

VALOR DOCUMENTAL DE LA FOTOGRAFIA. ARCHIVOS FOTOGRAFICOS Y PATRIMONIO HISTORICO.

Texto: Eduardo Segovia Guerrero
(Instituto de Conservación y

Restauración de Bienes Culturales)

Fotos: Archivo Moreno: Isabel Palacios.

COMO señala Jean Claude Lemagny¹, al revés de muchas de las grandes invenciones, que generalmente pasaron inadvertidas, no ocurrió lo mismo con la fotografía que, “desde el primer momento fue celebrada como un acontecimiento histórico”. Debido a ello, la necesidad de coleccionar las fotografías surge en el momento mismo de las primeras experiencias de Niepce, Daguerre, Talbot que dieron lugar a la aparición de la técnica. Y es que el nuevo invento impregna todas las creaciones del mundo moderno: el arte, las técnicas, el periodismo, las comunicaciones en general. La fotografía afecta a todos los aspectos de la vida humana. Actualmente hay una progresiva

consideración de la fotografía con un sentido netamente historicista que lleva a considerarla como una creación representativa de un momento histórico y como un documento del mismo. La trascendencia del “descubrimiento fotográfico” fue enorme. Donde más arraigó fue en los países donde surgió, no casualmente países fuertemente industrializados: Francia e Inglaterra. España, que había sufrido un proceso de industrialización tardío y escaso, no estuvo demasiado a la zaga de aquellos países. En el mismo año del anuncio del nuevo invento - 1839- se hicieron las primeras experiencias daguerrotípicas en Barcelona y Madrid, se tradujeron las “normativas” de Daguerre y se publicaron algunos tratados sobre el tema². Inmediatamente se produce una especie de “invasión de fotógrafos extranjeros” que quizá tenga su explicación, a despecho del escaso desarrollo tecnológico e industrial, en el interés que España, y sobre todo Andalucía, despertaba en la mentalidad de la época, en la que aún daba sus últimos coletazos el romanticismo con toda su revaloración del exotismo. Algunos de esos fotógrafos arraigaron y se convirtieron en artífices fundamentales de la evolución de la fotografía en España. Sin duda los casos más representativos son los del francés J. Laurent y del inglés Charles Clifford. Al margen de Europa, hay que señalar que en la América del Norte no les costó mucho aprender la nueva técnica. Se daban las condiciones económicas y científicas, pero, además, el

arraigo y la influencia enorme que la fotografía tuvo en la sociedad americana, pueden explicarse por razones sociológicas e históricas³, que llevaron a poner la fotografía al servicio del nacionalismo cultural. Los Estados Unidos constituyen un pueblo nuevo en busca de una identidad al margen de Inglaterra y Europa, pretendían desarrollar una cultura propia que sirviera de nexo a tan extenso país y a gentes de tan diverso origen. La fotografía podía proporcionar información visual de los diversos paisajes, de las costumbres de las diferentes comunidades y de los rostros de los grandes hombres, de los gestores de la nueva nación. Por estas razones, los Estados Unidos se ponen a la cabeza de los países con producción fotográfica y, lo que es más importante para nosotros, con un afán de coleccionismo que lleva inevitablemente al desarrollo del Archivo fotográfico, que adquiere allí enorme importancia.

En los primeros años de la actividad fotográfica, ante el nuevo fenómeno, se toman actitudes que se caracterizan por su ambigüedad. No hay duda de que se trata de un nuevo fenómeno técnico-científico que muy pronto comienza a gravitar dentro del mundo del arte, con cuyos parámetros suele moverse, sobre todo con los de la pintura y el grabado. Se da, desde los inicios, una estrecha relación entre la fotografía y las llamadas “artes plásticas”, con extrañas connotaciones de amor-odio, que va, desde temer la desaparición de la pintura -no faltaron artistas que pidieron la prohibición de la fotografía pues constituía un

peligro para el arte- hasta considerarla como un apoyo, como un complemento de la pintura y el grabado. Por un lado, el fotógrafo se maneja con categorías pictóricas; por otro, el artista plástico se aprovecha de la fotografía para sus fines. Respecto a lo primero, es decir, a la actitud del fotógrafo que se maneja con criterios pictóricos, tenemos ejemplos ya en los comienzos de la fotografía en España, en algunas de las obras de Clifford. Es el caso de su conocida fotografía del Palacio de la Virreina barcelonés, tan fría, tan despojada de elementos vitales, tan escasa de elemento humano y que es la base de una litografía que representa la misma vista pero “sumamente poblada”. EL fotógrafo ha puesto su obra al servicio del grabado. En otros casos se nota más una cierta “confusión” entre lo estrictamente fotográfico y lo pictórico. En su “Vista de Toledo”, en la que algunos han querido ver fallos técnicos, Fontanella, creemos que con gran lucidez, ve una búsqueda del autor en lograr lo que él creía debía ser una verdadera vista de Toledo. Mediante “un nublado que amortaja la ciudad” pretende acercarse a la atmósfera del Toledo de El Greco⁴.

En la evolución fotográfica hay una constante escuela “pictorialista” (o de imitación a la pintura), como una actitud general o como una de las tendencias o escuelas más representativas. Ejemplo culminante de ello es en España la producción fotográfica de José Ortiz de Echagüe, como puede comprobarse en sus libros “España, tipos y viajes” o

“Castillos y Alcázares”, o la obra de tantos fotógrafos que, dedicados al retrato fotográfico, pretende emular, en versión menos costosa, al retrato pictórico.

