



UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

TESIS DOCTORAL

Título
La imagen fotográfica del patrimonio monumental declarado en La Rioja hasta 1936. El Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos
Autor/es
Juan Castroviejo Sanz
Director/es
Ignacio Gil-Díez Usandizaga y Begoña Arrúe Ugarte
Facultad
Facultad de Letras y de la Educación
Titulación
Departamento
Ciencias Humanas
Curso Académico



La imagen fotográfica del patrimonio monumental declarado en La Rioja hasta 1936. El Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, tesis doctoral de Juan Castroviejo Sanz, dirigida por Ignacio Gil-Díez Usandizaga y Begoña Arrúe Ugarte (publicada por la Universidad de La Rioja), se difunde bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported. Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los titulares del copyright.

© El autor
© Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones, 2023
publicaciones.unirioja.es
E-mail: publicaciones@unirioja.es

TESIS DOCTORAL

2022

Programa de Doctorado en Humanidades



**UNIVERSIDAD
DE LA RIOJA**

**LA IMAGEN FOTOGRÁFICA DEL PATRIMONIO
MONUMENTAL DECLARADO EN LA RIOJA HASTA 1936**

El Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos

Volumen I de II

Juan Castroviejo Sanz

Director: Ignacio Gil-Díez Usandizaga

Directora: María Begoña Arrúe Ugarte

*A mi padre Ismael,
de quien heredé la pasión por la fotografía.*

AGRADECIMIENTOS:

-A mis directores de tesis Ignacio Gil-Díez Usandizaga y M^a Begoña Arrúe Ugarte, por su acompañamiento, dedicación y apoyo durante este largo proceso, a lo largo del cual no han dejado de confiar en mí, animarme y trasladarme los mejores consejos en aquellos momentos más difíciles en los que los avances no eran los deseados, siempre con una actitud positiva y constructiva. Asimismo, quiero agradecerles su gran aportación de conocimientos sobre las materias abordadas en esta tesis, gracias a los cuales me han ido mostrando vías de investigación y recursos archivísticos y bibliográficos fundamentales para el buen desarrollo del trabajo.

-Al Instituto de Estudios Riojanos y su Consejo Académico por permitirme basar mi trabajo en el magnífico Fondo Fotográfico que atesora esta institución y, especialmente, a sus bibliotecarios José Ignacio Peso Echarri (bibliotecario archivero) y José Antonio Álvarez Alonso (técnico auxiliar de AG), por ayudarme en las cuestiones referidas al propio fondo fotográfico y a la consulta digital y física de los ejemplares estudiados.

-A Antonio Comi Ramírez, por la gran cantidad y calidad de las informaciones aportadas, tanto a través de la comunicación personal directa como por medio de sus diferentes investigaciones publicadas, y por sus constantes ánimos durante la realización de esta tesis.

-Al Museo Universidad de Navarra y, en concreto, a su Conservador y responsable del departamento de Colección y Exposiciones, Ignacio Miguéliz Valcarlos, por atender con amabilidad, presteza y eficacia mis consultas y por permitirme reproducir en esta tesis algunos de los maravillosos ejemplares fotográficos que este museo conserva entre sus fondos.

-Al Archivo de Álava, el Archivo del Centro de Ciencias Humanas y Sociales, el Archivo General de la Universidad de Navarra, el Archivo Histórico Provincial de La Rioja, la Asociación Club Xeitú, el Ayuntamiento de Logroño, la Biblioteca de La Rioja, la Biblioteca Nacional de España, la Biblioteca Regional de Madrid, el Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara, el Instituto Amatller de Arte Hispánico, el Instituto de Estudios Fotográficos de Cataluña, el Instituto de Patrimonio Cultural de España, el J. Paul Getty Museum, el Metropolitan Museum of Art, el Museo de La Rioja, el Photomuseum, el Victoria & Albert Museum y todos aquellos propietarios de colecciones privadas, por aportarme la información requerida sobre los diferentes fondos fotográficos estudiados y permitirme reproducir en este trabajo algunas de las imágenes conservadas en ellos.

-A Jesús Rocandio, Víctor del Reguero, por aportarme información de gran interés sobre los fondos fotográficos del monasterio de San Millán de la Cogolla y Amós Salvador Carreras, respectivamente.

-A la Congregación de Padres Salesianos y, en especial, al padre Santos Sastre, por su gran disposición a la hora de abordar el estudio del Álbum de Somalo, constituido en su mayor parte por fotografías de Santos Fernández Santos, que se convirtió en el protagonista de mi TFM y, al mismo tiempo, significó el inicio de esta andadura personal en la investigación de la historia de la fotografía en La Rioja.

-Al actual vicedirector del monasterio de San Millán de la Cogolla Pedro Merino, por su amabilidad y disposición a la hora de permitirme recorrer el edificio de Yuso para el reconocimiento, estudio

y fotografiado de sus diferentes estancias, labores para las que me ofreció todas las facilidades y me concedió todas las libertades posibles.

-Al personal administrativo de la Universidad de La Rioja, por resolver eficazmente y con presteza algunas de las dudas burocráticas que han ido surgiendo a lo largo de estos años.

-A todas aquellas personas que, no habiendo sido citadas en este apartado, han contribuido, en mayor o menor grado y desde diferentes ámbitos, a que este trabajo haya podido salir adelante.

-En último lugar, a mi familia, a mi novia y a mis amigos, por confiar siempre en mí, animarme día a día para que la investigación llegara a buen puerto y, especialmente, por haber respetado mis ausencias y soportar mis malos momentos.

Vol. I

Índice:

1. Introducción	13
2. Estado de la cuestión	19
3. Objetivos y metodología	31
4. La fotografía de la arquitectura en España	43
4.1. Historia y principales representantes.....	43
4.2. Usos de la fotografía de arquitectura en España.....	137
4.2.1. Medio de reproducción artística.....	138
4.2.2. Objeto y fuente de inspiración artística.....	141
4.2.3. Instrumento para el conocimiento y la difusión de obras de arte.....	145
4.2.4. Fuente documental y científica.....	153
4.2.4.1. Complemento de la tarea investigadora.....	158
4.2.5. Documento para la conservación y protección monumental.....	161
4.2.6. Herramienta de trabajo del restaurador.....	165
4.2.7. Medio de propaganda política e institucional.....	170
4.2.8. Instrumento para la reputación de un arquitecto.....	173
4.2.9. Materia formativa y recursos didáctico.....	174
4.2.10. Objeto comercial.....	181
5. Fotografía en La Rioja hasta 1936	187
5.1. Inicios de la fotografía.....	187
5.2. Fotógrafos extranjeros.....	190
5.3. Profesionales y estudios fotográficos.....	198
5.4. Los fotógrafos aficionados.....	230
6. Fotografía de arquitectura en La Rioja hasta 1936	265
6.1. Fotografía de arquitectura riojana: principales hitos.....	265
6.1.1. La fotografía de arquitectura riojana en las colecciones de tarjetas postales ilustradas.....	265
6.1.2. La fotografía de arquitectura riojana en obras divulgativas, estudios histórico-artísticos y publicaciones eruditas.....	287
6.1.3. La fotografía de arquitectura riojana en la prensa.....	305
6.2. Principales fotógrafos de arquitectura en La Rioja.....	333
6.2.1. Fotógrafos comerciales extranjeros.....	333
6.2.2. Fotógrafos profesionales con estudio propio.....	340
6.2.3. Fotógrafos aficionados españoles.....	346
6.2.4. Otros fotógrafos extranjeros.....	364
6.2.5. Fotógrafos y editores de tarjetas postales.....	370
6.2.6. Firmas especializadas en la reproducción de obras de arte.....	372
6.2.7. Historiadores del arte y profesionales de la arquitectura.....	375
7. El Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos	385
8. Fotografía de los monumentos declarados en La Rioja hasta 1936 en el Fondo Fotográfico del IER digitalizado	391
8.1. Los monumentos declarados en La Rioja hasta 1936.....	391

8.2.	Las fotografías de los monumentos declarados.....	407
8.3.	Los fotógrafos de los monumentos declarados.....	437
8.4.	Aspectos formales, técnicos y estéticos. Similitudes y diferencias.....	463
8.5.	Usos e intenciones.....	484
9.	Valoración de resultados	503
10.	Conclusiones	515
11.	Bibliografía	519
11.1.	Fuentes documentales.....	519
11.2.	Fuentes bibliográficas.....	521
11.3.	Prensa periódica.....	545
11.4.	Recursos digitales.....	555
12.	Índices	559
12.1.	Catálogo fotográfico.....	559
12.2.	Fotógrafos.....	576
12.3.	Figuras.....	580
12.4.	Láminas.....	581

Vol. II

Índice:

1. Catálogo de la fotografía del patrimonio monumental declarado en La Rioja hasta 1936 en el Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos.....	605
1.1. Iglesia de San Bartolomé (Logroño).....	607
1.2. Monasterio de Santa María la Real (Nájera).....	664
1.3. Catedral de Santa María (Calahorra).....	817
1.4. Catedral de El Salvador (Santo Domingo de la Calzada).....	871
1.5. Concatedral de Santa María de la Redonda (Logroño).....	970
1.6. Monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso (San Millán de la Cogolla).....	1.066
1.7. Monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso (San Millán de la Cogolla).....	1.111

1. Introducción

Fotografía y arte caminaron de la mano desde los orígenes de la primera, algo que ya vaticinó François Arago en la sesión de presentación pública del daguerrotipo en la Academia de las Ciencias de París el 19 de agosto de 1839. Durante esta multitudinaria comunicación, el parlamentario francés ya destacaba la utilidad del nuevo invento en campos como la astronomía, la arqueología o el arte y, como consecuencia, auguraba su democratización y la expansión de la imagen artística por todos los rincones del mundo gracias al daguerrotipo:

“Para copiar los millones y millones de jeroglíficos que cubren, en el exterior incluso, los grandes monumentos de Tebas, de Menfis, de Karnak, etc., se necesitarían veintenas de años y legiones de dibujantes. Con el daguerrotipo, un solo hombre podría llevar a buen fin ese trabajo inmenso”¹.

Esta democratización del arte a través de la fotografía se vio acompañada por un contexto favorable en el mundo científico y del pensamiento. La aparición del daguerrotipo y la sucesiva invención de procedimientos fotográficos cada vez más avanzados convivió con una época de gran producción enciclopédica imbuida por un espíritu historicista y positivista en el que la búsqueda de nuevos conocimientos y el desarrollo de las ciencias y la industria necesitaba de un medio para recopilar la información visual con el fin de “ordenarla, estudiarla científicamente y difundirla”². La fotografía asumió ese papel gracias a su sencillez, su rapidez y su amplia aplicación. Y lo hizo de manera destacada en el campo de la arquitectura y el patrimonio monumental desde el mismo nacimiento del daguerrotipo, como así lo demuestran las primeras tomas de demostración del nuevo invento tanto en la propia capital francesa como en las ciudades españolas de Barcelona y Madrid, en las que se reprodujeron vistas urbanas y edificios reseñables como la Lonja del Pla del Palau y el Palacio de Oriente, respectivamente.

Pese a las numerosas reticencias de personalidades importantes del mundo del arte y la cultura, profesionales de diversas disciplinas acogieron este primer procedimiento fotográfico con entusiasmo y, lo que es más importante, lo pusieron en práctica con rapidez y maestría. Uno de estos gremios profesionales fue el de los arquitectos, quienes hallaron en la fotografía una herramienta fundamental para el desarrollo de su tarea, supliendo de manera paulatina a grabados e ilustraciones. En palabras de Delfín Rodríguez Ruiz y Helena Pérez Gallardo:

“documentar la historia de la arquitectura, sobre todo de lugares lejanos y de reciente descubrimiento, auxiliar al arquitecto en sus restauraciones y difundir los grandes proyectos llevados a cabo dentro de un programa claramente establecido de propaganda personal e institucional fueron los principales servicios que la fotografía prestó al arquitecto del siglo XIX”³.

Así, la consideración de la fotografía como medio de reproducción artística fue inherente a ella desde sus orígenes, culminando un proceso que había comenzado con el grabado y la litografía por el que la obra de arte pasó de ser un elemento original y aislado, tan solo visible en el lugar exacto en el que se erigía o se conservaba, a hacerse accesible a las masas gracias a su reproducción sistemática a través del medio fotográfico. Como señala Freund, la obra de arte

¹ SOUGEZ, Marie-Loup, “Daguerre y el daguerrotipo”, en SOUGEZ, Marie-Loup, *Historia de la fotografía*. Madrid, Cátedra, 2011, p. 54.

² RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín y PÉREZ GALLARDO, Helena (eds.), *Mirar la arquitectura: fotografía monumental en el siglo XIX*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2015, p. 11.

³ PÉREZ GALLARDO, Helena, “La difusión de la fotografía de arquitectura”, en PÉREZ GALLARDO, Helena, *Fotografía y arquitectura en el siglo XIX*. Madrid, Cátedra, 2015, p. 158-159.

dejaría de poseer esa aura de creación única para poder observarse en el propio domicilio, en ocasiones a una distancia muy lejana de donde ésta se encontraba, cumpliendo así la fotografía la misión de “sacarla de su aislamiento”⁴.

En esta difusión del arte a través de la fotografía durante el siglo XIX intervino de manera decisiva el desarrollo del viaje con sentido lúdico y recreativo, un incipiente turismo que centró sus miradas en destinos lejanos y exóticos. En la elección de estos lugares influyeron tanto el proceso de expansión colonial como la aparición de las primeras revistas ilustradas en las que se incluían ilustraciones y grabados de lugares poco comunes para los ciudadanos centroeuropeos y que, además, solían destilar un carácter romántico muy de moda en la época. Este nuevo escenario se presentó como una oportunidad para la fotografía, motivo por el cual muchos fotógrafos se lanzaron rápidamente a recorrer aquellos territorios desconocidos, aprovechando en ocasiones expediciones de carácter militar o científico⁵. Fue de esta manera como el fotógrafo salió de su estudio, en el que se cultivaba casi en exclusividad el género del retrato, y se gestó la figura del fotógrafo viajero, categoría en la que destacaron personalidades como “Édouard Baldus, Hippolyte Bayard, Félix Bonfils, Maxime Du Camp, Gustave Le Gray, Henri Le Secq, Charles Nègre, Roger Fenton, Francis Frith, Robert MacPherson, Samuel Bourne, Fratelli Alinari, Felice Beato, Giorgio Sommer, Carlo Naya, Carlo Ponti, Jean Laurent, José Martínez Sánchez o Charles Clifford”⁶. Entre los destinos preferidos por los fotógrafos itinerantes destacaron Italia y Roma, donde las ruinas de la pretérita civilización antigua se convertían en un verdadero reclamo para los turistas; Oriente Medio y Tierra Santa, lugares lejanos atractivos por su carácter exótico y religioso; y España, con la región andaluza como destino fetiche por sus vestigios islámicos y el costumbrismo de sus gentes.

En sus expediciones, estos fotógrafos viajeros tomaron numerosas vistas topográficas y monumentales que tuvieron gran acogida entre el público de sus países de origen, generando una amplia demanda que cristalizó en la apertura de estudios especializados en la venta de las imágenes obtenidas en dichos viajes como recuerdo y que se convirtieron en el germen de las posteriores postales. Algunos de los estudios de vistas topográficas más destacados durante esta primera época fueron el *Imprimerie Photographique* que Blanquart-Evrard abrió en la ciudad francesa de Lille en 1850, el negocio familiar Fratelli Alinari establecido en Florencia en 1852, la venta masiva de Carlo Ponti a partir de 1855 en su estudio de Venecia abierto en 1847, la empresa Frith & Co. creada por Francis Frith en 1859 en la localidad inglesa de Reigate o los estudios madrileños del británico Charles Clifford (1850) y el francés Jean Laurent (1857). El éxito comercial de este tipo de imágenes no dejó de crecer, llegando a provocar problemas entre los propietarios de los estudios especializados para cubrir la ingente demanda. En consecuencia, se vieron obligados a buscar soluciones que les permitieran contar con un mayor número de

⁴ FREUND, Gisèle, “La fotografía, medio de reproducción de la obra de arte”, en FREUND, Gisèle, *La fotografía como documento social*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2017, p. 91.

⁵ Un ejemplo de ello es la expedición astronómica y fotográfica liderada por Charles Piazzi Smyth en Tenerife en 1856 (OLIVER, José M. y CURELL, Clara, “Más allá de las nubes: primeras observaciones astronómicas en Canarias” en OLIVER FRADE, José M. y RELANCIO MENÉNDEZ, Alberto (eds.), *El descubrimiento científico de las Islas Canarias*. Santa Cruz de Tenerife, Fundación Canaria Orotava de Historia de la Ciencia, 2007, pp. 239-249).

⁶ BALSELLS, David, “Los fotógrafos viajeros”, en VV. AA., *Napper i Frith. Un viatge fotogràfic per la Ibèria del segle XIX*. Barcelona, Museu Nacional d’Art de Catalunya, 2007, pp. 191.

fotografías a través de dos vías. Por un lado, algunos de ellos adquirieron archivos de otros fotógrafos con el fin de emplear los negativos para editar imágenes con el nombre de la firma del estudio, surgiendo en ocasiones pleitos a consecuencia de la omisión de la autoría original de las fotografías. En otros casos, los titulares de los establecimientos contaron con una amplia nómina de fotógrafos que, enviados a los diferentes destinos de interés, realizaron las tomas bajo el nombre oficial de la casa para la que trabajaban, quedando muchos de ellos en el anonimato o relegados a un segundo plano. En cualquier caso, la fotografía monumental y de arquitectura había llegado para quedarse y generó a su alrededor una gran industria que se plasmó, entre otros, en álbumes, guías, publicaciones, revistas y tarjetas postales.

En España, las primeras fotografías monumentales y de arquitectura estuvieron asociadas a este fenómeno del fotógrafo viajero, que se extendió durante buena parte de la segunda mitad del siglo XIX pero que fue especialmente intenso durante las décadas de los años cincuenta y sesenta con representantes como Joseph de Vigier, Claudius Galen Wheelhouse, Alphonse de Launay, Pierre Émile Pécarrère, Paul-Émile Marès, Felix Alexander Oppenheim, Edward King Tenison, el Vizconde de Dax, Jakob August Lorent, Louis de Clercq, William Atkinson, Auguste Muriel o Charles Thurston Thompson. Fueron los edificios erigidos durante la época musulmana los que dominaron casi de manera exclusiva los primeros repertorios de estos fotógrafos extranjeros atraídos por el carácter exótico y oriental de sus formas, estructuras y ornamentos. Sin embargo, con la generalización de la fotografía como medio de reproducción de las obras arquitectónicas, cuya práctica también fueron asumiendo figuras nacionales como, por ejemplo, Casiano Alguacil, se fue ampliando el ámbito geográfico y temporal de los monumentos retratados, apareciendo cada vez con mayor asiduidad construcciones góticas, renacentistas o barrocas. En esta expansión del género jugaron un papel fundamental las obras desarrolladas por dos fotógrafos de relevancia que, aunque de procedencia extranjera, se asentaron de manera definitiva en nuestro país: el inglés Charles Clifford y el francés Jean Laurent y Minier, autores de los dos repertorios más extensos y representativos de la segunda mitad del siglo XX.

El ejemplo de estas figuras extranjeras, cuyas obras alcanzaron gran prestigio y éxito comercial, caló rápidamente en el plano nacional y provocó un crecimiento notable de la nómina de fotógrafos, tanto profesionales como aficionados, que se dedicaron total o parcialmente a la toma de vistas monumentales y de arquitectura. Joan Martí en Barcelona, Rafael Garzón en las provincias andaluzas de Granada, Córdoba y Sevilla o Casiano Alguacil en Toledo fueron algunos de estos primeros ejemplos de fotógrafos españoles que se dedicaron, en mayor o menor grado, a la fotografía monumental. La introducción de la imagen fotográfica en la prensa de la época y la invención de la tarjeta postal ilustrada, medios en los que este género gozó de una alta demanda, permitieron dar un nuevo impulso a este tipo de imágenes y, además de contribuir a la ininterrumpida proliferación y extensión de fotógrafos por toda la geografía española, trajeron consigo la creación de empresas especializadas en la reproducción de las fotografías monumentales y de arquitectura, propias o ajenas, en diferentes soportes. Las de mayor éxito durante finales del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX fueron aquellas que se dedicaron principalmente a la edición de tarjetas postales, destacando por encima del resto *Hauser y Menet*, *Casa Laurent*, *Fototipia Thomas* o *L. Roisin*. Asimismo, en esta misma época comenzaron a asentarse firmas especializadas en la reproducción sistemática de las obras de arte mueble e inmueble del patrimonio nacional, ámbito en el que sobresalieron Mariano y Vicente Moreno,

creadores del *Archivo de Arte Español*, y Adolf y Pelai Mas, cuyas obras fotográficas conformaron el llamado *Arxiu Mas*.

En el caso concreto de La Rioja, región que no se incluyó entre los destinos españoles prefijados por la literatura romántica y de viajes, las primeras manifestaciones de este género fotográfico no se produjeron hasta principios de la década de los años sesenta del siglo XIX, fecha en la que R. P. Napper recaló en Logroño y fotografió la iglesia de San Bartolomé y la calle del Mercado. Estas imágenes supusieron un hito en el inicio de la fotografía monumental y de arquitectura en la provincia, cuyo desarrollo fue paulatino durante buena parte de la segunda mitad del siglo XIX y que alcanzó sus mayores cotas a partir de la última década de esa misma centuria y, especialmente, durante el primer tercio de la siguiente. Son escasos los ejemplos pertenecientes a la primera etapa, protagonizada en su mayor parte por la labor de fotógrafos extranjeros como el propio Napper o el francés Jean Laurent, figuras encargadas de abrir el camino a este género en nuestro territorio. Su testigo lo fueron recogiendo fotógrafos profesionales y aficionados, tanto locales como nacionales (en menor medida también extranjeros), que encontraron en la reproducción de los bienes inmuebles riojanos un lucrativo nicho de negocio, una forma de documentar el patrimonio que les rodeaba o, simplemente, un pasatiempo en el que conjugar la afición por la fotografía con el interés por las bellezas artísticas. Entre aquellos fotógrafos nacidos en La Rioja o que, habiéndolo hecho en otra provincia, vivieron durante años en alguna de las principales localidades de la región, destacaron figuras como Alberto Muro, Álvaro de Lanzagorta, Amós Salvador Carreras, Francisco Garay, Jesús Muro, José Ortiz Echagüe, Julián Loyola, Manuel Servet, Ricardo Donézar, Santos Fernández Santos, Teodoro de Oñate, Víctor Lorza, Zoilo Calvo, etc. Por su parte, entre aquellos fotógrafos nacionales que recorrieron el territorio riojano atendiendo a fines puramente comerciales, en el marco de proyectos de documentación e investigación o por mero entretenimiento sobresalieron Aurelio de Colmenares y Orgaz (Conde de Polentinos), Cristóbal de Castro, Francisco Layna Serrano, Gabino Hernández Alsina '*Márgara*', Lucien Roisin, Mariano Moreno, Pelai Mas... En el plano internacional habría que destacar el paso por La Rioja de algunos fotógrafos alemanes durante las décadas de los años veinte y treinta del siglo XX como Kurt Hielscher y Otto Wunderlich respectivamente.

La labor conjunta de estos y otros muchos fotógrafos, algunos de los cuales todavía permanecen en el anonimato, contribuyó de manera fundamental a la construcción de una imagen arquitectónica y monumental concreta de la región, que fue difundida a través de distintos medios más allá del propiamente fotográfico, como las obras científicas y de carácter erudito, las publicaciones periódicas, las revistas ilustradas y, fundamentalmente, las tarjetas postales. De hecho, como señala Gil-Díez Usandizaga, "las impresiones y reproducciones de las fotos fueron a menudo mucho más populares que las propias fotografías"⁷ y, además de mostrar los intereses particulares de cada uno de sus autores, jugaron un papel decisivo en la jerarquización de unos monumentos sobre otros y en la generación de un imaginario colectivo sobre cada uno de ellos en el que la imagen mental de éste o aquel edificio venía determinada, en muchas ocasiones, por una o varias imágenes fotográficas de similar encuadre, perspectiva, motivo, etc. Este hecho, junto al propio valor histórico y artístico de los monumentos, pudo

⁷ GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio, "Presentación", en COMI RAMÍREZ, Antonio (ed.), *La tarjeta postal en La Rioja hasta 1905. Nuevas aportaciones a la historia de la fotografía*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2017, p. 9.

influir a la hora de promover la declaración de ciertos bienes inmuebles localizados en territorio riojano dentro de la categoría de 'Monumento Nacional', principal instrumento de protección del patrimonio histórico-artístico en nuestro país desde mediados del siglo XIX.

En este contexto, el Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos (en adelante IER) y, más concretamente, el catálogo de fotografías de arquitectura de los monumentos declarados en La Rioja hasta 1936, elaborado a partir de éste, se presenta como un reflejo de la realidad fotográfica del género arquitectónico y monumental en la provincia durante el primer tercio del siglo XX. En él se ofrece, de la manera más completa posible, la imagen particular que un determinado grupo de fotógrafos, compuesto por figuras destacadas del panorama nacional y regional y autores aún desconocidos, proyectó del patrimonio monumental riojano. Estas fotografías, en las que queda patente el protagonismo asumido por las obras arquitectónicas como motivo prioritario hacia el que dirigir el objetivo de la cámara, tuvieron en su origen una intencionalidad concreta que determinó, en mayor o menor medida, los usos que se hicieron de ellas tanto en el momento inmediatamente posterior a su captura como a lo largo de las décadas siguiente, hasta llegar a la época actual.

Entre los fines y usos primitivos de estas imágenes sobresalieron los de carácter económico y comercial, cuya expresión principal fue la edición y venta de numerosas series y colecciones de tarjetas postales ilustradas con vistas urbanas y monumentales como las de G. H. Alsina o Lucien Roisin, o los asociados a la documentación y el inventario del patrimonio como instrumento de protección y conservación del mismo, tarea en la que Alberto Muro asumió un papel protagonista. Estas fotografías de arquitectura también jugaron un papel destacado como fuentes de información y herramientas ilustrativas de primer orden en el desarrollo de investigaciones y estudios histórico-artísticos como, por ejemplo, los llevados a cabo por Juan Antonio Gaya Nuño.

Sin embargo, desde el punto de vista del tiempo presente, es en el ámbito de la Historia del Arte donde estas fotografías encuentran una de sus mayores aplicaciones. Más allá de su uso en la docencia como recurso didáctico imprescindible, las capturas aquí catalogadas permiten analizar en detalle la evolución durante algo más de tres décadas de cada uno de los monumentos declarados en La Rioja hasta 1936 y, de manera más específica, el estado de conservación de cada uno de ellos en el mismo momento de su captura. En concreto, algunas de estas imágenes muestran elementos arquitectónicos (enlucidos, arcos, elementos ornamentales, etc.) u obras de arte mueble (esculturas, retablos, rejerías, altares, etc.) que han desaparecido o han sido reubicados posteriormente. En otros casos, las fotografías permiten observar la situación de deterioro parcial o general del monumento que evidencia la necesidad de intervenir sobre él. De hecho, un pequeño grupo de imágenes recoge el transcurso de estos trabajos de restauración acometidos sobre el edificio. Cada una de estas fotografías que retratan los diferentes elementos, estructuras y espacios de cada uno de los bienes inmuebles estudiados se presentan como documentos indispensables de obligada consulta para cualquier investigador interesado en estos campos.

En consecuencia, cualquier estudio que se precie sobre la evolución de estos monumentos declarados en La Rioja hasta 1936 durante el primer tercio del siglo XX encontrará en este trabajo y su correspondiente catálogo, así como en el propio Fondo Fotográfico del IER, una fuente fundamental de información y documentación. Evidentemente, el hecho de estudiar

de manera específica las fotografías conservadas en un único fondo, hace que el conjunto fotográfico ofrezca una visión parcial de esta realidad. Por ello, para llevar a cabo un análisis en profundidad que permita ampliar el conocimiento sobre actores e intenciones de este género fotográfico en La Rioja, realizar comparaciones entre las imágenes tomadas en los diferentes monumentos y confirmar o refutar ciertas hipótesis, es necesario completar esta visión con los ejemplares localizados en otros fondos, archivos y fuentes de diferente naturaleza, muchos de los cuales también se citan y describen, en mayor o menor grado, en este trabajo.

2. Estado de la cuestión

En las tres últimas décadas la recuperación del patrimonio fotográfico y, al mismo tiempo, la investigación en historia de la fotografía en el ámbito riojano ha adquirido un papel relevante. Aunque el punto de inflexión de este proceso se puede situar a principios de la década de los años noventa del siglo pasado, en los años previos se publicaron pequeñas recopilaciones y repertorios fotográficos que evidenciaron un interés creciente por este tipo de documentos gráficos.

Uno de estos primeros compendios revisó la imagen antigua de la capital riojana bajo el título *Logroño ayer. Una imagen retrospectiva de nuestra ciudad*⁸. Editado por el Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón y Rioja en 1978, se sirvió de un total de 44 fotografías de Logroño, empleadas para editar tarjetas postales en una mayor parte de los casos, que, analizadas individualmente, permitieron a sus autores describir brevemente la evolución de la ciudad desde el punto de vista urbanístico y monumental. De este modo, a través de esta pequeña pero pionera obra en el ámbito fotográfico en La Rioja se comenzó a recuperar la imagen antigua de la ciudad y se empezó a utilizar este medio como una fuente documental de primer orden, ofreciendo al mismo tiempo fotografías inéditas y desconocidas hasta el momento para el público general. Cinco años después, siguiendo una estructura similar a la de la publicación anterior, la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja editó la obra *La Rioja Antigua. Una crónica en imágenes*⁹. En esta ocasión, a las fotografías mayoritarias de Logroño le acompañaron otras tantas de Haro, Calahorra, Santo Domingo de la Calzada, Arnedo, Nájera, Villoslada de Cameros, Cervera del Río Alhama y Alfaro. A pesar de la escasa información aportada en este título acerca de los autores o la procedencia de las imágenes¹⁰, aspectos que en aquel momento quedaron relegados a un segundo plano, fue la primera que reunió fotografías de diferentes puntos de la geografía riojana con un marcado interés por el ámbito urbano, arquitectónico y monumental. En cualquier caso, estas dos publicaciones pusieron el acento en lo curioso y anecdótico y, desde su concepción, no se trataron de estudios de fotografía con un apartado científico, pero sirvieron de estímulo para las investigaciones que proliferaron en las décadas posteriores.

En esta misma línea se enmarcan las ediciones facsímiles de dos colecciones de tarjetas postales dedicadas a Logroño y Calahorra que el Instituto de Estudios Riojanos (en adelante IER)¹¹ editó en 1982 y 1983 respectivamente. La dedicada a la capital riojana recibió el nombre de *Logroño ayer* y la conformaban un total de 49 postales ilustradas con imágenes fotográficas repartidas en un total de cinco series¹². La titulada *Calahorra ayer* contó con una serie menos,

⁸ *Logroño ayer. Una imagen retrospectiva de nuestra ciudad*. Logroño, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón y Rioja, 1978.

