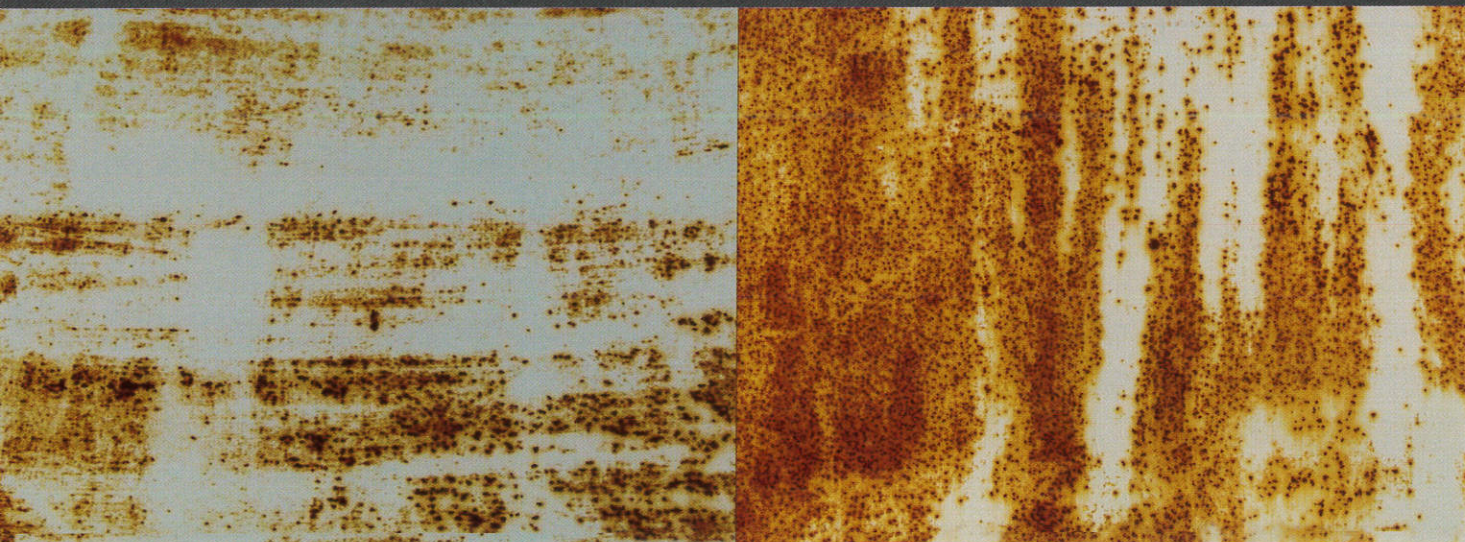


# DOCUMENTOS GRÁFICOS EN LA RIBERA DEL DUERO: LA FOTOGRAFÍA

---

José Ignacio Sánchez Rivera





El conocimiento que tenemos de la Historia se cimienta en el estudio de documentos. Pueden éstos ser de muchas naturalezas: desde el relato de unos hechos escritos en un pergamino o papel, hasta el efímero relato tomado directamente de un testigo y grabado en una cinta magnetofónica o un rollo de parafina.

Otro medio de recabar información sobre acontecimientos pasados, imprescindible cuando fallan las fuentes escritas, es la excavación arqueológica, que convierte en documento todos los efectos materiales y su ubicación relativa en la zona estudiada.

En los últimos tiempos está siendo de singular interés el estudio de documentos gráficos como los planos de obras públicas, los bocetos previos a un proyecto, el propio dibujo del proyecto o, incluso, una pintura donde aparece, a veces de forma anecdótica y como para llenar el fondo, la perspectiva de una ciudad o un edificio.

Desde el momento de su invención, a mediados del siglo XIX, la fotografía se ha convertido en un excepcional documento que por su precisión y extenso uso nos provee de valiosos datos para el conocimiento del tiempo pasado, pues toda fotografía, desde el momento que se dispara una cámara, ya es una imagen de antaño. Es nuestra historia.

La fotografía se inventó por el interés en obtener imágenes idénticas a la realidad. No será hasta 1826 cuando se realice la primera foto con cámara y placa fotográfica, pero imágenes semejantes a como las percibe nuestro ojo se habían obtenido por procedimientos artesanales, o sea, dibujadas.

## LOS DIBUJANTES

Cuando se trata de obtener una vista de un paisaje el dibujante puede trazarla sobre papel, pero cuando nosotros miramos el resultado puede que éste no evoque la realidad, sino lo que el dibujante trazó interpretando la realidad. A lo largo de la historia ha sido una obsesión de los hombres la obtención de imágenes que fueran iguales a lo que viésemos por la observación directa del objeto retratado. Para ello los dibujantes, desde el siglo XVI, utilizaban un marco con una cuadrícula de hilos formando una malla. Mirando a través de él podían ver en qué cuadrado de la malla se encontraban los objetos a dibujar y así colocarlos en la posición exacta sobre el lienzo. Este procedimiento se utilizó con frecuencia para obtener vistas de ciudades.

En aquellos años, siglos XVI al XVIII, los viajes eran penosísimos, por lo que los eruditos y curiosos, si querían ver cómo era el mundo, no tenían más remedio que leer libros de viajes o contemplar geografías con grabados. Para realizar éstos se hacía precisa la obtención de vistas de ciudades que los dibujantes lograban gracias al uso del marco con rejilla.

En España son escasísimos los documentos que reproducen vistas de ciudades. Hasta el siglo XIX, si exceptuamos la vista de Toledo que pintó El Greco desde Los Cigarrales, apenas tenemos alguna imagen urbana. El preciso plano de Aranda de Duero de 1503 puede tomarse también como una gozosa excepción en este vacío figurativo, como también lo son las famosas vistas de ciudades que dibujó Anton Van den Wyngaerde a mediados del siglo XVI. Las primeras panorámicas

que conocemos de ciudades como Burgos o Valladolid (fig. 1) se las debemos a este dibujante flamenco que era conocido en España por su nombre traducido: Antonio de las Viñas<sup>1</sup>.

Este procedimiento exigía que el marco con la malla de hilos se colocara fijo sobre un caballete y que el dibujante mirase el panorama a través de él siempre desde la misma posición. Para eso debía apoyar su mandíbula sobre un soporte también fijo y observar guiñando un ojo si quería obtener la posición de cada objeto en su lugar exacto.

Algo se simplificaron las cosas con la invención de la cámara oscura. Se trataba de una caja donde entraba la luz por un pequeño orificio formando una imagen en la tapa opuesta. De esta

forma lo que estaba abajo emite luz que, al penetrar por el orificio, pasa a estar en la parte de arriba de la caja y a la inversa. Es decir, la cámara oscura invierte las imágenes. Este mismo funcionamiento lo siguen las cámaras fotográficas actuales. En la tapa opuesta al orificio, donde se forma la imagen, ha de colocarse un negativo fotográfico o una placa digitalizadora dependiendo del tipo de máquina, analógica o digital.