Si por un lado el artista fotógrafo se deja tentar por criterios pictóricos, también los pintores completan estas historias paralelas en las que se mezclan pintura y fotografía, y se sirven de ésta última como auxiliar o complemento de su creación artística. Es el caso de Delacroix que usa fotos que le sirven de modelo, o de “consejo” como él lo llama, para su “Odalisca”; o de Courbet, que toma fotografías como base de sus “Bañistas”, o el tan conocido de Degas, que en su afán de captar pictóricamente el movimiento del caballo, usa las series fotográficas de Muybridge.

Ya en pleno siglo XX podemos señalar como ejemplos de “confusión” o de complementación entre fotografía y arte pictórico, los casos de Moholy Nagy, introductor de la fotografía en la Bauhaus y que recurre a las más variadas técnicas fotográficas, según hemos podido ver recientemente en la espléndida exposición del IVAM valenciano, o del pop-art, movimiento que usa frecuentemente la fotografía como medio de expresión, como puede verse en los retratos de Marilyn Monroe de Andy Warhol de la exposición que sobre esta corriente ha ofrecido el Centro de Arte Reina Sofía.

Creemos que, al margen del “confusionismo” inicial, ya nadie duda de que la fotografía es un

arte. Así lo entendieron los responsables del Museo de Arte Moderno de Nueva York cuando convirtieron, en 1941, a Beaumont Newhall en el primer conservador de su departamento de fotografía. Así lo entendió también el madrileño Alfonso cuando, en la entrevista que le hizo Televisión Española con motivo de haber sido elegido académico de Bellas Artes, expresó que no era Alfonso quien ingresaba en San Fernando, sino que era la fotografía la que lo hacía.

Si es indudable la dimensión artística de la fotografía, es también indudable que la fotografía no es sólo eso. Existe también en ella otra dimensión. Ya Elizabeth Eastkle, en 1857, comienza a hablar de lo que ella llama “la propia importancia de la fotografía”: “La función de la fotografía es dar evidencia de los hechos, tan minuciosa e imparcialmente, como sólo una máquina que no razona puede hacer”. Considera a la cámara fotográfica como “un implacable testigo de todo lo que se presenta ante ella... hechos que no son de la competencia del arte ni de la descripción, sino de esa nueva forma de comunicación entre hombre y hombre”⁵. Con estas palabras, está ya planteada cuál es la otra dimensión de la fotografía, aparte de la artística: su valor documental. En 1859 Oliver Wendell Holmes prevé que muy pronto sería necesario comenzar a ordenar y clasificar las fotografías, como se ordenan y clasifican los libros en las grandes bibliotecas. Señala, el primero, la necesidad de crear archivos de fotografías a los

que llama “espejos con memoria”⁶, expresión tan feliz como “las fuentes de la memoria” de Publio López Mondéjar.

Dentro de los múltiples aspectos en los que la fotografía adquiere un valor documental nos interesa destacar la dimensión de la fotografía como testimonio de la realidad social, así como de los hechos históricos y, dentro de éstos, los reportajes de tipo periodístico. Como quiera que todo hecho presente tiene en sí una virtualidad de hecho pasado, dada la fugacidad de la actualidad, la fotografía de ésta tiene también en sí la virtualidad de convertirse en documento no ya de esa actualidad, sino del pasado en el que se convertirá. La fotografía ha devenido, pues, en un documento histórico de primera categoría. Lo cual no debe llevarnos a aceptar su validez sin más. Aquello de que puede presentarnos una realidad de la manera imparcial y minuciosa que sólo una máquina es capaz de realizar, no deja de tener una buena dosis de ingenuidad. No se puede olvidar que detrás de una fotografía se encuentra un hombre, el fotógrafo, con la posibilidad de volcar en la obra su carga de condicionamientos, prejuicios, intereses, limitaciones, ideología.

El conservador de fotografía del Museo de Arte Moderno de Nueva York, John Szarkowsky, define la fotografía como un proceso basado en la selección, selección que afecta fundamentalmente al fragmento de realidad que se quiere perpetuar. Es un proceso que está

exclusivamente en manos del realizador de la fotografía.

La carga de subjetividad-documento que contiene, debe llevar al profundo análisis a que debe ser sometido todo tipo de documento histórico. Análisis crítico que deberá siempre referirse a dos aspectos: una crítica de autenticidad referida fundamentalmente a los aspectos exteriores, técnicos y materiales y una crítica interna o de veracidad, referida a las intenciones y capacidades del autor y a sus opiniones sobre la realidad que refleja. Una crítica, pues, similar a la que se somete toda clase de documentación histórica.

El interés de los fotógrafos por registrar la realidad histórica empieza ya en los inicios mismos de la fotografía. Entre 1853 y 1856 Roger Fenton realiza fotografías de la Guerra de Crimea, cuyas imágenes llegaron puntualmente al gobierno y al pueblo ingleses. Se inicia así una corriente documental que se continúa en los Estados Unidos con las fotografías de la guerra civil o Guerra de Secesión, iniciadas por Matheu Brady. También en España quedan constancias fotográficas de acontecimientos como la Guerra de Marruecos, la de Cuba, o las acciones en Filipinas, a través de la obra de Facio, Laureano, Napoleón, entre otros.