⁹ JIMÉNEZ MARTÍNEZ, Jerónimo y MARTÍN LOSA, Francisco, *La Rioja Antigua. Una crónica en imágenes*. Logroño, Gonzalo de Berceo, 1983.

¹⁰ Entre los autores de las imágenes incluidas en esta obra aparecen Foto Bella, Florencio Blanco Zurbano, Aurelio Bustillo, Canalejo, Espínola, Ricardo Donézar, Fotomás, Jerónimo Jiménez, Teo Martínez, Alberto Muro o Paco Portillo.

¹¹ Esta institución pública ha asumido un papel protagonista en la recuperación, conservación y divulgación del patrimonio fotográfico riojano durante las últimas cuatro décadas gracias al decidido impulso del que fuera director del Área de Patrimonio Regional Ignacio Gil-Díez Usandizaga.

¹² *Logroño ayer* (49 postales en 5 series). Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1982.

alcanzando las 40 tarjetas postales¹³. Asimismo, cuatro años antes del cambio de década apareció el primer repertorio monográfico de los tres que compusieron la *Colección de Fotografía Riojana* editada por Cultural Rioja¹⁴: *Archivo fotográfico Doctor Loyola. Logroño, 1930-1939*¹⁵. En esta obra, Sánchez Salas y Rocandio recogieron las capturas realizadas por el ginecólogo y fotógrafo aficionado logroñés Julián Loyola en la capital riojana antes y durante el conflicto civil, poniendo el acento en el valor documental del medio fotográfico, en esta ocasión, desde un punto de vista histórico, político y social.

Sin embargo, fue a partir de 1990 cuando, además de aumentar notablemente el número de publicaciones sobre la fotografía riojana o en La Rioja, también incrementó de manera destacada su carácter científico y su nivel de erudición. El primer paso lo dio, nuevamente de la mano de Cultural Rioja, la exposición *Logroño Amós Salvador y su tiempo*, celebrada en junio de ese mismo año con motivo del Centenario de la instalación de la Fábrica de Tabacos y que se acompañó de su correspondiente catálogo¹⁶. Tanto en la muestra, comisariada por el historiador Rafael Levenfeld, como en el respectivo catálogo se descubrió la faceta fotográfica del logroñés Amós Salvador, ofreciendo un amplio repertorio de imágenes de diferente tipología, desde el retrato individual y colectivo a la fotografía de acontecimientos populares y las vistas de localidades, paisajes y obras de patrimonio histórico-artístico. Sin embargo, se incurrió en un error de atribución favorecido por los nombres homónimos del ingeniero y político Amós Salvador Rodrigáñez y de su hijo, el arquitecto y también político Amós Salvador Carreras. En aquella fecha, las fotografías seleccionadas para la exposición fueron atribuidas en su mayor parte al primero de los dos logroñeses, llegando a afirmar que se podían “adjudicar sin ninguna duda a Amós Salvador y Rodrigáñez” aunque valorando la posibilidad de que un reducido número de estas imágenes, como por ejemplo el retrato del propio Amós con atuendo militar, pudieran haber sido tomadas por sus hijos Miguel o Amós¹⁷. La obra editada en 2012 por el IER *Amós Salvador Carreras y La Rioja. La mirada recuperada*¹⁸ vino a corregir este error de atribución en favor de su primogénito Amós y, en menor grado, su segundo hijo Miguel gracias al trabajo de investigación llevado a cabo por el propio instituto riojano y el Club leonés Xaitu.

¹³ *Calahorra ayer* (40 postales en 4 series). Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1983.

¹⁴ Cultural Rioja es el nombre que recibe el programa de difusión cultural que surgió del convenio de colaboración firmado entre el Gobierno de La Rioja y el Ayuntamiento de Logroño. Entre 1991 y 2008 la entidad de ahorro Ibercaja también formó parte de este convenio en cuyo seno se llevan realizando actividades culturales de diversa naturaleza entre las que se incluye la edición de publicaciones de carácter fotográfico, especialmente durante sus primeros años de vida. Cultural Rioja [en línea]: <http://www.culturalrioja.org/> [Consulta: el 13-09-2022].

¹⁵ Catálogo de Exposición, *Archivo fotográfico del Doctor Loyola. Logroño, 1930-1930*. Logroño, Gobierno de La Rioja, Ayuntamiento de Logroño, 1986 (Jesús Rocandio, comisario; textos de Jesús Rocandio y Bernardo Sánchez). Las otras dos monografías se publicaron en 1993 y 1994 y se dedicaron, respectivamente, a Ricardo Donézar y Víctor Lorza.

¹⁶ Catálogo de Exposición, *Amós Salvador y su tiempo*. Logroño, Cultural Rioja, Grupo Tabacalera, 1990, (Rafael Levenfeld, comisario; textos de Francisco Bermejo y Rafael Levenfeld).

¹⁷ LEVENFELD, Rafael, “La fotografía de Amós Salvador”, en Catálogo de Exposición, *Amós Salvador y su tiempo*. Logroño, Cultural Rioja, Grupo Tabacalera, 1990, (Rafael Levenfeld, comisario; textos de Francisco Bermejo y Rafael Levenfeld), p. 18.

¹⁸ GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio (ed.), *Amós Salvador Carreras y La Rioja. La mirada recuperada*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2012.

En cualquier caso, a pesar del llamativo error en la autoría mantenido durante más de tres décadas, el interés despertado por esta primera exposición y el caldo de cultivo existente respecto a la realización de un proyecto mucho más amplio con el fin de recuperar la memoria fotográfica de la región, culminó dos años después con la celebración de la exposición *Cien años de fotografía en La Rioja* y con la publicación de la obra del mismo nombre¹⁹, primer trabajo que realizó un repaso general por la historia de la fotografía en la provincia entre 1839 y 1939. Siguiendo un relato cronológico y tratando de reunir todos los fondos fotográficos antiguos existentes en la región o relacionados con ella, proporcionó una ingente cantidad de información de relevancia para iniciar la construcción de una historia de la fotografía en La Rioja, aportando datos concretos sobre los orígenes de su práctica en la región, algunos de los principales fotógrafos profesionales y aficionados que desarrollaron su actividad en ella, los estudios y gabinetes de retratos más importantes, los reportajes fotográficos llevados a cabo durante este periodo, etc. Sin embargo, al ser una obra pionera tanto en lo temático como en lo geográfico, las imprecisiones y errores en los que incurrió, así como los vacíos de información comprensibles por la magnitud de la obra, se fueron corrigiendo y completando en estudios e investigaciones posteriores.

La labor de recuperación del patrimonio fotográfico de la región por parte de Cultural Rioja prosiguió en los años siguientes con las dos obras que completaron la *Colección de Fotografía Riojana: Archivo fotográfico de Ricardo Donézar. Luces de Haro*²⁰, en la que se introdujo la actividad profesional del fotógrafo afincado en Haro en el ámbito de la Rioja Alta; y *Archivo fotográfico de Víctor Lorza. Logroño a principios de siglo*²¹, un retrato fotográfico por la capital riojana a través de las imágenes capturadas por el médico y aficionado logroñés. Antes de finalizar el siglo, aparecieron otro par de publicaciones de diferente entidad donde la fotografía continuó siendo protagonista. La primera de ellas, *Imágenes Antiguas de Logroño*²² fue editada en 1997 por Cope Rioja y repitió el clásico esquema de los primeros repertorios fotográficos de la capital riojana acompañados de un breve comentario o pie de foto, en esta ocasión en base a las imágenes de los años cuarenta procedentes del archivo de *Foto Palacios*²³. La segunda publicación recibió el título de *Un siglo en la mirada. El día a día en La Rioja, 1900-2000*²⁴ y se concibió como el relato del testimonio visual, sonoro y documental de la memoria de los riojanos durante los últimos cien años y en el que la fotografía, como soporte gráfico presente a lo largo de dicha centuria, ocupó un lugar preeminente.

Los pasos dados en el último decenio del siglo XX se vieron refrendados en las dos primeras décadas del siglo XXI con un aumento exponencial, tanto cuantitativo como cualitativo, de exposiciones, publicaciones, estudios y proyectos de recuperación, investigación,

¹⁹ Catálogo de Exposición, *Cien años de fotografía en La Rioja*. Logroño, Cultural Rioja, 1992 (Jesús Rocandio, comisario; textos de Rafael Azcona, Bernardo Sánchez, Emilio Walski, Luis Vicente Elías, Urbano Espinosa, Jesús Rocandio y Lino Uruñuela).

²⁰ Catálogo de Exposición, *Archivo fotográfico de Ricardo Donézar. Luces de Haro*. Logroño, Cultural Rioja, 1993 (Jesús Rocandio, comisario; textos de Jesús Rocandio y Bernardo Sánchez).

²¹ Catálogo de Exposición, *Archivo fotográfico de Víctor Lorza. Logroño a principios de siglo*. Logroño, Cultural Rioja, 1994 (Olegario Gurrea Corres, director y coordinador).

²² LÓPEZ GONZÁLEZ, Fidel (dir.), *Imágenes Antiguas de Logroño*. Logroño, Cope Rioja, 1997.

²³ En el año 2003 Cope Rioja volvió a editar una obra similar con fotografías tanto de Emilio Palacios Saiz (1913-1987), fundador de esta firma comercial, como del menor de sus hijos varones, Salvador, titulada *Logroño: Recuerdos de ayer, lugares de hoy*.

²⁴ VV. AA., *Un siglo en la mirada. El día a día en La Rioja, 1900-2000*. Logroño, Fundación Caja Rioja, 1999.

documentación, digitalización y puesta en valor de los diversos fondos fotográficos asociados, de una u otra forma, con La Rioja. En esta tarea jugaron un papel fundamental la colaboración entre el Ayuntamiento de Logroño y la Casa de la Imagen²⁵, con la celebración periódica de exposiciones y la edición de los correspondientes catálogos de la colección *Fotógrafos de Logroño*²⁶, y la labor decidida del IER en la catalogación, digitalización y difusión de su Fondo Fotográfico emprendida a finales del siglo pasado. Las primeras muestras de divulgación de sus archivos fotográficos tuvieron lugar en 2003 y 2004 cuando el Archivo Municipal de Logroño y el propio instituto editaron, respectivamente, sendas publicaciones dedicadas a la capital riojana. En el caso de los fondos fotográficos municipales, la obra *Logroño, un siglo en imágenes. Fotografías del Archivo Municipal*²⁷ realizó un recorrido por los últimos cien años de la ciudad a través de una selección de capturas de autores reconocidos como *Foto Payá*, *Foto Gildo*, Esteban Chapresto, Pablo Herce y otras tantas de fotógrafos desconocidos. Por su parte, la obra editada por el IER *Logroño, imágenes de una ciudad (1900-1960)*²⁸, con el pretexto de dar a conocer su conjunto fotográfico, optó por la temática logroñesa en base a su amplio repertorio sobre la ciudad a lo largo de las seis primeras décadas del siglo XX. Para ello, empleó una organización en áreas urbanas en cada una de las cuales, además de un texto introductorio con información histórica, urbanística y artística se incluyó el grupo fotográfico correspondiente decantándose por las imágenes más llamativas y menos conocidas hasta el momento, con un amplio predominio de tarjetas postales complementadas con fotografías de Alberto Muro, Antonio López Osés, Félix Guallar o Pelai Mas, entre otros. En ese mismo año 2004, ajena a esta labor de las instituciones públicas, pero poniendo sobre la mesa la importancia en la recuperación de la imagen fotográfica en la región de las colecciones privadas, José Luis Bermejo publicó la obra *Para que no me olvides. Imágenes de Logroño, 1872-1955*²⁹ en la que presentó una selección de imágenes de la capital riojana pertenecientes a su archivo personal. Este tipo de obras, que podrían denominarse como independientes, también aportaron su granito de arena en la construcción de una historia general de la fotografía en La Rioja.

Sin embargo, a partir del año 2008 la citada alianza entre la Casa de la Imagen y el Ayuntamiento de Logroño y el impulso divulgador del IER monopolizaron la actividad investigadora, la celebración de exposiciones y la producción de obras de carácter científico

²⁵ Casa de la Imagen es un centro cultural especializado en los lenguajes de la imagen entre cuyas funciones y actividades principales se encuentran las de galería de arte, la enseñanza de fotografía y vídeo, el archivo y la restauración de fondos fotográficos y cinematográficos, la producción de documentales, la edición de publicaciones o el comisariado y la organización de exposiciones, festivales, conferencias, etc. Casa de la Imagen [en línea], <<https://casadelaimagen.com/>>, [Consulta: 13-09-2022].

²⁶ Doce son las exposiciones que componen la serie *Fotógrafos de Logroño*: “Foto Teo. Teo Martínez, reportajes 1958-1982” (2008), “Alberto Muro. Fotografías 1895-1935” (2009), “Esteban Chapresto. Fotografías 1940-1980” (2011), “Víctor Lorza. Repertorios fotográficos 1900-1940” (2012), “Los Garay (1860-2002). Una saga de fotógrafos” (2013), “El laboratorio de Loyola. Fotografías 1920-1940” (2015), “Antonio López Osés, obras cotidianas. Fotografías 1950-1980” (2016), “El rostro de una ciudad. Archivos Jalón-Ángel y Payá, 1935-2000” (2017), “Casado, fotógrafo de sociedad. Fotografías 1950-1970” (2018) y “Foto Palacios, crónica de un claroscuro” (2019), “San Bernabé, un arco fotográfico” (2021) y “Los aficionados, Una mirada libre” (2022).

²⁷ *Logroño, un siglo en imágenes. Fotografías del Archivo Municipal*. Logroño, Ayuntamiento de Logroño, 2003.

²⁸ GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio (coord.), *Logroño, imágenes de una ciudad (1900-1960)*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2004.

²⁹ BERMEJO FERNÁNDEZ, José Luis, *Para que no me olvides. Imágenes de Logroño, 1872-1955*. Logroño, Colegio Oficial de Arquitectos de La Rioja y Fundación Caja Rioja, 2004.

sobre la fotografía en La Rioja, acciones que cristalizaron, con algunas excepciones, en dos colecciones específicas: *Fotografía y Fotógrafos de Logroño*. La primera de estas dos colecciones, que en la actualidad consta de un total de ocho títulos coordinados en su mayor parte por Ignacio Gil-Díez Usandizaga, fue editada por el IER y sus cinco obras iniciales giraron en torno a la figura de fotógrafos profesionales y aficionados que desarrollaron su actividad total o parcialmente en La Rioja, bien por ser oriundos de este territorio o por haberse acercado a ella por motivos laborales, familiares, de amistad, etc. Así, en 2008 se publicaron *Francisco Layna Serrano (1893-1971)*³⁰ y *Danzas de La Rioja fotografiadas por Antonio López Osés (1928-1999)*³¹. En el primer caso, gracias a la colaboración con el Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara (CEFIHGU), se abordó la obra fotográfica del médico guadalajareño e historiador Francisco Layna Serrano, que dedicó gran parte de su vida a promover la conservación del patrimonio histórico-artístico y que, en sus visitas al territorio riojano, dirigió su cámara hacia la riqueza monumental de la región, en especial, a la localizada en la zona de la Rioja alta durante la década de los años veinte y treinta del siglo pasado. La segunda de estas monografías, que también se acompañó de su correspondiente exposición, recogió una selección de imágenes de carácter etnográfico realizadas por el fotógrafo logroñés entre los años setenta y noventa centradas en las danzas y el folklore de las diferentes localidades riojanas. En ese mismo año también dio inicio la celebración periódica de exposiciones comisariadas por Jesús Rocandio pertenecientes a la segunda colección, *Fotógrafos de Logroño*, con la muestra y la publicación del catálogo homónimo *Foto Teo. Teo Martínez, reportajes (1958-1982)*³², un repaso por la labor fotoperiodista del logroñés durante buena parte de la segunda mitad del siglo XX.

En el año 2009 ambas colecciones se ampliaron con dos nuevos estudios. En el caso de la editada por el IER, en la obra *Un fotógrafo de Logroño. Imágenes de José Luis Gil-Díez (1933-1948)*, que también contó con exposición propia, se recogieron algunas de las instantáneas del odontólogo y fotógrafo aficionado José Luis Gil-Díez que retrató, además de su entorno familiar, el Logroño cotidiano, las labores del campo y del pastoreo, los paisajes naturales riojanos y sus excursiones para practicar el esquí, entre otros muchos temas³³. Por su parte, la segunda de las exposiciones de la colección *Fotógrafos de Logroño* se dedicó a Alberto Muro, ampliando el conocimiento de una de las figuras más destacadas de la fotografía profesional riojana en el primer tercio del siglo XX y, probablemente, en el conjunto de su historia. En la obra publicada para la ocasión y titulada *Alberto Muro. Fotografías 1895-1935*³⁴, se ofreció una pequeña muestra sobre el gran dominio que este calagurritano demostró tanto en la fotografía de estudio, con magníficos retratos individuales y colectivos al gusto de la época, como fuera de él, destacando especialmente el amplio catálogo gráfico que legó en el ámbito del patrimonio artístico y monumental localizado en la mayor parte del territorio regional. Además, en este

³⁰ BALLESTEROS SAN JOSÉ, Plácido y GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio (coord.), *Fotografías de La Rioja. Francisco Layna Serrano (1893-1971)*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2008.

³¹ GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio (ed.), *Danzas de La Rioja fotografiadas por Antonio López Osés (1928-1999)*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2008.

³² Catálogo de Exposición, *Foto Teo. Teo Martínez, reportajes (1958-1982)*. Logroño, Ayuntamiento de Logroño, Casa de la Imagen, 2008 (Jesús Rocandio, comisario).

³³ GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio (ed.), *Un fotógrafo de Logroño. Imágenes de José Luis Gil-Díez (1933-1948)*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2009.

³⁴ Catálogo de Exposición, *Alberto Muro. Fotografías (1895-1935)*. Logroño, Ayuntamiento de Logroño, Casa de la Imagen, 2009 (Jesús Rocandio, comisario; textos de Antonio Comi, Alberto Egido, Isabel Murillo y Jesús Rocandio).

mismo año se presentó el proyecto impulsado por el Gobierno de La Rioja en colaboración con la Casa de la Imagen *La Rioja en la memoria*, que surgió con el fin de recuperar la memoria visual de la región por medio de los documentos fotográficos conservados en las colecciones particulares de todos los riojanos, permitiendo ampliar el acceso a imágenes de ámbitos menos atendidos en los trabajos de investigación tanto en lo temático (fotografías personales y familiares) como lo geográfico (pequeños pueblos, núcleos de población diseminados, despoblados, etc.). Tras un trabajo de digitalización e inventariado, el resultado principal lo representó una web a modo de archivo gráfico en línea en la que poder consultar las cerca de tres mil imágenes que se cedieron en un primer momento y cuyo número ha ido incrementándose a lo largo de los años con nuevas incorporaciones³⁵. Además, este proyecto contó con su propia exposición y con una publicación en la que se ofreció una pequeña muestra de estas primeras fotografías recopiladas, distribuidas en tres categorías específicas: “Fotografía popular”, “Sociedad” y “Arquitectura, urbanismo y paisaje”³⁶, esta última de gran interés para el estudio de la evolución y la conservación de los monumentos riojanos a lo largo del tiempo.

Entrados en la nueva década, continuaron publicándose las monografías de estas dos colecciones principales, dedicándose las del año 2011 a las figuras de Jean Laurent y Esteban Chapresto. En *Las fotografías de Jean Laurent (1816-1886)* y *La Rioja*³⁷, el IER presentó las imágenes capturadas por Jean Laurent en territorio riojano, realizadas en el marco del encargo para fotografiar el trazado de la línea de ferrocarril Tudela-Bilbao. Este trabajo, junto a la exposición y el ciclo de conferencias que lo complementaron, aportó nueva y precisa información sobre el paso del afamado fotógrafo francés por la región y su breve estancia en la ciudad de Logroño en 1865, donde ofreció sus servicios como retratista. Por su parte, en *Esteban Chapresto. Fotografías 1940-1980*³⁸, la Casa de la Imagen y el Ayuntamiento de Logroño revisaron la labor fotográfica del logroñés a través de la cual inmortalizó la vida de la capital riojana entre los años de la posguerra y el inicio de la transición democrática.

En 2012 fueron dos figuras aficionadas las que protagonizaron ambas colecciones: Amós Salvador Carreras y Víctor Lorza. La obra *Amós Salvador Carreras y La Rioja. La mirada recuperada*³⁹, además de resolver, como ya se ha comentado, la errónea atribución a Amós Salvador Rodríguez de las fotografías que se expusieron en 1990 en la muestra *Amós Salvador y su tiempo* en favor de sus hijos, amplió el conocimiento de su faceta como fotógrafo aficionado en la que el patrimonio histórico-artístico de las localidades riojanas, y también sus gentes, ocupó un lugar preeminente. En el caso de *Víctor Lorza. Repertorios fotográficos (1900-1940)*⁴⁰, se presentó el trabajo de documentación urbanística, económica y social de la capital riojana

³⁵ *La Rioja en la memoria. Archivo gráfico de La Rioja*, [en línea], Gobierno de La Rioja, <<http://www.lariojaenlamemoria.com/>>, [Consulta: 20-11-2021].

³⁶ ROCANDIO, Jesús (coord.), *La Rioja en la memoria*. Logroño, Gobierno de La Rioja y Casa de la Imagen, 2009.

³⁷ GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio (ed.), *Las fotografías de J. Laurent (1816-1886) y La Rioja*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2011.

³⁸ Catálogo de Exposición, *Esteban Chapresto. Fotografías 1940-1980*. Logroño, Ayuntamiento de Logroño, Casa de la Imagen, 2011 (Jesús Rocandio, comisario; textos de Emilio Blaxqi, Jaime Llerins, Jesús Rocandio y Carlos Traspaderne).

³⁹ GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio (ed.), *Amós Salvador Carreras y La Rioja...*

⁴⁰ Catálogo de Exposición, *Víctor Lorza. Repertorios fotográficos (1900-1940)*. Logroño, Ayuntamiento de Logroño, Casa de la Imagen, 2012 (Jesús Rocandio, comisario; textos de Emilio Blaxqi, Jesús Rocandio y Carlos Traspaderne).

que llevó a cabo el médico y director del Laboratorio Municipal de Logroño durante las cuatro primeras décadas del siglo XX. Un año después, la colección *Fotografía* del IER introdujo un cambio de tendencia al pasar de las publicaciones monográficas sobre fotógrafos concretos a abordar una temática general asociada tanto al motivo fotografiado como a las dimensiones y el soporte empleados. Este fue el caso del volumen *Cartes de visite, retratos del siglo XIX en colecciones riojanas*⁴¹ en el que se analizaron las *cartes de visite* decimonónicas conservadas en las colecciones riojanas, ofreciendo más de un centenar de ejemplos, y en el que se hicieron importantes aportaciones sobre los fotógrafos que, bien de paso o de manera estable, ofrecieron sus servicios como retratistas en la región durante dicho siglo (Jean Laurent, R. P. Napper, Francisco Sancho Millán, M. Garavilla, Pedro y Leopoldo Ducloux, Julián Castellanos, Juan Pérez Vila, Emilio Pliego, Pablo Martínez-Chacón, Paulino y Alberto Muro, Julio Montes y Andrés Sierra). Las reproducciones de algunas de las *cartes de visite* incluidas en este trabajo se mostraron en sendas exposiciones celebradas ese mismo año en Centro Fundación Caja Rioja de Logroño y en el Espacio Sagasta de Torrecilla en Cameros. Mientras tanto, el Ayuntamiento de Logroño y la Casa de la Imagen continuaron celebrando las exposiciones de la serie *Fotógrafos de Logroño*, dedicando la muestra y publicación de 2013 a una de las mayores sagas de fotógrafos riojanos de la segunda mitad del siglo XIX y todo el siglo XX, los Garay. De este modo, en la obra *Los Garay (1860-2002). Una saga de fotógrafos*⁴², se hizo un recorrido por la obra de cada uno de los componentes de la dicha saga que trabajaron en Logroño y el resto de La Rioja (Juan José Garay, Francisco Garay Montero, Francisco Garay Panizo y Pablo Garay Sáenz) y que legaron un archivo cercano a los cuatro mil ejemplares fotográficos con imágenes de temática variada, desde el retrato de estudio hasta la fotografía del urbanismo y la arquitectura tanto de la capital riojana como de otros pueblos de la provincia, especialmente la zona de Cameros.

Si bien la actividad editora del IER en el área de la fotografía sufrió una breve interrupción hasta 2017, durante estos años se siguieron celebrando anualmente las muestras fruto de la colaboración de la Casa de la Imagen con el Ayuntamiento de Logroño. La exposición de 2014 recibió el título de *Logroño, imagen latente. 175 años de fotografía*⁴³ en la que, para conmemorar los 175 años desde la aparición del daguerrotipo en 1839, se mostró una selección de 150 fotografías de diversa autoría a través de las cuales se hizo un recorrido por la historia de la capital logroñesa desde 1863, gracias a las fotografías de R.P. Napper, hasta 1979, con los primeros años de la transición democrática. Al año siguiente, el turno volvió a ser para un nuevo fotógrafo aficionado con la exposición y correspondiente publicación *El laboratorio de Loyola. Fotografías 1920-1940*⁴⁴. En esta nueva muestra, además de las imágenes cotidianas capturadas

⁴¹ GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio (ed.), *Cartes de visite, retratos del siglo XIX en colecciones riojanas*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2013.

⁴² Catálogo de Exposición, *Los Garay (1860-2002). Una saga de fotógrafos*. Logroño, Ayuntamiento de Logroño, Casa de la Imagen, 2013 (Jesús Rocandio, comisario; textos de Jesús Rocandio y Carlos Traspaderne).

⁴³ Catálogo de Exposición, *Logroño, imagen latente. 175 años de fotografía*. Logroño, Ayuntamiento de Logroño, Casa de la Imagen, 2014 (Jesús Rocandio, comisario; textos de Antonio Comi, Jesús Rocandio, Bernardo Sánchez, Carlos Traspaderne).

⁴⁴ Catálogo de Exposición, *El laboratorio de Loyola. Fotografías 1920-1940*. Logroño, Ayuntamiento de Logroño y Casa de la Imagen, 2015 (Jesús Rocandio, comisario; textos de Alberto Egido, Carlota Martínez, Jesús Rocandio, Giovanni Sorba y Carlos Traspaderne).

por el ginecólogo y cirujano en Logroño y algunas grandes ciudades europeas⁴⁵, se documentaron sus reportajes durante la Guerra Civil en la propia capital riojana, convertida en ciudad de retaguardia, y las fotografías tomadas en la región durante el mismo periodo histórico por militares italianos llegados a La Rioja con motivo del conflicto como Guglielmo Sandri, Michele Francone y Mario Borghi. El mundo profesional volvió a estar representado en la muestra de 2016 por la figura de Antonio López Osés y el protagonismo de sus obras menos comerciales, alejadas de las instantáneas de danzas regionales, las vistas y paisajes de los pueblos riojanos o la documentación etnográfica de oficios y labores artesanales. De esta manera, en *Antonio López Osés, obras cotidianas. Fotografías 1950-1980*⁴⁶, se recogió una faceta menos conocida del fotógrafo logroñés en la que se mostraron las escenas de la vida cotidiana que le rodeaba tanto en su ciudad natal como en un buen número de localidades del resto de La Rioja y, también, fuera de ella.

La producción científica del IER en el contexto de su colección *Fotografía* se retomó en 2017 con el estudio de una tipología de fotografías específicas tanto por la finalidad como por el soporte en el que fueron impresas, el de la tarjeta postal. A través de la obra *La tarjeta postal en La Rioja hasta 1905*⁴⁷, Antonio Comi analizó las principales colecciones de temática riojana editadas antes de la división del reverso en dos mitades, una destinada al mensaje y otra a la dirección del destinatario, aportando una vasta información, desconocida hasta el momento, en el ámbito de los editores de postales en La Rioja y aportando nuevos datos, tanto desde el punto de vista biográfico como desde el directamente asociado a la práctica fotográfica, sobre figuras del ámbito profesional y aficionado como Charles Clifford, Santos Fernández Santos o la saga Oñate, entre otras. En diciembre de ese mismo año, el Área de Patrimonio Regional del propio instituto organizó la exposición *Pueblos y despoblados. Fotografías de Antonio López Osés (1928-1999)*, muestra compuesta por más de una veintena de fotografías de localidades riojanas, algunas de ellas desaparecidas en la actualidad, realizadas entre finales de los años setenta y principios de los noventa.

Por su parte, entre 2017 y 2019, el Ayuntamiento de Logroño y la Casa de la Imagen continuaron su tarea de recuperación de personalidades de la fotografía asociadas directa o indirectamente con la ciudad a través de las exposiciones anuales y catálogos de la serie *Fotógrafos de Logroño*. La primera de ellas, *El rostro de una ciudad. Archivos Jalón Ángel y Payá, 1935-2000*⁴⁸, recogió el resultado del trabajo de la familia Esteban en la capital riojana en el campo del retrato, los reportajes de boda o la fotografía industrial. En *Casado, fotógrafo de*

⁴⁵ Sobre las fotografías de Julián Loyola en ciudades europeas como París, Berlín, Estocolmo o Bruselas se celebró en 2007 una exposición en la Casa de la Imagen de la que se editó su respectivo catálogo: Catálogo de Exposición, *Un logroñés en Europa, 1934-1935. Archivo Loyola Galar*. Logroño, Casa de la Imagen, Pretur Cadena Hotelera, 2007, (textos de Rocandio, Alberto Egido Perea, Ricardo Romanos Cenzano).

⁴⁶ Catálogo de Exposición, *Antonio López Osés, obras cotidianas. Fotografías 1950-1980*. Logroño, Ayuntamiento de Logroño, Casa de la Imagen, 2016 (Jesús Rocandio, comisario; textos de Jesús Rocandio y Carlos Traspaderne).

⁴⁷ COMI RAMÍREZ, Antonio (ed.), *La tarjeta postal en La Rioja hasta 1905. Nuevas aportaciones a la historia de la fotografía*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2017.

⁴⁸ Catálogo de Exposición, *El rostro de una ciudad. Archivos Jalón Ángel y Paya, 1935-2000*. Logroño, Ayuntamiento de Logroño, Casa de la Imagen, 2017 (Jesús Rocandio, comisario; textos de Carlos Traspaderne, Jesús Rocandio, Ricardo Romanos y Francisco Cenzano).

sociedad. *Fotografías 1950-1970*⁴⁹, se recopilaron las imágenes capturadas por el fotógrafo burgalés Jesús Casado, destinado a Logroño en su etapa previa como militar. Pese a que asoció su marca a la realización de reportajes de boda y otros acontecimientos sociales, tanto en la muestra como en la obra publicada, también se incluyeron las estéticas vistas de la capital riojana que tanto le interesaron, destacando por encima del resto las que componen su serie nocturna.