En el siglo XVIII era habitual usar la cámara oscura para dibujar sobre tapa opuesta al orificio la vista que se deseaba pintar, aunque esto presentaba algunos inconvenientes como, por ejemplo, que el tamaño de la cámara hacía imposible que una persona permaneciera en el interior realizando el dibujo. Por eso se sustituyó la tapa donde se formaba la imagen por un cristal esmerilado



Fig. 1. Vista panorámica de Burgos por Anton Van den Wyngaerde, mediados del siglo XVI, donde pueden apreciarse los trazos de la malla de referencia. Al parecer, este autor copiaba luego conservando la proporción horizontal y desplazando los planos verticales de sus dibujos para identificar mejor los edificios.

<sup>1</sup> KAGAN, R.L. (1986): *Ciudades del siglo de oro: las vistas españolas de Anton Van den Wyngaerde*. El Viso. Madrid, 1986.

de modo que se pudiera ver la imagen desde atrás y así dibujar desde fuera<sup>2</sup>.

El siguiente paso fue solucionar el problema del orificio: para que la imagen fuese nítida el agujero debía ser lo más pequeño posible, pero entonces la cantidad de luz que entraba era escasísima. Por eso se incorporó una lente en el orificio. Una simple lupa podía valer<sup>3</sup>. Incorporándola a una cámara oscura se consiguió aumentar la luminosidad del aparato. Ahora ya era posible utilizar la cámara oscura en situaciones de escasa iluminación pero la imagen seguía obteniéndose por un proceso manual, pendiente de la interpretación de la realidad que hiciese una persona: el dibujante (fig. 2).

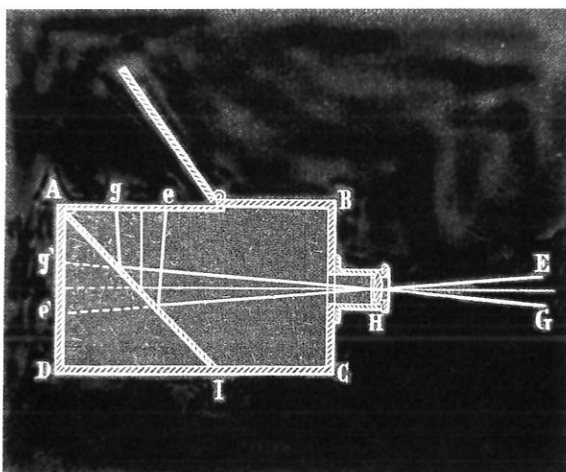


Fig. 2. Cámara oscura con lente incorporada para aumentar la luminosidad en el interior. Como la imagen saldría invertida, se coloca dentro un espejo que refleje la imagen hacia arriba y la invierta de nuevo, recibiendo en posición correcta bajo la tapa para ser dibujada.

## LAS PRIMERAS FOTOGRAFÍAS

A finales del siglo XVIII la química había descubierto sustancias que reaccionaban al incidir la

luz sobre ellas<sup>4</sup>. Al obtenerlas habían puesto las bases de la fotografía: una sustancia se extendía sobre una plancha metálica (la placa fotográfica) y una vez situada en una cámara oscura se dejaba el objetivo abierto para que la luz penetrase hasta ella. Los objetos oscuros enviaban poca luz sobre la cámara, dejando zonas de la placa sin iluminar en tanto que los objetos más claros hacían lo contrario. Al final, los productos químicos que se habían extendido sobre la plancha metálica habían recibido diferentes cantidades de luz y aplicando reactivos químicos seguían evoluciones químicas diferentes, dando productos distintos en unas zonas u otras.

La imagen fotográfica más antigua que se conserva está en la biblioteca de la Universidad de Texas, en los Estados Unidos. Se trata de una placa metálica impresionada en París durante el verano de 1826. Para obtenerla, Nicéphore Niépce mantuvo la cámara con la lente abierta varias horas hasta que la plancha se impresionó. Por eso la imagen que obtuvo, una vista de los tejados desde la ventana de su habitación, no tiene sombras marcadas.

Las primeras fotos, llamados *daguerrotipos* en honor de su inventor, el francés Louis Daguerre, se hacían sobre planchas metálicas de gran tamaño que luego había que mirar con la luz procedente de una dirección determinada. Para hacer un daguerrotipo hacía falta tener abierto el objetivo de la cámara solo media hora (tiempo de exposición). Era todo un éxito para la época. Pronto fue abandonado el soporte en plancha de metal y se usó la placa de cristal donde, en una cara, se extendía la emulsión en un laboratorio a oscuras, se colocaba en una caja hermética y ya estaba lista para llevarse, junto con la cámara, a donde hiciera falta. Había placas de 20 x 30 cen-

<sup>2</sup> FRIZOT, M. (ed.): *A new history of photography*. Könemann. Colonia, 1998.

<sup>3</sup> SIERRA PUPARELLI, V.: *La fotografía en el aula*. Akal. Torrejón de Ardoz. Madrid, 1992.

<sup>4</sup> Ya en 1725 Johann Heinrich Schulze había demostrado sus efectos sobre la plata. Si no hubiese abandonado sus experimentos la invención de la fotografía podría haberse adelantado casi cien años. Para conocer los comienzos químicos de la fotografía, véase VV. AA.: *Huellas de luz: el arte y los experimentos de William Henry Fox Talbot*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 2001.

tímetros, tan grandes como un folio. Como puede deducirse, el utillaje de un fotógrafo que salía del laboratorio era aparatoso y de difícil manipulado.

El sistema se perfeccionó cambiando los reactivos químicos (el calotipo) y reduciendo mucho el tiempo de exposición, a pesar de lo cual los retratos había que hacerlos sentando a las personas y sujetándoles la cabeza por detrás con una horquilla en la nuca.

Con la fotografía se había conseguido un viejo anhelo: obtener imágenes automáticas, sin necesidad de la intervención del dibujante, y así se anunciaba en sus comienzos: como un procedimiento para la obtención de imágenes naturales impresas por sí mismas. No faltaron en aquella época experimentos de placas fotográficas en contacto con hojas, alas de insecto o tramas de tejidos.

Los fotógrafos retratistas aparecieron en las ciudades ocupando los áticos de las casas. En sus estudios de azotea, acristalados como invernaderos, tenían suficiente luz para realizar las primeras fotografías. Su formación provenía de las escuelas de Bellas Artes a la que añadían algunos conocimientos de química. A su sólida base académica le debemos la calidad de los primeros retratos y paisajes plasmados en placa fotográfica.

Del aristocrático retrato al óleo, solo accesible a las clases privilegiadas, se pasó al más económico retrato fotográfico, que supuso una verdadera revolución social acompañando a otras de signo político y económico que se fueron abriendo paso durante el siglo XIX. La clientela del fotógrafo abarcaba desde los reyes hasta las capas humildes de la sociedad: las clases acomodadas se retrataban regularmente para enviar una imagen reciente a los parientes y amigos que vivían lejos, o para que personas de su clase fuesen conociendo a los hijos en edad casadera. Pronto se confeccionaron álbumes donde se coleccionaban los *carnets* de amistades y parientes (figs. 3 y 4).



Fig. 3. La fotografía permitió la extensión del retrato a casi todas las clases sociales, sustituyendo a la pintura al óleo. Con frecuencia se realizaban retratos individuales o familiares para enviarlos a los parientes y amigos distantes. En la imagen, fotografía del luto de madre e hija tras el fallecimiento del padre de familia (Col. del autor).

