

FOTOGRAFÍA JIENNENSE EN TIEMPOS DE ZABALETA. ICONOGRAFÍA RURAL

Emilio Luis Lara López
Isidoro Lara Martín-Portugués

RESUMEN: En este artículo se muestran los fotógrafos de Jaén que entre 1900 y 1960 fotografiaron diversos aspectos de la Naturaleza. Estos hombres tuvieron una gran amistad con varios pintores de la época, por lo que sus fotografías estarán influidas por la pintura. Destacamos la obra artística de Arturo Cerdá y Rico, cuyas fotografías destacan debido a su calidad y cantidad.

ABSTRACT: In this article they prove to be the photographers of Jaen who between 1900 and 1960 photographed diverse aspects of the Nature. These men had a great friendship with several painters of the epoch, for what his photographies will be influenced by the painting. We emphasize Arturo Cerdá's artistic work, whose photographies stand out due to his quality and quantity.

En 1902 el polígrafo cazorleño Manuel Muro García publicó la novela corta *Pasión serrana*, cuya edición contó con la particularidad de ser la primera obra literaria en incorporar fotografías de paisajes rurales. Esta novelita incluía ocho fotograbados —el autor de las imágenes fue Laporta—, lo que supuso una novedad tipográfica a nivel provincial. Las fotos captaban diversos parajes de la sierra de Cazorla, del pueblo y de un festejo taurino, haciendo especial hincapié en el carácter idílico serrano: los pinares, los cursos de agua y las formaciones rocosas como entorno natural del pueblo de Cazorla¹.

La tarjeta postal ilustrada se configura, desde la última década del s. XIX, como un vehículo socializador cultural de creciente importancia, puesto que permitía mantener comunicación epistolar y asimismo adjuntar la imagen de una vista monumental o paisajística de diferentes países, lo que suponía una popularización de las ciudades y monumentos y un exponente del auge que cobraba el turismo como fenómeno social entre la burguesía. Pues bien, en Jaén, alrededor de 1904, se edita una serie postal cu-

¹ Emilio Luis Lara López: «Fotografías etnográficas en una novela de Jaén». En *El Toro de Caña*, núm. 7, 2001, pp. 145-150.

yas tarjetas contienen dibujos alusivos a tipos costumbristas jiennenses y a elementos característicos de la ciudad, como era la recogida de aceituna. Así, en una tarjeta postal de esta serie, aparecen un chirri y una pastira en plena recogida de aceituna, y en el reverso puede leerse: «Jaeneses recolectando. Jaén provincia al interior de Andalucía; tiene 97 ayuntamientos. Su riqueza es la aceituna y la elaboración de aceites. Superficie 13.480,38 km²». En la primera década del s. XX, algunas series de postales incorporan fotografías muy influidas por la imagen de la ciudad plasmada por los pintores decimonónicos, porque se consolida la vista panorámica de las casas de Jaén entre las que emerge la catedral, recortada en el cerro de Santa Catalina, coronado por el castillo². Sin embargo, en las tarjetas postales editadas en la capital hasta la Guerra Civil, no aparecerán imágenes campestres, tomadas en los olivares o en los parajes de la Sierra de Jaén, con la excepción de los jardines y arboleda de los baños de Jabalcuz, uno de los centros neurálgicos de la vida social jiennense en el primer tercio del s. XX.