En 2019, completando la decena de monografías sobre fotógrafos asociados a Logroño, se celebró la exposición *Foto Palacios, crónica de un claroscuro*⁵⁰ en la que, además de recordar a cada uno de los nueve fotógrafos protagonistas de las muestras previas, se ofreció un amplio repertorio fotográfico de la obra de Emilio Palacios Saiz sobre la vida y el urbanismo de la capital de La Rioja durante las décadas de los años 40 y 50 del siglo XX. Ese mismo año, el Museo de La Rioja dedicó una de sus exposiciones temporales a la obra fotográfica del ingeniero de caminos, canales y puertos Jorge Palomo Durán que se acompañó de su correspondiente catálogo⁵¹. En ella se recogió una selección de fotografías realizadas por el ingeniero madrileño durante el primer tercio del siglo XX en la ciudad de Logroño y su entorno más próximo entre las que se incluyeron tanto escenas cotidianas (fiestas populares, escenas urbanas, maniobras militares, retratos familiares...) como imágenes relacionadas con su profesión (construcción de puentes, trabajos en fundiciones, preparación de sillares, etc.). Esta muestra dio a conocer la faceta fotográfica de Jorge Palomo, hasta entonces desconocida, y contribuyó a afianzar el papel de los aficionados en el desarrollo de la fotografía en La Rioja. Al mismo tiempo, permitió ampliar la visión del género de arquitectura en la región hacia la fotografía de obras públicas y de ingeniería y resaltar el protagonismo de los monumentos como motivos de representación de la ciudad y como escenario de las estampas cotidianas retratadas. Entre mayo y julio de 2021 volvió a celebrarse una nueva exposición fotográfica surgida de la colaboración entre el Ayuntamiento de Logroño y la Casa de la Imagen, que se acompañó de su correspondiente catálogo, bajo el título *San Bernabé, un arco fotográfico*⁵². En esta última muestra, se presentó una selección de fotografías sobre los diferentes actos celebrados durante la festividad de San Bernabé en la capital logroñesa con un amplio marco temporal, desde finales del siglo XIX hasta la actualidad, y una variada autoría de las imágenes (Amós Salvador Carreras, Víctor Lorza, Julián Loyola, Jesús Casado, José Luis Gil-Díez, Emilio Palacios, Teo Martínez, etc.) en las que lo urbano y monumental se convirtió en escenario de los acontecimientos populares.

En 2021 el IER editó una nueva publicación que engrosa la colección *Fotografía* y en la que Antonio Comi ahonda en el género de las tarjetas postales ilustradas, en este caso concreto, a través de la catalogación y el análisis de las series dedicadas exclusivamente a la capital riojana. En esta obra titulada *La Tarjeta postal en Logroño hasta 1950. Nuevas aportaciones a la historia*

⁴⁹ Catálogo de Exposición, *Casado, fotógrafo de sociedad. Fotografías 1950-1970*. Logroño, Ayuntamiento de Logroño, Casa de la Imagen, 2018 (Jesús Rocandio, comisario; textos de Carlos Traspaderne, Jesús Rocandio, Bernardo Sánchez Salas, Emilio Blaxqi y Francisco de Cenzano).

⁵⁰ Catálogo de Exposición, *Foto Palacios, crónica de un claroscuro*. Logroño, Ayuntamiento de Logroño, Casa de la Imagen, 2019 (Jesús Rocandio, comisario; textos de Jesús Rocandio y Carlos Traspaderne).

⁵¹ Catálogo de Exposición, *Jorge Palomo Durán. Ingeniero de Caminos, canales y puertos (Madrid, 1885-Logroño, 1942)*. Logroño, Museo de La Rioja, 2019 (José Manuel Ramírez Martínez, comisario; textos de José Manuel Ramírez Martínez y Ángel Antonio Santolaya Ruiz-Clavijo).

⁵² Catálogo de Exposición, *San Bernabé, un arco fotográfico*. Logroño, Ayuntamiento de Logroño, Casa de la Imagen, 2021 (Jesús Rocandio, comisario; textos de Emilio Blaxqi, Francisco de Cenzano, Bernardo Sánchez, Jesús Rocandio y Carlos Traspaderne).

de la fotografía⁵³, se amplía la información respecto a los editores de tarjetas postales ilustradas de Logroño en el ámbito regional (imprentas y librerías, iniciativas particulares, centros de enseñanza...) y nacional (Ediciones Almirall, *Fototipia Thomas*, Manuel Arribas, HAE, *Márgara*, Roisin y Soberanas), llevando a cabo una labor fundamental de recuperación de las diferentes series editadas hasta mediados del siglo pasado. En paralelo, se destaca el valor que estas tarjetas postales poseen como transmisoras de una imagen determinada de la ciudad, tanto desde el punto de vista de su evolución y desarrollo urbanístico como de la jerarquización por parte de los propios contemporáneos de los espacios colectivos y, especialmente, los monumentos. Asimismo, de forma complementaria, su autor incorpora nuevos datos e informaciones sobre algunos de los fotógrafos que, ya fuera de paso o asentados de manera más o menos estable, ofrecieron sus servicios en la capital riojana. Estas aportaciones permiten reconstruir con mayor precisión su biografía y dedicación profesional, subsanar incorrecciones o, en ciertos casos, sacar a la luz nuevas figuras desconocidas hasta el momento. Mucho más reciente es la muestra *Los aficionados, una mirada libre*, acompañada de la publicación de su correspondiente catálogo⁵⁴. En ella se recoge la visión personal y sin ataduras de tipo comercial de más de una veintena de fotógrafos aficionados, tanto logroñeses como afincados en la capital riojana, a través de las fotografías que tomaron de la ciudad entre finales del siglo XIX y la década de los años ochenta del siglo XX. Más allá de la revisión de la obra de figuras conocidas como el Amós Salvador Carreras, José Ortiz Echagüe, Julián Loyola o Víctor Lorza, este trabajo ha dado a conocer la faceta fotográfica de algunos autores desconocidos hasta el momento como el maestro Francisco Eiriz, los empresarios Sabino Navajas y José Manuel Saiz Olagüenaga o el político Rufino Matute.

Todas estas exposiciones y publicaciones, en varios casos complementarias a las primeras, supusieron un paso fundamental en la recuperación de las principales figuras tanto profesionales como aficionadas que marcaron el devenir de la historia de la fotografía en La Rioja entre finales del siglo XIX y gran parte del siglo XX. El conocimiento que aportaron en este ámbito se vio completado por varios artículos que, en la mayoría de los casos, han ido rellenando los espacios que todavía persisten en esta materia y que han sido publicados en revistas y actas de congresos. Por un lado, los breves artículos de Ignacio Gil-Díez Usandizaga *Francisco Layna Serrano. Un amante de lo viejo*⁵⁵, *Los danzantes de Ventrosa*⁵⁶, *La Rioja Baja fotografiada por J. Laurent*⁵⁷ y *Cartes de visite. Retratos de riojanos de otra época*⁵⁸ publicados en *Belezos: Revista de cultura popular y tradiciones de La Rioja*, sirvieron para ampliar la información, acotándola a un ámbito geográfico específico, o para difundir parte del contenido de los respectivos

⁵³ COMI RAMÍREZ, Antonio, *La tarjeta postal en Logroño hasta 19050. Nuevas aportaciones a la historia de la fotografía*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2021.

⁵⁴ Catálogo de Exposición, *Los aficionados, una mirada libre*. Logroño, Ayuntamiento de Logroño, Casa de la Imagen, 2022 (Jesús Rocandio, comisario; textos de Emilio Blaxqi, Ricardo Romanos, Asunción Domeño, Jesús Rocandio, Bernardo Sánchez, y Carlos Traspaderne).

⁵⁵ GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio, "Francisco Layna Serrano. Un amante de lo viejo" en *Belezos: Revista de cultura popular y tradiciones de La Rioja*, nº 8, 2008, pp. 14-17.

⁵⁶ GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio, "Los danzantes de Ventrosa" en *Belezos: Revista de cultura popular y tradiciones de La Rioja*, nº 13, 2010, pp. 20-23.

⁵⁷ GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio, "La Rioja Baja fotografiada por J. Laurent" en *Belezos: Revista de cultura popular y tradiciones de La Rioja*, nº 16, 2011, pp. 4-8.

⁵⁸ GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio, "Cartes de visite. Retratos de riojanos de otra época" en *Belezos: Revista de cultura popular y tradiciones de La Rioja*, nº 24, 2014, pp. 4-13.

volúmenes sobre la misma temática de la serie *Fotografía* editados por el IER en 2008⁵⁹, 2011⁶⁰ y 2013⁶¹ respectivamente. En el número 24 de la propia revista *Belezos* también se publicó el artículo *La Rioja en la vida de un gran fotógrafo: José Ortiz Echagüe*⁶² en el que su autora, Asunción Domeño, repasó los principales datos biográficos del fotógrafo guadalajareño que residió en Logroño durante 14 años y destacó los principales ejemplos de su obra pictorialista en territorio riojano en la que sus paisajes y sus tipos populares se convirtieron en elementos fundamentales de su imaginario. En ese mismo año 2014, el número 167 de revista *Berceo* incluyó un artículo de Félix del Valle Gastaminza dedicado a la forma en la que cada uno de los fotógrafos retrataron el paisaje, tanto natural como urbano, de la región⁶³. En él, además de abordar aspectos técnicos y realizar precisas descripciones de las numerosas imágenes incluidas en el texto, realizó un repaso histórico de la fotografía en La Rioja aportando numerosa información sobre fotógrafos viajeros, profesionales y aficionados; destacando algunas de las principales fotografías de la provincia publicadas en la prensa histórica y en las revistas ilustradas; y señalando el papel que las tarjetas postales tuvieron en la construcción de una iconografía visual de esta tierra.

En el último lustro, Juan Castroviejo, autor de la presente tesis, ha recuperado la figura del notario y fotógrafo vallisoletano Santos Fernández Santos, destacando su labor en el ámbito de la fotografía del patrimonio histórico-artístico en La Rioja en el artículo *Santos Fernández Santos (1860-1935), fotógrafo del patrimonio riojano*⁶⁴, y el reportaje de estética pictórica llevado a cabo en la Hacienda de Somalo en la comunicación *Santos Fernández Santos y el Álbum de Somalo*⁶⁵, presentada en las actas del VII Encuentro sobre Fotografía y Sociedad de la Universidad de Castilla-La Mancha, celebradas en diciembre de 2016. Asimismo, en las II Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía de Zaragoza celebradas un año después, Teresa Montiel Álvarez dio a conocer los retratos en formato *carte de visite* de la familia Pujadas-Alesón, conservados en el Archivo Histórico Provincial de La Rioja, a través de la comunicación *El fondo fotográfico Pujadas-Alesón. La colección dormida. Estudio de la colección fotográfica familiar* el archivo⁶⁶.

Como se puede comprobar, a pesar de que en las últimas décadas se han multiplicado los estudios y, por consiguiente, se ha ampliado notablemente el conocimiento sobre la historia de la fotografía en La Rioja, todavía resta un campo amplio de estudio desde diferentes

⁵⁹ BALLESTEROS SAN JOSÉ, Plácido y GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio (coord.), *Fotografías de La Rioja. Francisco Layna Serrano ...* y GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio (ed.), *Danzas de La Rioja...*

⁶⁰ GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio (ed.), *Las fotografías de J. Laurent...*

⁶¹ GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio (ed.), *Cartes de visite, retratos del siglo XIX...*

⁶² DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTÍN, Asunción, "La Rioja en la vida de un gran fotógrafo: José Ortiz Echagüe" en *Belezos: Revista de cultura popular y tradiciones de La Rioja*, nº 24, 2014, pp. 20-25.

⁶³ DEL VALLE GASTAMINZA, Félix, "Notas sobre el paisaje fotográfico de La Rioja" en *Berceo*, nº 167, 2014, pp. 89-120.

⁶⁴ CASTROVIEJO SANZ, Juan, "Santos Fernández Santos (1860-1935), fotógrafo del patrimonio riojano" en *Brocar*, nº 40, 2016, pp. 175-197.

⁶⁵ CASTROVIEJO SANZ, Juan, "Santos Fernández Santos y el Álbum de Somalo" en VILLENA Espinosa, Rafael y LÓPEZ TORÁN, José Manuel, *Fotografía y Patrimonio Cultural. V, VI y VII Encuentros en Castilla-La Mancha*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2018, pp. 557-575.

⁶⁶ MONTIEL ÁLVAREZ, Teresa, "El fondo fotográfico Pujadas-Alesón. La colección dormida. Estudio de la colección fotográfica familiar" en HERNÁNDEZ LATAS, José Antonio (dir.), *1839-1939: Un siglo de fotografía. II Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2018, p. 315-325.

perspectivas. De hecho, en la mayoría de estas muestras e investigaciones se ha puesto el foco sobre el fotógrafo y, en menor medida, el soporte fotográfico, quedando en un segundo plano aquellos estudios que se han centrado específicamente en el motivo fotografiado. Este trabajo, desde la última de estas perspectivas, tiene la intención de abordar la fotografía del patrimonio monumental riojano desde la aparición de los primeros ejemplares, en la década de los años sesenta del siglo XIX, hasta el año 1936, ofreciendo una imagen de conjunto a partir del análisis pormenorizado de las fotografías que se conservan en el Fondo Fotográfico del IER protagonizadas por alguno de los diez monumentos declarados en La Roja hasta esa misma fecha de inicio de la Guerra Civil española.

3. Objetivos y metodología

A partir del propósito general de analizar en profundidad la fotografía del patrimonio monumental en La Rioja hasta el año 1936, este trabajo se ha propuesto cumplir cinco objetivos específicos relacionados entre sí pero de distinta naturaleza. A cada uno de estos objetivos se le asocia una metodología concreta considerada la más idónea para alcanzar cada uno de estos propósitos, metodología que, en ciertos casos, ha precisado de la inclusión de determinados criterios conceptuales, temáticos, temporales, de localización, etc. A continuación se describen cada uno de estos objetivos y su correspondiente metodología de trabajo, aportando ejemplos concretos en el caso de considerarse necesario:

Objetivo 1. Localizar y catalogar los documentos fotográficos en los que el protagonismo recae sobre alguno de los diez monumentos declarados en La Rioja hasta 1936. Este objetivo incluye una búsqueda exhaustiva en diferentes fuentes (archivos, fondos, instituciones, colecciones privadas, etc.) con el fin de recopilar el mayor número posible de fotografías de arquitectura en las que se reproduce alguno de los bienes inmuebles declarados Bien de Interés Cultural en la categoría de “Monumento” en La Rioja antes de 1936: iglesia de San Bartolomé (Logroño), monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso (San Millán de la Cogolla), monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso (San Millán de la Cogolla), monasterio de Santa María la Real (Nájera), concatedral de Santa María de la Redonda (Logroño), iglesia de Santo Tomás (Haro), catedral de Santa María (Calahorra), catedral de El Salvador (Santo Domingo de la Calzada), ermita de Santa María de la Piscina (San Vicente de la Sonsierra) y castillo de Clavijo (Clavijo).

Antes de explicar los criterios cronológicos, temáticos y de localización establecidos para la conformación del catálogo, resulta necesario realizar una aclaración previa de carácter terminológico y conceptual sobre lo que se ha considerado ‘fotografía catalogable’. A la hora de seleccionar los diferentes ejemplares de los que se compone este catálogo se han tenido en cuenta tanto las fotografías en negativo sobre placa de vidrio como las copias positivas en diferentes tipos de soporte papel y, al mismo tiempo, las tarjetas postales ilustradas. A pesar de que estas últimas, en su mayoría, no son fotografías en el sentido estricto del término, parten de ellas y ofrecen una imagen fotográfica, por lo que, consecuentemente, también se han incluido entre los más de doscientos registros de los que se compone este catálogo fotográfico monumental.

La elección del marco temporal responde a cuestiones prácticas asociadas tanto al tiempo marcado para la realización de la tesis como a la ingente cantidad de documentos fotográficos de temática arquitectónica y monumental existentes en esta materia, especialmente desde la década de los años treinta hasta la actualidad, que excedería los límites razonables para el desarrollo del trabajo en dicho tiempo. En consecuencia, esta investigación se centra en las fotografías de los diez monumentos declarados en La Rioja hasta 1936 tomadas desde la aparición de los primeros fotógrafos en esta región hasta el inicio de la Guerra Civil. Asimismo, si bien se tienen en cuenta y se analizan, en mayor o menor grado, todos los documentos fotográficos localizados a lo largo del trabajo de investigación, el catálogo y estudio exhaustivo se limitará a las fotografías referidas a estos monumentos localizadas en el Fondo Fotográfico del IER digitalizado, al considerarse suficientes tanto desde el punto de vista

cuantitativo como desde el punto de vista de la representatividad en el contexto fotográfico riojano hasta 1936.

Además de estos dos primeros criterios, uno de carácter cronológico y otro relacionado con la localización de las imágenes en un fondo específico, la selección de las fotografías a catalogar desde un punto de vista temático se ha limitado a aquellas capturas puramente arquitectónicas y que, por lo tanto, tuvieron por objeto principal aportar información general o parcial de los respectivos bienes inmuebles. En consecuencia, siguiendo este criterio, el catálogo se compone, a grandes rasgos, de fotografías de las diferentes estancias o espacios interiores y exteriores de dichos monumentos, de capturas en detalle de los elementos constructivos y ornamentales más representativos de cada uno de ellos y, finalmente, de vistas monumentales y urbanas, en las que se ofrece una imagen general del edificio o se presenta el bien inmueble en cuestión con un protagonismo destacado respecto al resto de construcciones y edificaciones de su entorno.

En ciertas ocasiones, aparecen imágenes que suscitan dudas respecto a su idoneidad para ser consideradas como 'fotografías de arquitectura. Estos casos controvertidos se corresponden, en su mayor parte, con fotografías protagonizadas por obras de arte mueble que se enmarcan en un escenario plenamente arquitectónico (esculturas, retablos, lienzos, puertas, sillerías de coro, etc.). Por este motivo, resulta conveniente explicitar los criterios y razonamientos que se han seguido a la hora de incluir o excluir de este estudio determinadas fotografías que podrían definirse como equívocas o fronterizas.

En primer lugar, aparecen aquellas tomas dedicadas a la escultura monumental, generalmente la localizada en las principales portadas de acceso a los templos religiosos. Este tipo de escultura es consustancial al propio monumento y no puede entenderse sin la arquitectura. Fue diseñada y esculpida teniendo en cuenta el lugar y el espacio arquitectónico concreto en el que iba a ser dispuesta para conformar un todo en sí mismo (*lám. 1*), descontextualizándose si se presentase por separado. Por lo tanto, al no poder desvincularse de ella sin perder su sentido y su integridad material, todos aquellos ejemplares en los que se reproducen ejemplos de escultura monumental se han considerado también como fotografías de arquitectura.

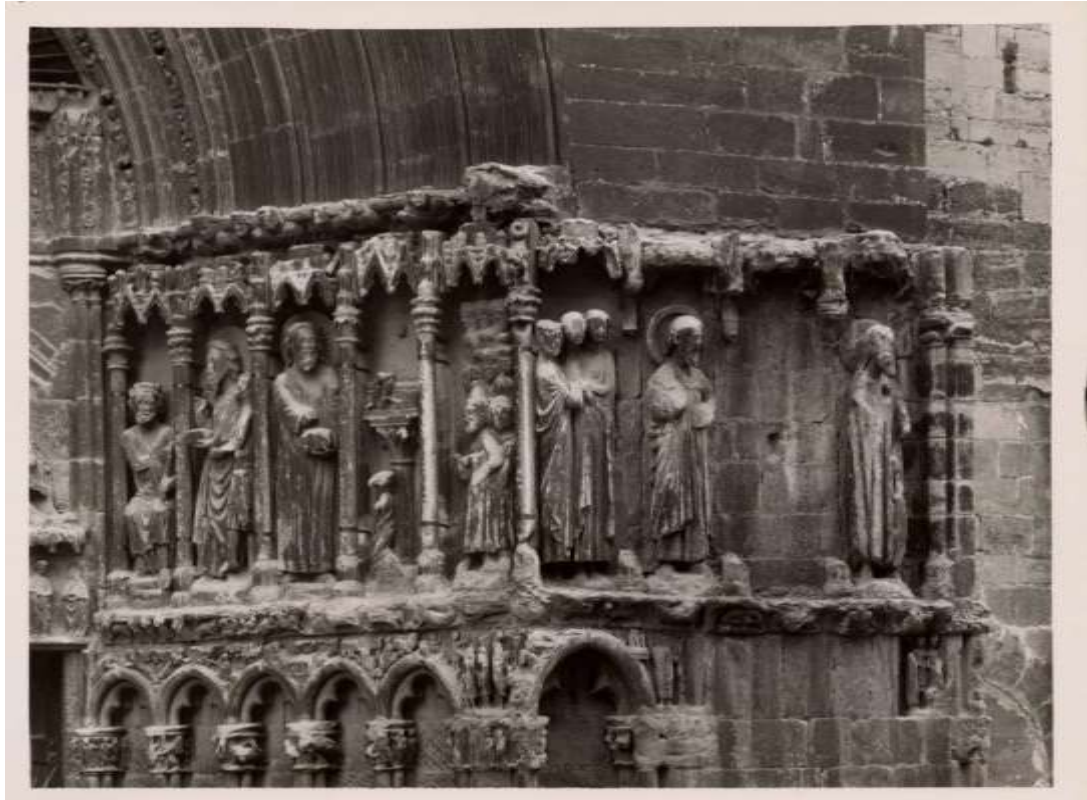


Lámina 1. Pelai Mas, *Escultura monumental del lado sur de la iglesia de San Bartolomé en Logroño*, Logroño, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos).

En lo que respecta a las sillerías de coro, que por su naturaleza se consideran bienes muebles, se han desechado todas aquellas fotografías que reproducen detalles concretos de misericordias, respaldos y otros detalles escultóricos asociados a ellas. Por el contrario, se han mantenido todas aquellas vistas generales de los coros altos o bajos de los correspondientes monumentos puesto que se considera que forman un espacio arquitectónico en sí mismo y que su ubicación determinó de manera inevitable su factura, tanto en lo relativo a las dimensiones y las proporciones, como en lo referente al estilo y el programa escultórico de su talla. Este mismo criterio se ha seguido para considerar o no catalogables las fotografías protagonizadas por retablos. En el caso de ser imágenes en detalle de sus programas escultóricos y su imaginería, se ha descartado su inclusión en el catálogo (*lám. 2*). Frente a ello, si las fotografías presentan a estos retablos dentro de un contexto mayor en el que se aprecia la estructura o el espacio arquitectónico en el que se ubican, se ha procedido a su catalogación (*lám. 3*).



Láminas 2 y 3. Pelai Mas, *Retablo de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso, San Millán de la Cogolla*, 1931, copia positiva sobre papel baritado y Pelai Mas, *Retablo mayor de la catedral de Santo Domingo de la Calzada, Santo Domingo de la Calzada*, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos).

Por su parte, en aquellas fotografías en las que el objetivo se centra en obras de carácter funerario, la decisión para su inclusión o exclusión de este catálogo ha dependido de si su integridad forma parte del contexto arquitectónico, como es el caso de los enterramientos en nicho o arcosolio, o si, por el contrario, se presentan de manera aislada respecto a la construcción que los cobija. En consecuencia, se ha considerado pertinente catalogar las fotografías pertenecientes al primero de los casos, excluyendo del catálogo las imágenes correspondientes al segundo de ellos. Finalmente, en algunos casos excepcionales en los que el protagonismo de la fotografía no recae en aspectos puramente arquitectónicos sino en elementos de arte mueble (sillerías de coro, imagería, sepulcros, retablos, etc.) se ha valorado la relevancia de la información que ofrecen respecto al contexto arquitectónico en el que se localizan para ser incluidas o no dentro del catálogo.

Teniendo en cuenta todos estos criterios y una vez realizada la selección de los ejemplares fotográficos en base a ellos, se ha procedido a la catalogación de cada una de las fotografías, tarea para la que se ha empleado una ficha fotográfica compuesta por un total de 21 campos surgida de la adaptación de la ficha empleada en la catalogación de Patrimonio Nacional para el Fondo Fotográfico del Palacio Real de Madrid⁶⁷ (*lám. 4*).

⁶⁷ En su momento, la ficha original del Fondo Fotográfico del Palacio Real de Madrid también fue adaptada para la catalogación fotográfica de los fondos del Instituto de Estudios Riojanos.

FICHA FOTOGRAFICA

1. Cat. Núm.
2. Tipo de objeto
3. Título
4. Serie
 - Editor
 - Impresor
5. Autor
6. Cronología
7. Técnica
8. Soporte
9. Formato /dimensiones
10. Estado de conservación
11. Localización
 - Colección
 - Nº de inventario
 - Signatura/s
 - Procedencia
 - Fecha de entrada
12. Nº de ejemplares
13. Copias
14. Reproducciones
15. Derechos de autor
16. Descripción
17. Descriptores geográficos (país, provincia, localidad, vía o término)
18. Descriptores temáticos (actividad, objeto, obras de arte, arquitectura...)
 - Organismos
 - Materias
19. Descriptores onomásticos (personas, autores)
20. Observaciones
21. Bibliografía

Lámina 4. Ficha fotográfica empleada para la realización del catálogo (Elaboración propia).

El primero de los campos se refiere al número de catálogo asignado a cada fotografía de manera sucesiva bajo la fórmula 'cat. nº 001'. En este sentido, es preciso señalar que el orden seguido a la hora de catalogar los ejemplares fotográficos y, por ende, la asignación correlativa del número de catálogo a cada uno de ellos, se ha establecido siguiendo dos criterios asociados a la fecha de declaración del monumento y a la fecha de la captura de la imagen. Por un lado, la fecha en la que fueron declarados cada uno de estos edificios ha sido la referencia para determinar el orden de aparición en el catálogo, siendo el primero de ellos el declarado con mayor antigüedad (1866) y el último, el declarado más recientemente (1931). El hecho de que ocho de estos diez monumentos obtuvieran este grado de protección en la misma fecha, ha

provocado que, en estos casos, haya sido necesario recurrir al orden alfabético según su nombre, teniendo en cuenta, en primer lugar, la categoría del monumento (castillo, catedral, concatedral, iglesia y monasterio) y, posteriormente, la advocación. En consecuencia, el catálogo se inicia con las fotografías de arquitectura correspondientes a la iglesia de San Bartolomé, declarada ‘monumento nacional’ en 1866, y se cierra con las del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso, cuya declaración como ‘monumento histórico-artístico’ se llevó a cabo de manera conjunta con otros siete bienes inmuebles. En segundo lugar, las fotografías de cada monumento se han catalogado siguiendo un orden cronológico respecto a la fecha en la que fue realizada la toma, de mayor a menor antigüedad. En el caso de presentar la misma datación, se ha tomado de referencia la signatura que presentan en el archivo de origen.

El segundo de los campos hace referencia al tipo de objeto del artefacto fotográfico catalogado, pudiendo encontrar copias positivas o tarjetas postales. En el caso concreto de las copias positivas de Alberto Muro, el Fondo Fotográfico del IER también conserva los negativos en placa de vidrio originales, aunque el hecho de no estar digitalizados dificulta el estudio y análisis de los mismos. En consecuencia, a pesar de que han sido catalogadas tan solo las copias positivas, se han tenido en cuenta estos negativos originales tanto para datar la fecha de la toma como para conocer otros aspectos de relevancia (retoques, inscripciones, etc.)⁶⁸.

En tercer lugar, se ha procurado asignar a cada uno de los ejemplares el título más adecuado y conciso desde el punto del motivo capturado, utilizando como punto de partida el que figura en el propio catálogo del Fondo Fotográfico del IER. A pesar de que ciertas tarjetas postales presentan una inscripción a modo de título en su anverso, para este catálogo ha sido adaptado con la intención de dar mayor protagonismo al monumento que en ellas aparece, citando textualmente el título original en el apartado de ‘Observaciones’.

El campo ‘Serie’ hace referencia a si la fotografía forma parte de un conjunto más amplio, ya sea por pertenecer a un mismo archivo, a un mismo fotógrafo o a una misma colección o serie de postales. Dentro de este campo se han incluido dos subcategorías que sólo han sido cumplimentadas en aquellos casos en los que la fotografía se presenta en formato tarjeta postal, aportando información referente al editor y el impresor en el caso de que los hubiere o se conocieran.

En el epígrafe de ‘Autoría’ figura el nombre del fotógrafo que realizó la toma, utilizando recursos como ‘atribuida a’ para aquellos casos en los que no se tiene la completa certeza de pertenecer al autor citado y “Desconocido” cuando, como su propio nombre indica, se desconoce.

En el apartado dedicado a la cronología se especifican tanto la fecha a la que pertenece el objeto catalogado, es decir, el momento en el que se llevó a cabo la copia positiva o se editó la correspondiente tarjeta postal, como la fecha en la que fue realizada la captura de la imagen fotográfica, pues, en la mayoría de los casos, no coinciden. De hecho, a lo largo de la investigación, se le ha otorgado mayor importancia a la segunda de estas dataciones, ya que indica la fecha en la que determinado fotógrafo situó su cámara frente al monumento en

⁶⁸ En estos casos, la referencia al número de inventario del negativo original se aporta en el campo ‘Observaciones’.

cuestión. Así, por ejemplo, en el caso de las fotografías de Alberto Muro que se presentan sobre soporte papel, la cronología se ha tomado en base al negativo de vidrio original. Por otro lado, en aquellos casos en los que no se conoce con exactitud la fecha en la que fue capturada la fotografía, ha sido necesario recurrir a las fórmulas tradicionales de 'hacia', 'anterior a', 'posterior a' o intervalos temporales del tipo '1910-1930'. En aquellos casos en los que se ha utilizado un intervalo temporal como el citado en último lugar, a la hora de ordenar las fotografías en el catálogo se ha tomado como fecha de referencia la más reciente, en detrimento de la más antigua.

Los campos séptimo y octavo hacen referencia a la técnica fotográfica a través de la cual fue realizada la toma y el soporte del ejemplar catalogado, aspectos que no son siempre fáciles de determinar. Entre las técnicas catalogadas destaca el gelatinobromuro como principal procedimiento empleado en aquellas fotografías que proceden de negativos de vidrio, y diferentes procedimientos de impresión como la fototipia, el huecograbado o la fotografía brillo en el caso de aquellas imágenes fotográficas que se presentan en formato tarjeta postal ilustrada. Mientras tanto, los soportes analizados son placas de vidrio, papeles de diferente naturaleza (generalmente baritados) y tarjetas postales.