Las clases más humildes solo acudían al fotógrafo en acontecimientos sonados, especialmente el día de la boda. En una época se hizo frecuente llamar al fotógrafo cuando un niño moría, para conservar su imagen dormida como recuerdo. La macabra costumbre llegó a ser tan habitual que las autoridades terminaron prohibiéndola.

Otra costumbre burguesa era la colección de imágenes de monumentos o paisajes. Los mejores fotógrafos del momento salieron por esos mundos, hasta entonces desconocidos, para hacer series completas de castillos, catedrales o ambientes urbanos. También se fotografiaron las obras de ingeniería, orgullo del siglo XIX. Es notable la colección que realizó el inglés Clifford sobre el Canal



Fig. 4. Retratos de matrimonio realizados en estudio con telones decorativos. El primero en Palencia en 1880 y el segundo en Segovia en 1930. Nótese que la composición es la misma a pesar del medio siglo transcurrido entre ambas tomas, aunque en la segunda los avances en la emulsión fotográfica permitieron tiempos de exposición más cortos y poses menos rígidas (Col. del autor).

de Isabel II para la traída de aguas a Madrid, por encargo de la soberana, hacia 1860, o las colecciones de Laurent, una década después, con sus series de monumentos o puentes del ferrocarril. Los particulares que adquirirían estas colecciones disfrutaban en sus confortables hogares del pasatiempo e instrucción que proporcionaban estos álbumes, además de la compañía de quien los visitaban para contemplarlos. Cuando ni la televisión ni el cine habían nacido era éste uno de los más divertidos entretenimientos. Hoy son para nosotros valiosísimos documentos: nos dicen cómo se ejecutaban las obras públicas, cómo vestían

los peones o cuáles eran sus condiciones de trabajo. Son, en suma, una fuente de conocimiento para el historiador que hace bueno el dicho de que una imagen vale más que mil palabras<sup>5</sup>.

Junto a los fotógrafos profesionales surgieron pronto los aficionados: personas de ánimo despierto que por su afición a la química, a las bellas artes o ambas cosas se iniciaron en el camino de contar a otros lo que veían por medio de la fotografía. A fines del siglo XIX eran legión los *amateurs* que estampaban placas con las vistas de su ciudad, sus viajes o los retratos de sus allegados.

<sup>5</sup> FONTANELLA, L.: *Clifford en España. Un fotógrafo en la Corte de Isabel II*. Iberdrola. Madrid, 1997.

GONZÁLEZ, R.: *Luces de un siglo - Valladolid en la fotografía del siglo XIX*. Lovader Ediciones. Valladolid, 2001.

GONZÁLEZ, R.: *El asombro en la mirada - 100 años de fotografía en Castilla y León (1839-1939)*. Consorcio Salamanca 2002. Salamanca, 2002.

Para ellos surgió una industria de cámaras y material fotográfico ligero y económico que, con el tiempo, influyó sobre los usos profesionales.

Pensando en ellos se comenzó a fabricar un instrumental barato pero, sobre todo, fácil de manejar. El principal impulsor de la fotografía popular fue Kodak, en los Estados Unidos, sacando al mercado en 1888 una ligerísima cámara para película de plástico enrollado: el celuloide, plástico ligero y flexible del que todavía se hace la película, que comenzó a sustituir a las pesadas placas de cristal.<sup>6</sup> Su fácil manejo hacía que cualquiera pudiera usarla, comenzando por los niños. Las fotos no eran de una calidad extraordinaria y tenían forma circular, pero abrían un amplísimo mercado que no tardaría en hacer bajar los precios. La fotografía comenzaba a estar al alcance de todos por su sencillez y economía.

A pesar de todo, los profesionales siguieron utilizando su aparatoso y más perfecto instrumental, aunque su tamaño y peso le restara operatividad. No solo eso. Los retratos resultaban casi siempre poco naturales, pues la espontaneidad desaparecía ante tanto despliegue técnico. Basta con observar cualquier foto de una calle tomada por un fotógrafo de la época: todos los transeúntes se paran y componen estudiadas poses para inmortalizarse en el negativo.

En la década de 1920 se le ocurrió a un ingeniero alemán, apellidado Leitz, la idea de hacer una cámara que usara la misma película de celuloide en rollos que se usaba para el cine, entonces todavía mudo. Era una cinta plástica de 35 milímetros de ancho con dos filas de orificios junto a los bordes para que la máquina arrastrara la película. Es exactamente el tipo de rollo que utilizamos hoy todavía y que nos resulta tan familiar. Cuando se enrolla un metro y sesenta centímetros de película salen tres docenas de fotografías. Había nacido el carrete de película

convencional y ha durado ya casi un siglo, pues aún hoy lo usamos.

Lo segundo que hizo el ingeniero Leitz fue fabricar una cámara con una excelente óptica. Ya que el negativo era diminuto, en comparación con los formatos de las cámaras habituales, la óptica debía ser muy buena para no perder calidad. Así surgió la *Leitz Camera*, o sea, Leica, nombre que se ha convertido en un mito de todos los amantes de la fotografía. Desde los años veinte hasta hoy no hay aficionado que se precie que no desee tener una Leica, cámara que sigue fabricándose con magnífica calidad, acorde con su precio, en la actualidad.

Al principio no le prestaron mucha atención. Para muchos profesionales su escaso tamaño era un inconveniente para obtener fotografías de calidad. Era, casi, una cámara espía por sus pequeñas dimensiones y las de su negativo, pero pronto demostró que su manejabilidad, su disparo silencioso y su reducido tamaño la hacían ideales para estar en cualquier sitio en el momento adecuado. La agencia de noticias «Magnum» la adoptó como herramienta de trabajo y sus reporteros cruzaron el planeta retratándolo tal y como lo veían. Estuvieron en todas las guerras y en todos los desastres. También afectó a la fotografía artística. Ya no solo era cuestión de encontrar una buena luz y disponer los elementos en una composición académica. Intervenía también el instante preciso en que se realizaba el disparo, pues representaban una realidad distinta de la observada en un momento anterior o posterior.<sup>7</sup>

Después de la Segunda Guerra Mundial los fotógrafos se separaron en dos grupos, según el tipo de material que utilizaran: los aficionados y periodistas gráficos utilizaron masivamente el negativo de 35 milímetros en cámaras que permitían la visión a través de las lentes, ofreciendo una imagen similar a la que iba a captarse. Es el

<sup>6</sup> COLLINS, D.: *The Story of Kodak*. Harry N. Abrahams. Nueva York, 1990.

<sup>7</sup> YAPP, N., y HOPKINSON, A.: *150 years of photo journalism*. Könemann, Colonia, 1995.



sistema *reflex* de visión a través del objetivo. Por el contrario, el profesional prefirió las cámaras con negativos más grandes, que ofrecía más ventajas cuando la calidad era una cuestión primordial y, especialmente, cuando se iban a realizar ampliaciones. Sus negativos, en rollo o placa, eran de 6 x 6 centímetros (el medio formato) y hasta de 9 x 12 centímetros (gran formato)<sup>8</sup>.

Desde la última década del siglo xx se están desarrollando cámaras que utilizan un nuevo soporte de naturaleza electrónica para fijar la imagen; son las cámaras digitales, sistema que va a extenderse hasta abarcar la casi totalidad de las fotografías que se realicen a partir de 2010, por aventajar a la fotografía tradicional en rapidez, economía y en no necesitar procesos químicos para la obtención de imágenes. Sin embargo, en su contra está que ignoramos cuánto tiempo se mantienen inalterables los soportes donde se almacena la información digital.