Paralelamente se desarrolla una corriente de fotografía como documento social, no carente en muchos casos de un fuerte tono de denuncia. Es el caso de Jacob Riis, quien escandalizó a América con

sus fotografías sobre las condiciones de vida de las clases indigentes de Nueva York. O el de Lewis Hine, fotógrafo y sociólogo que denunció a través de sus fotografías las penurias que sufrían los inmigrantes que llegaban a América desde el momento mismo de su arribo a la Isla de Ellis. También el IVAM de Valencia mostró una importante exposición de obras de Hine en 1991.

Desde sus comienzos la actividad fotográfica estuvo muy unida a la reproducción de obras de arte. Se convirtió así la fotografía en una fuente documental para el conocimiento y el estudio del arte y del patrimonio histórico en general, así como en un vehículo excepcional para la divulgación del mismo. La mayoría del público e incluso de los investigadores, ante la imposibilidad de conocer “in situ” las diferentes obras, recurre necesariamente a las reproducciones fotográficas. Los primeros antecedentes son los “Álbumes de arte” publicados por los hermanos Brisson en 1854. Se inicia así una actividad divulgadora que continúa con los “Musées de poche” lanzados en 1930 pero que recoge una obra de recopilación y reproducción de obras conservadas en los grandes museos iniciada en 1862. Trabajo similar realiza la editorial Alinari en Italia, y en España el fotógrafo francés J. Laurent, autor y responsable de la primera gran divulgación sistemática del patrimonio histórico español, a partir de 1862, a través de sus famosos catálogos y postales así como de sus “Guías turísticas de España y Portugal... desde el punto

de vista artístico, monumental y pintoresco". Una labor equiparable la realizan después el fotógrafo Mariano Moreno en Madrid y Adolf Mas en Barcelona, quien publicó en 1900 un inventario iconográfico de Cataluña, labor que luego extiende al resto de España. Existe, pues, en nuestro país una tradición de fotografía de la obra de arte que arranca, prácticamente, de los comienzos de la fotografía. Además del valor documental de la fotografía para la divulgación de la obra de arte, debemos señalar su importancia para otros aspectos de los que hablaremos más adelante: para el conocimiento de obras desaparecidas, como fuente documental para la conservación y restauración del patrimonio y como técnica auxiliar en estos procesos.

Todas éstas son razones que avalan la importancia de los archivos fotográficos de patrimonio. Además, no podemos olvidar su valor para el conocimiento del desarrollo de la fotografía y su evolución técnica. Al margen de estos valores de carácter documental, al margen de la utilidad que prestan, los archivos fotográficos son bienes culturales en sí mismos, lo cual justifica y exige una política de protección que atienda a su cuidado y conservación. Es indudable que hay países en los que, desde hace años, se ha dado mayor importancia a la fotografía como documento y como bien cultural en sentido estricto que la que se le ha dado en España. Son precisamente, y valgan los ejemplos de Estados Unidos, Francia o Bélgica,

aquéllos en los que, paralelamente, encontramos una mayor y más completa preocupación por la conservación de los archivos fotográficos. En los Estados Unidos existe una enorme cantidad de aquéllos, desde los pertenecientes a los grandes organismos nacionales, oficiales y privados, hasta los pequeños archivos locales, no sólo de grandes poblaciones, sino también de los más pequeños pueblos, muchas veces pertenecientes a clubes de aficionados y que constituyen un verdadero testimonio gráfico de la vida oficial y la cotidiana de la comunidad.. No solamente llama la atención lo numerosos de estos archivos, sino también el alto nivel de conservación que en ellos se encuentra⁷.

Dentro de los archivos norteamericanos podemos destacar el perteneciente al MOMA (Museo de Arte Moderno de Nueva York), uno de los primeros organismos en considerar a la fotografía como objeto museístico conservable. Sus fondos, además de ser fundamentales para el conocimiento del arte moderno en general, y de la fotografía como tal en particular, constituyen un testimonio importantísimo para conocer la historia de la fotografía, desde los daguerrotipos hasta los últimos progresos técnicos, así como las corrientes estéticas predominantes en los diferentes momentos de su evolución.

Con respecto a Europa, nos interesa destacar la existencia de grandes archivos de patrimonio histórico, como es el caso de los

archivos del IRPA (Institut Royale Du Patrimoine Artistique) belga. Se trata de un organismo, como su nombre indica, encargado del estudio, conservación y restauración del patrimonio histórico-artístico de Bélgica, que cuenta, como uno de sus tres departamentos fundamentales, con un "Archivo fotográfico general" que tiene como misión específica la elaboración sistemática del inventario fotográfico del patrimonio belga. Consiste, pues, en un archivo abierto y globalizador. Conscientes de la incesante degradación e incluso pérdida de los bienes culturales en el mundo moderno por el predominio de valores materiales en cuya consecución se sacrifican los paisajes naturales y los monumentos arquitectónicos como histórico-artísticos en general, ven sus directivos la necesidad de dejar testimonio gráfico de los mismos y, a partir de 1943, y mediante la fusión de diferentes archivos pertenecientes a diversos organismos, gestan los archivos del IRPA, que se completan con una incesante labor de inventario fotográfico, reuniendo y valorizando "todos los documentos relacionados con los yacimientos, monumentos históricos y obras de arte nacionales -tanto existentes como desaparecidos- no sólo en Bélgica sino en el extranjero"⁸. Constituye un archivo globalizador, totalizador, que, aún conservando y respetando la identidad de cada colección, evita su dispersión y la diversificación de criterios. Es un sistema especialmente recomendable para países con una gran riqueza patrimonial, como es nuestro caso.