Por su parte, son tres las categorías en las que se clasifican las fotografías según el estado de conservación del soporte catalogado: Bueno, Regular o Malo. En los dos últimos casos se especifican algunos de los condicionantes para determinar el regular o mal estado de las mismas. Asimismo, en aquellos casos en los que también se conserva el negativo original en placa de vidrio, su estado de conservación se describe en el apartado 'Observaciones'.

El campo 'Localización' incluye cinco apartados para definir la situación física del ejemplar fotográfico en el fondo en el que se conserva ('Colección', 'Nº de Inventario' y 'Signatura') y los datos asociados a la procedencia y la fecha de entrada de cada uno de ellos a dicho archivo o colección.

El número de ejemplares hace referencia a la existencia, o no, de fotografías iguales dentro del mismo fondo, mientras que en el campo 'Copias' se citan aquellos archivos o colecciones en las que se conoce la existencia de copias de la misma fotografía.

Por su parte, el campo decimocuarto se refiere a todas aquellas publicaciones de diversa naturaleza en las que ha sido reproducida la imagen catalogada. Cuando así suceda, este epígrafe se completa con la cita completa de la obra y la página donde se reproduce la imagen.

Para la 'Descripción' se ha seguido un mismo patrón con una introducción general sobre el motivo, el lugar y la forma en la que ha sido fotografiado, una descripción detallada de todo aquello que aparece en el encuadre de la imagen, y una última consideración sobre los aspectos lumínicos de la misma.

Los dos siguientes campos sirven para situar el motivo fotografiado dentro de un determinado espacio geográfico (país, provincia, localidad, vía o término) y dentro de unos descriptores temáticos asociados al motivo artístico retratado.

Por su parte, el campo denominado 'Descriptores onomásticos' está dedicado a incluir todas aquellas personas citadas a lo largo de la ficha, tanto en el apartado autoría, editor e impresor como a lo largo de la descripción.

En el apartado de 'Observaciones' se han incluido todos los comentarios considerados de interés sobre el propio artefacto fotográfico en sí mismo (existencia del negativo original en el fondo y, en su caso, estado de conservación del mismo; inscripciones, tanto manuscritas como mecanografiadas; presencia de márgenes blancos...), y sobre aquello que se muestra en la imagen catalogada, generalmente comentarios de tipo histórico-artístico.

Finalmente, en el apartado 'Bibliografía' se citan aquellas referencias en las que se habla o se cita la fotografía en cuestión.

Objetivo 2. Conocer quiénes fueron los encargados de tomar las fotografías de arquitectura catalogadas, analizando brevemente sus biografías y estudiando en profundidad su faceta fotográfica, ya sea en el ámbito profesional o en el aficionado.

Para este cometido, se ha realizado una búsqueda exhaustiva en diversas fuentes de tipo documental y bibliográfico para la que ha sido necesario acudir a diferentes archivos y fondos tanto de manera presencial como virtual. Esta tarea se ha completado con el propio estudio de las imágenes obtenidas por cada uno de los fotógrafos puesto que, en mayor o menor medida, también aportan información relevante acerca del lugar y la fecha en la que visitaron determinados lugares, el nombre y la localización de su gabinete en el caso de que lo tuvieran, los géneros fotográficos que practicaron con mayor asiduidad, etc. En aquellos casos en los que, de partida, se desconoce la autoría de la fotografía, se ha llevado a cabo un trabajo de investigación con el fin de poder atribuir las a algunos de los fotógrafos que trabajaron o pasaron por La Rioja durante dicho periodo cronológico (hasta 1936). Aquellas imágenes que, a pesar de esta tarea, siguen presentando una autoría desconocida, se han agrupado y analizado de manera conjunta bajo la denominación 'fotografías anónimas'.

Objetivo 3. Analizar la manera en la que fueron fotografiados los monumentos declarados en La Rioja hasta 1936 desde el punto de vista técnico y estético, destacando las similitudes y diferencias existentes entre cada uno de los ejemplares fotográficos catalogados.

Para alcanzar este tercer objetivo se ha desarrollado una minuciosa tarea de comparación para la que ha sido precisa una labor previa de categorización del conjunto fotográfico desde diferentes planos. En primer lugar, se han analizado las fotografías según el monumento retratado, buscando pautas de comportamiento similares y, al mismo tiempo, tomas originales o poco repetidas. En segundo lugar, se han establecido las siguientes once categorías con el objeto de comparar la forma de fotografiar los diferentes motivos arquitectónicos: 1. Vista general o urbana; 2. Fachada, portada o ábside; 3. Torre; 4. Nave o capilla; 5. Coro (alto o bajo); 6. Claustro (alto o bajo); 7. Panteón o sepulcro; 8. Sacristía, biblioteca u otra estancia interior; 9. Vano, ventanal o puerta; 10. Columna, capitel u otro elemento sustentante; y 11. Escultura monumental. En tercer lugar, asociada a la categoría

anterior, se han analizado las fotografías en base a la localización interior o exterior del motivo retratado. También guarda relación con las dos anteriores la comparativa llevada a cabo según el tipo de vista capturada, distinguiendo entre vista urbanas, vista generales y vistas en detalle. En todas estas comparaciones entre las imágenes fotográficas catalogadas, además del mero análisis cuantitativo, se han tenido en cuenta factores de tipo técnico y estético como el punto de vista y el encuadre elegidos, la composición, el tratamiento de la luz de la escena retratada, la presencia o ausencia de figuras humanas, etc.

Además de estos análisis técnicos y estéticos directamente relacionados con la imagen ofrecida, también se han llevado a cabo comparativas en base a otros tres factores externos como son el tipo de soporte fotográfico, diferenciando entre copias positivas en papel y tarjetas postales; la fecha de captura, existiendo diferencias notables en cuanto a la concreción de las mismas; y el autor de la fotografía, señalando los rasgos particulares que definen a cada fotógrafo y, al mismo tiempo, las similitudes y diferencias existentes entre la obra fotográfica de arquitectura de cada uno de ellos.

Objetivo 4. Descubrir las intenciones que suscitaron la toma de las fotografías de arquitectura catalogadas y determinar los usos que se hicieron de ellas tanto en el momento inmediato al de su captura como en las décadas posteriores y, especialmente, en la actualidad. Este cuarto objetivo también pretende analizar el papel que jugó el medio fotográfico, con especial atención a las tarjetas postales, en la difusión y el conocimiento tanto en el ámbito nacional como internacional de los monumentos declarados en La Rioja hasta 1936.

En la consecución de este objetivo se han aplicado diferentes metodologías. Por un lado, para conocer los propósitos que estuvieron detrás de la toma de cada una de las imágenes catalogadas se ha llevado a cabo una tarea de investigación en fuentes de diversa naturaleza (documentales, bibliográficas, de prensa, digitales, gráficas, etc.) en las que existiera cualquier alusión a dichas capturas o informaciones que pudieran asociarse a ellas, tarea que no siempre ha resultado exitosa. Estas mismas fuentes, junto a la búsqueda exhaustiva de las reproducciones de estas imágenes en diferentes medios y soportes, ha permitido ahondar en los usos que de estas fotografías se ha hecho a lo largo del tiempo, usos que se han ido extendiendo y modificando a lo largo de los años. Finalmente, para el estudio de la difusión del patrimonio monumental riojano a través del medio fotográfico se ha analizado la circulación que las tarjetas postales ilustradas con imágenes de los bienes inmuebles de la región tuvieron durante las primeras tres décadas del siglo XX.

Objetivo 5. Analizar la importancia de las fotografías de arquitectura catalogadas como fuentes fundamentales para el análisis y el estudio de los monumentos en ellas recogidos, especialmente desde el ámbito de su evolución histórica y su estado de conservación, y resaltar el papel de la investigación desarrollada como fuente de consulta para trabajos en los que se quiera estudiar en detalle alguno de los monumentos declarados en La Rioja hasta 1936 durante la segunda mitad del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX.

Para este cometido se han analizado en detalle todas y cada una de las imágenes reproducidas en las fotografías catalogadas con el fin de localizar y describir todos aquellos aspectos relevantes en la evolución histórico-artística del monumento retratado, poniendo especial acento en las intervenciones de mayor o menor calado llevadas cabo en los edificios estudiados y cuyos resultados se muestran a través de este medio gráfico, convirtiendo a este conjunto fotográfico en una fuente documental de primer orden desde el punto de vista de la Historia del Arte.

Estructura de la tesis

Además de la metodología empleada para la consecución de cada uno de los cinco objetivos propuestos, en este apartado conviene describir y razonar brevemente la forma en la que se ha estructurado la tesis doctoral, compuesta por dos volúmenes.

El primero de estos dos volúmenes está dedicado al desarrollo de los contenidos de la investigación, así como a la relación de las fuentes bibliográficas y los índices. Tras la dedicatoria y el apartado de agradecimientos a todas aquellas personas e instituciones que han prestado su ayuda, de una u otra manera, a lo largo del proceso de investigación y redacción de la tesis, se presenta el índice de los capítulos que componen este primer volumen y del catálogo fotográfico incluido en el segundo.

Los tres primeros capítulos se dedican a apartados fundamentales en cualquier trabajo de investigación como son la 'Introducción', el 'Estado de la cuestión' y los 'Objetivos y metodología'. En el primero de ellos se incluye una breve introducción al tema central de la tesis en la que, además de algunos apuntes sobre el origen de la fotografía monumental y de arquitectura, se señalan las claves del desarrollo de este género en el ámbito nacional y regional hasta el inicio de la Guerra Civil, para concluir con una primera presentación de las fotografías de arquitectura catalogadas conservadas en el Fondo Fotográfico del IER y una valoración inicial de la utilidad de este trabajo.

Por su parte, en el estado de la cuestión se realiza un minucioso y sistemático recorrido por todos aquellos avances que se han ido produciendo en la investigación sobre la fotografía en La Rioja en sus diferentes vertientes con el fin de conocer qué se ha hecho hasta la fecha y establecer un punto de partida para el estudio de la fotografía del patrimonio monumental declarado en La Rioja hasta 1936. En consecuencia, en este apartado se citan todas aquellas exposiciones, catálogos, repertorios y estudios publicados hasta 2022, señalando a sus promotores y autores y destacando las aportaciones que ha realizado cada uno de ellos en la construcción de la historia de la fotografía en la provincia.

En el capítulo de objetivos y metodología, se presentan los cinco objetivos principales que se propone alcanzar este trabajo y que confluyen en uno de carácter general de analizar en profundidad la fotografía del patrimonio monumental en La Rioja hasta el año 1936. Cada uno de ellos se acompaña de su propio apartado metodológico, en el que se describen las diferentes acciones y tareas desarrolladas para la consecución de dicho objetivo. Asimismo, es en este capítulo donde se incluyen todas aquellas consideraciones y aclaraciones que permitan realizar

una buena lectura y comprensión del texto, especialmente en lo relativo a las referencias y las llamadas a otros capítulos y al apartado gráfico incluido en el documento.

A continuación, aparecen los cinco capítulos en los que se desarrolla el cuerpo central de la tesis, estructurado desde lo general hacia lo particular. De esta manera, el primero de ellos lleva por título “La fotografía de arquitectura en España” y, en dos epígrafes, realiza un detallado recorrido por la fotografía de arquitectura desde sus orígenes hasta el inicio de la Guerra Civil, llamando la atención sobre sus principales representantes y sobre los múltiples usos que se hicieron de estas fotografías en nuestro país.

Una vez contextualizado el desarrollo de este género fotográfico en el panorama nacional, el capítulo quinto se presenta como una historia general de la fotografía en La Rioja desde la llegada de las primeras noticias sobre el daguerrotipo hasta el año 1936. En consecuencia, en este apartado se documenta la labor de todas aquellas figuras que protagonizaron el devenir fotográfico en la región, diferenciadas en

Tras este estudio general, el capítulo sexto se centra de manera exclusiva en el desarrollo de la fotografía de arquitectura en La Rioja desde de dos puntos de vista diferentes. El primero analiza las fotografías de arquitectura riojana realizadas hasta 1936 a través de su reproducción en tres tipos de publicaciones y medios distintos: las colecciones de tarjetas postales, los estudios histórico-artísticos y las obras de carácter divulgativo o erudito y, finalmente, la prensa de la época. El segundo de los puntos de vista pone el acento en los autores de estas fotografías de arquitectura, estudiando en detalle las tomas y monumentos que capturaron cada uno de ellos.

El séptimo capítulo se dedica a describir el Fondo Fotográfico del IER, fondo en el que se conservan las fotografías de arquitectura catalogadas sobre las que se estructura este trabajo. De esta manera, en este epígrafe se aporta información sobre la creación de este fondo, los ejemplares y colecciones que lo conforman y el proceso de digitalización y puesta en valor de estas fotografías.

El objeto central de la tesis se desarrolla en el capítulo ocho, donde se estudian minuciosa y sistemáticamente cada una de las fotografías del patrimonio monumental catalogadas. Sin embargo, previamente, se incluye un epígrafe referido a los diez monumentos declarados en La Rioja hasta 1936 en el que, además de documentar la propia declaración y señalar las principales características histórico-artísticas de cada uno de ellos, se hace un recorrido por el concepto de ‘monumento’ y las diferentes legislaciones aprobadas en España sobre la protección del patrimonio en España. A continuación, se procede al estudio detallado de las fotografías catalogadas desde diferentes planos. En primer lugar, se realizan numerosos análisis cuantitativos del conjunto catalogado según el monumento, la localización y el motivo fotografiado y, posteriormente, según el soporte sobre el que se encuentran y la fecha en la que fueron tomadas las fotografías. Antes de pasar a la descripción de los aspectos formales, técnicos y estéticos que permiten comparar las imágenes entre sí, se destacan las figuras de los fotógrafos encargados de capturar estas fotografías de arquitectura catalogadas. Finalmente, se incluye un epígrafe sobre las intenciones que estuvieron detrás de la toma de estas fotografías y, al mismo tiempo, sobre los usos que de ellas se ha hecho a lo largo del tiempo, hasta llegar al momento actual.

En el capítulo nueve, tras el estudio en profundidad de las fotografías de arquitectura catalogadas, se ha considerado oportuno incluir una valoración de los resultados obtenidos en dicho estudio con el fin de obtener una visión general de las mismas y facilitar la formulación y comprensión de las conclusiones finales. A continuación, en el epígrafe número diez, se presentan de la manera más breve y concisa posible estas conclusiones, siguiendo un orden determinado por el propio desarrollo del análisis de las fotografías catalogadas que se extiende a lo largo del capítulo ocho.

Por último, en los dos últimos apartados de este primer volumen se incluyen, en primer lugar, la relación de fuentes bibliográficas consultadas y citadas diferenciadas en cuatro categorías (fuentes documentales, bibliografía, prensa periódica y recursos digitales); y, en segundo lugar, los índices de aquellos aspectos esenciales citados a lo largo de la tesis (fotografías del patrimonio catalogadas, fotógrafos citados, monumentos citados, láminas y figuras) para facilitar su búsqueda en las páginas del documento.

El segundo de los dos volúmenes de los que se compone este trabajo se ha dedicado exclusivamente al 'Catálogo de la fotografía del patrimonio monumental declarado en La Rioja hasta 1936 en el Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos'. En la redacción de este catálogo como un volumen aparte, además de su extensión, ha prevalecido el hecho de poder consultar cada una de las 217 fichas fotográficas que lo conforman al mismo tiempo que el volumen primero, en el que se desarrolla la investigación y se hace alusión a cada una de estas imágenes fotográficas a través del número de catálogo asignado.

Llamadas y referencias

Finalmente, es necesario señalar que, a lo largo del texto, se han incluido diferentes llamadas a otros capítulos y páginas del documento por medio de la fórmula (*véase cap. X, pp. XX-XX*). Del mismo modo, se han intercalado láminas y figuras a lo largo del trabajo cuya referencia en el texto se ha llevado a cabo a través de las fórmulas (*lám. X*) y (*fig. X*), respectivamente. Por último, en los casos en los que se versa sobre las fotografías de arquitectura catalogadas en el segundo volumen, se ha remitido a ellas del siguiente modo: (*cat. nº XXX*).

4. La fotografía de la arquitectura en España

4.1. Historia y principales representantes

En la multitudinaria sesión de presentación oficial del daguerrotipo en la Academia de las Ciencias de París, celebrada el 19 de agosto de 1839, el principal valedor del nuevo procedimiento fotográfico, François Arago, ya era consciente del beneficio del nuevo invento para numerosas disciplinas científicas, entre las que destacaba la del arte. Asimismo, fue una de sus representaciones más características, la arquitectura, uno de los motivos principales hacia los que se dirigió el objetivo del fulgurante invento. Tanto es así que, las primeras tomas al daguerrotipo que se realizaron en España, la del 10 de octubre de 1839 llevada a cabo en Barcelona y la del 18 del mismo mes capturada en Madrid, fueron dos vistas urbanas en las que sobresalían sobre el resto de edificios la Lonja del Pla del Palau y la Casa Xifré, en el primer caso, y el Palacio de Oriente en el segundo. Sin embargo, pese a la relevancia histórica de estas dos primeras tomas llevadas a cabo en el territorio nacional, ninguna de ellas se conserva en la actualidad, aunque por motivos bien distintos. El daguerrotipo realizado en la ciudad condal fue rifado tres días después, perdiéndose su rastro desde entonces. Por su parte, el primer daguerrotipo de la capital española se conservó en la Facultad de Farmacia hasta 1941, año en el que se trasladó a la nueva Facultad de la Ciudad Universitaria. Allí sufrió numerosos deterioros como consecuencia de averías y roturas de las cañerías del edificio, resultando definitiva la inundación de 1978, en la que se perdió por completo el artefacto fotográfico y conservándose tan solo el marco, probablemente no original, y el cartón sobre el que estaba montado⁶⁹.

A pesar del trágico destino de los dos primeros daguerrotipos realizados en España, la fotografía había llegado para quedarse y para convertir a nuestro país en un lugar de referencia de la fotografía de arquitectura gracias a la labor desarrollada en las primeras décadas por los fotógrafos extranjeros que, en un número sustancioso, viajaron a España llamados por el relato romántico del país construido durante el siglo XIX por literatos, estudiosos, artistas o, simplemente, turistas. Este relato fue transmitido fundamentalmente a través de la llamada literatura de viajes conformada por un numeroso conjunto de publicaciones en las que figuras destacadas como Washington Irving, Prosper Mérimée, Richard Ford, George Borrow, Théophile Gautier o Alejandro Dumas narraron sus aventuras en España. Estas publicaciones, que tuvieron una gran acogida en los países de origen de sus autores, además de ahondar en los estereotipos sobre la cultura española a través de anacronismos y recreaciones fantasiosas, también se convirtieron en repertorios artísticos que, con mayor o menor erudición y acompañados generalmente de dibujos y grabados, determinaron aquellos monumentos imprescindibles en la visita de cualquier viajero a nuestro país. Por consiguiente, estos mismos monumentos se repetirían de manera recurrente en las imágenes tomadas por aquellos viajeros que incluyeron entre su equipaje una cámara fotográfica y que permitieron conocer con mayor fidelidad al público afortunado con la contemplación de las mismas

En los orígenes y el desarrollo de la fotografía española del siglo XIX en general y de la fotografía de arquitectura en particular, también jugaron un papel desatacado dos figuras de relevancia histórica como la reina Isabel II y su cuñado Antonio de Orleans, duque de Montpensier. Aunque en ambos casos reunieron dos de las colecciones más importantes de

⁶⁹ SOUGEZ, Marie-Loup “La fotografía en España desde los inicios hasta la Segunda República”, en SOUGEZ, Marie-Loup, *Historia de la fotografía...*, p. 220.

fotografía en España durante el siglo XIX, las circunstancias en la creación de cada una de ellas fueron bien distintas. Mientras que la colección de la monarca se nutrió mayoritariamente de álbumes dedicados que le fueron remitidos como obsequio y, no en pocos casos, como forma de promoción del trabajo de retratistas y fotógrafos en general, algunos de los cuales trabajaron en la propia corte de Isabel II, la colección del duque de origen francés se debió, además de a su afición personal por la fotografía, a la incesante labor de mecenazgo que ejerció sobre una gran nómina de los fotógrafos viajeros que se acercaron a España para retratar sus monumentos, costumbres y tipos populares. Además, el propio Antonio de Orleans fue uno de promotores de la recuperación de modelos vinculados “a las raíces del pasado medieval de la monarquía con el estudio y la restauración de iglesias, conventos y castillos medievales”⁷⁰, costeando proyectos de restauración como los de los monasterios de Yuste y Valme (*lám. 5*), de los que encargó repertorios fotográficos previos a la intervención a Charles Clifford y Francisco de Leygonier respectivamente.



Lámina 5. Francisco de Leygonier, *Ermita de Nuestra Señora de Valme*, Sevilla, 1859, papel a la sal a partir de negativo de papel (Biblioteca Nacional de España).

En consecuencia, “el tema español más representado en los repertorios fotográficos del siglo XIX fue, sin duda, la arquitectura [...] seguido de los tipos y costumbres populares, cuyo interés radicaba en la proyección de la imagen romántica de España”⁷¹. Fue la expansión de esta imagen romántica uno de los principales condicionantes que generaron un cambio de tendencia en el interés de los viajeros y eruditos de la época desde las culturas clásicas de Grecia y Roma,

⁷⁰ PÉREZ GALLARDO, Helena, “Origen de la fotografía de arquitectura española”, en PÉREZ GALLARDO, Helena, *Fotografía y arquitectura en el siglo XIX*. Madrid, Cátedra, 2015, p. 185.

⁷¹ PÉREZ GALLARDO, Helena, “Origen de la fotografía de arquitectura española...”, p. 187.

cuyas principales ciudades fueron destino prioritario durante el siglo XVIII, hacia la búsqueda de los elementos góticos y orientales, encontrando en España el escenario perfecto en el que recuperar la esencia de ese pasado gracias a su historia, sus diversas manifestaciones artísticas y sus rasgos culturales, de marcado carácter folclórico, costumbrista y tradicional. Además, en contraposición a la corriente realista, cuya demanda de la contemporaneidad se limitó en los primeros tiempos al retrato y a ciertas muestras de progreso como las nuevas construcciones de obras públicas o líneas de ferrocarril, para los fotógrafos románticos de estas primeras décadas “los vestigios del pasado resultaban más dignos que un presente embrutecido ya por la revolución industrial” y a la fotografía de los mismos se le concedió “mayor utilidad documental, además de mayor poder evocativo”⁷².

En este contexto de proliferación de los llamados viajes pintorescos, medio centenar de fotógrafos extranjeros, principalmente alemanes, franceses y británicos, recorrieron el solar peninsular entre 1849 y 1860 capturando con sus cámaras aquellos lugares y personajes que evocaban ese imaginario de lo exótico y oriental, alejado del presente cotidiano, sin salir del continente europeo. En esta construcción de la imagen romántica de España a través de la fotografía, la arquitectura de época medieval, con especial protagonismo del estilo musulmán y sus principales ejemplos andalusíes, ocupó un lugar preeminente. Así las cosas, no es de extrañar que la mayor parte de las expediciones fotográficas emprendidas durante la segunda mitad del siglo XX, e incluso un buen número de las que se continuaron sucediendo durante los primeros años del siglo XX, tuvieran como lugar de destino o punto de partida el sur de España, destacando las ciudades andaluzas de Sevilla, Granada o Córdoba. Como consecuencia, los fotógrafos de estas primeras décadas hicieron “hincapié una y otra vez en los mismos monumentos, unos por ser considerados señeros y otros por estar situados cerca de la ruta a realizar”⁷³. Esta recurrente selección de las mismas obras de arquitectura estuvo, en la mayoría de los casos, prefijada de antemano antes de la realización del propio viaje, siendo escasos los ejemplos fotográficos de edificios y motivos poco representativos de la idea romántica de España.

Varios de estos fotógrafos viajeros que llegaron a la Península Ibérica con el propósito de fotografiar el país siguiendo “los códigos de interpretación románticos y pintorescos de España y lo español”⁷⁴, algunos de los cuales se instalaron de manera definitiva en el territorio nacional, fueron los encargados de transmitir y enseñar la técnica fotográfica a los locales, especialmente en el caso del calotipo, primer procedimiento fotográfico múltiple. Sin embargo, la inmediata difusión de la aparición del daguerrotipo en la prensa española y el abundante número de traducciones al español de los textos de Daguerre sobre su patente, desde el mismo momento de su presentación en la Academia de las Ciencias de París, permitió que los encargados de realizar el primer daguerrotipo en España fueran figuras nacionales. En concreto, gracias a la inestimable intervención de Pedro Felipe Monlau y Roca al que se considera “introducción intelectual del daguerrotipo en España”⁷⁵, fue Ramón Alabern y Casas el encargado

⁷² ALONSO MARTÍNEZ, Francisco, “Los fotógrafos y sus tendencias creativas”, en ALONSO MARTÍNEZ, Francisco, *Daguerrotipistas, calotipistas y su imagen de la España del siglo XIX*. Girona, CCG Ediciones, 2002, p. 17.

⁷³ ALONSO MARTÍNEZ, Francisco, “Los fotógrafos y sus tendencias creativas...”, p. 22.

⁷⁴ VEGA, Carmelo, “Una topografía nacional: exploraciones fotográficas de España”, en VEGA, Carmelo, *Fotografía en España (1839-2015). Historia, tendencias, estéticas*. Madrid, Cátedra, 2017, p. 177.

⁷⁵ PÉREZ GALLARDO, Helena, “Origen de la fotografía de arquitectura española...”, p. 202.

de realizar el 10 de noviembre de 1839 el primer daguerrotipo español para el que necesitó un total de 22 minutos de exposición y en el que se recogieron La Lonja y la Casa Xifré de Barcelona. Apenas ocho días después se tomó el primer daguerrotipo de la capital española, una toma del Palacio Real desde la margen derecha del río Manzanares en la que intervinieron los científicos Joaquín Hysern y Juan María Pou y Camps, el médico y naturalista Mariano de la Paz Graells y Agüera⁷⁶ y el rector de la Universidad de Madrid José Camps i Camps. A pesar de que los primeros daguerrotipos españoles tuvieron una temática puramente arquitectónica y monumental, la práctica del daguerrotipo en España, desarrollada durante la década de 1840, se centró especialmente en el retrato, con escasos ejemplos de fotografía de arquitectura entre los que podrían destacarse el daguerrotipo de 1851 de la fachada del Museo del Prado, capturado por el fotógrafo oficial de la Casa Real José de Albiñana, o el descubierto hace apenas un lustro en el que se reproduce una vista de la fachada sur de la ciudad de Toledo, tomada desde el mirador del Valle entre 1847 y 1857⁷⁷.

Tampoco fue mucho más abundante la producción de daguerrotipos de arquitectura por parte de los fotógrafos extranjeros que viajaron a España y que, a través de este primer procedimiento fotográfico y, especialmente de los que vinieron después, fueron los encargados de ofrecer una imagen específica del patrimonio arquitectónico nacional, influenciada, en la mayoría de los casos, por la corriente romántica dominante. En este contexto, uno de los primeros fotógrafos extranjeros llegados hasta España que coparon la producción de daguerrotipos de arquitectura española. El primero de ellos fue el ingeniero geógrafo Edmond François Jomard, quien tomó tres vistas del Patio de las Doncellas del Alcázar de Sevilla, el Patio de los Leones de la Alhambra de Granada (*lám. 6*) y el Albaicín para las *Excursions Daguerriennes de Lerebours*⁷⁸, obra en la que se incluyeron más de un centenar de litografías a partir de los daguerrotipos realizados por varios autores en buena parte de Europa, el norte de África y la costa este de Estados Unidos.

⁷⁶ Sobre la figura del naturalista nacido en la localidad riojana de Tricio véase CERVANTES, Emilio (coord.), *El naturalista en su siglo: homenaje a Mariano de la paz Graells en el CC aniversario de su nacimiento*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2009.

⁷⁷ GARCÍA FELGUERA, María de los Santos, *El daguerrotipo de Toledo*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2017.

⁷⁸ LEREBOURS, Noël-Marie Paymal, *Excursions daguerriennes: vues et monuments les plus remarquables du globe*. Rittner et Goupil, Lerebours y H. Bossange, París, 1842, [en línea], <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8458373v?rk=85837;2>>, [Consulta: 7-02-2022].



Lámina 6. J. M. Lerebours, *Patio de los Leones de la Alhambra de Granada*, 1842, litografía en las *Excursions Daguerriennes* (Biblioteca Nacional de España).

Otro daguerrotipista extranjero de arquitectura española fue **Eugène Piot**, a quien se le atribuyen, junto a Théophile Gautier, varias tomas de Sevilla, el Patio de los Leones, el Escorial o el Palacio Real de Madrid. Sin embargo, la tesis de que fueran capturadas en 1840, año en que ambos realizaron un viaje conjunto por la Península Ibérica y que el segundo de ellos narró en la obra *Voyage en Espagne* publicada en 1843, es descartada por Pérez Gallardo⁷⁹. A pesar de que en dicho viaje se acompañaron una cámara daguerrotípica, Gautier tan solo cita la toma de un daguerrotipo de las agujas de la catedral de Burgos, reseñando con posterioridad los inconvenientes climáticos y, probablemente, técnicos que se encontraron más adelante a la hora de llevar a cabo nuevas capturas. En consecuencia, los daguerrotipos andaluces y madrileños de Piot y Gautier pudieron haberse tomado en 1846, año en el que ambos regresaron a España, aunque, en esta ocasión, de manera independiente (*lám. 7*).

⁷⁹ PÉREZ GALLARDO, Helena, “Origen de la fotografía de arquitectura española...”, pp. 210-213.



Lámina 7. ¿Théophile Gautier o Eugène Piot?, *Patio de los Leones de la Alhambra*, Granada, h. 1840-1846, daguerrotipo (The Paul Getty Museum).

Estas dificultades tanto técnicas como meteorológicas que ofrecía el daguerrotipo para la fotografía de arquitectura y que limitaron en gran manera el número de ejemplares de fotografía monumental a través de este procedimiento, especialmente en España por su característica climatología de fuertes contrastes, pronto se vieron superadas con el calotipo, conocido en nuestro país como “daguerrotipo en papel”⁸⁰, y, posteriormente, con la difusión del negativo al colodión. Las primeras vistas por medio del calotipo en España fueron realizadas por el vizconde francés Joseph de Vigier, amigo del duque de Montpensier y alumno del estudio de Le Gray⁸¹, y por el inglés Claudius Galen Wheelhouse en 1849. De Vigier recaló en Sevilla en el verano de 1849 y durante su estancia en la capital andaluza tomó una treintena de calotipos que recopiló en 1851 en el llamado *Álbum de Sevilla*. Aunque el vizconde concedió un importante protagonismo en su fotografía a los bienes monumentales de Sevilla, desde los más conocidos

⁸⁰ PÉREZ GALLARDO, Helena, “Origen de la fotografía de arquitectura española...”, p. 205.