También se están realizando fotografías con escáneres tridimensionales, que son capaces de captar imágenes de edificios o personas en tres dimensiones y reconstruirlas desde cualquier punto de vista en un ordenador. Una impresora de tres dimensiones se encarga de la reproducción de la imagen a cualquier escala. Es el paso de la imagen plana del dibujo o la fotografía a la imagen estereoscópica de la escultura. El mismo paso que supuso la fotografía a mediados del siglo xix para obtener imágenes planas automáticas en sustitución del dibujo, se está dando ya en estos momentos sustituyendo al escultor por el escáner tridimensional para los objetos con volumen.

## LA FOTOGRAFÍA EN LA RIBERA DEL DUERO

No hay en la Ribera nombre propio de algún fotógrafo ilustre que pueda representar la presencia de esta comarca en la historia de la fotografía española. Bien es verdad que algún fotógrafo ilustre como Ortiz Echagüe pasó por estos campos buscando castillos, que luego recopilaría en su obra dedicada a estas obras militares<sup>9</sup>. Sin embargo, a pesar de ser lugar obligado de paso para los que venían de Francia a visitar España a través de la Nacional I, no llamó la atención de tantos y tantos viajeros y fotógrafos, quizá por ser una zona abierta a las influencias exteriores donde no hay una arquitectura vernácula de especial rareza o personalidad, como sucede en las sierras más apartadas.

Los primeros fotógrafos extranjeros al servicio de la Corona realizaron reportajes sobre obras públicas, especialmente los ferrocarriles. En la Ribera no se hicieron grandes obras de infraestructura, pues el ferrocarril llegó casi en el siglo xx y, por lo tanto, no impresionaron ninguna placa en la comarca. La fachada de Santa María despertó más atención y cuantos fotógrafos pasaron por la villa la retrataron como «cosa de mérito» que se decía en el siglo xix.

Cuando viajó por España Eugène Smith hizo un reportaje completo en Deleitosa (Cáceres)<sup>10</sup> y Hielscher se detuvo en las ciudades monumentales castellanas<sup>11</sup>. Inge Morath pasó por aquí y por allí pero no supo con claridad por dónde había ido, confundiendo algunos lugares en donde estuvo<sup>12</sup>. Robert Capa estuvo en los frentes de guerra<sup>13</sup>, y

<sup>8</sup> LANGFORD, M.: *La fotografía paso a paso. Un curso completo*. Hermann Blume. Madrid, 1992 (1ª edición de 1978).

<sup>9</sup> Destacan sus famosas vistas del castillo de Peñaranda de Duero y de Peñafiel desde el espolón norte con cielos atormentados en el estilo pictorialista que este autor desarrolló. También fue publicada en la obra recopilatoria: *José Ortiz - Echagüe. sus fotografías*. Incafo. Madrid, 1978. Publicado en vida del autor.

<sup>10</sup> JOHNSON, W.S.: *Los grandes fotógrafos*. Volumen 5: Eugene Smith. Orbis - Fabbri. Barcelona, 1990.

<sup>11</sup> HIELSCHER, K., y AGUSTÍN NÚÑEZ, J.: *La España desconocida*. J. Agustín Núñez. Granada, 1920, 1991.

<sup>12</sup> MORATH, I. *Inge Morath. España en los 50*. Artecontexto, S.L.. Madrid, 1994.

<sup>13</sup> ROBERT CAPA: *Cuadernos de guerra en España (1936-1939)*. Edicions Alfons el Magnànim, Institución Valenciana d'Estudis i Investigació. Valencia, 1987.

*Fotografías de Robert Capa sobre la Guerra Civil española*. El Viso. Madrid, 1990.

PETTIT, PH., Y PETITO, P.: *Paysages de Magnum*. Editions Plume / Adès. París (Francia), 1996.



Fig. 5. Esta es, quizá, la imagen más antigua conocida de Aranda de Duero. Está fechada en 1880 y muestra la entrada de un carro por la carretera de Madrid hacia el puente, que todavía tiene pretiles de piedra y la calzada sin ensanchar. Los postes son del tendido telegráfico (Col. Biblioteca de Aranda de Duero).

tantos y tantos fotógrafos que recorrieron España, extranjeros o no, encontraron en otras zonas los usos atávicos o folclóricos que más les llamaron la atención por extraños y ajenos al pensamiento europeo contemporáneo, lo mismo que en el siglo XIX los escritores franceses recorrían el país buscando el aroma de mujer con navaja en la liga y bandolero esperando en la puerta, pero al pasar por Aranda de Duero no hubo nada que les impresionara especialmente. Incluso pasan de Burgos a Valladolid antes de ir a Madrid, esquivando el paso por la Ribera<sup>14</sup>. A este respecto cabe destacar la actuación del monje fotógrafo del monasterio de Silos y del Foto Club de Burgos promoviendo excursiones por la provincia. En

muchos pueblos, la primera instantánea de que se tiene constancia fue tomada por un socio de esta asociación.

La fotografía en la Ribera es, por tanto, una historia huérfana de grandes nombres y ligada a la excursión de algún erudito en busca del gótico flamígero de Santa María y, especialmente, a los pequeños y anónimos fotógrafos que, como en otros tantos lugares, hacían fotos por encargo de particulares.

En los primeros tiempos de la fotografía, hasta el último cuarto del siglo XIX, los equipos fotográficos eran pesados y no salían fuera de los es-

<sup>14</sup> Así lo hace Théophile Gautier, por ejemplo que, según algunas informaciones, actuó también como fotógrafo en Burgos en 1840, siendo con ello el primer fotógrafo burgalés. Véase GONZÁLEZ, R.: *El asombro en la mirada*.

tudios si no era por algún encargo importante. Los particulares iban a fotografiarse, o, mejor dicho, «a retratarse», a la ciudad, donde se habían establecido los profesionales más experimentados en hacer las «tarjetas de visita». Allí acudían los labradores acomodados, los funcionarios más viajados y los industriales de la región a gestionar asuntos diversos y, de paso, hacerse una fotografía en aquellos áticos acristalados donde la luz se difundía corriendo unas leves cortinas<sup>15</sup>. A pesar del luminoso ambiente, la foto necesitaba tal dosis de luz que la cámara debía abrir su objetivo varios segundos para lograr impresionar las emulsiones. Para conseguir la inmovilidad de los retratados debían éstos sujetarse en los respaldos

de las sillas con arneses y sustentarse en mesitas o apoyabrazos. Afortunadamente, el macetero estaba de moda en la decoración de interiores durante el fin de siglo y fue el pretexto perfecto para conseguir que una persona de pie pudiera apoyarse en algún elemento del mobiliario.

Si se trataba de una pareja, el varón normalmente se sentaba en una silla y la mujer permanecía en pie apoyada en sus hombros, como una perífrasis gráfica de la armonía del hogar perfecto: el hombre descansa de la fatiga de su trabajo mientras la mujer vela por la seguridad en el ambiente doméstico (figura 4). Compositivamente la pareja se adaptaba muy bien al esquema en L



Fig 6. Las fotografías nos muestran los edificios desaparecidos. En la imagen, que data de 1950 aproximadamente, la ermita de la Virgencilla en Aranda de Duero, junto a la calle que lleva al Puente Conchuela (Col. Biblioteca de Aranda de Duero).

