias de gelatinocloruro.

Por su parte, Cristóbal de Castro redacta en la década de 1910 los cinco catálogos que le fueron encargados: Cuenca, Orense, Logroño, Navarra y Santan-

der. En la presentación de los volúmenes dedicados a Orense explica: *Tocante a las fotografías, siguen al texto como su identificación y resumen plástico, y conforme a justicia, las que nos fueron diligentemente facilitadas llevan al pie los nombres de sus generosos prestatarios* (Castro, 1914), finalmente no citados. Sin embargo, en la presentación del Catálogo de Navarra nos ofrece amplia información sobre las personas que le proporcionaron fotografías y los autores de las mismas:

*Tocante a las fotografías, croquis, mapas y planos que acompañan este catálogo, debemos expresar aquí nuestra gratitud a don Julio Altadill, que amablemente nos facilitó numerosos clichés de su propiedad y otros en nombre de la Comisión de Monumentos, de que es vicepresidente... De esta manera, a los centenares de fotografías hechas expresamente para nosotros por nuestro fotógrafo especial, don Miguel España, hemos podido sumar las que adquirimos*

*de los Sres. Lacoste, Roldán, Pliego y Mena, y las que generosamente nos fueron cedidas por los Srs. Altadill, Etayo (Archivo de Navarra), Ansoleaga (de la Comisión de Monumentos) y P. Pedro de Madrid, a todos los cuales reiteramos nuestra profunda gratitud.*

Las ilustraciones de estos catálogos fueron mayoritariamente hechas con papeles al gelatinobromuro con tono blanco y negro, aunque también se encuentran los de gelatinocloruro; están muy bien presentadas y se encuentran en buen estado de conservación, especialmente las primeras de aquéllas.

Finalmente, mencionamos los últimos catálogos entregados en esta primera etapa de elaboración del Catálogo Monumental de España: el dedicado a Toledo, encargado en 1904 al conde de Cedillo (Jerónimo López de Ayala) y no ultimado hasta 1919, con un volumen de ilustraciones que contiene más de doscientas imágenes de técnicas variadas. El Catálogo de Burgos, entregado en 1924 por Narciso Sentenach, está ilustrado con un menor número de fotografías –algunas de ellas del estudio de Laurent–, tarjetas postales e impresiones fotomecánicas de inferior calidad que éstas, y las ilustraciones se intercalan en el texto. Y finalmente, los dos encomendados a Francisco Rodríguez Marín: en 1921 el correspondiente a Madrid, y en 1923 el de Segovia, cuyas fotografías fueron positivadas en papeles de revelado químico de uso ya predominante. En estos dos catálogos las fotografías de los lugares más destacados de Madrid y Segovia proceden en su mayor parte de los estudios de Mariano Moreno y de Laurent, época de Juana Roig, con sello seco con su monograma o sello de tinta en el reverso de algunas copias: *J. Roig, Antigua Casa Lacoste, Carrera de San Jerónimo n.º 53, Madrid*. Son copias muy bien procesadas que presentan buen estado de conservación. Sin embargo, las fotografías que ilustran monumentos de localidades de menor interés turístico muestran una factura técnica y estado de conservación más desigual. En el Catálogo de Segovia, Marín agradece la colaboración que recibió de *don Ramón Gil Miquel, muy docto y muy activo empleado del Museo Arqueológico Nacional y habilísimo, además, en el manejo de la máquina fotográfica*, ejemplo, una vez más, de la extensa afición a la práctica fotográfica existente entre arqueólogos e historiadores en aquellas primeras décadas del siglo xx.

124



**Figura 6.** Manuel González Simancas, *Catálogo Monumental de Murcia*. Catedral de Murcia. Fotografía: autor desconocido.

## Bibliografía

AMADOR DE LOS RÍOS, R. (1907): *Catálogo Monumental de Málaga*, Post scriptum.

ARGERICH, I. (1997): “Identificación técnica de las imágenes fotográficas monocromas”, en Riego, B. (coord.), *Manual para el uso de archivos fotográficos. Fuentes para la investigación y pautas de conservación de fondos documentales fotográficos*, Universidad de Cantabria/Ministerio de Educación y Cultura, Santander.

CASTRO, C. de (1914): *Catálogo Monumental y Artístico de la Provincia de Orense*.

GÓMEZ-MORENO, M.<sup>a</sup> E. (1995): *Manuel Gómez-Moreno Martínez*, Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid.

GÓMEZ-MORENO, M. (1983): *Catálogo Monumental de la Provincia de Ávila*, Gómez Moreno, M.<sup>a</sup> E. (pról.), Institución Gran Duque de Alba/DGBBAA.  
— (1900-1901): “Prólogo”, *Catálogo Monumental de la Provincia de Ávila*, Original Manuscrito.

GONZÁLEZ REYERO, S. (2004): “Fotografía y Arqueología en la primera mitad del siglo XX: La obra pionera de Juan Cabré Aguiló”, en Blánquez, J, y Rodríguez Nuere, B. *El arqueólogo Juan Cabré (1882-1974). La fotografía como técnica documental*, Ministerio de Cultura, Madrid.

— (2007): *La fotografía en la arqueología española (1860-1960): 100 años de discurso ideológico a través de la imagen*, Real Academia de Historia/Universidad Autónoma, Madrid.

LÓPEZ-YARTO, A. (2010): *El Catálogo Monumental de España (1900-1961)*, CSIC, Madrid.

MÉLIDA, J. R. (1924): *Catálogo Monumental de la Provincia de Cáceres*, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, Madrid.

— (1925): *Catálogo Monumental de la Provincia de Badajoz*, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, Madrid.

PORTUONDO, B. (1972): *Catálogo Monumental de la provincia de Ciudad Real*, Biblioteca de Autores Manchegos, Diputación de Ciudad Real, Ciudad Real.

ROMERO DE TORRES, E. (1934): *Catálogo Monumental de la Provincia de Cádiz (1907-1909)*, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, Instituto Geográfico, Catastral y de Estadística, Madrid.