⁸¹ Gustave Le Gray se dedicó a la fotografía desde 1840 y, además de ser cofundador de la *Société Héliographique* y de la *Société Française de Photographie* y de participar en la *Mission Héliographique*, destacó como maestro de otros fotógrafos como Joseph Vigier, el vizconde de Dax, Alphonse de Launay o Émile Pécarrère. En 2021, Patrimonio Nacional celebró la exposición *Fotografía de los sublimes. Las marinas de Gustave Le Gray*, muestra dedicada a las quince vistas marinas tomadas por el fotógrafo francés entre 1856 y 1857 en las que reivindicó el papel artístico de la fotografía a través de la incursión del medio en uno de los géneros más afamados de la pintura inglesa (UTRERA GÓMEZ, Reyes, *Fotografía de los sublimes. Las marinas de Gustave Le Gray*. Madrid, Patrimonio Nacional, 2021).

como la catedral con su torre de La Giralda (lám. 8), la Torre del Oro o las diferentes estancias del Real Alcázar hasta otros menos reproducidos como el Palacio de San Telmo (residencia de los Montpensier) o las desaparecidas Puertas de Jerez y de la Carne de entrada a la ciudad, mostró un interés poco común por motivos apenas atendidos hasta el momento como la naturaleza autóctona de la zona (aloes, bananeros, palmeras y chumberas) o rincones menos estereotipados (huertas, norias, caminos, etc.), imágenes que revelan una mayor preocupación artística y estética respecto a los típicos repertorios monumentales que se repetirán en las décadas posteriores. Este conjunto de calotipos de la estancia del vizconde por tierras andaluzas también fue presentado por el propio autor en 1854 en Londres y, un año después, en París bajo el nombre de *Vues d'Espagne*⁸², obra por la que fue considerado por Lacan como uno de los “cicerone de España”⁸³. Por su parte, el médico británico Wheelhouse recopiló los calotipos realizados durante su viaje por Oriente como médico oficial de lord Lincoln en la obra *Photographic Sketches from the Shores of the Mediterranean*, explicando las vicisitudes y condiciones en las que realizó cada una de las tomas. La primera de sus vistas españolas la capturó el 9 de octubre de 1849 en la Plaza de Isabel II en Cádiz, situando en el centro de la imagen el edificio del Ayuntamiento y, asomándose por encima del resto de construcciones en el extremo derecho, la Torre del Reloj y la cúpula de su catedral. Sin apenas descanso, y tras estar medio día detenido en la localidad gaditana al ser confundido con un espía, se trasladó a Sevilla, donde realizó tres nuevas vistas al calotipo del Ayuntamiento y la Plaza de la Constitución (lám. 9). Una de estas últimas tomas, en la que se recoge en la distancia la torre de la Giralda, sería repetida con leves variaciones y mayor acierto técnico por fotógrafos posteriores como Tenison, Beaucorps, Clifford o Masson.



Lámina 8. Joseph de Vigier, *Vista de la Catedral a vuelo de pájaro*, Sevilla, 1850-1851, papel a la sal a partir de negativo de papel a la sal (Fondo Fotográfico Universidad de Navarra).

⁸² VEGA, Carmelo, “Una topografía nacional: exploraciones fotográficas...”, p. 177.

⁸³ ALONSO MARTÍNEZ, Francisco, “Los fotógrafos y sus tendencias creativas...”, p. 24.

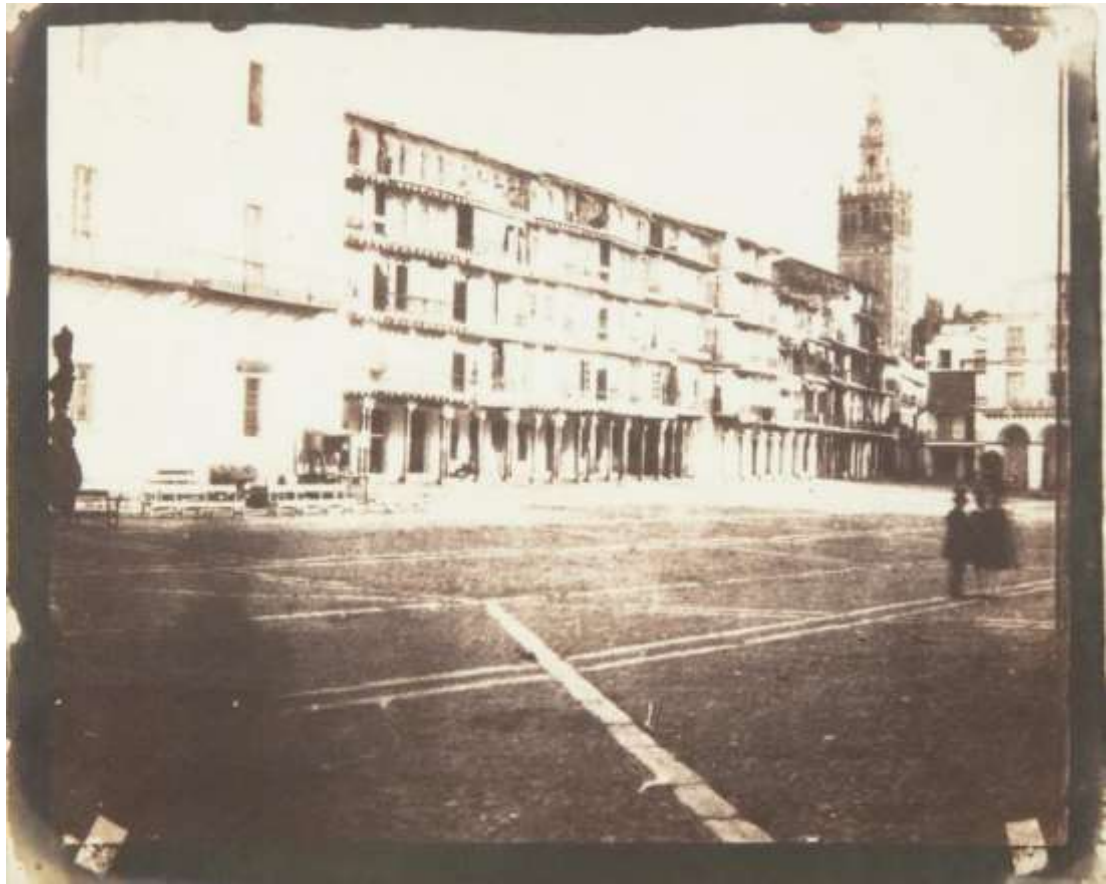


Lámina 9. Claudius Galen Wheelhouse, *Plaza de la Constitución*, Sevilla, 1849, papel a la sal barnizado a partir de negativo de papel a la sal -calotipo- (Fondo Fotográfico Universidad de Navarra).

En esta terna de calotipistas pioneros que convirtieron a Sevilla en el foco principal de la producción fotográfica en España también habría que destacar al sevillano de padres franceses Francisco de Leygonier, considerado el primero en instalar un gabinete fotográfico en su ciudad natal en 1846 en el que, además de la realización de retratos y la venta de material óptico⁸⁴, introdujo el uso del calotipo desde 1849⁸⁵. Por medio de este procedimiento fotográfico generó un importante archivo en constante actualización con vistas de monumentos sevillanos como el Patio de las Doncellas del Real Alcázar (*lám. 10*), la catedral, la Puerta del Perdón o la Casa de Pilatos y documentó episodios relevantes para la ciudad como el derribo del convento de San Francisco o la citada restauración de la ermita de Nuestra Señora de Valme (*véase lám. 5*).

⁸⁴ SOUGEZ, Marie-Loup y PÉREZ GALLARDO, Helena, *Diccionario de Historia de la fotografía*. Madrid, Cátedra, 2009, pp. 300-301.

⁸⁵ SOUGEZ, Marie-Loup “La fotografía en España desde los inicios...”, p. 230.

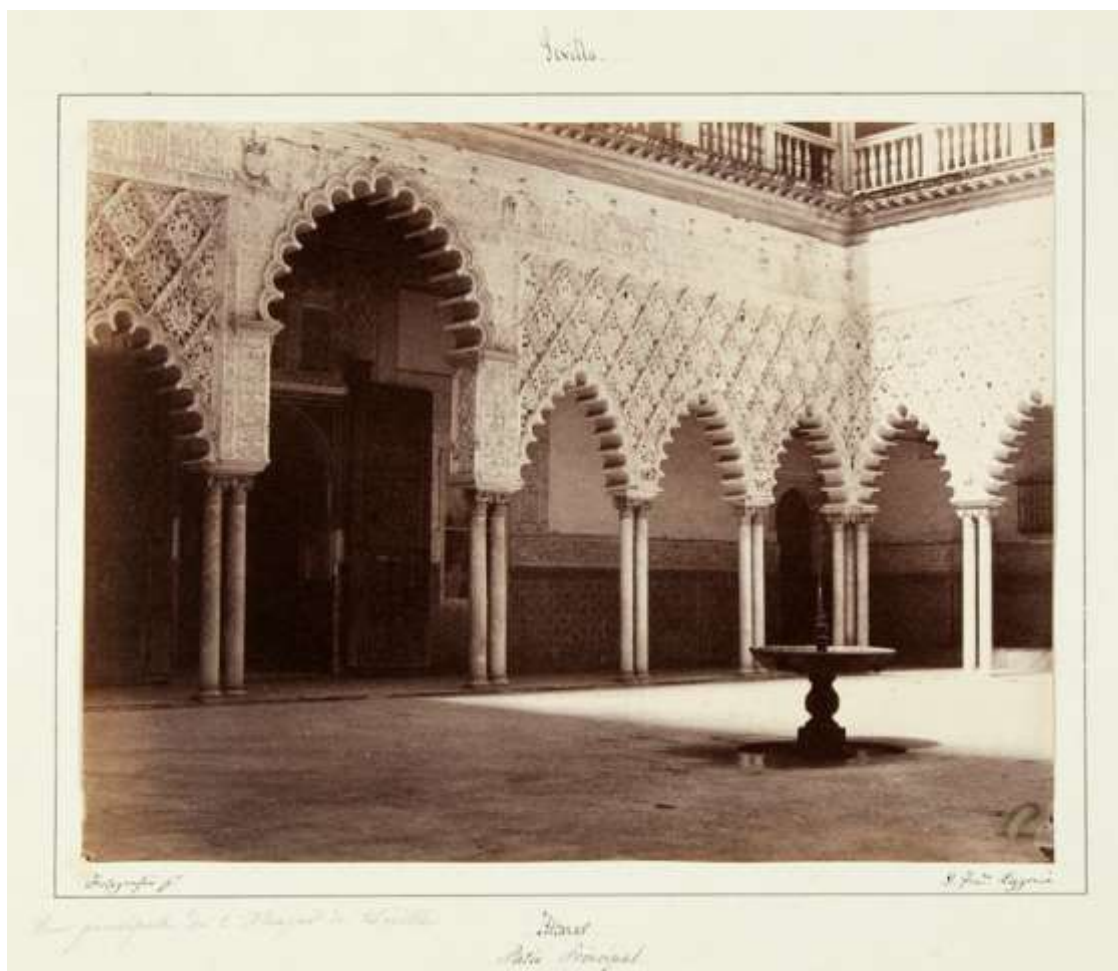


Lámina 10. Francisco de Leygonier, *Patio principal del Alcázar*, Sevilla, c. 1852, papel a la sal a partir de negativo en papel a la sal encerado (Fondo Fotográfico Universidad de Navarra).

Destacados calotipistas de arquitectura española fueron los también extranjeros Alphonse de Launay, Pierre Émile Pécarrère, Paul-Émile Marès, Felix Alexander Oppenheim o Edward King Tenison, quienes, siguiendo los modelos estéticos e iconográficos del momento, centraron su atención en los principales monumentos sevillanos y granadinos. El primero de ellos, tras un primer viaje a la Península Ibérica en 1851 en el que documentó gráficamente los trajes españoles, regresó hacia 1853 para realizar vistas de paisajes y monumentos de las provincias de Burgos, Córdoba, Granada, Madrid, Sevilla, Segovia, Toledo y Valladolid. De este modo, además de las obras hispalenses del Alcázar, la catedral o el Ayuntamiento y las diferentes estancias y detalles ornamentales de la Alhambra de Granada a los que dedicó especial atención, entre sus trabajos también se encuentran imágenes del Acueducto de Segovia, panorámicas de la ciudad de Toledo o una vista de la fachada principal del Palacio del Congreso de los Diputados en Madrid (*lám. 11*) en la que, además del pórtico hexástilo de orden corintio con remate en frontón triangular y la escalinata de acceso al mismo, flanqueada por las esculturas de los leones anteriores a las definitivas de Ponciano Ponzano colocadas en 1872, también recogió parte de la Plaza de las Cortes en la que se erige la estatua de Miguel de Cervantes, obra de 1835 del escultor catalán Antonio Solá.



Lámina 11. Alphonse de Launay, *Congreso de los Diputados*, Madrid, c. 1853, papel a la sal a partir de negativo en papel a la sal encerado -calotipo- (Fondo Fotográfico Universidad de Navarra).

Durante estos primeros años de la década de los cincuenta del siglo XIX, otros dos aficionados franceses y un alemán fotografiaron los principales monumentos andalusíes incluidos en el itinerario clásico del viajero decimonónico en España, complementándolos con otros ejemplos de arquitectura que irían ganando protagonismo en los repertorios fotográficos del país. Por un lado, el abogado parisino Pierre Émile Pécarrière, además de realizar calotipos de los Reales Alcázares de Sevilla y la Alhambra de Granada, se vio atraído por el exuberante palmeral de Elche y, dentro de esta la que realizó a España entre 1851 y 1852, legó los primeros testimonios fotográficos de este característico espacio natural (*lám. 12*).



Lámina 12. Pierre-Émile Pécarrière, *Palmeral de Elche*, Elche, c. 1852, papel a la sal a partir de negativo en papel a la sal encerado -calotipo- (Fondo Fotográfico Universidad de Navarra).

En esas mismas fechas, el médico Paul-Émile Marès, aprovechando el viaje a España con fines botánicos, que acabaría concretándose con la publicación en 1880 de la obra *Catalogue raisonné des plantes vasculaires des îles Baléares*, completó su repertorio de imágenes de los monumentos sevillanos y granadinos con otras obras arquitectónicas destacadas de Palma de Mallorca (Lonja, Consulado del Mar y convento de San Francisco) y Valencia (Lonja de la Seda, catedral y Miguelete y Torres de Serranos. Estos calotipos obtenidos por Marès en nuestro país fueron positivados por el impresor Lemercier⁸⁶, y comercializados por los hermanos Bisson, editores de la empresa *Brisson Frères* entre 1852 1863⁸⁷, y por Louis-Alphonse Davanne a través de una práctica muy común entre 1860 y 1900 por la que las imágenes realizadas por un autor

⁸⁶ Obra de Paul Marès, [en línea], Biblioteca Nacional de Francia, <<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42367019m>>, [Consulta: 12-01-2022] y ORTIZ MAQUEDA, Lidia, "Paul Marès: entre fotografía y botánica" en HERNÁNDEZ LATAS, José Antonio (dir.), *1839-1939: Un siglo de fotografía. II Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2018, pp. 98-101.

⁸⁷ Bisson Frères, [en línea], Museo Nacional del Prado, <<https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/bisson-freres/94e2ce68-0bc2-457e-a899-e4ecc1e03c40>>, [Consulta: 12-01-2022].

eran cedidas a otros particulares o empresas para su gestión y comercialización con el fin de satisfacer una creciente demanda de este tipo de fotografías de viaje para las que, en ocasiones, se realizaban expediciones programadas⁸⁸. Por su parte, entre los calotipos que realizó el alemán Felix Alexander Oppenheim durante los meses que recorrió el solar peninsular, entre julio y diciembre de 1852, destacaron, además de las típicas tomas de los edificios de origen musulmán de Sevilla y Granada, las imágenes de la catedral de Salamanca o la de la Puerta del Sarmental de la catedral de Burgos, considerada la fotografía más antigua del monumento burgalés (*lám. 13*).



Lámina 13. F. A. Oppenheim, *Puerta del Sarmental de la Catedral de Burgos*, Burgos, 1852, calotipo (Archivo Adquisiciones y Subastas, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte).

Entre 1851 y 1853 el irlandés Edward King Tenison viajó por España fotografiando los principales monumentos y ambientes urbanos de las ciudades visitadas junto a su mujer Louisa,

⁸⁸ SOUGEZ, Marie-Loup “La fotografía en España desde los inicios...”, p. 225.

encargada de describir las diferentes etapas del itinerario, realizado gracias a las indicaciones del arabista madrileño Pascual de Gayangos e “inaudito hasta entonces para los viajeros extranjeros”⁸⁹, en la obra ilustrada *Castile and Andalusia*⁹⁰. Algunas de las litografías incluidas en esta publicación, realizadas en base a los dibujos originales de la propia Louisa y del acuarelista sueco Egron Sellif Lundgren, son complementarias o guardan gran similitud con los calotipos tomados por E. K. Tenison en el mismo viaje. Por este motivo, es posible que su mujer se inspirase en ellos para realizar las ilustraciones de esta obra, marcando un cambio de tendencia en el objeto primero de inspiración desde los repertorios iconográficos de dibujos, pinturas o grabados como los de Francisco Javier Parcerisa, Girault de Pragney, Owen Jones o José de Hermosilla, en los que se basaron numerosos fotógrafos de arquitectura en España, hacia la fotografía⁹¹.

Sea como fuere, de los cuarenta calotipos conocidos del fotógrafo británico en territorio español, Tenison seleccionó treinta y cinco de ellos para la edición del álbum titulado *Recuerdos de España* en el que se incluyeron, siguiendo un orden en el que primó la importancia del lugar frente a la cronología del propio recorrido⁹², 7 tomas de Granada (*Puerta de Justicia, Patio de los Leones, Patio de los Arrayanes, Convento de los Mártires, Granada [Árbol], El Generalife y Capilla de los Reyes*), 4 de Córdoba (*Córdoba [Vista general], La Puerta del Puente, La Torre de la Mezquita y La Puerta de la Mezquita*), 9 de Sevilla (*La Giralda, El Alcázar de Sevilla, Plaza de San Francisco, Plaza de la Magdalena, La Giralda, Palacio de SS. AA. RR. los Duques de Montpensier, La Puerta del Perdón, Casa de Pilato[sic] y Plaza de Toros*), 6 de Madrid (*El Real Sitio de San Lorenzo del Escorial, Palacio de la Reyna[sic], Puerta del Sol, Congreso de los Diputados, Puerta de Alcalá y Plaza Mayor*), 2 de Toledo (*Puerta del Sol y Puente de Alcántara y el Alcázar*), 3 de Segovia (*El Alcázar de Segovia, Segovia [Acueducto] y Segovia [Plaza]*), 1 de Valladolid (*Colegio de San Gregorio*), 1 de León (*Catedral de Santa María de Regla*), 1 de Burgos (*Catedral de Burgos*) y, finalmente, 1 último calotipo de Montserrat (*Convento de Nuestra Señora*)⁹³. A excepción de una de las tomas granadinas en la que, de manera llamativa, el interés de E. K. Tenison recayó exclusivamente en un frondoso árbol, el resto de calotipos de este álbum constituyen un excepcional reportaje fotográfico sobre la arquitectura española en boga durante las primeras décadas de la segunda mitad del siglo XIX. Además de las imágenes en detalle de los motivos arquitectónicos escogidos, el calotipista irlandés también trabajó las vistas generales en las que rompió con la tradicional composición central y la forma cerrada e introdujo puntos de vista oblicuos, como en el caso de la fotografía *Puerta de Alcalá* o la toma segoviana protagonizada por el Acueducto, siendo considerado por Alonso como “uno de los mejores

⁸⁹ SOUGEZ, Marie-Loup “La fotografía en España desde los inicios...”, p. 229.

⁹⁰ TENISON, Louisa, *Castile and Andalusia*. Londres, Richard Bentley, 1853, [en línea], Biblioteca Virtual de Andalucía, <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1008919>, [Consulta: 27-01-2022].

⁹¹ Esta estrecha relación entre dibujo y fotografía generó una incesante disyuntiva a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX entre ilustrar las publicaciones a través del primer sistema o hacerlo por medio del segundo.

⁹² TENISON, Edward King, *Recuerdos de España*. 1852-1853, [en línea], Biblioteca Nacional de Francia, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b531929151/f1.item#>>, [Consulta: 13-01-2022].

⁹³ Para conocer más información sobre el viaje a España del matrimonio Tenison véase ALONSO MARTÍNEZ, Francisco, “Los fotógrafos y sus tendencias creativas...”, pp. 37-48.

fotógrafos que operaron en España⁹⁴ durante este periodo. Así lo manifestaron también algunos de sus coetáneos como el crítico fotográfico Ernest Lacan, que destacó los trabajos de Tenison en España entre los mejores ejemplos de fotografía de paisaje y arquitectura en las páginas de la revista *La Lumière* de la que era editor en jefe⁹⁵.

Otro de los fotógrafos reconocidos por Lacan en el ámbito de la fotografía de arquitectura y paisajes gracias a la publicación en 1854 de su álbum *L'Espagne, les Bords du Rhin, Le Midi de la France, Raphael, Velasquez, Murillo* fue Armand-Jean-Antoine-Louis Dax d'Axat, más conocido como vizconde de Dax. Este escritor, ilustrador y fotógrafo aficionado francés pionero en el empleo del negativo de vidrio viajó por España, Francia, Bélgica y las orillas del Rin en 1852, tomando un número cercano a las cuatrocientas imágenes que formaron parte del álbum anteriormente citado y, desafortunadamente, desaparecido. Sin embargo, una pequeña parte de esta obra fotográfica del vizconde de Dax fue recuperada gracias al trabajo de Helena Pérez Gallardo quien, en 2012, dio a conocer el álbum datado en 1853 *Vista de París y algunas de otros puntos*, conservado en la Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid⁹⁶. En este breve álbum, que bien pudo ser un obsequio a la reina Isabel II por la concesión del título de caballero de la Orden de Isabel la Católica que le fue otorgado al vizconde en 1852⁹⁷, Louis Dax seleccionó un total de 25 fotografías de arquitectura, paisaje y reproducciones de obras de arte realizadas durante el viaje de 1852 y que, con toda probabilidad, figuraron en el gran álbum de 1854. Junto a las vistas urbanas parisinas o los paisajes de Fontainebleau y el Mediodía francés, también incluyó tres tomas monumentales de Madrid con una vista de la Fuente de Neptuno, otra del Museo del Prado y una última imagen del Palacio Real con un llamativo efecto nocturno. A estas imágenes madrileñas debieron acompañarles en *L'Espagne, les Bords du Rhin, Le Midi de la France, Raphael, Velasquez, Murillo* otras vistas de la capital española, algunas de las cuales fueron descritas por Lacan en el número 20 de *La Lumière*⁹⁸. En concreto, las tres fotografías a las que hizo referencia el crítico francés estarían protagonizadas por el Congreso de los Diputados, la Puerta de Alcalá y una vista general de Madrid capturada desde el Observatorio del Retiro⁹⁹. Tanto por los escasos ejemplares aún conservados de su obra fotográfica como por los favorables comentarios y elogios que ésta suscitó entre sus coetáneos, Louis Dax demostró un excelente control de la técnica y la composición empleando uno de los primeros procedimientos de negativos en cristal, motivos por los que es considerado “uno de los mejores ejemplos de las altas cotas que alcanzaron los aficionados a la fotografía”¹⁰⁰.

Otros ejemplos de aficionados que fotografiaron los monumentos típicos de la iconografía romántica española a mediados de la década de los años 50 del siglo XIX y de los que apenas se conservan unas pocas imágenes fueron los británicos John Gregory Crace, que viajó a España en 1855 generando un pequeño álbum personal con tomas de los Reales Alcázares y la

⁹⁴ ALONSO MARTÍNEZ, Francisco, “Los fotógrafos y sus tendencias creativas...”, p. 42.

⁹⁵ *La Lumière*, París, 25 de febrero de 1854, nº 8, p. 29 y *La Lumière*, París, 20 de mayo de 1854, nº 20, p. 77.

⁹⁶ PÉREZ GALLARDO, Helena, “Fotografías del vizconde de Dax en Patrimonio Nacional” en *Reales Sitios*, Madrid, nº 191, 2012, pp. 68-76.

⁹⁷ PÉREZ GALLARDO, Helena, “Fotografías del vizconde de Dax...”, p. 70.

⁹⁸ *La Lumière*, París, 20 de mayo de 1854, nº 20, p. 77

⁹⁹ Esta última fotografía podría corresponderse con la imagen conservada en el Museo Universidad de Navarra bajo el título *Vue de Madrid. Calle Atocha*, atribuida al vizconde de Dax.

¹⁰⁰ SOUGEZ, Marie-Loup “La fotografía en España desde los inicios...”, p. 240.

catedral de Sevilla y de la Alhambra de Granada (*lám.14*); Peter Hinckes Bird, médico que hizo escala fotográfica en Sevilla y Granada en el marco de un extenso viaje a Egipto durante 1853; el reverendo Percy Martingdale Lousada, que entre 1855 y 1886 expuso varias fotografías, hoy desaparecidas, de El Escorial, Granada, Madrid, Málaga, los Pirineos, Sevilla y Valencia; o el escritor Frank Charteris, cuyas vistas de los principales monumentos hispalenses como los Reales Alcázares o la Giralda, de las que el Museo de la Universidad de Navarra conserva dos ejemplares, fueron tomadas aprovechando un viaje a España por motivos de salud en 1860.



Lámina 14. John Gregory Crace, *El Patio de los Leones de la Alhambra*, Granada, 1855, papel albúmina (The Metropolitan Museum of Art).

A finales de la década de 1850, en la frontera entre el uso del calotipo y el empleo de nuevos procedimientos fotográficos derivados de éste, como el negativo de papel encerado o de papel a la sal, continuaron llegando a España fotógrafos extranjeros que siguieron explotando la imagen de los monumentos que el relato romántico había puesto en el candelero. Este fue el caso de Gustave de Beaucorps, Jakob August Lorent y Louis de Clercq, quienes, movidos por el movimiento fotográfico orientalista, pisaron el solar peninsular por encontrarse en el camino o complementar la ruta hacia otros destinos más codiciados como Egipto o Argelia. El francés Gustave de Beaucorps, nacido en el seno de una familia nobiliar de la que heredaría el título de conde, desarrolló una frenética actividad viajera en el ámbito mediterráneo acentuada, además de por su afición a la fotografía, por su conocida faceta de coleccionista de antigüedades. Uno de esos viajes, iniciado en 1858, tuvo como destino la Península Ibérica, donde realizó numerosas tomas al papel encerado de las ciudades españolas de Burgos, Valladolid, El Escorial, Toledo, Sevilla y Granada, y de las portuguesas Coimbra y Lisboa. Teniendo en cuenta este listado geográfico, no es de extrañar la escasa originalidad de los motivos arquitectónicos fotografiados por Beaucorps, insistiendo en los monumentos repetidamente escogidos por el

resto de viajeros fotógrafos anteriores e incluyendo apenas un par de novedades respecto a la capital castellanomanchega como la fachada de su catedral o la Puerta del Cambrón. Un aspecto menos habitual, evidenciado por algunos estudiosos como Yves y Caludine Lebrun y por Francisco Alonso, es que, frente a la tónica habitual de realizar grabados a partir de fotografías, el conde francés se inspiró en grabados para tomar sus imágenes fotográficas, como así sucedió en el caso de la *Catedral de Burgos* o la *Alhambra*¹⁰¹. De entre todas sus imágenes, caracterizadas generalmente por los planos medios y la composición central, cabe destacar por su valor documental en el ámbito de la conservación y restauración monumental la protagonizada por el templete occidental del Patio de los Leones del conjunto arquitectónico nazarí (véase lám. 78). En ella se observa el trenzado apuntalamiento dispuesto en sus columnas durante la intervención que Baltasar Romero y Rafael Contreras llevaron a cabo en este patio a partir de 1858 y que llamó la atención por la inclusión de una cúpula de escamas vidriadas como remate del templete oriental¹⁰².

Por su parte, el germano-estadounidense Jakob August Lorent, formado en botánica y zoología pero con un incansable interés por la arquitectura de las culturas clásicas y orientales en general y la musulmana en particular, destacó por su continua realización de viajes al norte de África, Asia Menor y la Europa mediterránea y por la prolífica obra fotográfica a través de la técnica del negativo en papel encerado llevada a cabo durante los mismos. Aunque la mayor parte de sus viajes científicos y de erudición tuvieron al África noroccidental y la región de Asia Menor como destinos recurrentes, sobresaliendo las fotografías capturadas en Egipto, entre 1858 y 1859 emprendió una ruta hacia el sur de España y Argelia de la que regresó con un número importante de imágenes. En el caso concreto de las españolas, todas ellas estuvieron protagonizadas por el monumento que, para Lorent, encarnaba a la perfección el arte y la cultura musulmana: la Alhambra de Granada. Así, su obra fotográfica en España se caracteriza por ser monotemática, no realizando ninguna otra toma de la ciudad nazarí ni de los ejemplos arquitectónicos musulmanes del resto de ciudades andaluzas. Para Alonso, Jakob August Lorent “despiezó” el Patio de los Leones y el Patio de Comares como no lo hizo “ningún otro fotógrafo en el siglo XIX”¹⁰³. Entre la treintena de fotografías que el alemán nacido en Carolina del Sur capturó en el conjunto arquitectónico nazarí, predominan las imágenes verticales y en detalle de los motivos ornamentales (arquerías, alfiles, arabescos y mocárabes) frente a las de estructuras o vistas generales de las diferentes estancias palaciegas, alcanzando con ellas un poder descriptivo y estético que demuestra un dominio absoluto del medio fotográfico, especialmente en lo que a condicionantes lumínicos y tiempos de exposición se refiere. Seis de estas fotografías fueron incluidas en el álbum *Egypten, Alhambra, Tlemsen, Algier*¹⁰⁴, publicado en 1861 por el propio Lorent.

Fue antes del cambio de década cuando el francés Louis de Clercq, que ejerció como correo imperial de Napoleón III durante la guerra con Austria en 1859, también desarrolló una

¹⁰¹ ALONSO MARTÍNEZ, Francisco, “Los fotógrafos y sus tendencias creativas...”, p. 63.

¹⁰² GÓMEZ GALISTEO, M^a Teresa, “La transformación de las cubiertas y aleros del Patio de los Leones de la Alhambra desde mediados del siglo XIX hasta inicios del siglo XX” en *erph: revista electrónica de patrimonio histórico*, nº 29, pp. 85-107, [en línea], <<https://revistaseug.ugr.es/index.php/erph/article/view/22244/22482>> [Consulta: 28-01-2022].

¹⁰³ ALONSO MARTÍNEZ, Francisco, “Los fotógrafos y sus tendencias creativas...”, p. 35.