En España no existe un organismo similar ni se conocen intenciones al respecto. Sin embargo, algo parecido se hace actualmente con los archivos de la Dirección General de Bellas Artes y Archivos, dentro del Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales y que conforman lo que se llama "Fototeca del Patrimonio histórico" que contiene dos de los archivos fotográficos históricos más importantes: el "Ruiz Vernacci" y el "Moreno"⁹. Se trata, en ambos casos, de archivos históricos cerrados que constituyen la obra de determinados autores. Son bienes culturales en sí mismos y como tales constituyen obras acabadas y, por lo tanto, no son susceptibles de ser ampliados, aunque por supuesto sus fondos, a los efectos de inventarios de patrimonio, pueden ser complementados con otros.

El Archivo Ruiz Vernacci tiene un enorme valor documental, principalmente por contener la obra de J. Laurent, en la que encontramos los primeros intentos de una actuación fotográfica sobre el patrimonio histórico artístico a través de los fondos de los museos, de los monumentos, de la arquitectura y de vistas y paisajes de las distintas ciudades y regiones españolas, así como de las sucesivas exposiciones nacionales de bellas artes. Son, prácticamente, los primeros testimonios gráficos existentes en España acerca de la materia. Además de la obra de Laurent, el archivo contiene también la de quienes le sucedieron: Lacoste, Roig, Portugal y Ruiz Vernacci. Además,

el archivo constituye un testimonio imprescindible para conocer la evolución de las técnicas fotográficas desde mediados del siglo XIX - prácticamente desde los comienzos de la fotografía- hasta casi mediados del siglo XX.

El Archivo Moreno, menos extenso desde el punto de vista cronológico -fines del siglo XIX, años 50 del siglo XX- constituye sin embargo uno de los fondos más importantes para el conocimiento del arte en España. Es el producto de más de cincuenta años de labor de un fotógrafo especializado en la materia: Mariano Moreno.

Pero la Fototeca del Patrimonio Histórico cuenta también, al margen de los grandes archivos históricos, con otras colecciones. El "Archivo de Información Artística" cuenta con colecciones provenientes de algunos intentos - no concluidos- del inventario del "patrimonio artístico, arqueológico y etnológico de la Nación", fondos que se completan con documentos gráficos de las intervenciones del Ministerio de Cultura en proyectos de restauración de monumentos y copias adquiridas de fondos de otras colecciones, sobre todo del Archivo Mas de Barcelona, así como colecciones de postales de interés artístico y etnológico. La "Fototeca de Arqueología" contiene documentación fotográfica proveniente de las excavaciones propiciadas por la antigua Subdirección de Arqueología, así como de importantes exposiciones sobre la materia como las de "los Íberos", "Obras Públicas en la Hispania Romana", "El origen del hombre"

y un inventario de arte paleolítico. Una colección muy específica, conectada a los particulares fines del Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, especialmente del Departamento de Bienes Muebles, es la llamada "Fototeca de Obras Restauradas" que atestigua gráficamente los procesos operativos de conservación y restauración en los que el Instituto interviene. Constituye sin duda el más importante repertorio fotográfico sobre tratamientos de conservación y restauración de arte mueble en España. A las cinco colecciones antes mencionadas se ha agregado recientemente el "Archivo Cabré" que contiene los testimonios fotográficos de don Juan Cabré, uno de los padres de la arqueología española y que sus herederos generosamente han cedido a la Dirección de Bellas Artes.

Además de la Fototeca del Patrimonio, existen en España otros repertorios valiosos pertenecientes a organismos oficiales y de gran interés, en muchos casos, para el estudio del patrimonio. Así, la colección del Palacio Real, en la que se encuentran registradas gráficamente las actividades de la Real Casa desde mediados del siglo XIX y que contiene, entre otras, la gran obra de Charles Clifford.

En 1989, el público interesado, los investigadores especializados en el tema de la fotografía en España, fueron sorprendidos por la exposición organizada por la Biblioteca Nacional bajo el título de "150 años de fotografía en la

Biblioteca Nacional”, con la que, junto al magnífico catálogo editado al efecto¹⁰, dio a conocer sus fondos fotográficos y la importante labor que realiza su “Sección de Fotografía” dentro del “Servicio de Bellas Artes” de la Biblioteca. El vastísimo volumen de sus fondos puede calcularse en alrededor de 600.000 fotografías. Dentro de tan extenso repertorio no es de extrañar que exista gran cantidad de materiales de interés para el conocimiento y estudio de nuestro patrimonio. Contiene obras de, entre otros autores, Laurent, Clifford, Moreno, así como una gran cantidad perteneciente a lo que se ha llamado “el círculo de Manuel Castellano”, que constituye un capítulo muy importante de la historia de la fotografía en España.

Además de los archivos de jurisdicción nacional, existen otros de ámbito local, como puede ser el del Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) que actualmente conserva, junto a sus fondos propios, la colección fotográfica de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos que cuenta -raro privilegio- con originales de Fox Talbot e Hipólito Bayard, además de obras de Laurent, Clifford y de fotógrafos valencianos como Monfort, Vela y Pascual Pérez. El IVAM cuenta con un Departamento de Fotografía y ha organizado importantes exposiciones relacionadas con el tema, como las dedicadas a Moholy Nagy y a Lewis Hine, como ya se ha mencionado. De ellas queda testimonio en los magníficos catálogos que se les ha dedicado. Entre los archivos

“locales”, como ejemplos de los numerosos existentes, podemos recordar el “Serrano” de Sevilla, con más de 300.000 negativos realizados por la familia de reporteros de ese nombre que reflejan gráficamente los más variados aspectos de la vida de la ciudad desde los años 20 hasta la actualidad y que, adquirido por el Ayuntamiento sevillano, se encuentra de lleno abocado a las tareas de organización, catalogación y conservación; y el “Archivo Carrascosa”, depositado en el Archivo Histórico Provincial de Soria, con fondos de gran interés, algunos dedicados al patrimonio artístico, arqueológico y etnológico de esa provincia castellana¹¹.