En la primera década del s. XX asistimos a una efervescencia de organizaciones lúdicas cuyo objetivo principal es el contacto directo con la naturaleza a través del excursionismo. Los exploradores infantiles surgen en 1899-1900 en el fragor de la guerra de los bóers, y en 1907 se crea en Inglaterra un campo de ejercicios para adiestrar al cuerpo de exploradores infantiles, cuya finalidad era educar a los niños en el amor a la naturaleza, el respeto a los mayores, la autodisciplina, el ejercicio físico, el compañerismo y el sentido del honor. Los exploradores infantiles se implantan en España en 1911, y de manera paulatina, a partir de 1912, distintas ciudades van creando unidades de exploradores, siendo Vitoria y Barcelona las primeras capitales en disponer de exploradores con reglamentos propios. En Jaén, el influyente político José del Prado y Palacio, tendrá en 1913 la idea de crear un destacamento de exploradores infantiles y juveniles, y agilizará su formación mediante un generoso donativo³. Al poco de que el político conservador lanzase su propuesta, se hicieron cargo de la formación de los exploradores de Jaén tres destacadas figuras del ámbito de la enseñanza de la capital: los profesores de instituto José Enrique Muñoz Cobo y Eduardo Fernández del Rábago y el fundador y director del Colegio de San Agustín, Cándido Nogales. Los exploradores jiennenses, fundados en abril de 1913, centrarán sus actividades en las excursiones y acampadas campestres, la gimnasia y la práctica deportiva en plena naturaleza y la música, pues, al disponer de una banda propia, participaban en procesiones de Semana Santa y en certámenes musicales y también recibían a diferentes personalidades que visitaban la capital entre alegres sonos.

Pues bien, en las excursiones realizadas por los exploradores a los parajes naturales de las cercanías de Jaén, algunos destacados fotógrafos aficionados tomaban instantáneas con sus cámaras, eligiendo siempre encuadres en los que los disciplinados y uniformados niños y adolescentes están firmes y en formación, o bien sentados y de pie –en pose relajada– entre árboles, porque se buscaban imágenes en las que la vegetación

² Emilio Luis Lara López y María José Martínez Hernández: «El nacimiento de la tarjeta postal en Jaén (1902-1942). La construcción social de la imagen de una ciudad». En *El Toro de Caña*, núm. 11, 2008, pp. 131-189.

³ Isidoro Lara Martín-Portugués y Emilio Luis Lara López, *José del Prado y Palacio*, Jaén, 2001, pp. 69-75.

fuera frondosa. El paraje de Valparaíso –cerca de la capital, en la carretera del Puente de la Sierra– era un lugar idóneo para este tipo de fotografías naturalistas. Las mejores fotos fueron hechas por Bonifacio de la Rosa Martínez, ya que sus dos hijos mayores pertenecían a los exploradores infantiles.

La implantación de los exploradores infantiles jiennenses y el interés creciente por el excursionismo en las capas medias altas de la ciudad, coincide con la puesta en marcha de una animada tertulia de fotógrafos aficionados que se daba cita en el café España, situado en la plaza de San Francisco de la capital. Los tertulianos, reunidos en la sala de billar del café, eran Arturo Dalías, Manuel Alcázar, Jaime Roselló, Eduardo Arroyo, Ramón Espantaleón, Manuel Aguado, Vicente Santón, Bonifacio de la Rosa, José Mediano, Antonio Zárraga, Enrique Cañada –el anfitrión, en calidad de propietario del establecimiento– y Arturo Cerdá y Rico⁴. Este último contertulio sobresaldrá por encima del resto debido a la calidad de sus fotografías y a la cantidad de ellas que tomó –se conservan en la actualidad muchos cientos de placas–, por lo que hablaremos más adelante de su obra.

Estos operadores aficionados –fotógrafos amateurs– no sólo se reunían en el Café España para hablar de la pasión fotográfica que los unía, sino que intercambiaban fotos, se ponían al corriente de exposiciones y concursos, se prestaban revistas especializadas⁵, mandaban placas a publicaciones provinciales y nacionales, y además, hacían juntos bastantes excursiones a yacimientos arqueológicos, pueblos y enclaves naturales provinciales para redactar artículos y tomar fotos que luego, veían la luz en la revista *Don Lope de Sosa* y en diferentes periódicos jaeneros.