¹⁰⁴ AUGUST LORENT, Jakob, *Egypten, Alhambra, Tlemsen, Algier*. Mannheim, Imprenta Heinrich Hogrefe, 1861.

intensa actividad viajera en la que compatibilizó su labor como asistente en campañas arqueológicas con su interés por el coleccionismo y su afición fotográfica. Tras acompañar al historiador Emmanuel Guillaume Rey en agosto de 1859 por Siria y Asia Menor siguiendo el rastro de los castillos de los cruzados, en diciembre de ese mismo año emprendió un viaje en solitario a Egipto cuya ruta de regreso a Francia tuvo a España como parada significativa, tomando numerosas vistas generales y monumentales en nuestro país. Su producción fotográfica fue publicada por el propio de Clercq en un total de seis álbumes bajo el título general de *Voyage en Orient, 1859-1860, villes, monuments et vues pittoresques, recueil photographique exécuté par Louis de Clercq*, estando dedicado el último de ellos a las tomas españolas¹⁰⁵. Estas fotografías, realizadas a través del procedimiento del negativo de papel encerado a pesar de que sus coetáneos ya empleaban el novedoso colodión húmedo, volvieron a centrarse una vez más en la arquitectura de la llamada “España musulmana”. Así, del medio centenar de fotografías realizadas por el francés en la Península Ibérica, una veintena se dedicaron en exclusiva al Alcázar de Sevilla y la Alhambra de Granada, llamando la atención la ausencia de imágenes de la Mezquita de Córdoba a pesar de su sobresaliente interés orientalista¹⁰⁶.

La obra española de Louis de Clercq se completó, además de algunas otras tomas de monumentos sevillanos y granadinos, con varias vistas de las ciudades andaluzas de Málaga y Cádiz y de indispensables obras arquitectónicas madrileñas como el Museo del Prado, el Palacio Real, la Puerta de Alcalá, el Palacio Real de Aranjuez y el Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial. Su formación como arqueólogo e historiador condicionó su fotografía en el Alcázar de Sevilla y la Alhambra de Granada, intentando ofrecer la mayor información histórico-artística posible del motivo seleccionado, razón por la cual escogió mayoritariamente los puntos de vista frontales y los planos medios y cortos. En la elección de estos principios compositivos también influyó su marcado interés por los motivos ornamentales de ambos monumentos, llegando a realizar varias tomas similares en las que documentarlos con precisión. Esta fotografía “arqueológica” dejó pasó a otra mucho menos encorsetada en el resto de imágenes andaluzas y madrileñas en las que intercaló las tomas frontales con las oblicuas y en las que los planos generales ganaron protagonismo, siendo las fotografías de la Torre del Oro o la Puerta de Alcalá claros ejemplos de ello (*lám. 15*). En esta imagen también se muestra el éxito que consiguió cuando integró las zonas oscuras de sombras y las siluetas como elementos compositivos, algo que, sin embargo, no fue la tónica habitual en su obra andaluza, en la que no llegó a controlar la dureza de su luz (genera muchas sombras que adquieren un marcado protagonismo, diluyen o enmascaran los detalles y provocan marcados contrastes). En resumen, la obra fotográfica de Louis de Clercq en España fue irregular, evidenciando una gran problemática en el ámbito lumínico pero aplicando con coherencia los planos y puntos de vista. En palabras de Alonso, su trabajo define la “obra típica de un fotógrafo eventual, con aciertos espontáneos y poca solidez técnica”¹⁰⁷.

¹⁰⁵ PÉREZ GALLARDO, Helena, “Usos de la fotografía de arquitectura española”, en PÉREZ GALLARDO, Helena, *Fotografía y arquitectura...*, p. 315.

¹⁰⁶ Alonso achaca esta ausencia de imágenes cordobesas a un resultado defectuoso de las imágenes que allí pudo haber tomado, si es que lo hizo, o a que la premura de su regreso le impidiera desplazarse hasta la ciudad nazarí (ALONSO MARTÍNEZ, Francisco, “Los fotógrafos y sus tendencias creativas...”, p. 69).

¹⁰⁷ ALONSO MARTÍNEZ, Francisco, “Los fotógrafos y sus tendencias creativas...”, p. 75.



Lámina 15. Louis de Clercq, *Puerta de Alcalá*, Madrid, 1859-1860, papel a la albúmina a partir de negativo de papel (Fondo Fotográfico Universidad de Navarra).

Con el inicio de la nueva década de 1860 se afianzó el fenómeno de los fotógrafos viajeros atraídos por el patrimonio monumental español y lo hizo gracias a la aparición de nuevos condicionantes e intereses. En esta elección preferencial por las obras arquitectónicas siguió pesando la imagen romántica del país, que continuaba propagándose con éxito por Europa y Norteamérica a través de la literatura de viajes y la difusión comercial de las imágenes capturadas durante las décadas anteriores, pero también el creciente interés científico de estudiosos, investigadores e historiadores del arte por poseer fotografías generales y en detalle de los edificios y elementos constructivos y ornamentales de los principales monumentos españoles. En este fenómeno de los fotógrafos viajeros, así como en la expansión de la fotografía española en general, fue fundamental la aparición y el desarrollo del ferrocarril como uno de sus elementos más representativos de la incipiente modernización del país, pues facilitó el desplazamiento de estos fotógrafos y sus equipos entre las diferentes regiones del territorio, permitiendo llegar a lugares hasta entonces inéditos para la fotografía, y, a su vez, generó multitud de encargos por parte de las compañías ferroviarias para la documentación gráfica de sus diferentes líneas. El ejemplo del aficionado inglés William Atkinson en la segunda mitad de la década de los cincuenta, cuando aprovechó su trabajo como ingeniero en el trazado de la línea entre Alar de Rey y Reinosa para fotografiar, a título personal, tanto las obras del tramo ferroviario como los paisajes naturales y urbanos y los edificios más representativos de las localidades del entorno, se repetiría a mediados de los sesenta con reportajes y encargos, como los asumidos por los franceses Auguste Muriel y Jean Laurent en los que, además de las estaciones y el propio trazado de la línea ferroviaria, documentaron la riqueza patrimonial histórico-artística próxima a éstas.

Robert Peters Napper¹⁰⁸ llegó a España hacia 1863 para llevar a cabo el encargo de la prestigiosa firma Francis Frith & Co., con la que mantuvo una breve asociación comercial de apenas dos años, para realizar varias tomas topográficas y monumentales de Andalucía. El fotógrafo británico, cuyos datos biográficos todavía son una incógnita, no se alejó demasiado de los motivos elegidos por sus predecesores en la fotografía monumental de Sevilla y Granada. Así, la mayoría de sus imágenes recogieron vistas generales y en detalle del Real Alcázar, la catedral, la Casa de Pilatos (*lám. 16*) o el Palacio de San Telmo en la capital andaluza y de la Alhambra en la ciudad nazarí. Este trabajo centrado en el patrimonio histórico-artístico de ambas ciudades lo compaginó con una interesante serie costumbrista de tipos populares andaluces que, por su menor demanda, pudo ocasionar la ruptura de la asociación comercial con el propio Francis Frith ese mismo año de 1863. De hecho, fue un año después cuando Napper presentó, desligado de su relación comercial con Francis Frith, el álbum *Views in Andalusia* en el que incluyó un total de 71 de estas imágenes capturadas en la región meridional de España entre las que se encontraban tanto las vistas generales de poblaciones como las fotografías de arquitectura y los retratos de los tipos populares (*lám. 17*), álbum del que envió dos ejemplares al duque de Montpensier, con el que debió entrar en contacto durante su estancia en Sevilla¹⁰⁹.



Lámina 16. R. P. Napper, *Patio de la Casa de Pilatos*, Sevilla, c. 1863, ¿? (Fondo Fotográfico Universidad de Navarra).

¹⁰⁸ Sobre la figura de Robert Peters Napper véanse VV. AA., *Napper i Frith. Un viatge fotogràfic per la Ibèria...*; PÉREZ GALLARDO, Helena, "Fotógrafos de arquitectura española", en PÉREZ GALLARDO, Helena, *Fotografía y arquitectura...*, p. 287.

¹⁰⁹ PÉREZ GALLARDO, Helena, "Fotógrafos de arquitectura española...", p. 287.



Lámina 17. R. P. Napper, *Empleados de granja*, Andalucía, 1860-1863, papel a la albúmina a partir de negativo de colodión húmedo (Fondo Fotográfico Universidad de Navarra).

Asimismo, es probable que fuera el propio Napper en el marco de este mismo viaje el autor de otras tantas imágenes de ciudades y monumentos españoles que fueron comercializadas por la firma Frith & Co. a lo largo de los siguientes años¹¹⁰. Este conjunto de imágenes, que por lo general redundó en la práctica de tomar una vista general de la población para posteriormente centrarse en sus monumentos más representativos, fotografiados tanto en su conjunto como en detalle, incluyó, además de las ya citadas Granada y Sevilla, las ciudades españolas de Aranjuez, con su Palacio Real reflejado en las aguas del río Tajo; Barcelona, con dos vistas generales desde el puerto y desde el, por entonces, paraje de Montjuic; Burgos, donde la atención recayó, además de en su catedral, en el Arco de Santa María, el monasterio de Santa María la Real de las Huelgas y la iglesia de San Esteban¹¹¹; Córdoba, pasando de la típica vista

¹¹⁰ El debate sobre la autoría de estas otras fotografías sigue abierto entre aquellos autores que afirman o conceden altas probabilidades de que fuera R. P. Napper el que las tomó aprovechando su viaje a la Península hacia 1863, como Lee Fontanella (2007) o Carmelo Vega (2017), y aquellos que aseguran que fue el propio Francis Frith el encargado de realizarlas en un viaje llevado a cabo en 1872, como Helena Pérez Gallardo (2015). Esta segunda tesis se podría sustentar en la numeración manuscrita que presentan las imágenes españolas comercializadas por esta firma y que, mientras en el caso de las tomas sevillanas y granadinas atribuidas a Napper se mueven en torno al 1.300, en las fotografías restantes figuran números superiores al 2.500. Asimismo, la fotografía protagonizada por la Basílica de Nuestra Señora del Pilar ofrece información sobre una intervención en curso en la cúpula central del templo, obra concluida en el año 1872. En consecuencia, esta circunstancia decantaría la balanza en favor de la tesis defendida por Helena Pérez Gallardo.

¹¹¹ Las referencias manuscritas en las dos fotografías protagonizadas por esta iglesia burgalesa presentan el nombre incorrecto de “San Nickolas[sic]” (nº 2.576) y “San Nicholas[sic]” (nº 2.577), confusión que pudo estar originada por la proximidad entre esta iglesia y la de San Esteban.

general de la ciudad capturada desde la margen izquierda del río Guadalquivir, con el puente romano y la mezquita-catedral en la mitad derecha de la imagen, a las fotografías en detalle del Triunfo de San Rafael y la portada de estilo gótico flamígero del hospital de San Sebastián; Lleida, con cuatro vistas generales de la población desde diferentes puntos, tres de ellas con presencia destacada de la Seo Vieja; Logroño, en la que capturó una vista urbana de la actual calle Portales (véase lám. 92) y dos imágenes de la iglesia de San Bartolomé (véase lám. 153 y 154); Madrid, representada por cuatro capturas del Palacio Real, el Museo del Prado, la iglesia de San Jerónimo el Real y la Fuente de Cibeles; Málaga, donde una de las dos vistas de la ciudad está protagonizada por su catedral de la Encarnación vista desde el castillo; Manresa, de la que aparecen una primera vista general de la localidad desde el este, una segunda de la Basílica Santa María de la Seu realizada a orillas del río Cardener y una segunda vista urbana de la ciudad vieja; Miranda de Ebro, con una vista de las edificaciones que se levantan sobre las aguas del río Ebro; San Lorenzo del Escorial, de donde se incluyó una fotografía del monasterio del mismo nombre; Tarragona, donde además de la rutinaria vista general se llevaron a cabo cuatro capturas de su catedral, con dos tomas generales de la cabecera, una tercera de la portada principal y una última de su claustro; Toledo, ciudad representada por hasta siete capturas de su entramado urbano, su catedral, el Alcázar y sus puentes de acceso; y Zaragoza, con dos vistas desde las orillas del Ebro, una dirigida hacia la Seo y otra hacia la Basílica del Pilar (lám. 18), y una tercera toma urbana durante la celebración del mercado.



Lámina 18. Francis Frith, *Basílica de Nuestra Señora del Pilar desde el río Ebro, Zaragoza*, h. 1872, papel albúmina (Victoria & Albert Museum).

Este reportaje fotográfico, en lo que a la temática arquitectónica se refiere, se caracterizó por una clara intención de captar el monumento de la manera más completa posible a través de la elección de planos lejanos y medios y el empleo de los puntos de vista frontales y, mayoritariamente, oblicuos que permitieran mostrar, en la medida de lo posible, dos de las fachadas de los edificios elegidos. Asimismo, en ocasiones en las que se consideró de especial interés artístico alguno de los elementos del edificio retratado, se seleccionaron los planos cortos y frontales para poder captar de manera más nítida todos los detalles. Ejemplo de ello son las imágenes de las portadas de las iglesias de San Esteban en Burgos o San Bartolomé en Logroño (*lám. 19*) o la del hospital cordobés de San Sebastián. Desde el punto de vista lumínico, se intentaron reducir los grandes contrastes de luces y sombras con la intención de poder observar con precisión cada uno de los detalles de los edificios y monumentos fotografiados. En ciertos casos, además, no se rehusó de la presencia humana, convirtiéndose en un elemento evocador, costumbrista e, incluso, pintoresco.



Lámina 19. Francis Frith, *San Geronimo[sic]*, Madrid, 1850s-1870s, papel albúmina a partir de negativo al colodión húmedo (Victoria & Albert Museum).

En fechas cercanas al paso de Napper por España, el fotógrafo parisino Auguste Muriel recorrió la región septentrional de la Península documentando con su cámara la línea de ferrocarril del norte. En el álbum *Chemin de Fer du Nord de l'Espagne*¹¹², surgido de esta

¹¹² MURIEL, Auguste, *Chemin de Fer du Nord de l'Espagne*. París, Photographie du Collège Ste. Barbe de Paris, 1864, [en línea], Biblioteca Nacional de Francia y Biblioteca Nacional de España, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8447750n/f7.item>> y <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000073489&page=1>> [Consulta: 08-03-2022].

experiencia fotográfica, Muriel incluyó una treintena de vistas entre las que, además de las panorámicas de poblaciones como Pasajes (estación de Rentería), Dueñas, Valladolid, Medina del Campo Madrid, también incorporó tomas protagonizadas por destacados monumentos de las ciudades incluidas en su itinerario. Así, por ejemplo, en Burgos fotografió la catedral y el Arco de Santa María, una de las puertas de acceso a la antigua ciudad medieval.

En Valladolid retrató las fachadas principales de la Universidad (*lám. 20*), la iglesia de San Pablo y el Colegio de San Gregorio, por entonces edificio de la Gobernación y sede del Museo Nacional de Escultura en la actualidad, tomando, además, una última vista protagonizada por la torre de la iglesia del Salvador. En Medina del Campo se interesó por el castillo de la Mota, mientras que en Ávila lo hizo por la Basílica de San Vicente y una de las puertas de su muralla. Finalmente, las fotografías del patrimonio madrileño se dedicaron al Palacio Real y la fachada occidental del Museo del Prado. Entre estas imágenes puramente monumentales se intercalaron otras de los puentes, viaductos y túneles por los que discurría la vía férrea, muchos de ellos inéditos en los repertorios fotográficos de la época, como el Puente de Behobia (Isla de los Faisanes, Irún-Hendaya), el viaducto Ormaiztegi (Zumárraga), el túnel de las Termópilas (Estación de Pancorbo), el Puente del Duero (Estación de Viana), el viaducto de La Gartera (Estación de Navalgrande), el viaducto de los Tres Molinos (Estación de Robledo), el Puente de Manzanares (entre Madrid y Pozuelo) y el Puente de Segovia (Madrid). Fuera de este álbum quedaron otras tantas fotografías del patrimonio histórico-artístico que el francés realizó durante su periplo por la mitad septentrional del país, como la dedicada al que llamó Puente del Teatro en Burgos, actual Puente de San Pablo, la que recogió al mismo tiempo la fachada norte del Museo del Prado y la iglesia de “Los Jerónimos” en Madrid o la vista eminentemente paisajística del monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

En este reportaje de Auguste Muriel, la línea de ferrocarril del Norte de España se convirtió, además de un trazado de gran interés visual desde el punto de vista constructivo y paisajístico, en el medio ideal para acercarse a enclaves de destacado interés histórico-artístico para ampliar su repertorio con imágenes de obras arquitectónicas relevantes. El estilo de su fotografía monumental se caracterizó por la elección del elemento o elementos más característicos del edificio y del punto de vista más idóneo para ofrecer la mayor información de los mismos, siendo habituales las tomas oblicuas y, en menor medida, las frontales. Por lo general, demostró un buen manejo de la luz y empleó de manera recurrente la introducción deliberada de personas, en algunos casos de grupos bastante numerosos, que otorgaron a sus imágenes un carácter pictórico que se repetiría posteriormente en otros autores.



Lámina 20. Auguste Muriel, *La Universidad*, Valladolid, 1864, papel albúmina (Biblioteca Nacional de España).

Frente a los encargos de las firmas comerciales como el de Francis Frith & Co. a R.P. Napper para que fotografiara los bienes monumentales de Sevilla y Granada, cuyo fin único residía en incrementar la oferta de imágenes de esta tipología demandadas por el público, o las expediciones y viajes individuales surgidos de los intereses personales de fotógrafos aficionados y, en menor grado, profesionales, también recorrieron el territorio español otros fotógrafos extranjeros, enviados por ciertas instituciones públicas y privadas para llevar a cabo encargos específicos de documentación gráfica de su patrimonio arquitectónico. Este último fue el caso de Charles Thurston Thompson, fotógrafo inglés que, entre 1866 y 1867, llevó a cabo el encargo del South Kensington Museum (Victoria & Albert Museum desde 1899) de documentar la arquitectura española y portuguesa en el marco del *Proyecto Fotográfico Ibérico*.

Desde su fundación en 1852, uno de los objetivos del Museo londinense se centró en construir un fondo fotográfico de los principales monumentos y obras de arte de todo el mundo como base para su estudio desde distintas vertientes, convirtiéndose en un pionero del

coleccionismo fotográfico institucional. Dentro de este gran objetivo, una de las numerosas campañas fotográficas diseñadas por el South Kensington Museum fue el *Proyecto Fotográfico Ibérico* impulsado, principalmente, por John Charles Robinson. Como conservador del museo y atraído por las obras de la literatura romántica sobre España, viajó a la Península Ibérica en 1864 y, tras su visita a Santiago de Compostela, escribió a sus compañeros del South Kensington Museum para trasladarles la opinión de que “en Iberia se podrían encontrar los elementos estéticos e históricos que acabarían con la supremacía artística francesa, al menos en lo que a arquitectura románica se refería”¹¹³. El propio Robinson volvió a viajar en dos ocasiones más a España para preparar la campaña fotográfica que se encomendó al Jefe de Departamento de Fotografía del museo desde 1854 Charles Thurston Thompson, estableciendo el itinerario geográfico con los monumentos y obras a documentar por éste y aprovechando, además, para encargar reproducciones y adquirir numerosas imágenes de obras de arte y monumentos españoles a Jane Clifford, Jean Laurent o Masson con el fin de engrosar los fondos del South Kensington Museum.

Thurston Thompson, que había demostrado con anterioridad sus cualidades como experto fotógrafo de arquitectura en varios encargos llevados a cabo en Gran Bretaña y Francia, asumió los trabajos de este *Proyecto Fotográfico Ibérico* durante el viaje por Galicia y el norte de Portugal, que se extendió entre el otoño de 1866 y el mes de enero de 1867 y en el que capturó un total de 308 tomas del patrimonio monumental de dichas regiones. Siguiendo un estilo caracterizado por los marcados contrastes lumínicos, realizó al mismo tiempo vistas generales de los monumentos y tomas en detalle de sus elementos más destacados siguiendo al pie de la letra las instrucciones puestas por escrito por Robinson en sus viajes previos y que, entre otras cuestiones más generales como el listado de monumentos a reproducir, hacían referencia al lugar y momento del día en el que realizar la toma o el encuadre más adecuado para captar la mayor información posible de determinados motivos, dejando patente el interés documental y científico de este proyecto fotográfico. Dentro de este minucioso repertorio de imágenes tomadas por Charles Thurston Thompson en territorio peninsular, destaca el reportaje compuesto por medio centenar de fotografías dedicadas a la catedral de Santiago de Compostela en el que las vistas interiores, que por motivos relativos a la escasa iluminación y los largos tiempos de exposición requeridos todavía constituían un reto, superaron en número a las exteriores. A través de estas últimas, además de un par de vistas generales de la catedral desde la distancia, el fotógrafo británico realizó un recorrido visual por las diferentes fachadas y portadas de acceso al templo, desde la gran fachada occidental del Obradoiro, con varias tomas generales de su zona central y algunas otras oblicuas de sus laterales y de las escaleras de acceso a la entrada principal, hasta la románica de Platerías, pasando por la barroca Puerta Santa (*lám. 21*) y la fachada neoclásica de Azabachería o de la Inmaculada.

¹¹³ PÉREZ GALLARDO, Helena, “La llegada de la fotografía a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando” en *Anales de Historia del Arte*, nº 21, 2011, p. 157.



Lámina 21. Charles Thurston Thompson, *La Puerta de los Peregrinos (Puerta Santa)*, Santiago de Compostela, 1867 (Victoria & Albert Museum).

Por su parte, en lo que respecta a las fotografías tomadas en el interior de la catedral, fue el Pórtico de la Gloria el motivo que acaparó gran parte de la atención de Thurston Thompson. Así, son numerosas las imágenes que reproducen esta magnífica portada románica obra del Maestro Mateo desde diferentes orientaciones y puntos de vista, intentando recoger todos los elementos constructivos y escultóricos que la componen, desde las columnas con basas y capiteles bellamente ornamentados hasta las figuras que completan su amplio programa iconográfico y que colman los arcos, arquivoltas, tímpanos, columnas y parteluz, en el que se dispone la figura central del apóstol Santiago (*lám. 22*). En estas tomas del Pórtico de la Gloria, el fotógrafo inglés aprovechó la iluminación natural que accedía a través de las puertas abiertas de la fachada occidental para facilitar la tarea fotográfica en la que, a pesar de ello, tuvo que lidiar con los fuertes contrastes de luces y sombras. Mayores problemas debió encontrarse a la hora de capturar otras fotografías interiores de las naves, el transepto, las bóvedas, los púlpitos,

el altar o de estancias concretas como la Sala Capitular o la Capilla del Relicario que, sin embargo, superó con pulcritud.



Lámina 22. Charles Thurston Thompson, *Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago* (Detalle nº 2), Santiago de Compostela, 1867 (Victoria & Albert Museum).

Además del amplio y detallado reportaje de la catedral de Santiago de Compostela, Thompson completó su trabajo en la capital coruñesa con cerca de una veintena de imágenes protagonizadas por las plazas que se configuran en torno a ella y los históricos edificios que se levantan circundando estos espacios abiertos. Entre este grupo de fotografías sobresalen las dedicadas a las plazas de Platerías y del Obradoiro y a los edificios monumentales como el Palacio de Rajoy (por entonces Seminario y actualmente sede del Ayuntamiento de la ciudad), el Hospital Real u Hostal de los Reyes Católicos (hoy Parador Nacional), el monasterio e iglesia de San Martín Pinario, y los colegios de San Jerónimo y de Fonseca¹¹⁴.

¹¹⁴ La Biblioteca Nacional de España conserva un álbum compuesto por 54 fotografías tomadas por Charles Thurston Thompson en Santiago de Compostela en el que se incluyen tanto las vistas y capturas en detalle de la catedral con las tomas de estos otros espacios y edificios de su entorno más cercano. THURSTON THOMPSON, Charles, *[Álbum de vistas de Santiago de Compostela]*. Madrid, Librería General de Victorinao

Una consecuencia directa de este fenómeno de los fotógrafos viajeros fue la instalación y apertura de estudios, más o menos estables, de algunos de sus protagonistas en España. Si bien es cierto que su trabajo se desarrolló principalmente en el ámbito del retrato, también cultivaron, con mayor o menor intensidad, la fotografía monumental y de vistas urbanas. Así, por ejemplo, cabría destacar los nombres de Louis-Charles Raoul Vernay, más conocido como conde de Vernay, con estudio propio desde 1862 en Sevilla, donde residía desde 1852, y fotógrafo de cámara de Isabel II desde 1863, del que se conservan un álbum de Montserrat y otras cuatro tomas tanto de Barcelona como de los Reales Alcázares y la catedral de Sevilla; el exiliado polaco Ludwik Tarszenski, conde de Lipa, que trabajó como retratista ambulante por España y legó una fotografía de la colocación de la primera piedra de la Biblioteca y Museo Nacional en 1866¹¹⁵; Charles Mauzaisse Weelher, francés llegado a Granada en 1857 que compaginó la pintura con la fotografía y comercializó vistas de la ciudad y de sus monumentos, con especial atención a la Alhambra¹¹⁶; o Luis Leon Masson, que recaló en Sevilla a mediados de 1859, situando su estudio en la calle Sierpes y que, además de sus trabajos como retratista, generó un amplio repertorio fotográfico en gran formato y formato estereoscópico sobre la mayor parte de los monumentos de la ciudad hispalense, que amplió con los de las ciudades andaluzas de Granada, Córdoba (*lám. 23*), Málaga y Cádiz y con los de otras tantas del centro y norte peninsular como Toledo, Madrid, Ávila, Salamanca, Valladolid o Burgos¹¹⁷.



Lámina 23. Louis Leon Masson, *Interior de la Mezquita de Córdoba*, Córdoba, década de 1860, par estereoscópico sobre papel albúmina (The Paul Getty Museum).

Suárez, 1866, [en línea], Biblioteca Nacional de España, <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000258858&page=1>>, [Consulta: 10-03-2022].

¹¹⁵ RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín y PÉREZ GALLARDO, Helena, “Catálogo. Sección 3. España: objetivo de la cámara”, en RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín y PÉREZ GALLARDO, Helena (eds.), *Mirar la arquitectura: fotografía monumental en el siglo XIX*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2015, p. 180.

¹¹⁶ Varias de las fotografías de Mauzaisse dedicadas a los detalles ornamentales de la Alhambra fueron comercializadas bajo el sello de la firma *J. Laurent y Cía.* en un claro ejemplo de intercambio y compra de negativos.

¹¹⁷ FERNÁNDEZ RIVERO, Juan Antonio y GARCÍA BALLESTEROS, María Teresa, “Luis Masson, uno de los grandes en los inicios de la fotografía en España” en HERNÁNDEZ LATAS, José Antonio (dir.), *1839-1939: Un siglo de fotografía. II Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2018, pp. 78-94.

Como se ha visto en los múltiples ejemplos de fotógrafos viajeros, aficionados en su mayor parte, fueron ellos los que introdujeron en España la fotografía especializada de arquitectura bajo los predicamentos del romanticismo, transmitidos con anterioridad tanto por la literatura como por otras técnicas gráficas como la pintura o el grabado. En la generación de estos repertorios iconográficos de la España romántica, que contaron con una gran acogida comercial en los países de origen de sus autores, la participación de los fotógrafos nacionales fue escasa durante las primeras décadas, limitándose a algunas figuras locales que, instruidas en la mayoría de los casos por aquellos fotógrafos extranjeros, capturaron con sus cámaras los edificios y monumentos más representativos de sus propias ciudades o localidades. Sin embargo, la profesionalización y comercialización generalizada de este tipo de imágenes monumentales, que vivió una época dorada entre 1860 y finales del siglo XIX, estuvieron protagonizadas cualitativa y cuantitativamente por el inglés Charles Clifford y el francés Jean Laurent y Minier. De Clifford destacó su empeño por fotografiar los principales monumentos españoles como medio para rescatarlos del abandono y la desidia de las autoridades y la apertura de un estudio de calotipia que, además de retratos, asumió encargos de la Escuela de Arquitectura, el ingeniero Lucio del Valle y las monarcas Victoria e Isabel II. Por su parte, Laurent alcanzó el éxito con la desaparición de su homólogo británico, continuando la labor sistemática de fotografiar una gran cantidad de monumentos y obras de arte españolas e introducir estas imágenes en los circuitos comerciales al estilo de otros estudios europeos de la época.

Charles Clifford, del que se desconocen con exactitud tanto su lugar y fecha de origen, probablemente Gales del Sur en 1819¹¹⁸, como su fecha de nacimiento, llegó a España en 1850 junto a su mujer Jane y el aeronauta James Goulston para ofrecer demostraciones en globo aerostático, que se convirtieron en verdaderos espectáculos para el público local y que, en varias ocasiones, resultaron fallidas o acabaron de manera desastrosa. Sin embargo, esta llamativa faceta aeronáutica de Clifford, relacionada tradicionalmente con las tareas de vigilancia y espionaje, estuvo asociada a su labor como informador de la Corona británica en España, sirviéndose también de su indudable habilidad fotográfica como medio para acceder a los círculos políticos e intelectuales de la época. Tanto es así, que llegó a ser nombrado fotógrafo oficial de Isabel II, acompañándola en la gran mayoría de sus viajes a partir de 1859.

Los primeros pasos de su actividad fotográfica en nuestro país estuvieron ligados a la apertura en 1851 de un pequeño estudio de “daguerrotipia en papel” en el número 11 de la madrileña Puerta del Sol, denominado *Establecimiento Inglés* en el que, además de sus servicios como retratista, también ofrecía lecciones y materiales fotográficos¹¹⁹. A pesar de ello, las primeras obras de Clifford en el ámbito monumental aparecieron un año después a gracias al álbum *Copia talbotipia de los monumentos erigidos en conmemoración del restablecimiento de S.M. y la presentación de S.A.R. la Princesa de Asturias...* que el propio fotógrafo británico ofreció a Isabel II. En este álbum de calotipos con tomas exclusivamente arquitectónicas, primero de esta tipología en España, Clifford incluyó un total de siete positivos en papel a la sal del Palacio Real, el Congreso de los Diputados y de cinco de los arcos conmemorativos efímeros erigidos con motivo de la presentación en sociedad de la Princesa de Asturias en febrero de 1852, cuyos

¹¹⁸ FONTANELLA, Lee, *Clifford en España. Un fotógrafo en la corte de Isabel II*. Madrid, El Viso, 1999, pp. 21-26; BULLOUGH AINSCOUGH, Rachel, *Charles Clifford y su imagen en España* (Tesis Doctoral). Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2019, pp. 24 y 52-53.