Como ejemplo de archivo fotográfico, depósito de la obra de un profesional de la fotografía, es de destacar el de Alfonso, el conocido fotógrafo de la Gran Vía madrileña, recientemente adquirido por el Estado, que cuenta también con la obra del padre del autor, Alfonso Sánchez García. El archivo de Alfonso posee, además de los contenidos habituales en la obra de un fotógrafo de una determinada ciudad, fondos de gran interés histórico, como los documentos impresionantes y únicos de aspectos y hechos de la Guerra Civil Española, otros de interés etnológico -tipos urbanos y rurales- y una gran cantidad de retratos, desde los de Eugenia de Montijo a los de políticos de la monarquía, la república y el franquismo, así como los de intelectuales y artistas de esos mismos momentos históricos. Es necesario también destacar la

existencia de archivos pertenecientes a organismos privados, generalmente fundaciones, como pueden ser los dedicados a Federico García Lorca o Manuel de Falla, o el más conocido, el Archivo Mas de Barcelona, el mayor en volumen y el más interesante desde el punto de vista de los estudios de patrimonio y de arte hispánico en general. El Archivo Mas está unido a la labor del Instituto Amatller, fundado por la familia catalana de ese nombre, de tan destacada labor de mecenazgo respecto a la cultura en general y al arte en particular. Creado sobre la base primitiva de las colecciones del Archivo de Arqueología Catalana de Mosén Gudiol y de la obra del fotógrafo Adolf Mas, constituye, con las más de 300.000 piezas¹² que integran sus fondos, una fuente de consulta obligatoria para el conocimiento del arte español, desde el románico al contemporáneo, incluyendo las obras conservadas en España y el extranjero, así como las de arte no español pero localizadas en España.

Los archivos fotográficos históricos dedicados al arte -como es el caso de los Moreno y Ruiz Vernacci- son un fondo de conocimiento insustituible en referencia a las obras de arte desaparecidas que, en nuestro país, constituyen un repertorio mucho más numeroso de lo que sería de desear. Las razones son varias: modificación de espacios ciudadanos, con obras de arquitectura y monumentales desaparecidas por las transformaciones urbanísticas, dispersión de colecciones privadas

y salida de muchas de sus obras al extranjero, indolencia de la administración y de particulares al no enfrentarse con medidas preventivas adecuadas que eviten su destrucción. A veces el fenómeno de desaparición se ve acelerado por hechos históricos concretos: invasión napoleónica, Guerra Civil española, por ejemplo.

Uno de los primeros hechos de reforma de un espacio urbanístico de los que se tiene una detallada información fotográfica es la reforma de la Puerta del Sol madrileña en el siglo pasado (1852-1862). Consta de una serie de fotografías cuyos originales se encuentran en la Biblioteca Nacional, que documentan todo el proceso mediante el cual desaparece un espacio urbanístico y es reemplazado por otro. Las numerosas fotografías, en su mayoría obra de Clifford, muestran el aspecto antiguo de la plaza, es decir, el espacio que iba a desaparecer. Desde 1858 se documenta el derribo de la plaza y su reemplazo por nuevas construcciones. De 1860 es la fotografía de Laurent -"Madrid 41"- que muestra a la nueva plaza con sus fachadas de estilo francés tal cual se la conoce actualmente. Voluntariamente o no, los autores nos dejan la documentación gráfica de una intervención urbanística con los criterios modernos con los que se documenta todo trabajo de restauración: fotos primeras con el aspecto anterior a la intervención, otras de los diferentes pasos del proceso y fotografía final con el aspecto de la obra acabada.

Una documentación similar podemos encontrar en el "Archivo Moreno" referida a las peripecias de la Iglesia de San Sebastián de Madrid, de los siglos XVI y XVII, destruida en 1936 durante la Guerra Civil. El material existente en el Moreno es del mayor interés. Fotografías anteriores a la destrucción muestran, por ejemplo, al grupo escultórico de la fachada, obra de Luis Salvador Carmona (s. XVIII) que resultó irremediablemente perdido, así como el interior del templo. Se encuentran también fotografías de la fachada y el interior destruidos, especialmente de las capillas de los cómicos y de los arquitectos que constituyen, además, un documento de información único acerca de materiales y técnicas usados para la construcción, que hubiera resultado inviable de no mediar la desgraciada destrucción. Finalmente, se encuentran fotografías de diferentes proyectos para la reconstrucción de la Iglesia y su entorno, que fueron presentados al Comité de "Reforma, reconstrucción y saneamiento de Madrid", creado por la República y que, dirigido por Julián Besteiro, tuvo como colaborador al arquitecto Rafael García Mercadal. Ya en otras páginas¹³ hemos hecho referencia a la documentación similar que existe en el Archivo Moreno acerca de la desaparecida capilla de San Isidro de la Iglesia de San Andrés, de Madrid, obra del arquitecto Pedro de la Torre, así como de los lienzos de Rizzi y Carreño de Miranda y de las obras escultóricas que contenía, como el "Cristo de la Cofradía de la Agonía y de la Buena Muerte", obra

también del XVII de Pedro Alonso de los Ríos.