<sup>15</sup> Se tiene noticia de estudios fijos en Burgos desde 1860 (Ramón Fernández y Luciano Manzano) y 1861 (Aparicio Hermanos y Bonnevilde) aunque en 1852 pasó Tenison, en 1853 ya trabajó en la capital burgalesa Clifford, en el año siguiente Blanco y Pérez Galiano, y en 1858 pasó Marchetti. Véase GONZÁLEZ, R. (2002): *op. cit.*

mayúscula, que llenaba muy bien la foto y permitía un ángulo libre para situar un elemento decorativo o paisajístico por medio de un telón donde se simulaba un jardín o una arquitectura fingida. Con el tiempo, los fotógrafos pudieron acceder a equipos más ligeros que desplazaban a los pueblos y seguían repitiendo esta misma composición ante un telón que desplegaban en cualquier plaza. Esta composición la desarrollarán los fotógrafos durante más de cincuenta años.

La foto ineludible en la biografía de muchas personas era la de matrimonio, siendo ésta la única imagen que han dejado para la posteridad. El matrimonio se retrataba como una pareja de bustos, uno al lado del otro, a veces dentro de un óvalo. Desplazarse hasta la capital de provincia para fotografiarse no era fácil y se recurría a visitar al fotógrafo coincidiendo con algún viaje, aunque ya hubiera transcurrido algún tiempo desde la ceremonia. En otras ocasiones se juntaban dos fotos obtenidas por separado y el fotógrafo se encargaba de hacer un montaje que, en ocasiones, incluía disimular el traje de la novia para que pareciera de ceremonia o colocar la cara del marido sobre un busto trajeado con hechuras de alta sastretería, cuando el pobre novio no tenía posibles para acceder a la confección de calidad (fig. 7).

Las fotos de bodas solían teñirse con anilinas en tonos que, muchas veces, no coincidían con los tonos originales: fondos verdosos, vestidos encarnados o azulados y mejillas muy sonrosadas, con labios carmesí. Enmarcados y colgados en el comedor de la casa o la sala eran el elemento central del imaginario de los hogares, como si de los antiguos lares de una casa romana se tratara. Aunque comenzaron a fines del siglo XIX, este tipo de retratos se ha perpetuado durante muchos años y yo mismo he tenido ocasión de ver algún retrato de este tipo no ya de un matrimonio, sino de una pareja de hermanos, realizado hacia 1970, nada menos.

Otro clásico en las colecciones particulares es la foto militar. Para muchos, la única ocasión pa-

ra salir de su pueblo se presentaba con ocasión del servicio militar ¡y qué ocasión! Porque con frecuencia era desplazarse a las colonias americanas o, después del desastre del 98, a los territorios africanos del Marruecos Español (fig. 8). Ya fuera en destino colonial o peninsular, el soldado buscaba retratarse solo o en grupo con algún colega con el que se hubiera trabado amistad durante el servicio. La pose suele ser altiva, como desafiante, pues el oficio militar lo exigía, con la pose confiada (piernas cruzadas o repantingado en una butaca) y demostrando a los que la viesen en el pueblo su saludable alimentación y una cierta opulencia, pues son frecuentes las tomas fumando en actitud exagerada (fig. 9).

Con la llegada de las cámaras portátiles se desarrolló también el oficio de fotógrafo de cuartel, que accedía con permiso a las instalaciones militares y realizaba fotos de los soldados por encargo durante ejercicios de tiro o en los descansos de una marcha. Estas fotos se han hecho hasta la extinción del servicio militar obligatorio en la década de los noventa. En estos casos suelen posar los soldados en grupo desorganizado, abrazándose unos a otros y ocupando todo el cuadro escénico, para lo cual siempre había algunos que se prestaban a tenderse en el suelo en composiciones simétricas espontáneas. Suele hacerse ostentación de las armas de fuego que se manejaban para que fuesen vistas por amigos y parientes en el lugar de origen.

El fotógrafo llegó hasta las más pequeñas aldeas bien entrado el siglo XX con equipos portátiles que permitían realizar fotografías y entregarlas en pocos minutos, por lo que tomaron el nombre de «minutereros». También ejercieron otros minutereros fijos, no itinerantes, fotógrafos que no llegaron a tener laboratorio fijo y que aprovechaban la movilidad del instrumental para acercarse a la clientela en parques y plazas. De este momento datan muchas instantáneas obtenidas en la vía pública en actitud de paseo o de grupo reunido. Los soldados en hora de paseo también fueron clientes asiduos de estos modestos profe-



Fig. 7. Muchas veces, las fotografías tomadas con ocasión de un matrimonio no se realizaban inmediatamente a la ceremonia, sino cuando los esposos podían desplazarse hasta el estudio de un fotógrafo. En la imagen, de 1905 aproximadamente, puede verse cómo el fotógrafo emparejó sendas fotografías de los novios por separado retocando el vestuario para adaptarlo al de una ceremonia. Este tipo de imágenes con busto de una pareja es posible encontrarlas hasta la década de 1970 (Col. del autor).



Fig. 8. Soldados posando junto al heliógrafo en la simulación de un ejercicio. Larache, 1924 (Col. del autor).



Fig. 9. La fotografía durante el servicio militar es otro motivo que suele faltar en las colecciones biográficas familiares. En la imagen, soldados «de cuota» en un regimiento de artillería de Valladolid posan ante la cámara en 1924 (Col. del autor).

sionales. Las cámaras que utilizaban eran un cajón cúbico con lente y respaldo donde se situaba el negativo fotográfico. Posteriormente se revelaba el cliché en el interior de la cajón-cámara, para lo cual el fotógrafo introducía sus manos en el interior a través de unas mangas negras que impedían la entrada de luz. Revelado el negativo, hacía un positivo por contacto sobre el papel dejando entrar luz por el objetivo de la cámara en una cantidad que ya conocía por la práctica en el oficio. Impresionado el positivo, lo revelaba también dentro de la caja en botes o cubetas diminutas que tenía en su interior y, en unos minutos, la foto estaba lista (fig. 10).

Muchos se acordarán del fotógrafo del Campo Grande de Valladolid, hoy inmortalizado en una escultura, que hasta los años ochenta realizaba fotos de soldados paseantes, criadas con niño y viajeros que venían de los pueblos de la Ribera en el tren de Ariza y que se trasladaban hasta el centro de la ciudad por los paseos del Parque<sup>16</sup>.

Estos minutereros acudían a los pueblos cuando se celebraban fiestas y romerías, siendo una ocasión ideal para retratar familias reunidas y amigos de siempre que sellaban su confianza mutua con el acto de sacarse una foto juntos en mangas de camisa y con el brazo pasándose por el hombro.

Las romerías y procesiones con sus danzas, trajes típicos, campesinos endomingados, comidas de confraternización, corridas de toros y músicos ambulantes son un documento imprescindible para la reconstrucción de la historia social de nuestra comunidad (fig. 11).