Las páginas de *Don Lope de Sosa* estaban siempre abiertas para los fotógrafos aficionados jiennenses ya que, su director, Alfredo Cazabán, mantenía una sólida amistad con Ramón Espantaleón Molina, farmacéutico e incansable defensor del patrimonio artístico y arqueológico de Jaén, y fueron numerosas las excursiones emprendidas entre ambos en las que, acompañados por otros tertulianos del Café España, visitaban castillos medievales, enclaves de la cultura ibérica y monumentos provinciales para, posteriormente, publicar reportajes en la citada *Don Lope de Sosa*, con la particularidad de que dichas crónicas solían estar ilustradas con fotografías, al estilo del reporterismo gráfico tan en boga en la prensa española de la época, siendo el semanario *Blanco y Negro* el paradigma⁶. Pero también Espantaleón fotografiará caserías, huertos, molinos, ríos y arroyos de los alrededores de la capital con la intención de registrar visualmente aquellos lugares.

⁴ Para profundizar en este grupo de fotógrafos aficionados, ver Isidoro Lara Martín-Portugués y Emilio Luis Lara López. *La memoria en sepia. Historia de la fotografía jiennense desde los orígenes hasta 1920*. Instituto de Estudios Giennenses, Jaén, 2001, pp. 279-350.

⁵ Los amateurs disponían de un surtido elenco de revistas destinadas a satisfacer sus necesidades fotográficas, siendo la mayoría de estas publicaciones costeadas por capital privado. A este particular, ver Elisabet Insenser. *La fotografía en España en el periodo de entreguerras. 1914-1939. Notas y documentos para una historia de la fotografía en España*. CCG Ediciones. Gerona, 2000, pp. 27-29.

⁶ Para conocer los pormenores de la prensa gráfica, es interesante el estudio de Juan Miguel Sánchez Vigil. *La Esfera. Ilustración mundial (1914-1931)*, Libris, Madrid, 2003.

En diversos puntos de la geografía peninsular surgen aficionados que retoman la senda marcada en la segunda mitad del s. XIX por fotógrafos tan célebres como Clifford o Laurent, unos profesionales de la cámara que recorrieron España obteniendo imágenes de tipos populares, de escenas costumbristas, de plazas monumentales y de paisajes, siendo dicha colección fotográfica la base icónica cultural para los amateurs que, en la primera década del s. XX, se lancen a recorrer las veredas y caminos hispanos para fotografiar diferentes aspectos de la naturaleza. Un buen ejemplo de esto es la colección fotográfica de Diego Quiroga y Losada (1880-1976), marqués de Santa María del Villar, que se dedicó durante el reinado de Alfonso XIII a la divulgación turística de los enclaves naturales del Centro y Norte de España⁷.

Casi todos los aficionados jiennenses practicarán el documentalismo gráfico, ya que se encontrarán a gusto dentro de los parámetros conceptuales del movimiento artístico de la fotografía directa. La clave de la fotografía directa –nacida en 1907 de la mano de Alfred Stieglitz– es la aversión a cualquier alteración de la naturalidad, retocado o manipulado de los negativos o copias, pues la fotografía era concebida como un medio artístico legítimo en sí mismo, que no requería ni maquillajes ni afeites para ser una modalidad de arte de primer orden.

Arturo Cerdá y Rico⁸ será la excepción, porque, aunque frecuente la fotografía directa, él se moverá a sus anchas en el pictorialismo, y la gran parte de su producción fotográfica se insertará en esta corriente.

El pictorialismo, nacido oficialmente en 1891, es un planteamiento artístico muy bien trabado, que procede del impresionismo –tanto en su versión pictórica como escultórica–, entronca con el gusto por los temas populares y costumbristas auspiciado por la Academia, e intenta nivelar artísticamente la fotografía con la pintura, empleando para ello un puñado de técnicas precursoras de la estética del cinematógrafo y que, asimismo, pretenden excavar en la realidad que nos ofrecen las sensaciones visuales para trascenderla, para aprender lo surreal, lo que se encuentra más allá. La burguesía será la impulsora del pictorialismo, pretendiendo apartarse de la adocenada comercialización de la fotografía generada por los operadores profesionales, por lo que manipulaban las imágenes, introduciendo neblinas y esfumatos, rehuyendo la nitidez. Además, en España el pictorialismo estuvo muy influido por el regeneracionismo que espoleó las conciencias de muchos intelectuales tras el Desastre de 1898, buscando este movimiento fotográfico captar la esencia de lo español por medio de lo etnográfico y antropológico que late en el regionalismo, haciendo el fotógrafo de director de escena, recolocando a las personas hasta componer una pose específica –los encuadres están preconcebidos a la manera de un fotograma–, consiguiendo así una fotografía a caballo entre el documentalismo y lo artístico. Esta corriente fotográfica hará furor entre lo más selecto de