¹¹⁹ *El Clamor Público*, Madrid, 30 de noviembre de 1851, nº 2.272, s. p. [p. 4].

resultados fueron poco exitosos, siendo necesario en algunos casos el silueteado y el redibujado para apreciar la figura de los monumentos. A pesar del deficiente resultado de este obsequio real en lo que a definición de las figuras se refiere, probablemente por una escasez en el revelado de los negativos, su prestigio como fotógrafo fue en aumento, haciéndose patente en las numerosas menciones en la prensa y en los encargos recibidos en estos primeros años, como el del arquitecto Rafael Jareño en su expedición con los alumnos de la Escuela de Arquitectura a Salamanca en la primavera de 1853 (*lám. 24*).



Lámina 24. Charles Clifford, *Torre del Gallo de la Catedral de Salamanca*, Salamanca, 1853, albúmina sobre papel fotográfico (Museo Nacional del Prado).

Desde finales de ese mismo año Clifford también comenzó a intensificar su labor de documentación gráfica de los principales monumentos españoles, uno de sus grandes proyectos fotográficos en España. Así, en noviembre de 1853 realizó numerosas tomas en La Granja de San Ildefonso, centradas especialmente en el conjunto palaciego y sus fuentes en funcionamiento, y en la ciudad de Segovia, con vistas protagonizadas por el Alcázar, la catedral y el acueducto romano (*lám. 25*). A estas imágenes segovianas se sumarían, además de las tomadas en el viaje a Salamanca junto a Jareño y sus alumnos, las fotografías de los monumentos de Madrid, donde estaba asentado, y los de Sevilla (probablemente también la Alhambra de Granada), retratados

por el fotógrafo británico entre la primavera de 1854 y enero de 1855, siguiendo la iconografía romántica imperante y los puntos de vista anteriormente empleados por sus compatriotas Wheelhouse y Tenison.



Lámina 25. Charles Clifford, *Acueducto de Segovia*, Segovia, 1853, papel albúmina (Biblioteca Nacional de España).

A partir de la segunda mitad de la década de los años cincuenta, Clifford intensificó la labor de documentación gráfica del patrimonio artístico y monumental del país con ejemplos como el álbum del Capricho de la Alameda de Osuna, llevado a cabo en 1856; las numerosas tomas burgalesas de la catedral, el Arco de Santa María y el monasterio de las Huelgas; las fotografías de la iglesia de San Pablo en Valladolid o del Palacio del Infantado en Guadalajara; o las capturas de la reforma acometida en la madrileña Puerta del Sol a partir de 1857. A medida que fue creciendo esta obra fotográfica sobre los monumentos y vistas de España, a la que incorporó desde 1855 la tipología de obras públicas, también fue en aumento el prestigio de la misma tanto en el ámbito nacional como en el internacional, participando en numerosas exposiciones desde 1854 como las organizadas por la Photographic Society de Londres o la Association pour l'Encouragement et le Développement des Arts Industriels de Bruselas, o la celebrada en 1858 en las galerías de Suffolk Street en Londres, en la que presentó 46 fotografías de Granada, León, Madrid, Salamanca, Segovia, Sevilla, Toledo y Zamora¹²⁰. La fama del trabajo llevado a cabo por el fotógrafo británico en nuestro país también fue reconocida a través de publicaciones como la guía de Richard Ford *A Handbook for Travellers in Spain*, en la que el viajero, escritor y dibujante londinense destacó las “excelentes fotografías de paisajes y antigüedades españolas” que se ofertaban en su establecimiento¹²¹.

¹²⁰ PÉREZ GALLARDO, Helena, “Fotógrafos de arquitectura española...”, p. 263.

¹²¹ FORD, Richard, *A Handbook for Travellers in Spain*. Londres, John Murray, 1855, p. 10.

Clifford centró su interés en las obras monumentales de los siglos XIV a XVI, atendiendo a la importancia de las manifestaciones artísticas y los acontecimientos históricos acaecidos en aquellos siglos y alejándose, aunque sin obviarlas, de las obras recurrentes que tanto interesaron a la corriente orientalista. Es así como introdujo un cambio de tendencia en la visión de la arquitectura española, ampliando el repertorio fotográfico monumental de nuestro país y dando a conocer en el extranjero obras desconocidas hasta entonces, seleccionadas en numerosas ocasiones basándose en nuevos condicionantes históricos e ideológicos que, enmarcados en una clara intención de apoyo institucional, guardasen “claras reminiscencias gloriosas para la historia de las principales potencias europeas del momento, como eran Francia y Gran Bretaña, cuyos mandatarios aparecieron citados en varios de sus álbumes”¹²².

Entre las características principales de su fotografía monumental, aparte de la incorporación de edificios nada o escasamente abordados hasta el momento, destacó el marcado silueteado de los motivos retratados que, como consecuencia de un revelado sin demasiada tonalidad, confirió a sus imágenes de suaves contrastes y composiciones ligeras. Además, en algunas de estas fotografías de la España monumental, Clifford demostró el conocimiento de las tendencias del romanticismo introduciendo de manera deliberada figuras humanas ajenas, de manera consciente o inconsciente, a la propia toma fotográfica. Ejemplos evidentes de ello son la vista del *Puente del Diablo* en Martorell (*lám. 26*), imagen en la que una mujer ataviada con mantilla y amplios faldones aparece de espaldas bajo el ojo de mayor altura del puente, o la del *Claustro del Monasterio de San Juan de los Reyes* en Toledo, en la que un caballero sentado frente a un pequeño pupitre parece buscar la inspiración de su relato en las bóvedas del cenobio.



Lámina 26. Charles Clifford, *Puente del Diablo*, Martorell, h. 1856, papel albúmina (Metropolitan Museum of Art).

¹²² PÉREZ GALLARDO, Helena, “Fotógrafos de arquitectura española...”, p. 263.

En una década de trabajo, Charles Clifford consiguió generar el mayor y más completo archivo fotográfico de arquitectura española hasta la fecha cercano al medio millar de imágenes, 171 de las cuales incluyó y describió en el listado que adjuntó en el apartado final de su obra *A Photographic Scramble through Spain*¹²³. Frente a la gran mayoría de la literatura de viajes sobre España de esta época en la que se ofrecía una imagen tópica sobre la inseguridad, el mal estado de las vías de comunicación y transportes o la escasa calidad de alojamientos, Clifford se sirvió de esta publicación para mostrar a sus compatriotas británicos una idea distinta de España como “país atractivo y apetecible, que a su vez, atraería al público hacia su obra fotográfica”¹²⁴. Además de estas dos motivaciones de desmitificación de ciertas leyendas españolas y de propaganda de su trabajo fotográfico con un claro objetivo comercial, el británico mostró en esta obra una gran preocupación por la “triste apatía y falta de interés” en la conservación de ciertos monumentos españoles amenazados por el progreso y la modernización, una situación contra la que quiso combatir a través de sus fotografías, legando un testimonio visual de aquellos edificios y obras de arte que fueron escenario de los “acontecimientos históricos que marcaron los destinos del globo entonces conocido”¹²⁵. De esta manera, además de capturar con su cámara los típicos monumentos andaluces y madrileños, Clifford amplió notablemente el ámbito geográfico de su fotografía hacia obras arquitectónicas hasta entonces desconocidas en el extranjero como las localizadas en Segovia, Valladolid, Medina del Campo, Zamora, León, Oviedo, Yuste, Mérida, Salamanca, Ávila, Arévalo, Alcántara (*lám. 27*), Toledo, Burgos, Málaga, Gibraltar, Zaragoza, Lérida, Tarragona, Elche, Barcelona, Montserrat, Manresa y San Lorenzo de El Escorial.

Frente a esta obra de carácter literario, Charles Clifford no vio materializada en vida la empresa que centró su labor fotográfica en España, la creación del *Álbum Monumental de España* que, finalmente, acabaron publicando entre 1863 y 1869 Francisco Muñoz y Ruiz y José Sala y Sardá. Esta obra compuesta por cinco volúmenes de fascículos, a los que se accedía por suscripción y que constaban cada uno de ellos de una fotografía de un monumento español con su correspondiente descripción, tuvo como objetivo primordial el de “publicar las principales fotografías que nos ha dejado D. C. Clifford, y otras de los monumentos arquitectónicos de la Península, más notables por grandeza, por sus recuerdos y, sobre todo, por su importancia en la historia del arte”¹²⁶. Esta publicación que desde un primer momento gozó con el apoyo de la reina Isabel II, quien además de la pertinente suscripción personal dispuso una real orden recomendando hacer lo propio a los gobernadores civiles y ayuntamientos, contó con un total de 284 fascículos en los que se incluyeron imágenes monumentales realizadas de una gran parte de la geografía española, sumándose a las localidades ya citadas en *A Photographic Scramble through Spain* otras como Murcia, Coca, Cuéllar, Castelnuevo, Riofrío, Alcalá de Henares, Toro, Santander, Valencia o Jerez.

¹²³ CLIFFORD, Charles, *A Photographic Scramble through Spain*. Londres, A. Marion & Co., h. 1862.

¹²⁴ BULLOUGH AINSCOUGH, Rachel, “A Photographic Scramble through Spain: el papel del libro de Charles Clifford en la divulgación de una imagen de España”, *Index.comunicación*, nº 1, 2013, p. 192.

¹²⁵ CLIFFORD, Charles, *A Photographic Scramble...*, p. 3.

¹²⁶ PÉREZ GALLARDO, Helena, “Fotógrafos de arquitectura española...”, p. 267.

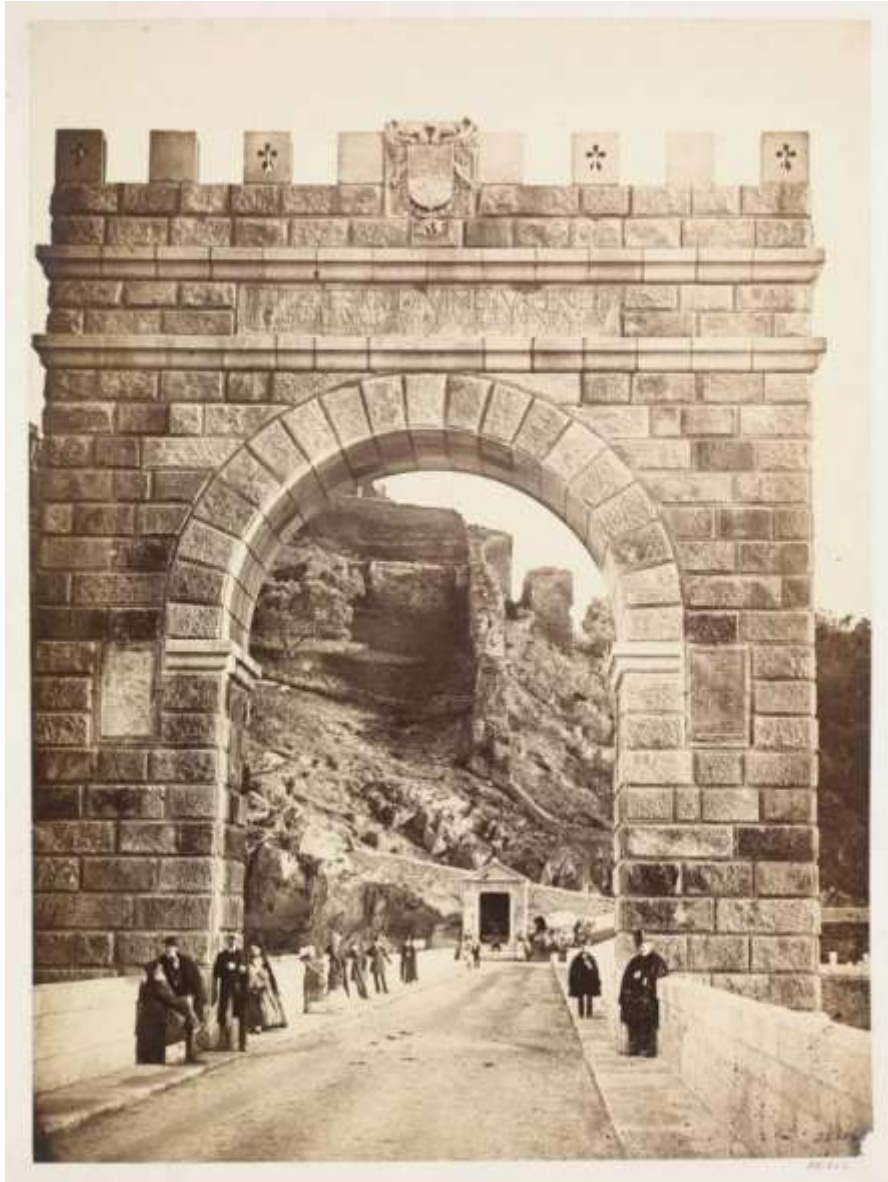


Lámina 27. Charles Clifford, *Arco romano en el centro del puente*, Alcántara, h. 1860, papel albúmina (Victoria & Albert Museum).

Charles Clifford falleció el 1 de enero de 1863 en Madrid, dejando al frente del negocio a su mujer Jane, cuyo trabajo principal fue la reproducción de las copias de las piezas de la Armería Real y el Tesoro del Delfín por encargo del Victoria & Albert Museum. Tras poco más de una década de trabajo en nuestro país, Clifford contribuyó de manera decidida al impulso de la imagen monumental de España ampliando su contenido más allá de la arquitectura musulmana y nazarí gracias a la inclusión en los repertorios fotográficos de edificios hasta entonces desconocidos en el extranjero pertenecientes a otros estilos y épocas gloriosas del pasado y la historia española. Así, las principales representaciones de la arquitectura gótica, renacentista o barroca adquirieron un protagonismo destacado en la obra fotográfica del británico, obra en la que además de los fines económicos y comerciales perseguidos en cualquier trabajo profesional, también sobrevoló una clara preocupación por la conservación y el mantenimiento en la memoria de estos monumentos amenazados por la desidia, la falta de acciones proteccionistas

y el avance del progreso y la modernidad. Todo ello lo hizo demostrando una gran capacidad compositiva, una tendencia natural hacia la inclusión de personajes al estilo de las estampas románticas, una gran sensibilidad estética y un evidente dominio técnico, motivos por los cuales Pérez Gallardo lo considera “el maestro de la fotografía española del siglo XIX”¹²⁷.

El testigo en la fotografía de arquitectura española tras la muerte de Charles Clifford fue asumido por el francés Jean Laurent¹²⁸, quien llevó la producción y comercialización de este tipo de vistas monumentales a cotas inimaginables hasta aquel momento en España. Jean Baptiste Laurent y Minier nació el 23 de julio de 1816 en la población francesa de Garchizy, perteneciente al distrito de Nevers, capital departamental en la que pasó los primeros años de su infancia¹²⁹. Teniendo en cuenta el primer negocio que desempeñó a su llegada a España, es probable que recibiera formación en el ámbito de la industria papelera o, con mayor probabilidad, en la química de tintes y pigmentos, sector en el que pudo ejercer como comerciante en la propia capital francesa¹³⁰. Sea como fuere, Jean Laurent debió recalcar en Madrid hacia 1844, donde castellanizó su nombre de pila al de Juan, movido posiblemente por la búsqueda de nuevas expectativas laborales en un país que comenzaba a dar sus primeros pasos hacia una primera industrialización.

Fue en la prensa de 1845 donde se publicaron los primeros anuncios sobre la primera actividad del francés como socio mayoritario de la empresa *Laurent, Geaudrod y Compañía*, que poseía junto al cartonero galo Antonio Geaudrod y cuyo artículo estrella era el “papel jaspeado fino y entrefino”¹³¹. El prestigio y la fama de sus trabajos recibió un impulso importante en la Exposición Industrial de Madrid de 1845, obteniendo una medalla de bronce y, junto a ella, una promoción de sus productos que acarreó un aumento significativo de los encargos y de las ventas de sus productos, especialmente en lo referente a las cajas de cartón. En 1849, como consecuencia del traslado de Geaudrod a otro local, Laurent se quedó solo al frente del negocio del número 5 de la calle del Olivo, dando comienzo a la exitosa andadura de la firma *Laurent y Compañía*. Bajo esta nueva denominación volvió a obtener una distinción en la Exposición Industrial Española de 1850, en este caso de plata, recibiendo un nuevo impulso a su negocio que le permitió, gracias al aumento considerable de los ingresos, diversificar la oferta de artículos, adquirir varios locales para estructurar y organizar los procesos de producción y ampliar la plantilla dedicada a cada uno de ellos.

¹²⁷ PÉREZ GALLARDO, Helena, “Fotógrafos de arquitectura española...”, p. 270.

¹²⁸ Sobre la figura de Jean Laurent y la *Casa Laurent* véanse Catálogo de Exposición, *La documentación fotográfica de la D. G. de Bellas Artes y Archivos. J. Laurent, I*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983; PÉREZ GALLARDO, Helena, “Fotógrafos de arquitectura española...”, pp. 270-286; DÍAZ FRANCÉS, Maite, *J. Laurent (1816-1886). Un fotógrafo entre el negocio y el arte*. España, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2016; MIGUEL ARROYO, CAROLINA (coord.), *J. Laurent. Un pionero en las colecciones españolas*. Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte, Museo del Romanticismo, 2020.

¹²⁹ DÍAZ FRANCÉS, Maite, “Juan Laurent (1816-1886). Retrato de un empresario fotográfico”, en DÍAZ FRANCÉS, Maite, *J. Laurent (1816-1886). Un fotógrafo entre el negocio y el arte*. España, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2016, p. 23.

¹³⁰ Maite Díaz Francés teoriza sobre la posibilidad de que un comerciante llamado Jean Baptiste Laurent afincado en París entre 1837 y 1839 y especializado en tintes pudiera corresponderse con el, posteriormente, afamado fotógrafo francés (DÍAZ FRANCÉS, Maite, “Juan Laurent (1816-1886). Retrato...”, p. 32).

¹³¹ *El Heraldo*, Madrid, 19 de septiembre 1845, nº 1.000, p. 4.

A pesar de la buena marcha de su negocio, Jean Laurent, que tan pronto ejercía como maestro jaspeador, cartonero o, simplemente, como comerciante, continuó buscando nuevas vías de desarrollo y ampliación, demostrando un incesante carácter emprendedor y un fuerte sentido comercial. Es así como surgió la faceta fotográfica de la firma *Laurent y Compañía*, faceta que, a la postre, se acabaría convirtiendo en exclusiva por ser la que “satisfacía todas sus inquietudes profesionales, tanto empresariales como artísticas”¹³². Los primeros pasos en este cambio de orientación de su establecimiento comenzaron con la venta de productos fotográficos desde 1851. La comercialización de este tipo de artículos, además, despertó un interés en Laurent por el aprendizaje de los diferentes procedimientos fotográficos que iban apareciendo y que no le debieron de resultar completamente desconocidos, a sabiendas de su formación en el ámbito químico. De hecho, a mediados de esta década, esta experimentación del francés se plasmó con la obtención de dos patentes de procedimientos aplicados a la fotografía. En julio de 1855, Laurent solicitó el privilegio de invención de un procedimiento con el que conseguía colorear “retratos, vistas y cuadros de todas clases ejecutados por aparatos fotográficos”¹³³, privilegio que renovó en agosto del año siguiente tras su perfeccionamiento¹³⁴. A pesar de que estas patentes no suponían la puesta en práctica de la fotografía en sentido estricto, a mediados de 1856 se produjo el paso definitivo de Jean Laurent hacia la dedicación en exclusiva a la fotografía con la apertura de su primer estudio en la azotea del número 39 de la madrileña Carrera de San Jerónimo¹³⁵.

Los primeros trabajos de Laurent en el mundo de la fotografía estuvieron centrados en el género del retrato. Caracterizados por una gran calidad basada en una composición sencilla y una excelente puesta en escena, sus retratos adquirieron rápidamente una gran fama entre la flor y nata de la sociedad madrileña de la época. Así, por su estudio pasaron miembros de la monarquía, dirigentes políticos (*lám. 28*), miembros del estamento militar, actores, pintores, compositores y otros muchos personajes del ámbito de la cultura y las artes. El prestigio y la popularidad que adquirieron sus retratos, algunos de ellos realizados fuera de su estudio por encargos u otros condicionantes, hicieron crecer su clientela y, por consiguiente, también la necesidad de contratar un buen número de operarios que le ayudaran en su labor diaria. Sin embargo, a pesar de estos inicios como retratista, Laurent también se vio tempranamente atraído por otros géneros fotográficos como el de espectáculos y de ocio, destacando las imágenes de corridas de toros; la documentación de la construcción de líneas de ferrocarril, atendiendo a los encargos realizados por las propias compañías ferroviarias; y las vistas de ciudades, la fotografía monumental y la reproducción de obras de arte, géneros donde alcanzó un nivel de producción y comercialización sin parangón hasta la fecha.

¹³² DÍAZ FRANCÉS, Maite, “Juan Laurent (1816-1886). Retrato...”, p. 32.

¹³³ Archivo Histórico de la Oficina Española de Patentes y Marcas (en adelante AHOEPM), Privilegio de Invención nº 1.321, *Procedimiento para dar colorido a los retratos, vistas y cuadros de todas clases ejecutados por aparatos fotográficos*, 20 de julio de 1855.

¹³⁴ AHOEPM, Privilegio de Invención nº 1.474, *Procedimiento para dar colorido a los retratos, vistas, etc. ejecutados por medio de la fotografía*, 29 de agosto de 1856.

¹³⁵ A pesar de la apertura de este estudio fotográfico, Jean Laurent decidió mantener en activo el taller de papeles jaspeados hasta 1857, año en el que su labor como fotógrafo alcanzó la rentabilidad económica necesaria para convertirse en su dedicación exclusiva.



Lámina 28. Jean Laurent, *Gobierno Provisional de 1868*, Madrid, octubre de 1868, papel albúmina a partir de negativo al colodión (Biblioteca Nacional de España).

Desde 1857 puede rastrearse el trabajo de Jean Laurent en el ámbito de las vistas urbanas, las fotografías de monumentos y obras públicas y la reproducción de tesoros artísticos de museos, instituciones y colecciones privadas. Por un lado, además de las tomas de la propia capital española en la que residía desde hace más de una década y de su entorno cercano, fue en ese mismo año cuando comenzó a realizar los primeros viajes fotográficos a otras ciudades peninsulares como Córdoba, en cuyo itinerario se incluyeron también Toledo y Puertollano, o cuando reprodujo las obras de la colección personal de José de Madrazo. En julio de 1858, aprovechando el encargo de la línea de ferrocarril de Madrid a Alicante, tomó sus únicas vistas de la ciudad mediterránea y de sus principales monumentos. Además, fue durante estos primeros años cuando la reputación de su trabajo, tanto en el plano del retrato como en los nuevos géneros de arquitectura y obras de arte, hizo que la Casa Real, que a mediados de los años sesenta era uno de sus principales clientes, le concediera en agosto de 1860 el título de fotógrafo de Su Majestad la Reina. A través de este nombramiento, que supuso un espaldarazo a su prestigio como fotógrafo, le fueron realizados numerosos encargos en los que, además de series de retratos de los miembros de la familia real, se incluyeron varias vistas de los Reales Sitios que el francés realizó entre octubre y noviembre de 1863 y en las que, en el marco de un exhaustivo trabajo de documentación gráfica, puso el acento en los jardines, las fuentes y los exteriores de sus majestuosos edificios (*lám. 29*)¹³⁶. A partir de 1860 también comenzó a

¹³⁶ DÍAZ FRANCÉS, Maite, "Juan Laurent (1816-1886). Retrato...", p. 43.

intensificar su labor sistemática de reproducción de obras de arte y lo hizo, tanto por encargo, como en los casos del Real Museo de Pinturas y Esculturas de Madrid o la Real Armería que desarrolló por petición de Benito Soriano y Murillo a mediados de 1863, como por iniciativa personal, solicitando en 1867 la autorización para reproducir los fondos del museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Esta vertiente del trabajo de Laurent, que alcanzaría su punto álgido con la reproducción sistemática de las obras del Museo Nacional del Prado durante gran parte de la década de los sesenta y la primera mitad de los setenta¹³⁷, evidencia, además de su instinto comercial refrendado por lo coleccionable de las imágenes, un temprano reconocimiento de la capacidad que el medio poseía a la hora de documentar y difundir este tipo de patrimonio histórico-artístico.



Lámina 29. Jean Laurent, *El Palacio Real*, Aranjuez, 1853, papel albúmina (Biblioteca Nacional de España).

¹³⁷ Sobre la reproducción fotográfica de las obras de arte del Museo del Prado por parte de Laurent véase DÍAZ FRANCÉS, Maite, "Juan Laurent (1816-1886). La obra fotográfica de la Casa Laurent (1857-1881), en DÍAZ FRANCÉS, Maite, *J. Laurent (1816-1886)*..., pp. 232-271. Asimismo, resulta interesante consultar la edición facsímil y el catálogo de la exposición dedicada al Grafoscopio o cuadro de rotación, invención de J. Laurent y Cia. (AHOEPM, Patente de Invención nº 2.245, *Un aparato denominado el Grafoscopio*, 24 de febrero de 1882), destinada a "colocar dentro de un cuadro o mueble, de dimensiones reducidas, una serie relativamente considerable de vistas o carteles-anuncios y hacerles aparecer sucesivamente ante los ojos del espectador, pudiéndolos cambiar en uno y otro sentido" en (El Grafoscopio. Un siglo de miradas al Museo del Prado (1819-1920), [en línea], Museo Nacional del Prado, <<https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/el-grafoscopio-un-siglo-de-miradas-al-museo-del/81bfb972-aade-4c24-93b2-dbd7e26e5e4a>>, [Consulta: 12-09-2022]); *El grafoscopio. Panorama de la Galería Central del Museo del Prado (1882-1883)* (Edición facsímil). Madrid, El Viso, 2004; Catálogo de Exposición, *El grafoscopio. Un siglo de miradas al Museo del Prado (1819-1920)*. Madrid, Museo del Prado, 2004 (Textos de José Manuel Matilla, Javier Portús, Helena Pérez y M^a de los Santos García Felguera).

Atendiendo de manera específica al vasto archivo de fotografía monumental generado por la *Casa Laurent* durante este periodo resulta preciso señalar que, salvo en contadas excepciones, la creación de este repertorio surgió de la iniciativa personal del fotógrafo francés afincado en Madrid y no estuvo determinado por otros condicionantes ajenos a su propio interés comercial. Además, este faraónico proyecto para documentar gráficamente el patrimonio monumental peninsular estuvo presente a lo largo de toda su carrera profesional, siendo numerosas las ocasiones en las que, durante la realización de otros trabajos que implicaban desplazamientos lejos de su ámbito cotidiano, dedicó parte del tiempo restante a retratar a los ciudadanos de las nuevas localidades visitadas y, también, a fotografiar sus obras arquitectónicas más destacadas, siendo habitual que se estableciese en las principales ciudades de referencia durante pequeños periodos de días o semanas. Así, por ejemplo, aprovechando el desarrollo de los trabajos para las compañías ferroviarias de Madrid a Zaragoza y Alicante (MZA) y la Compañía de Ferrocarril de Tudela a Bilbao, realizados en 1863 y 1865 respectivamente y que le permitieron viajar por una gran parte del país, Jean Laurent tomó numerosas vistas de localidades y monumentos del entorno ajenas al propio encargo ferroviario que engrosarían su archivo fotográfico. Una de las excepciones al respecto fue el requerimiento por parte de la Comisión de Ingenieros de Caminos para la realización de una extensa serie de vistas de obras públicas españolas para la Exposición Universal de París de 1867 con las que se pretendía ofrecer una imagen de modernización del país frente al relato romántico imperante¹³⁸. Este encargo fue asumido por Laurent durante finales de 1866 y principios de 1867 y, como consecuencia de la ingente labor que suponía, el fotógrafo francés contó con la colaboración de José Martínez Sánchez. El fotógrafo valenciano se ocupó de las construcciones localizadas en la mitad oriental del país, aprovechando el itinerario marcado para aportar al archivo de la *Casa Laurent* algunas imágenes monumentales ajenas al encargo de obras públicas, mientras que Laurent fotografió las situadas en la zona occidental. Entre ambos completaron un total de cinco álbumes en los que se alojaron un total de 169 vistas de faros (*lám. 30*), puentes antiguos y de fábrica moderna, carreteras, vías ferroviarias, estaciones, túneles, canales, puertos, etc.

¹³⁸ Sobre la fotografía de obras públicas por parte de J. Laurent y Cía. véase TEIXIDOR CADENAS, Carlos, "Laurent y otros fotógrafos de obras públicas en el siglo XIX en España", en AGUILAR, Inmaculada y DOMÉNECH, SERGI, *Fotografía y obra pública. I Workshop Internacional. Estudios interdisciplinarios en la historia de la obra pública*. Valencia, Consejería de Infraestructuras, Territorio y Medio Ambiente, 2014, pp. 31-47.



Lámina 30. Jean Laurent, *Faro de Chipiona*, Cádiz, 1866-1867, negativo (Archivo Ruiz Vernacci, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte).

Fue durante esta década de los años 60 cuando Laurent sentó las bases de este archivo fotográfico monumental que acabaría convirtiéndose en una de las temáticas más importantes y solicitadas de su establecimiento. De esta manera, aparte de las imágenes capturadas exprofeso para las compañías ferroviarias y la Exposición Universal de París, en el marco de los viajes realizados para abordar estos encargos aprovechó la ocasión para tomar vistas de edificios emblemáticos y obras monumentales con el objetivo de aumentar la oferta comercial de este género fotográfico muy solicitado por los clientes y en auge desde la década anterior. Así, entre 1861 y 1863 fotografió algunos de los ejemplos más destacados del patrimonio monumental de Alcalá de Henares (Palacio Arzobispal e Universidad), Guadalajara (Palacio del Infantado),

Nuévalos (monasterio de Piedra¹³⁹), Calatayud (Colegiata de Santa María la Mayor) o Zaragoza (Basílica de Nuestra Señora del Pilar) entre otras. A partir de 1864 engrosó su archivo de patrimonio histórico-artístico madrileño con nuevas vistas de plazas (Plaza Mayor y Plaza de la Real Armería), edificios religiosos (iglesia de Nuestra Señora de Atocha, iglesia del Buen Suceso, hospital de la Latina, etc.), y construcciones civiles como las fuentes de Cibeles y Neptuno, la Puerta de Alcalá, el Palacio Real, el Teatro Real de la Ópera o el Senado. Hacia 1864, además de sus afamadas murallas y las puertas de acceso a la ciudad, Laurent y sus ayudantes pusieron su atención sobre otros motivos arquitectónicos de Ávila entre los que destacan la catedral de El Salvador, la iglesia de San Vicente, la iglesia de San Pedro, el convento de Santo Tomás, el convento de Santa Teresa y el Palacio de Polentinos. A mediados de 1865, durante la documentación de la línea férrea Tudela-Bilbao, recorrió las localidades situadas entre las estaciones de Castejón y Bilbao, dirigiendo su objetivo hacia el patrimonio de Calahorra (catedral de Santa María), Logroño (Palacio de Espartero y concatedral de Santa María de la Redonda) u Orduña (iglesia de la Antigua). En ese mismo año fotografió las obras arquitectónicas más emblemáticas de Valladolid, optando mayoritariamente por los edificios civiles frente a los religiosos, y probablemente también de Burgos, donde la catedral protagonizó tanto sus imágenes en detalle como sus vistas generales.