Durante la posguerra se hizo obligatorio el uso del carné de identidad, lo que supuso un aluvión de trabajo para los fotógrafos urbanos y también para los que transitaban pueblo a pueblo. La foto de carné tenía reducidas dimensiones, lo cual ve-



Fig. 10. Fotografía familiar realizada por un fotógrafo «minuterero» durante el paseo en el Campo Grande de Valladolid, año 1933 (Col. del autor).

nía al pelo a la situación económica del momento, pues el aislamiento con el que las democracias occidentales sancionaron al régimen de Franco hasta la década de los cincuenta se reflejó en una escasez de papel fotográfico, que hizo reducirse el tamaño de las copias hasta extremos indescribibles. Las fotos de los años veinte y treinta suelen tener un tamaño parecido a una tarjeta postal, pero después de la Guerra Civil se reducen hasta di-

<sup>16</sup> La cámara de este fotógrafo se conserva en el Centro Etnológico de Uruña (Valladolid).

menciones cercanas al sello de correos, siendo éste un procedimiento indirecto para datar fotos de las que no se sabe la fecha. También se realizaron fotos de carné para familia numerosa, que eran muy abundantes en aquellos años. ¡Es increíble cómo se podían hacer fotos de tanta gente en tan poco papel! (fig. 12).

Para este trabajo los fotógrafos no solían entender ningún fondo escenográfico, sino que visitaban a la clientela casa por casa realizando las fotos delante de cualquier pared, incluso en el corral de la casa. Son frecuentes los grupos familiares delante de un muro de adobe o una simple sábana.

Otro tema recurrente en la fotografía popular son los grupos corporativos: grupos de trabajadores en la fábrica, catequistas de excursión, empleados de un comercio o una rondalla po-

pular. Se comenzaba en la escuela, donde era frecuente desde comienzos del siglo xx la realización de instantáneas con los maestros en el centro de la escena rodeados por un mosaico de chiquillos que llenaba la escena hasta sus bordes. En estas fotos comprobamos la alta natalidad de la sociedad rural hasta los años sesenta, mientras observamos en las caras de los muchachos el despliegue de la conducta humana en todas sus facetas (fig. 13). También el análisis de los vestidos y ornamentos es revelador de las circunstancias de cada momento: el número de muchachos calzando alpargatas en pleno invierno o un simple blusón de rayas indica la situación económica de algunas familias, frente a otras con niños vestidos con traje, chaleco y lazo, o la más moderna corbata como la actual, cuyo uso comenzaba a extenderse hacia 1915. Su introducción indica también la apertura a la modernidad de aquella sociedad, junto a la pre-



Fig. 11. Familia de ganaderos en una romería por el campo charro (Salamanca) durante la década de los cincuenta (Col. del autor).





Fig. 12. Familia numerosa de un pueblo de la Ribera durante la década de los años cuarenta. Las dimensiones originales de la imagen no sobrepasan los nueve centímetros de anchura, debido a la escasez de papel fotográfico durante la posguerra. Como en tantas fotos antiguas, y a pesar de la precariedad de medios, obsérvese la tendencia espontánea a la simetría en la composición (Col. del autor).

sencia relativa del traje de pana o de chevió, la gorra de visera o la boina. Su análisis nos da una información sobre la evolución de las mentalidades en los escalones más populares de la sociedad, los que no escribían en los periódicos ni extendían documentos notariales, y de la que es muy difícil saber una vez extinguidas las fuentes orales.

Sorprende siempre en las imágenes de grupo la tendencia innata que parecen tener las personas fotografiadas a las composiciones simétricas, en las que ponen un meticuloso cuidado. Habría que reflexionar sobre el origen de tal comportamiento, aparentemente espontáneo, y puede tener su origen en la experiencia en movimientos de conjunto que se obtendría en la formación

disciplinada de filas, etcétera, desde la escuela o en el control del espacio propio y ajeno que exige la representación de funciones teatrales, imprescindibles en la práctica escolar antigua. Quizá sea por la experiencia cotidiana de una forma de vida, socialmente muy estructurada y con hábitos de orden interiorizados, pero resulta evidente una intención escenográfica espontánea en los actores de las fotos anteriores a 1960.

#### **LAS FILMOTECAS Y COLECCIONES FOTOGRAFICAS**

Actualmente sabemos que los daguerrotipos de 1840 se conservan muy bien sobre sus planchas metálicas. Las fotografías sobre placa de cristal también, salvo aquellas que se han roto.



Fig. 13. Escuela de niñas de Pesquera de Duero en 1932. El análisis de estas fotografías aporta datos sobre la historia social de las personas ágrafas, muy difíciles de obtener por otros medios. Por ejemplo, obsérvese las niñas que portan cruces exteriormente coincidiendo con la prohibición de símbolos religiosos en la escuela que promulgó el Gobierno de la República (Col. del autor).

El negativo de plástico (celuloide) también ha demostrado que dura cien años y mantiene las imágenes fotografiadas prácticamente intactas. Pero, ¿cuánto duran los discos compactos? Algunos expertos aseguran que después de veinte años los discos se harán ilegibles por la alteración de la superficie donde se almacena la información. ¿Significará eso que nuestras fotos digitales desaparecerán dentro de veinte años? Probablemente.

Aunque no fuera así y los discos se conservaran, cuando aparezca un CD guardado en un cajón después de ochenta años, ¿habrá algún aparato capaz de leerlo? Ahora, cuando aparece una colección de negativos antiguos su valor puede ser incalculable, no ya en lo económico, sino como documento que muestra una realidad ya desaparecida. Los museos y filmotecas se los dispu-

tan. Todo gracias a que cuando los vemos sabemos que son fotos. Cuando aparezca un CD en el año 2090, ¿sabrán lo que contiene? Lo más probable es que lo tiren al cajón de la basura mientras piensan: otro de esos discos plateados. ¿Para qué utilizarían tantos? Por consiguiente, puede darse la paradoja de que la generación que más fotos está tomando será la que quizá va a aportar menos fotos a la historia.

La toma de conciencia del valor de las fotografías antiguas ha hecho que los entes públicos y los particulares hayan comenzado a acumular y clasificar con criterios museográficos el arsenal de documentos de este tipo que les llegan. Los particulares interesados coleccionan fotos antiguas que en muchas ocasiones no son más que las de sus antepasados cuando pasaban por un estudio. Los departamentos universitarios de arte

o arquitectura custodian las imágenes de legados que les llegan junto con libros y otros documentos de valor histórico. Así, por ejemplo, en la Universidad de Valladolid, la Escuela de Arquitectura guarda en su Departamento de Proyectos el legado del arquitecto leonés Juan Torbado, que recorría España y otros países de Europa en los años veinte con su cámara estereoscópica de clichés de cristal. La Facultad de Filosofía y Letras ha recogido la colección de fotografías del profesor Martín González, tantos años catedrático de Historia del Arte, custodiándolas junto a su archivo fotográfico que contiene placas de comienzos del siglo xx en adelante.

Otras corporaciones locales han tenido interés por la fotografía, como la espléndida colección de imágenes de la provincia de Ávila que encargó la Diputación Provincial en 1929. Hoy son un valiosísimo documento de arquitectura popular, patrimonio etnográfico y artístico, con interesantes monumentos captados antes de toda restauración, junto a otros ya desaparecidos que, con muy buen criterio, se han hecho accesibles desde Internet<sup>17</sup>.