Por supuesto que no son las únicas fuentes documentales conservadas en el Moreno útiles para la investigación de obras desaparecidas. Son éstas numerosas. Mencionaremos sólo, a manera de ejemplos, las referidas a iglesias y conventos de Alcalá de Henares, gran parte de cuyas obras artísticas fueron también destruidas o desaparecidas durante la Guerra Civil, o a pinturas de Goya, catalogadas como auténticas¹⁴ y aceptadas como tales por autores como Gudiol y sólo conocidas por "viejas fotografías de Moreno". De ellas sólo mencionaremos algunos ejemplos: "Misa de purificación de una parida", tema del que hizo varias versiones, limitada ésta a la zona central y que fue propiedad del marqués de la Torrecilla (A. Moreno N° 02456/C, Rizzoli N° 621); "Figuras bajo un arco", que fue propiedad de Juan Lafora (A. Moreno N° 02529/C- Rizzoli N° 573); "Fernando VII", que integró la colección del duque de Tamames (A. Moreno N° 02551/C- Rizzoli N° 594) y una de las series dedicadas por Goya a "Juegos de muchachos", en este caso la que perteneció al marqués de Santa Marta.

Muy importantes para el conocimiento de la obra de Francisco de Goya son los negativos que se encuentran en el Archivo Ruiz Vernacci de las "pinturas negras", obras por supuesto no desaparecidas, pero realizadas por Laurent en el ámbito -la Quinta del Sordo- para el que

fueron pensadas y en el que fueron realizadas, como testimonio no sólo del entorno, éste sí desaparecido, sino también del estado original de las pinturas y del alcance de la restauración de Martínez Cubells y que completan lo conocido a través de investigaciones así como de grabados antiguos y algunos positivos fotográficos existentes¹⁵

Los fondos del Archivo Ruiz Vernacci, por su antigüedad, así como por el extenso espectro cronológico que abarcan, son una fuente absolutamente imprescindible para el conocimiento de obras de arte desaparecidas en España. Sólo mencionaremos algunas: la “Torre Nueva” de Zaragoza, mudéjar, desaparecida en 1895; la “Plaza de Toros nueva” de Madrid, construida entre 1873 y 1874 donde está actualmente el Palacio de los Deportes de la calle de Felipe II, posteriormente destruida y sustituida por la actual de Las Ventas; el “Alcázar de Toledo” destruido en su casi totalidad durante la Guerra Civil; “Torre de los Lujanes” de Madrid, de la que existen versiones fotográficas de diferentes momentos: con su aspecto original anterior a 1875, posterior a la reconstrucción neogótica de 1879, y en su estado actual; “Mercado de la Cebada” y “Viaducto”, ambos madrileños y pertenecientes a la arquitectura del hierro, destruidos y sustituidos por las construcciones actuales. Para terminar esta lista no exhaustiva ni completa podemos señalar también la serie de obras del pintor Casado del Alisal actualmente en paradero desconocido.

Otro aspecto relacionado con el patrimonio histórico es el de los archivos fotográficos como fuente indispensable en los trabajos de conservación y restauración. Sabido es que todo restaurador debe tratar de llevar la obra de arte a su estado original o, al menos, al más cercano a éste, y que dicha obra de arte como tal ha sido modificada por una serie de agentes destructores como la suciedad, la contaminación, la acción del clima, la mano del hombre e incluso las diferentes intervenciones restauradoras que, con mayor o menor acierto, pueda haber soportado. Necesita el restaurador, lógicamente, de determinados documentos que le acerquen al estado original de las piezas, al cual pretende llegar. En muchos casos sólo se cuenta con documentación literaria de relativa validez. En los casos más afortunados se puede contar con documentación fotográfica que muestre a la pieza-objeto en su integridad histórica, técnica y estética en un momento determinado, anterior o posterior a determinadas modificaciones. En este caso la documentación gráfica se convierte en una guía fundamental de las pautas a seguir.

A través de la documentación existente en el Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales podemos inferir la importancia que los fondos de dichos Archivos Fotográficos históricos -Moreno y Ruiz Vernacci- han tenido para determinadas intervenciones. Haremos mención de algunas que nos parecen muy ilustrativas al respecto¹⁶.

En estos momentos, equipos de restauradores dirigidos por el técnico del Instituto Juan Ruiz se enfrentan a las tareas de conservación y restauración de dos series de pinturas murales que son quizá de las más importantes existentes en Madrid: los frescos de Goya de la Ermita de San Antonio de la Florida¹⁷ y las pinturas de la Iglesia de San Antonio de los Alemanes o de los Portugueses. Se trata en ambos casos de obras que, aunque de diferentes épocas (finales del siglo XVIII la primera, siglo XVII la segunda), han soportado procesos de deterioro y sufrido diferentes intervenciones restauradoras. Los técnicos han tenido la fortuna de contar con una documentación fotográfica conservada en los archivos Moreno y Ruiz Vernacci sumamente esclarecedora en el momento de detectar variaciones y repintes. En el caso de San Antonio de los Alemanes han resultado de gran utilidad también a los efectos de determinar la autoría de las diferentes zonas de las pinturas, ya que en ellas intervinieron Carreño de Miranda, Rizzi y Lucas Jordán.