⁷ Jorge Latorre: «Santa María del Villar: fotógrafo turista. Una metodología decimonónica para un fotógrafo moderno», en *Historia de la fotografía del siglo XIX en España: una revisión metodológica*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 2002, pp. 105-123.

⁸ Para la obra fotográfica de Cerdá es ineludible acudir a los dos libros de Julio A. Cerdá Pugnaire, Isidoro Lara Martín-Portugués y Manuel Urbano Pérez Ortega. *Del tiempo detenido. Fotografía etnográfica giennense del Dr. Cerdá y Rico*. Jaén, Diputación Provincial de Jaén, 2001 y *Registro de memorias. La obra fotográfica del Dr. Cerdá y Rico*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 2002.

los fotógrafos aficionados españoles –los profesionales rechazarán casi en bloque esta modalidad– en el primer tercio del s. XX. Por lo que Arturo Cerdá destacará como uno de los grandes pictorialistas –si no el mejor de todos– españoles.

Las fotos pictorialistas jiennenses de Cerdá⁹ de temática ruralista o naturalista han de fecharse entre 1901 y 1920 y las localidades más fotografiadas son Cabra del Santo Cristo, Quesada y Cazorla.

En el pueblo cabrileño, los oficios y los modos de vida tradicionales son captados por la cámara de Arturo Cerdá teniendo casi siempre como telón de fondo el paisaje serrano, lo que evidencia una formación artística muy influida por la pintura romántica y costumbrista del siglo diecinueve. Así, aparecerán en varias fotos grupos de mujeres afanadas en las labores del esparto delante de las Cuevas de Abajo, o de madres refrescándose en arroyos junto con sus hijos. Las diferentes fases de la artesanía del esparto fueron captadas por Cerdá, sobresaliendo unas fotos en las que algunas mujeres –ataviadas de oscuro–, apalean el esparto en un paisaje nevado (foto 1), u otras en las que una madre y su hija adolescente –era una labor predominantemente femenina– tejen el esparto en el interior de un pequeño corral, bajo la sombra benéfica de un viejo olivo.



Foto 1

Las placas autocromas¹⁰ serán la muestra más refinada del pictorialismo de Cerdá y Rico¹¹, siendo un buen ejemplo la referida a la entrada del huerto de la familia Cerdá, en la que los árboles frutales en plena floración hacen las veces de vergel para enmarcar a las mujeres vestidas a la usanza tradicional. Otra placa autocroma relevante es la que muestra a un puñado de lavanderas en las afueras del pueblo, pues la tarea doméstica se sitúa en un paisaje dominado por las plantas de esparto y los olivos. Descuellan el primer plano de una mujer de edad proveya con un pañuelo en la cabeza que mira hacia

⁹ Todas las fotografías que incluimos en este trabajo son de Arturo Cerdá.

¹⁰ La primitiva fotografía en color es inventada en 1908 por los hermanos Lumière. Este procedimiento fue también conocido como de reticulado o de mosaico, siendo muy costoso económicamente y además requería una larga exposición, por lo que los avances en la década siguiente de la fotografía en color dejarán desfasadas las placas autocromas. El invento de los hermanos Lumière –que utilizó profusamente Arturo Cerdá– consistía en un fino mosaico de partículas transparentes formadas por granos microscópicos de fécula de patata, teñidos en colores morado, rojo y verde y extendidos sobre una placa de cristal recubierta de barniz cuyas hendiduras se rellenaban con carbón en polvo. Para las tomas fotográficas se usaba un filtro amarillo. Si se observa con detenimiento una placa autocroma por medio de una lupa, da la sensación de estar viendo un cuadro postimpresionista, en concreto una pintura puntillista.