En el ámbito regional destaca la Filmoteca de Castilla y León, fundada por Orden de la Consejería de Cultura y Bienestar Social de la Junta de Castilla y León de 29 de noviembre de 1990 y que el 18 de marzo del año siguiente abrió las puertas de su sede en la «Casa de las Viejas», cedida por la Diputación de Salamanca, y gestionada por personal del ayuntamiento salmantino. Esta institución regional localiza, recupera y conserva no solo documentos fotográficos, sino también cine y vídeo relacionados, de uno u otro modo, con la Comunidad de Castilla y León, difundiendo los fondos que posee y facilitando la investigación sobre ellos.

Son muchos los documentos que han llegado en estos años a sus archivos, pero no son, por lo general, de su propiedad, sino que simplemente se custodian en virtud de un acuerdo de depósito que se suscribe con sus legítimos propietarios, que conservan todos sus derechos sobre ellos. La filmoteca los cataloga, los duplica (entregando a los depositantes una copia si así lo desean), los restaura y pone a disposición de los investigadores para consulta en sus instalaciones. Si el visitante desea una copia debe ponerse en contacto con sus legítimos propietarios para negociar la correspondiente percepción de derechos, siendo la entidad únicamente intermediaria técnica en estos actos.

El éxito de la filmoteca ha sido relevante, pues han sido muchos los fotógrafos, tanto profesionales como aficionados, que han legado sus archivos a la entidad sin que sus familiares o herederos perdieran sus derechos sobre ellos, ganando sin embargo una gran seguridad en la conservación, siempre difícil, de un patrimonio de estas características. Ha sido frecuente la recepción del archivo completo de algún fotógrafo que cerraba su estudio después de decenas de años en activo, depositando en la filmoteca su colección privada junto con el archivo de fotos de carné o de ceremonia, verdadero arsenal de documentación sobre costumbres y vestuario de toda una época (fig. 14).

Por esta vía se recibieron en los primeros diez años de funcionamiento casi un millón de negativos fotográficos y unos 50.000 positivos que, a efectos de conservación, tienen la consideración de originales por no constar la existencia de negativo. Entre los entes públicos que han pensado en la filmoteca como el lugar ideal para cuidar de su patrimonio gráfico cabe citar a la Diputación

<sup>17</sup> La fotografía también se ha mostrado eficazísima en el estudio de la evolución de los espacios urbanos. En la década de los noventa se utilizaron 500 imágenes tomadas de todos los puntos de la región desde 1850 a 1950 donde se recogían escenas tomadas de nuestras calles, plazas, soportales, callejones, rinconadas, etcétera. Se procedió a compararlas con imágenes tomadas a mediados de los noventa y deducir la evolución de los espacios urbanos a partir de la fotografía comparada. Véase GONZÁLEZ FRAILE, E.; RIVERA BLANCO, J., y SÁNCHEZ RIVERA, J.I.: *Ayer y hoy en nuestras ciudades* (2 tomos). Junta de Castilla y León. Valladolid, 2000.



Fig. 14. Fotografía de estudio realizada por un fotógrafo palentino a una niña de la provincia con traje de primera comunión en 1923. Estas imágenes se tomaban con ocasión de algún viaje a la capital, por lo que la fecha del acontecimiento no tenía por qué coincidir con la instantánea, que podía demorarse varios meses (Col. del autor).

de Valladolid, que mantiene en depósito su colección «Valladolid en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929)».

Paralelamente se adquieren libros y revistas especializadas en fotografía y, en general, con imágenes de interés cultural. Hace tiempo que se superaron los 5.000 libros y las 50 colecciones de revistas (no olvidemos que también se ocupan de producciones cinematográficas y de vídeo).

<sup>18</sup> ZELICH, C.: *Ángel Quintas. Fotografías 1950-1970*. Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo (CSIC). Zamora, 1993.

<sup>19</sup> Éstos han sido publicados por la Filmoteca: RUIZ ANSEDE, T.: *Cándido Ansede, fotógrafo de Salamanca*, 1992.

SENA, E. DE; PEÑA, J.: *Salamanca en las fotografías de Venancio Gombau*, 1992.

CONESA, M.: *La Salamanca de los Gombau*, 1996.

ESTEBARANZ, A.: *Los Unturbe, fotógrafos de Segovia*, 2000.

<sup>20</sup> Recientemente se han realizado colecciones en San Martín de Rubiales y en Pesquera de Duero, entre otros.

A partir de los fondos depositados se ejecutan exposiciones fotográficas que suelen referirse a la obra de algún autor que haya cedido sus fondos. Una vez enmarcadas las ampliaciones (de 50 a 80 por exposición) recorren diferentes salas de la Comunidad y también fuera de ella. También se editan libros de las colecciones custodiadas, que han permitido el conocimiento de espléndidos fotógrafos muchas veces ignorados. Destaca en este sentido la obra de los zamoranos Ángel de Horna y Ángel Quintas<sup>18</sup> junto a los salmantinos Ansede o Gombau (con su valioso fondo de más de 10.000 negativos) o la segoviana saga de los Unturbe, con casi mil imágenes<sup>19</sup>.

Otras entidades menores, como los ayuntamientos, también han hecho su contribución a la recogida de fotos antiguas de sus vecinos, aunque muchas veces sean para exposiciones que no salen de las paredes de sus casas consistoriales<sup>20</sup>. El mayor alcance, en este sentido, lo ha tenido la Comunidad de Madrid con una recogida de un tamaño sin precedentes, esperando que pronto vea la luz una catalogación y publicación de los fondos recopilados.

## LA COLECCIÓN FOTOGRÁFICA DE ARANDA DE DUERO

Afortunadamente, la capital de la Ribera cuenta con una espléndida colección de fotografías antiguas propiedad del Ayuntamiento y depositadas en la Biblioteca Municipal. El origen de esta colección se debe a la inquietud de un vecino de la Villa, Máximo López Sanz, que por su profesión de practicante visitaba muchas casas y entablaba amistosas conversaciones con un sinnúmero de vecinos a los que terminaba preguntando por alguna foto antigua que conservaran, quizás en una caja de zapatos, custodio de los archivos

domésticos de tantos españoles. De esta forma, casa a casa, copia a copia, Máximo López logró una colección de imágenes que hacen hoy de Aranda una de las villas cuya imagen durante el último siglo mejor se conoce.

La Biblioteca de Aranda publicó las fotografías acompañadas de unos textos en el año 2000, dentro de la colección Estudio e Investigación, que acoge ahora estas líneas<sup>21</sup>. ¿Qué es posible observar en esta excepcional colección de imágenes? Ante todo vistas urbanas de la ciudad. Al parecer eran ésas las que interesaban sobremanera a don Máximo, frente a las de grupos de personas o retratos que, por su carácter más personal, supongo que habría encontrado alguna dificultad en conseguir.

En la colección de la Biblioteca arandina se muestra, paso a paso, la historia de elementos arquitectónicos y ambientes urbanos de la villa. Destacan, por ejemplo, la serie del Puente Mayor sobre el Duero, del que se tiene una imagen, quizá la más antigua de la colección, fechada en 1880, mostrando su pretil de piedra que enmarcaría una estrecha calzada y sus tajamares aguas arriba: uno coronado por pirámide escalonada como en el puente de La Vid, y otro llegando hasta la calzada donde abría un apartadero para el cruce de los carros.