En 1975 ingresó en el Instituto el cuadro “Los desposorios de la Virgen”, procedente del Hospital de San Julián de Málaga y actualmente en el Museo Provincial de Bellas Artes de dicha ciudad. Es obra de Miguel de Manrique -o “Miguel el Flamenco” o “Miguel de Amberes”- de fines del siglo XVI o comienzos del XVII. La pintura fue parcialmente destruida en el incendio del Hospital en 1936. Lo conservado

se reducía a algo menos de la mitad del total de la pintura. La existencia de una fotografía de Moreno conservada en su Archivo, anterior al siniestro, permitió a los técnicos no sólo montar con exactitud los dos fragmentos sobre un lienzo del mismo tamaño y forma del original, sino también retocar la laguna que quedaba entre ambos trozos.

Ante la preocupante conservación del claustro románico del Monasterio de Santo Domingo de Silos, en Burgos, la Dirección General de Bellas Artes y Archivos decidió a partir de 1986 hacer una constante vigilancia del estado de las obras, en especial de los capiteles. Se ha realizado un proyecto de conservación del claustro que comienza con una primera recopilación de datos de todo tipo de documentación e información científica que pueda arrojar luz sobre el problema para pasar luego a las fases siguientes: diagnóstico de las causas que provocan las alteraciones, determinación de las actuaciones necesarias para asegurar la conservación de la obra y, finalmente, la aplicación práctica del tratamiento que se considere más adecuado. Para cumplimentar la primera fase se requirió el apoyo documental de los fondos del Archivo Moreno que dispone de una serie muy completa -alrededor de 200 fotografías- especialmente sobre los capiteles y que, posteriormente comparadas con las provenientes de un reportaje actual realizado por fotógrafos del Instituto de Conservación y Restauración, han permitido llegar a decisivas conclusiones que

facilitarán la realización de las últimas fases del proyecto.

Para terminar no queremos dejar de ocuparnos, aunque sea brevemente, de la existencia de técnicas fotográficas especiales que se ponen al servicio de la conservación y restauración del Patrimonio. Como muy bien señalan Faldi y Paolini en el estudio que dedican al tema¹⁸, es casi un lugar común el recordar que toda intervención sobre una obra de arte debe ser precedida por un estudio documental que lleve a un análisis científico lo más exhaustivo posible del objeto.

Al documentar los procesos aplicados a la conservación se debe tener en cuenta que probablemente éstos comportarán algunas modificaciones de la realidad física de la obra. Esta documentación permitirá en el futuro indagar acerca de las manipulaciones a que se le ha sometido, así como dar respuestas a los interrogantes sobre sus características. Sólo trabajando con este criterio restaurar será siempre, según el conocido criterio de Brandi¹⁹ al que también apelan Faldi y Paolini, un momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte en su consistencia física y en su doble condición estética e histórica con vistas a su transmisión al futuro.

Uno de los medios principales de documentación y divulgación de los objetos artísticos es la fotografía. Mediante unas determinadas técnicas fotográficas se obtendrán imágenes que bien interpretadas y confrontadas con

otros datos permitirán conocer mejor la obra de arte.

La investigación fotográfica aplicada a la obra de arte tendrá la ventaja respecto a otras intervenciones de que no tendrá en absoluto un carácter destructivo o invasor. Se trata, pues, de un recurso metodológico que no altera el objeto al no intervenir sobre su realidad física²⁰, a diferencia, por ejemplo, de los análisis físicos, químicos o biológicos que requieren una toma de muestras para los estudios y entrañan, en mayor o menor medida, una mutilación de la pieza.

Entre los diferentes motivos que justifican el que se recurra a la técnica fotográfica en los procesos de restauración, podemos señalar tres: en primer lugar debe considerarse a la fotografía como el mejor recurso para superar la irreversibilidad de algunos procedimientos, sobre todo en lo que se refiere a limpieza. Un barniz envejecido de una pintura, una carbonatación cubriente en un objeto cerámico, una capa de corrosión en un metal, desaparecerán durante una operación de limpieza en el intento -por cierto legítimo- de devolver a las piezas las características estéticas originales. Estas alteraciones constituyen parte de la historia material de los objetos y cuando se las ha eliminado, ya no se puede volver atrás y el único testigo que nos queda será el documento fotográfico.

En segundo lugar hay que tener en cuenta que durante los tratamientos pueden ocurrir accidentes, no

deseables por supuesto, pero muchas veces inevitables, que conllevan alguna pérdida material. Por lo tanto la pieza debe ser fotografiada con la mayor cantidad de detalles posible a fin de documentar acerca de la forma y dimensiones anteriores al tratamiento.

En tercer lugar se puede afirmar que la cámara fotográfica ve cosas que no percibe el ojo humano y revelarnos detalles que pueden contribuir al conocimiento del estado de un objeto y a decidir sobre los tratamientos que se

deberían aplicar. Para todo ello existen técnicas específicas que van desde las más sencillas - macrofotografía, luz rasante, luz monocromática, microfotografía- a las más complejas y sofisticadas - fluorescencia de rayos ultravioleta, rayos infrarrojos, reflectografía infrarroja y rayos X. No creemos que sea éste el lugar adecuado para explicar en qué consisten estas técnicas²¹ pero sí señalar que sus resultados constituyen material de archivo y como tal deben ser conservados. El Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales ha aplicado y

aplica estas técnicas. El material generado se encuentra en la Fototeca de Obras Restauradas.