¹¹ Una muestra elocuente de las placas autocromas de Cerdá y Rico es la carpeta *Cerdá en color* editada en el año 2008 por el Instituto de Estudios Jiennenses, compuesta por doce láminas que reproducen otras tantas fotos de este autor.

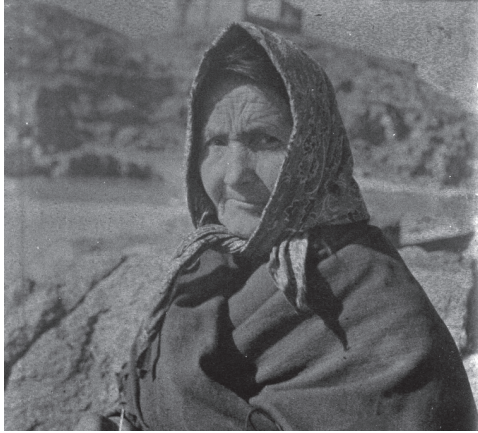


Foto 2



Foto 3



Foto 4



Foto 5

la cámara con gesto serio, expresando dicho retrato la dureza de la vida campesina (foto 2). Otra foto de singular hermosura es la de tres hombres bajo la sombra de unos almendros en flor, porque la delicadeza de las rosadas flores de los árboles contrasta con el verde y gris del campo. Los conocimientos de pintura paisajística del s. XIX los trasvasa Cerdá a varias placas autocromas de las afueras de Cabra del Santo Cristo (foto 3), porque en cada imagen destaca un árbol –o a lo sumo dos– recortado sobre el cielo, y apa-



Foto 6



Foto 7 Foto 8

recen caminos de tierra –a veces un trozo de pared de una casa de labor– o montañas azuladas en el horizonte que invitan a la meditación. Pero quizá de entre las primitivas fotografías en color, haya que resaltar las dedicadas a los segadores, que representan la dureza de la vida agrícola (foto 4). La serie de imágenes de segadores se continúa con otras placas verascópicas en blanco y negro en las que los jornaleros están sentados en medio de un triguil, descansando para fumar y beber agua (foto 5), o en otras en las que los segadores (foto 6) se afanan en la era comunitaria de San Sebastián, siendo éstas últimas de especial belleza por aunar en una escena el paisaje agrario, las técnicas agrícolas tradicionales y una parte del caserío del pueblo (foto 7). Aunque la foto este-reoscópica más impactante de un segador es el retrato de un viejo campesino, realizado hacia 1907, en la que el hombre, sombrero en mano, mira hacia la cámara mostrando una cara que muestra los daños causados por muchos años de exposición al sol y a los avatares climatológicos (foto 8). Esta imagen –como la del resto de fotos de la obra de Cerdá– no esconde ningún tipo de denuncia social, pero es innegable que icónicamente es tan efectiva como las tomadas en la década de 1930 por fotógrafos americanos que registraban visualmente los efectos de la Gran Depresión de 1929¹².

En Cazorla su cámara capta a unos gitanos parados delante de su humilde casa, a serreños haciendo un alto en el camino para comer algo mientras los pinares dominan la escena, e impresionará algunas placas con los paisajes de la sierra en los que la vegetación domina todo.

En Quesada –el pueblo natal del pintor Zabaleta– fotografiará hacia 1900 un cor-tijo y un viejo árbol, recortándose sus siluetas en un cielo gris claro, latiendo en dicha placa una gran melancolía y soledad. Años más tarde, en 1915, tomará una foto de una

¹² Dos ejemplos palmarios son las fotos del pintor Ben Shahn y de Dorothea Lange, integradas en la corriente de la fotografía documental. A este respecto, ver Beaumont Newhall. *Historia de la fotografía*. Gustavo Gili, Barcelona, 2002, pp. 235-248.