Se conservan otras panorámicas del mismo puente con el tablero ensanchado por un cajón metálico, para permitir el cruce limpio de dos vehículos sobre sus arcos. La más antigua de éstas data de 1904. En esta obra se incorporó la barandilla de fundición, que confiere al puente el perfil personal con el que hoy le conocemos y que aparece también en el templete de la plaza. Debió ser obra del Ministerio del ramo, pues la misma barandilla puede verse en el puente internacional de Irún, también en la Nacional I, en la misma frontera francesa. Muy interesante también

es ver la evolución del torreón del Ayuntamiento que cierra el paso del puente a la ciudad, sustituido a mediados del siglo xx por otro de diferente altura y porte, y acompañado hoy por un incomprendible edificio residencial que lo imita y supera en altura. En las fotos de los años cuarenta puede verse en su fachada la señalización con letras racionalistas que orientaba al automovilista hacia Palencia o Burgos, carteles pertenecientes a los modelos diseñados para el Circuito Nacional de Firms Especiales, en los que estaba incluido el itinerario de la Nacional I desde los años veinte.

Otra serie de excepcional valor es la dedicada a la Plaza Mayor, que ha atraído a cuantos fotógrafos han pasado por la villa, unos interesados en los arcos del casino, luego sustituidos por vistosos miradores acristalados, otros por los soportales que le dan ese aire inconfundible de plaza castellana y otros, en fin, por el ajeteo del mercado que se extendía por la plaza, espectáculo siempre pintoresco y que hoy nos permite estar al tanto de los consumos de antaño y la variedad de artículos artesanales que se producían en la Ribera, además del ritmo en que las modas internacionales iban homogenizando el vestir de los europeos (fig. 15).

Capítulo especial es el de los edificios totalmente desaparecidos. A este respecto destaca el antiguo palacio que el obispo de Osma tuvo en la villa, luego convertido en colegio y, por último, desaparecido. Las fotografías nos permiten identificar las reformas ejecutadas sobre el caserón para ir adaptándolo a los distintos usos, al tiempo que se acondicionaba la plaza y la carretera que por ella transitaba, finalizando el proceso en la demolición del conjunto (fig. 16). Las fotos son también imprescindibles para recuperar una imagen (tan solo la imagen) de la ermita de la Virgencilla (fig. 6), acostada junto al camino que llevaba al puente Conchuela, o saber algo del antiguo convento de franciscanos y sus edificios anejos, hoy tan alterados. Del convento de Ber-

<sup>21</sup> HERNANDO GARRIDO, J.L., Y LÓPEZ SANZ, M. (archivo fotográfico): *Estudio e Investigación n° 15: «Aranda varada en la memoria»*. Excelentísimo Ayuntamiento. Aranda de Duero (Burgos), 2000.



Fig. 15. La Plaza ha sido siempre un motivo de atención de los fotógrafos que han visitado Aranda de Duero en el último siglo y medio. En esta antiqüísima toma, fechada en 1890, puede verse el templete de madera en medio de la plaza y un arco conmemorativo de arquitectura efímera levantado, seguramente, para recibir alguna personalidad. Sobre la plaza, espectaculares covarillos de mimbre, junto a otros de castaño, para el mercado de la fruta sobre el empedrado de guijarros (Col. Biblioteca de Aranda).

nardas de la calle Isilla tan solo la fotografía es capaz de darnos alguna información gráfica, por no hablar del convento de Dominicos de Allende, cuyo proceso de ruina es posible seguir paso a paso guiados por fotografías en las que unas veces es protagonista y otras atrezzo de otros hechos que interesaban más al fotógrafo, aunque hoy nos atraiga más el decorado que el asunto de la escena.

La posición de Aranda en mitad del camino de Burgos al puerto de Somosierra, o entre Madrid y Francia por mejor decir, ha hecho de la carretera nacional un objeto de atención de los fotógrafos arandinos. En las fotos se percibían los flamantes edificios que se construían en sus cos-

tados, como la casa de Valentín Romeral o el albergue racionalista de los años veinte junto al firme bituminoso, recién extendido, de la Nacional. Así fue fotografiado de rebote el barrio de Allende, como telón escenográfico donde transita la cinta de adoquines de la carretera y sobre la que se disponen como figurantes los carros y los primeros vehículos a motor, sin faltar los espontáneos que se detenían y alineaban para ser retratados mirando fijamente a la cámara.

Festejos y procesiones fueron también objetivo de los fotógrafos que retrataron la Aranda más lúdica y endomingada acudiendo a los toros (hay foto de una corrida en 1910), la procesión del Corpus con el Santísimo acompañado por un pi-



Fig. 16. La fotografía permite seguir la evolución de edificios y ambientes urbanos ya desaparecidos como, por ejemplo, el palacio del Obispo de Osma en Aranda, fotografiado en estas imágenes captadas en 1920 y 1950, antes de su desaparición en la década siguiente (Col. Biblioteca de Aranda).

quete de la Guardia Civil con las pecheras rojas del uniforme de gala, la procesión del Domingo de Resurrección con su bajada del Ángel, los pasacalles bailados por gigantes y cabezudos en las fiestas de septiembre, consagraciones episcopales, muchedumbres en el entierro de don Diego Arias Miranda en 1929 y, muy especialmente, las procesiones de la Virgen de las Viñas en su recorrido desde la ermita y pasando por el Humilladero, otro edificio para el que la fotografía nos ha escrito una historia gráfica de envejecimiento y renovación, después de ser restaurado en 1982.

Por último, ya en la década de 1960, el desarrollo y revolución económica que sacude el país hace que las ciudades cambien rápidamente y Aranda no quedó al margen de estas transformaciones. La sensibilidad de los fotógrafos se dio cuenta entonces de que las calles angostas y las casas con entramados de madera iban a desaparecer definitivamente. Datan de esta época las colecciones de fotos sobre temas de arquitectura popular y los rincones con viejos caserones que desaparecieron inmediatamente al ritmo que marcaban el ladrillo hueco doble y la carpintería de aluminio lacado.

En definitiva, una información excepcional que abarca a todas las condiciones de vida y to-

das las clases sociales, aportando un conocimiento sobre aquellos modos de vida que es muy difícil obtener desde otros archivos con documentos escritos, mucho más elaborados y no obtenidos, como las fotos, directamente del natural, con muy poca intervención del fotógrafo intermediario, salvo la elección del tema, por lo que muchas veces es más interesante el fondo de la escena que se cuele accidentalmente que el motivo central, más elaborado en su escenografía y, sobre todo, escogido por el fotógrafo. Es más, incluso la elección del tema es una información adicional sobre las circunstancias históricas del momento.

El documento fotográfico es, por tanto, imprescindible para completar la información que suministran los otros, de ahí la importancia de su conservación y catalogación. Es más, no solo se han de conservar los archivos institucionales, sino también animar a los particulares a la conservación de las colecciones familiares, a veces conservados en una caja de zapatos de donde salen las fotos de la escuela de varias generaciones, las bodas y bautizos familiares oficiados durante decenios, los primeros coches utilitarios, las catástrofes más cercanas, los viajes, los amigos... la vida.