No queremos dejar de señalar que, en su momento, para la preparación de este tema pudimos contar con la colaboración de Raúl Fernando Amitrano, con sus conocimientos, con su experiencia, que con la generosidad que le era habitual, puso a nuestra disposición. Por esta razón, pero también por muchas otras, nuestro emocionado recuerdo y nuestro agradecimiento.

NOTAS

¹ "Historia de la fotografía", dirigida por Jean Claude Lemagny y André Rovillé, Barcelona, 1988.

² Para conocer el surgimiento de la fotografía en España y su posterior evolución, puede consultarse: SOUGEZ, Marie- Loup: "Historia de la fotografía", Madrid, 1985; así como los diversos trabajos de Lee Fontanella y Publio López Mondéjar.

³ LONG, Margery S.: "Photographs in Archival Collections", En: "Archives and manuscripts: Administration Photographic Collections", Society of American Archivist, Chicago, 1984.

⁴ FONTANELLA, Lee: "Historia de la fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900", Madrid, 1981.

⁵ Citado por LONG, Margery S., op. cit.

⁶ Ibidem.

⁷ Acerca de la importancia de los archivos fotográficos en USA, puede consultarse: LONG, Margery S., op. cit.

⁸ WALLE, Raphael Van de: "Les Archives photographiques de L'Institut. Un inventaire du patrimoine artistique belge". En: Bulletin IRPA, N° 12, Bruselas, 1970.

⁹ Respecto a estos archivos se puede consultar: "La documentación fotográfica de la Dirección General de Bellas Artes y Archivos. J. Laurent I", Ministerio de Cultura, Madrid, 1983, con interesantes artículos de Félix González, Carlos Teixidor, Ana M. Victoria Gutiérrez y una catalogación en la que participaron, además, María Linarejos de la Paz Cruz, Belén Rodríguez Nuere, Isabel Argerich y Carmen Torrecillas; SEGOVIA GUERRERO, Eduardo: "Importancia de la conservación de los archivos fotográficos". En: KOINÉ, n° 3, Madrid, 1986; ALONSO, María José y GUTIÉRREZ, Ismael: "El Archivo Moreno". En: "Informes y Trabajos", N° 14, Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte.

¹⁰ "150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional". Ministerio de Cultura, Madrid, 1989.

¹¹ ALVAREZ GARCÍA, Carlos: "El Archivo Carrascosa". En: "Arevacón", N° 12, Soria, diciembre 1986.

¹² BLANCH, Montserrat: "El Archivo "Mas" de fotografía". En: "Actas del I Congreso de Historia de la Fotografía española". Sevilla, 1986.

¹³ SEGOVIA GUERRERO, Eduardo: op. cit.

¹⁴ "Goya", Rizzoli-Noguer, Barcelona, 1976.

¹⁵ TORRECILLAS, María del Carmen: "Nueva documentación fotográfica sobre las pinturas de la Quinta del Sordo de Goya". En: Boletín del Museo del Prado, Tomo VI, N° 17, mayo-agosto 1985. La autora nos ha proporcionado también datos acerca de otros documentos fotográficos referidos a obras desaparecidas y conservadas en el Archivo Ruiz Vernacci.

¹⁶ Agradecemos especialmente la generosa colaboración con la que hemos contado para la elaboración de este aspecto, por parte de los historiadores del Instituto Juan Antonio Morán Cabré, Pilar Vicent Contreras y Juan Valadés Sierra.

¹⁷ Acerca de los criterios y pasos seguidos en esta obra ver: "La Ermita de San Antonio de la Florida. Restauración de los frescos de Goya". Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1992.

¹⁸ FALDI, Manfredi Y PAOLINI, Claudio: "Tecniche fotografiche per la documentazione delle opere d'arte". Firenze, 1987.

¹⁹ BRANDI, Cesare: "Teoria del Restauro". Torino, 1963.

²⁰ FALDI, M. y PAOLINI, C.: op. cit.

²¹ Para el conocimiento de estas técnicas, así como de la historia de su aplicación en España, resulta de gran utilidad: GARRIDO, M.C., MORÁN CABRÉ, J.A. y CRESPO, E.: "Datos para un bosquejo histórico sobre la introducción y empleo en España de elementos de análisis y documentación de técnicas fotográficas especiales y rayos X como elementos de análisis y documentación en la conservación de obras de arte". En: Actas del I Congreso de Historia de la Fotografía Española". Sevilla, 1986.



Foto 1.-Miguel Manrique: «Los Desposorios de la Virgen» después de su restauración. Obras restauradas. Fototeca del Patrimonio Histórico (ICRBC).



Foto 2.-Miguel Manrique: «Los Desposorios de la Virgen» antes de su destrucción parcial. Archivo Moreno. Fototeca del Patrimonio Histórico (ICRBC).



Foto 3.- Capilla de San Isidro de la Iglesia de San Andrés, destruida en 1936. Archivo Moreno. Fototeca del Patrimonio Histórico (ICRBC).



Foto 4.- Capilla de San Isidro de la Iglesia de San Andrés, antes de su destrucción. Archivo Moreno. Fototeca del Patrimonio Histórico (ICRBC).



Foto 5.- Francisco de Goya: «Niños jugando a los Toros».- Archivo Moreno.- Fototeca del Patrimonio Histórico (ICRBC).



Foto 6.- Francisco de Goya: «Fernando VII».- Archivo Moreno. Fototeca del Patrimonio Histórico (ICRBC).