Foto 9



Foto 10

calle quesadeña que fue publicada en *Don Lope de Sosa*, en la que varias cabras andan delante de tres hombres –uno está montado en una mula–, siendo reseñable la habilidad técnica de Cerdá, que consigue que la mitad inferior de la foto esté sumida en la sombra, en contraste con el sol que pega con fuerza en la zona superior de las casas.

También Larva será visitada por Cerdá, y en torno a 1906 tomará algunas imágenes pictorialistas de rebaños de ovejas pastando en el campo ante la atenta mirada del pastor, que, recostado en el tronco de un árbol, descansa (foto 9). Y de nuevo el objetivo de su cámara captará a ovejas y cabras vadeando un río en la sierra de Andújar –hacia 1910–, en una fotografía de bellos claroscuros en la que el agua brilla como una superficie plateada (foto 10), lo que denota la influencia de la pintura levantina –que conocía perfectamente debido a su larga amistad con Sorolla–.

Como hemos visto, Cerdá y Rico pondrá los cimientos de la fotografía naturalista y paisajística de Jaén en las dos primeras décadas del s. XX, y por tal razón su magisterio influyó en el resto de operadores aficionados de la capital, aunque ninguno de ellos estuvo a la altura artística del médico alicantino afincado en Cabra del Santo Cristo.

Enrique Cañada, uno de los promotores del incipiente excursionismo de la capital en los prolegómenos del s. XX, gustaba de ir a Valparaíso para fotografiar la ciudad –con la catedral destacando airosa– desde ese paraje natural, por lo que en sus placas la vegetación lo domina todo, y solamente al fondo se divisa la silueta catedralicia.

Jaime Roselló¹³, en la línea *amable* de los demás aficionados, realizará retratos de grupo de la burguesía jiennense desde 1910 hasta la década de 1930, de modo que las merendolas y las excursiones a los alrededores de Jaén de la pequeña burguesía

¹³ Isidoro Lara Martín-Portugués, María Isabel Pedrosa Luque, Ana María Real Duro y Salvador Contreras Gila: «Inventario y catalogación del legado fotográfico Roselló del Instituto de Estudios Giennenses», en *Boletín de Instituto de Estudios Giennenses*, núm. 175, 2000, pp. 249-401.

quedarán immortalizadas por la cámara de Roselló Cañada. Aunque este incansable y longevo fotógrafo también se dedicará con ahínco a tomar vistas de la capital y de su catedral desde las afueras –a veces desde el cerro de Santa Catalina– situando su cámara en mitad de los olivares, para identificar iconográficamente Jaén como una especie de isla urbana entre un mar de olivos. Asimismo, Roselló fotografiará todas las fases de la recogida de la aceituna.

Dejando a los fotógrafos aficionados al margen, un operador profesional, Joaquín Ortega Jiménez¹⁴, realizará en las décadas de los años 20 y 30 del siglo pasado fotos que reflejan la vida en el agro, sobre todo en su localidad natal de Arjona, destacando las imágenes de segadores en plena faena bajo la canícula, pues en ellas hay un equilibrio compositivo entre el campo de cereal, el paisaje desnudo de vegetación y el cielo con nubes.

Una vez realizada esta panorámica fotográfica, hemos de colegir que Zabaleta, aunque tal vez conoció la obra fotográfica de alguno de los antedichos operadores, no la utilizó como soporte iconográfico de su pintura.

Como conclusión, antes de la Guerra Civil quedan bien asentadas las bases de la fotografía ruralista jiennense, de manera que en los años cuarenta y cincuenta, los fotógrafos se limitarán a transitar caminos ya hollados. Pero lo que es indudable es que, un siglo después, la obra de Arturo Cerdá y Rico sigue teniendo vigor artístico, admitiendo numerosas fotos cuyas lecturas polisémicas, lo que salva a su producción artística de quedar sepultada bajo el manto de ceniza del olvido.

¹⁴ Joaquín Ortega (1802-1977) fue el iniciador de una conocida saga de fotógrafos establecidos en Jaén. Para ampliar datos al particular, es imprescindible consultar el catálogo *Familia Ortega. Fotógrafos* editado por el Instituto de Estudios Gienneses en 2005.