Entre finales de 1866 y los primeros meses de 1867, en el curso del encargo para la serie de obras públicas, recorrió la mitad occidental del país capturando multitud de vistas generales de la ciudades visitadas y aumentando el repertorio fotográfico monumental con los ejemplos más representativos de Segovia (acueducto, alcázar, catedral e iglesia de la Santa Cruz), Santillana del Mar (Colegiata de Santa Juliana, *lám. 31*), Santander (trazado urbano y paisaje costero), Oviedo (catedral), León (ábside de la catedral), Toro (torre del reloj, ayuntamiento, catedral y ruinas del convento de Santo Domingo), Zamora (iglesia de la Magdalena, catedral y las casas de los Momos y del Cid), Salamanca (Plaza Mayor, Universidad, catedral, convento de Santo Domingo, Casa de las Conchas, palacio de Monterrey), Cuaco de Yuste (monasterio), Alcántara (puente), Mérida (puentes, teatro romano, arco de Trajano, la columna de la Concordia, y el templo de Marte), Sevilla (catedral y Giralda, ayuntamiento, Casa de Pilatos y Reales Alcázares), Córdoba (la Columna del Triunfo y mezquita), Ciudad Real (iglesia de San Pedro y puerta de Toledo) o Toledo (Puerta del Sol, iglesia de Santa María la Blanca).

¹³⁹ A pesar de que en la obra de Laurent primó la fotografía arquitectónica, la riqueza natural del entorno del monasterio de Piedra le llevó a realizar una maravillosa serie de las cascadas, saltos y cursos fluviales de dicho enclave.



Lámina 31. Jean Laurent, *Portada de la Colegiata de Santillana*, Santillana del Mar, 1866, papel albúmina (Biblioteca Nacional de España).

En los primeros meses de 1869, como consecuencia de la inestabilidad política y social que venía sufriendo el país desde los acontecimientos acaecidos en septiembre de 1868 que significaron el exilio de la reina Isabel II y el establecimiento de un Gobierno Provisional retratado de manera magistral por el propio fotógrafo francés (véase lám. 28), Laurent decidió ampliar su archivo de fotografía monumental con varias muestras del patrimonio portugués, principalmente religioso, localizado en las ciudades de Alcobça, Batalha, Belém, Braga, Coímbra, Évora, Guimarães, Lisboa, Mafra, Oporto, Setúbal, Sintra (lám. 32) o Tomar. De esta manera, el proyecto de documentar los tesoros artísticos españoles, que había comenzado a finales de la década anterior, se convirtió en una empresa de mayor dimensión geográfica, extendiéndose a la práctica totalidad de la Península Ibérica. Las nuevas incorporaciones fotográficas de principios de los años setenta fueron fruto de sus viajes a Granada, donde realizó varias tomas de la Capilla Real y de la Alhambra en el verano de 1871, y Sevilla, a donde llegó en abril de 1872 para fotografiar tanto el Museo Provincial como la catedral y el resto de monumentos destacados de la ciudad hispalense.



Lámina 32. Jean Laurent, *Puerta del segundo patio del Palacio da Pena*, Sintra, 1869 (Archivo Ruiz Vernacci, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte).

En enero de 1874 se produjo un hito fundamental en el devenir de la empresa fotográfica con el registro oficial de la marca *J. Laurent y Compañía*. En el origen de esta sociedad participaron, además del propio Laurent, su hija política Catalina Dosch, con la que aportó el 80% del capital y con la que mantuvo la propiedad del establecimiento madrileño y la sucursal de París, así como la explotación de los negativos de España y Portugal, y el comerciante y librero Manuel Sánchez Rubio, que participó con el 20% restante hasta noviembre de 1875, momento en el que vendió su parte de la sociedad a los otros dos miembros, contrariado por las competencias que el esposo de Catalina, Alfonso Roswag, siguió asumiendo en lo referente a la dirección y gestión económica del negocio. Así las cosas, Laurent procuró durante los siguientes años inventariar, reorganizar y actualizar el material del establecimiento, centrándose especialmente en dar salida a las copias y soportes en los que todavía figuraba la antigua marca del negocio. Asimismo, intensificó su labor como retratista, recuperando a los miembros de la monarquía como clientes habituales, y continuó con su incesante tarea de documentación gráfica de monumentos y vistas, legando en ocasiones estos trabajos a Roswag, en calidad de segundo maestro fotógrafo, o a comisionados desplazados a diferentes regiones del país como Julio Ainaud, que introdujo un estilo costumbrista a sus fotografías de las provincias de

Barcelona (lám. 33), Murcia, Tarragona o Valencia, o Luis Perrochon, cuyas imágenes más destacadas fueron realizadas en las provincias andaluzas de Cádiz, Málaga y Sevilla entre 1878 y 1879¹⁴⁰.



Lámina 33. Julio Ainaud, *Claustro de S. Pablo*, Barcelona, h. 1872, copia positiva (Archivo Adquisiciones y Subastas, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte).

El resultado definitivo de este itinerario artístico a lo largo y ancho de la península se plasmó en el catálogo comercial de la firma *Laurent y Compañía* de 1879, en el que se recogieron la práctica totalidad de los viajes y vistas fotográficas que tanto el francés como sus colaboradores realizaron entre 1856 y ese mismo año de 1879, y en la guía de viajes de la que se acompañó, escrita por Alfonso Roswag y titulada *Nouveau Guide du touriste en Espagne et Portugal. Itinéraire artistique*¹⁴¹. Editadas en una publicación conjunta, la primera de las partes se correspondió con la guía de viajes redactada por Roswag, cuyo objetivo principal, además de ensalzar la figura de Laurent y el trabajo desarrollado por éste durante casi veinticinco años en el ámbito de la fotografía del patrimonio histórico-artístico peninsular, fue el de “contribuir a hacer más fácil y atractivo el viaje por la Península, ayudando al turista a estudiar su pasado, sus costumbres, su carácter y, sobre todo, a conocer mejor sus bellezas pintorescas, sus maravillosos monumentos y su inmensa riqueza artística”¹⁴². Para ello, dividió el territorio español en ocho

¹⁴⁰ DÍAZ FRANCÉS, Maite, *La obra fotográfica de la Casa Laurent...*, pp. 373-382.

¹⁴¹ ROSWAG, Alfonso, *Nouveau Guide du touriste en Espagne et Portugal. Itinéraire artistique*. Madrid, Establecimiento tipográfico de Álvarez Hermanos, 1880, [en línea], Biblioteca Nacional de Francia, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56751913.textelimage>>, [Consulta: 26-02-2022].

¹⁴² ROSWAG, Alfonso, *Nouveau Guide du touriste...*, p. VIII.

regiones (I. De Irún a Madrid, II. Madrid, III. Excursiones por los alrededores de Madrid, IV. Andalucía, V. La costa del Mediterráneo, VI. Valencia, Cataluña, Islas Baleares, Aragón y Navarra, VII. La Rioja, Vizcaya, Castilla, Asturias y Galicia, VIII. La Mancha y Extremadura), añadiendo una novena correspondiente a Portugal. La gran novedad respecto a otras guías y relatos de viajes de la época como los de Dumas o Gautier, cuyos itinerarios apenas presentaban variaciones reseñables, fue la inclusión de zonas y localidades que se habían mantenido inéditas o escasamente nombradas hasta ese momento como las ciudades de la vertiente cantábrica, la región extremeña o el propio país luso.

Esta misma clasificación territorial por regiones es la que también se empleó en la segunda parte de la publicación correspondiente al catálogo fotográfico de 1879, el más completo publicado en vida del francés en el que se incluyeron más de cinco mil referencias fotográficas. Además de los numerosísimos registros asociados a cada una de estas regiones e itinerarios, en las que se aunaron tanto las vistas generales como las fotografías monumentales y las reproducciones de obras de arte dispuestas dentro de su ámbito geográfico correspondiente, Laurent incluyó hasta tres suplementos específicos. El primero de ellos, llamado de la serie A, presentaba la relación de imágenes que reproducían obras pictóricas y escultóricas de artistas antiguos y modernos conservadas en diversas galerías; el segundo de ellos, suplemento a la serie B, reunía fotografías de obras de todo tipo, desde armas y objetos metálicos, de marfil o porcelana hasta pinturas de Zuloaga; finalmente, el suplemento a la serie C se componía de tres apartados: las fotografías de tipos y costumbres de España, los trabajos realizados junto a Martínez Sánchez de las obras públicas del país categorizados según la tipología de éstas y un conjunto de vistas estereoscópicas de España y Portugal. En definitiva, además de una muestra palpable de la ingente tarea fotográfica desarrollada por la *Casa Laurent* durante más de dos décadas, en el plano de la fotografía de arquitectura y la reproducción de obras de arte y en palabras de Maite Díaz Francés, “esta guía supuso un importante referente para el conocimiento y puesta en valor del patrimonio español, ya que incluyó la descripción de obras que habían desaparecido o de difícil acceso para el gran público, incluso para los estudiosos de arte”¹⁴³.

A partir de 1880 la actividad fotográfica de Jean Laurent se redujo notablemente, hecho sobre el que debieron influir la enfermedad que le aquejaba durante los últimos tiempos y que, entre otras limitaciones, le impedía viajar por la Península como antaño, y la culminación tanto de su archivo fotográfico sobre la realidad de España como el mayor catálogo del patrimonio histórico-artístico peninsular realizado hasta el momento. En paralelo, creció su implicación social y su participación en los ambientes culturales, artísticos e intelectuales de la capital, siendo ejemplo de ello su inscripción como socio del recién creado Círculo de Bellas Artes de Madrid a principios de 1881. El episodio definitivo de este abandono casi definitivo del quehacer fotográfico por parte del francés se produjo en julio de ese mismo año cuando su hijastra Catalina Melina Dosch se convirtió en la dueña exclusiva del negocio a cambio de una contraprestación económica anual tanto al propio Laurent como a su hermana Anne Appoline¹⁴⁴. De esta manera, el matrimonio Dosch-Roswag asumió la gestión de la firma *Laurent y Compañía* en la que se incluía, además de la propiedad del estudio de la Carrera de San Jerónimo y de la tienda del comisionado en París, la explotación de los millares de negativos de

¹⁴³ DÍAZ FRANCÉS, Maite, “Juan Laurent (1816-1886). Retrato...”, p. 62.

¹⁴⁴ DÍAZ FRANCÉS, Maite, “Juan Laurent (1816-1886). Retrato...”, p. 64.

su archivo. Durante esta nueva andadura del negocio, fue la comercialización de las vistas de España y Portugal la mayor fuente de ingresos del matrimonio, reduciéndose de manera destacada la actividad fotográfica tras el abandono del fundador de la casa. Sin embargo, la aparición de nuevos estudios fotográficos con los que competir y la reducción en el volumen de encargos no consiguieron subsanar las deudas contraídas, siendo necesaria la venta de la propiedad de Alcalá de Henares. Solucionados estos problemas económicos, Catalina decidió construir una nueva sede del negocio en la calle Granada que fue inaugurada a finales de noviembre de 1885. Para Laurent, esta nueva sede significó la culminación de su proyecto fotográfico y, durante el año que le restaba de vida, pudo ser testigo de la época dorada en la explotación de sus negativos a través de una producción seriada y puramente industrial de los mismos.

Jean Baptiste Laurent y Minier falleció el 24 de noviembre de 1886 legando “la más exhaustiva recopilación de las principales construcciones arquitectónicas y trazados urbanos de toda la península en el siglo XIX, donde quedó recogida la memoria histórica y artística del país a modo de catálogo monumental”¹⁴⁵. Entre los rasgos principales de su obra, considerada por Pérez Gallardo como el “referente visual” de cualquier estudio sobre la España decimonónica que se precie¹⁴⁶, destacan el predominio de fotografías de fachadas siguiendo el esquema típico de alzado y perspectiva, con encuadres verticales en aquellos casos en los que fuera necesario recoger por completo torres, agujas u otros elementos de remate en altura; el empleo de leves contrapicados a la hora de retratar portadas u otros elementos en detalle a pie de calle; y la elección de puntos de vista elevados para las tomas urbanas y de lugares algo alejados para la captura de vistas generales de poblaciones y paisajes. Además, en las fotografías de arquitectura surgidas de la mano del propio Jean Laurent apenas se aprecia la influencia del romanticismo que sí existió en las imágenes monumentales de Clifford o de alguno de sus comisionados como Ainaud, y que se evidenció en la desaparición casi total de la figura humana.

La obra de Laurent en el ámbito de la fotografía del patrimonio histórico-artístico y monumental contó con una gran repercusión y prestigio en su tiempo, convirtiéndose en el principal proveedor de imágenes destinadas a ilustrar publicaciones de diversa tipología, desde guías de viajes y relatos literarios hasta obras divulgativas y eruditas de carácter artístico, geográfico o histórico. Al mismo tiempo, colaboró de manera frecuente con revistas ilustradas de la época como *La Ilustración Española y Americana*. La difusión de sus fotografías sobrepasó los límites nacionales, siendo uno de los mayores exportadores de la imagen arquitectónica y monumental de España más allá de las propias fronteras, hecho que permite localizar un buen número de sus imágenes en las colecciones privadas y públicas de bibliotecas, museos, archivos y todo tipo de instituciones a lo largo y ancho de todo el mundo. La desaparición de Jean Laurent no supuso el final de su negocio fotográfico, cuya gestión comercial a través de la venta de imágenes en diferentes soportes y de la explotación de los negativos originales sobrevivió a los sucesivos traspasos del negocio a manos de José Lacoste y Borde (1890-1915), Juana Roig Villalonga (hasta 1930) y, finalmente, Joaquín Ruiz Vernacci (hasta 1975)¹⁴⁷. En definitiva, el

¹⁴⁵ DÍAZ FRANCÉS, Maite, “La obra fotográfica de la Casa Laurent...”, p. 313.

¹⁴⁶ PÉREZ GALLARDO, Helena, “Fotógrafos de arquitectura española”, p. 286

¹⁴⁷ En 1975 el Estado Español adquirió el Archivo Ruiz Vernacci, compuesto por un número cercano a los cuarenta mil negativos de vidrio, entre los que se incluyen las fotografías que Jean Laurent, sus

repertorio de vistas urbanas y monumentales españolas que Laurent y sus comisionados generaron durante más de dos décadas se convirtió en “la serie más compleja del establecimiento comercial”¹⁴⁸, además de por su carácter transversal, por su ingente volumen, por la gran variedad de motivos fotografiados y por las diferencias estilísticas que imprimieron a las imágenes cada uno de los fotógrafos que intervinieron en su construcción.

Los grandes viajes emprendidos por personalidades extranjeras hacia España durante mediados del siglo XIX y que, en muchos casos, dieron lugar a amplios y destacados repertorios fotográficos monumentales, fueron dejando paso al fenómeno del turismo, cuya implantación definitiva se comenzó a observar de manera notable en nuestro país desde principios del siglo XX. Además, a este fenómeno mayoritariamente europeo dominado por las élites sociales de Gran Bretaña y Francia, en las que existía un fuerte arraigo de la cultura del viaje, se adhirieron también las clases altas y aristocráticas españolas que encontraron en las visitas a balnearios o en los viajes a las zonas costeras del norte peninsular una forma de rentabilizar su tiempo de ocio. Ambas tendencias, tanto la del turismo internacional como la del incipiente turismo interior no fueron posibles sin los importantes avances que se produjeron durante estas décadas en lo referente a las infraestructuras hoteleras y viarias, sobresaliendo por encima del resto la construcción de líneas de ferrocarril que permitieron viajes más rápidos y cómodos. Asimismo, jugaron un papel publicaciones como las guías de viajes en las que sus autores ofrecían una amplia información práctica sobre todos aquellos aspectos que podrían servir de interés al turista que recalara en España, desde itinerarios y medios de comunicación para llevarlos a cabo hasta lugares de alojamiento, comida y monumentos principales a visitar, incluyendo además el perceptivo apartado dedicado a los datos geográficos, históricos, administrativos y demás información general sobre el país. Algunos de estos ejemplos fueron las guías *The tourist in Spain* de Thomas Roscoe (1835), *Guía del Viajero en España* de Francisco de Paula Mellado (comienzos de los cuarenta), *Hand-book for Travellers in Spain* (1844 y 1845) y su versión reducida *Gatehrings from Spain* (1846) de Richard Ford, la *Guide du Voyage en Espagne et Portugal* de Germond de Lavigne (1866), la propia *Nouveau Guide du touriste en Espagne et Portugal. Itinéraire artistique* de Alfonso Roswag (1879) o la *Nueva Guía del viajero en España y Portugal. Viaje geográfico, artístico y pintoresco por la Península Ibérica* escrita por Emilio Valverde y Álvarez (1886), en la que señalaba que las guías españolas publicadas hasta entonces eran incompletas y las extranjeras pecaban de ser demasiado apasionadas e inexactas¹⁴⁹.

Estos manuales y guías de viaje siguieron estimulando la llegada de extranjeros a España durante las décadas finales del siglo XIX, una época en la que el fenómeno del turismo empezó a convertirse en una práctica habitual que tuvo una incidencia sobre la fotografía, especialmente, la monumental y de arquitectura. De hecho, a finales de los años ochenta aparecieron las primeras cámaras diseñadas expreso para un uso *amateur* en el ámbito de un

comisionados y sus sucesores llevaron a cabo durante más de medio siglo de actividad. Los fondos de este archivo, inventariados y digitalizados, se pueden consultar en. Catálogo Virtual de la Fototeca del Patrimonio Histórico, [en línea], Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), Ministerio de Cultura y Deporte, < <http://catalogos.mecd.es/ipcefototeca/timeout.htm?dir=/ipcefototeca>>, [Consulta: 14-09-2022].

¹⁴⁸ DÍAZ FRANCÉS, Maite, “Conclusiones”, en DÍAZ FRANCÉS, Maite, *J. Laurent (1816-1886)...*, p. 448.

¹⁴⁹ VALVERDE Y ÁLVAREZ, Emilio, *Nueva guía del viajero en España y Portugal. Viaje geográfico, artístico y pintoresco por la Península Ibérica*. Madrid, Imprenta de Fernando Cao y Domingo de Val, 1886, vol. I (Zona central y septentrional), p. V.

viaje turístico o de otro tipo, generando un aumento exponencial de los fotógrafos aficionados y, por consiguiente, contribuyendo de manera definitiva a la democratización de la fotografía.

Del mismo modo, siguiendo el ejemplo de sus homólogos extranjeros, los primeros fotógrafos y estudios nacionales también comenzaron a incluir en sus repertorios de imágenes la temática arquitectónica y monumental, conscientes de la gran demanda de este género tanto en el ámbito científico como, especialmente, en el meramente turístico del *souvenir*. Por estos motivos, no es de extrañar que las primeras figuras españolas de la fotografía de arquitectura aparecieran en aquellas regiones en las que el ambiente turístico o erudito tenía un peso suficiente como para hacer rentable la puesta en práctica y la venta de imágenes de este género fotográfico. Así, además de en las grandes urbes del país como Madrid y Barcelona, en las ciudades andaluzas de Sevilla y Granada y en otras con un amplio patrimonio histórico-artístico proliferaron los estudios fotográficos con una importante oferta de vistas monumentales que, en muchos de los casos, tuvieron una larga trayectoria hasta bien entrado el siglo XX.

En el caso de la ciudad condal, lugar en el que se llevó a cabo la primera fotografía española mediante el procedimiento del daguerrotipo, sobresalieron figuras como las de Joan Martí, quien, además de reportajes de acontecimientos y sucesos entre 1860 y 1880, capturó numerosas vistas generales y de arquitectura catalana reunidas en los álbumes *Bellezas de Barcelona*¹⁵⁰ (lám. 34) (1874), *Bellezas de Montserrat* (1875), *Bellezas de Gerona* (1877) y *Panorama Fotográfico de Sabadell* (1881); o los retratistas Pau Audouard y Antoni Esplugas, fotógrafos oficiales de la Exposición Universal de Barcelona de 1888, quienes también se interesaron por la fotografía de arquitectura y obras de ingeniería. En el caso de Andalucía, “una de las regiones con mayor demanda fotográfica, incluso superior al resto de España”¹⁵¹ destacaron, además del anteriormente nombrado Francisco de Leygonier, los casos del granadino Rafael Garzón, cuyo negocio fotográfico con sedes en Granada, Córdoba y Sevilla sobresalió por sus peculiares retratos moriscos¹⁵² y por las numerosas vistas monumentales de los edificios andalusíes de éstas (lám. 35) y de otras del sur peninsular y del norte de África como Algeciras, Cádiz, Gibraltar, Tánger y Toledo¹⁵³; Rafael Señán y González, quien estuvo asociado con Garzón entre 1898 y 1904 y aportó sus negativos al conjunto de vistas monumentales comercializadas durante esa época por la firma *Garzón y Señán*; o José García Ayola, autor junto a Charles Mauzaisse de un álbum con imágenes de la ciudad de Granada dedicado a la infanta María de las Mercedes de Orleans con motivo de su enlace con Alfonso XII en 1878¹⁵⁴.

¹⁵⁰ *Bellezas de Barcelona*, [en línea], Biblioteca Nacional de España, <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000198453&page=1>>, [Consulta: 11-03-2022].

¹⁵¹ PÉREZ GALLARDO, Helena, “Fotógrafos de arquitectura española...”, p. 296

¹⁵² Estos retratos moriscos, en los que el retratado aparecía caracterizado al estilo de los sultanes nazarís, tuvieron un gran éxito entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX y, en casos como los de Rafael Garzón o Abelardo Linares, fueron realizados en galerías fotográficas en las que se recreaban patios árabes, al estilo de los de la Alhambra, a través de estructuras arquitectónicas elaboradas al detalle, fondos pintados con vistas del Patio de los Leones, el Generalife o la Mezquita de Córdoba y un amplio repertorio de objetos de atrezo como cojines, alfombras, muebles, etc.

¹⁵³ La obra de Rafael Garzón se recoge en el catálogo de la exposición *Los Garzón. Kalifas de la fotografía cordobesa* (VERDÚ PERAL, Ana y GONZÁLEZ, Antonio Jesús, *Los Garzón. Kalifas de la fotografía cordobesa*. Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba, 2017).

¹⁵⁴ PÉREZ GALLARDO, Helena, “Fotógrafos de arquitectura española”, pp. 293-294.



Lámina 34. Joan Martí, *Diputación (fachada)*, Barcelona, 1874, papel albúmina en *Bellezas de Barcelona* (Biblioteca Nacional de España).

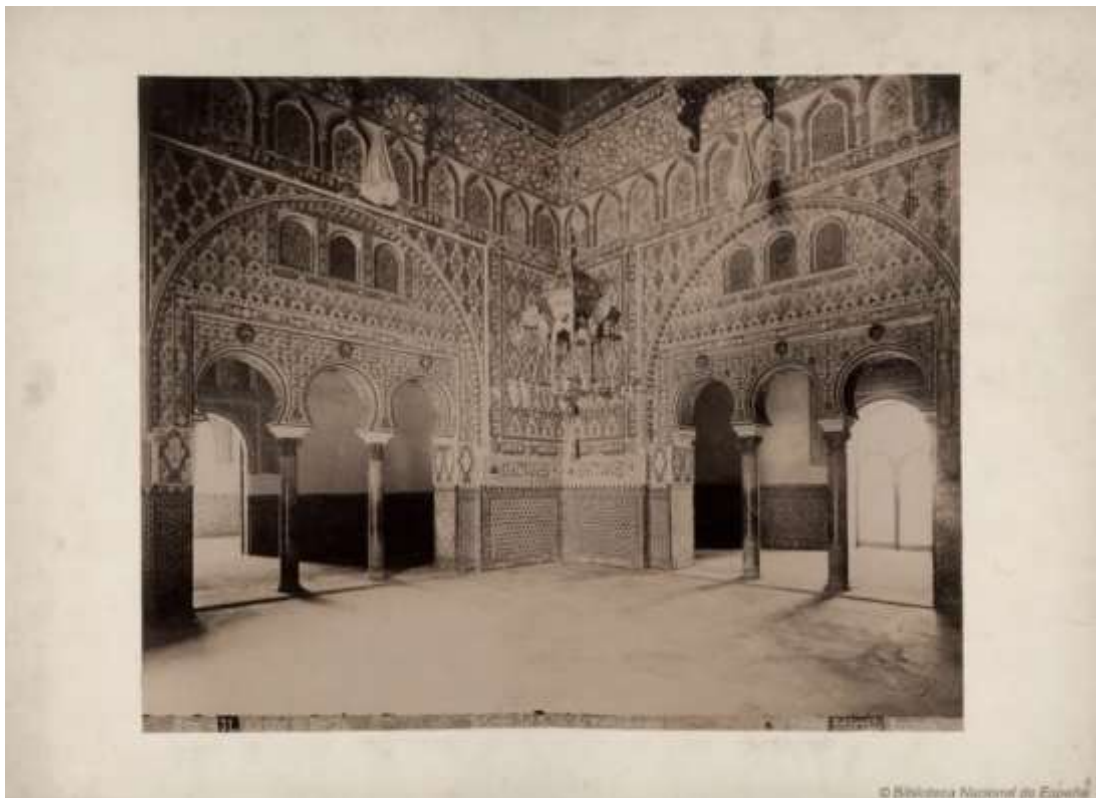


Lámina 35. Rafael Garzón, *Alcázar de Sevilla, Interior del Salón de Embajadores*, h. 1890, papel albúmina (Biblioteca Nacional de España).

Sin embargo, entre los fotógrafos españoles que dedicaron parte de su obra a la fotografía monumental y de arquitectura durante este periodo, destacó la figura de Casiano Alguacil. Nacido en la pequeña población toledana de Mazarambroz en 1832, siendo todavía un niño se trasladó junto a su familia a Madrid en busca de nuevas oportunidades. El primer oficio de Casiano fue el de carpintero, que llegó a ejercer al menos durante una década, y sus primeros contactos con la fotografía debieron estar relacionados con la nueva profesión que inició antes de 1860 como vendedor de papel. Las dramáticas pérdidas de su hija y su mujer en 1857 y de su padre en 1860, a lo que se pudo sumar la gran competencia existente en la capital española en el ámbito fotográfico, hicieron a Casiano Alguacil regresar a Toledo hacia 1862, ciudad en la que desarrollaría esta nueva actividad desde la segunda mitad de la década de los años sesenta del siglo XIX hasta los primeros años del siglo XX. Sin embargo, como señala Sánchez Torija, es posible que en este breve periodo de tiempo antes de desarrollar su carrera en solitario colaborase o se relacionase con los dos fotógrafos de referencia de la fotografía toledana del momento como eran Fernando González Pedroso y, especialmente, Alfonso Begué¹⁵⁵, que también cultivó la fotografía de arquitectura con numerosas tomas monumentales de Toledo y Madrid.

Se produjeran o no estos contactos, el éxito fotográfico de Alguacil se inició en octubre de 1866 cuando se anunció en la prensa un “Nuevo Museo fotográfico”¹⁵⁶ en alusión a la publicación de su colección fotográfica de “los monumentos más notables de esta [Toledo] y otras poblaciones de España y del extranjero”¹⁵⁷. A pesar de que en el prospecto de esta colección que se transcribía en la propia noticia también se hacía alusión a las “láminas tiradas en fotografía”¹⁵⁸ que darían a conocer reproducciones de pinturas, esculturas, medallas y monedas o retratos de hombres célebres, el predominio de los monumentos artísticos de Toledo y, en menor medida, los del resto de España, definió tanto a esta colección como al conjunto de la obra fotográfica de Casiano Alguacil. Esta preferencia por fotografiar su entorno más cercano, que debió estar motivada por el profundo conocimiento de la ciudad en la que residía y por la gran demanda que este tipo de imágenes tenía entre los viajeros y transeúntes que la visitaban, se evidencia en la alta representatividad que las fotografías de Toledo supusieron sobre el total de su obra monumental. Así, de las cerca de 1.750 tomas dedicadas al patrimonio arquitectónico español, un millar de ellas estuvieron dedicadas a la ciudad castellanomanchega. Entre estas fotografías se encuentran numerosas vistas generales y panorámicas de la ciudad realizadas desde puntos estratégicos de las afueras, otras tantas escenas que presentan el río Tajo que la rodea junto a construcciones asociadas a él como los Puentes de Alcántara y de San Martín y,

¹⁵⁵ SÁNCHEZ TORIJA, Beatriz, “Biografía”, SÁNCHEZ TORIJA, Beatriz, *Fotografía de Casiano Alguacil. Monumentos artísticos de España*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2018, pp. 27-28.

¹⁵⁶ Esta denominación de “Museo Fotográfico” fue habitual durante esta época para definir a aquellas colecciones de fotografías que reproducían obras de arte, monumentos, vistas de poblaciones y retratos de personalidades ilustres, que se acompañaban de un pie de foto o comentario más o menos extenso y que tuvieron una gran acogida entre un público curioso e interesado por conocer y poder observar las maravillas que se localizaban, no sólo dentro de la propia geografía española, sino también más allá de las propias fronteras.

¹⁵⁷ *El Tajo. Crónica decimal de la Provincia de Toledo*, Toledo, 20 de octubre de 1866, nº 28, p. 250.

¹⁵⁸ *El Tajo. Crónica decimal de la Provincia de Toledo*, Toledo, 20 de octubre de 1866, nº 28, p. 250.

fundamentalmente, imágenes protagonizadas por el patrimonio monumental y arquitectónico de Toledo tanto de carácter civil como religioso.

Entre el grupo de fotografías dedicadas a los edificios civiles, sobresalieron las del Alcázar, uno de los símbolos de la ciudad, que Casiano reprodujo a través de vistas generales de su imponente figura emergiendo sobre el resto de edificios y otras en detalle de sus elementos arquitectónicos principales; las protagonizadas por las diferentes puertas de acceso a la ciudad como la de Bisagra, la del Sol (*lám. 36*) o la del Cambrón; las que reprodujeron el castillo de San Servando y los de Guadamur y Polán, situados en las localidades próximas del mismo nombre; las tomas de los hospitales de la Santa Cruz, del Nuncio o Tavera; y las de otros muchos edificios como el ayuntamiento o los palacios toledanos de don Pedro I y doña Inés de Ayala.



Lámina 36. Casiano Alguacil, *Puerta del Sol*, Toledo, 1870, papel albúmina (Biblioteca Nacional de España).

En lo relativo a los monumentos religiosos, el motivo más fotografiado por el toledano fue la Catedral Primada, con un número superior a las 300 imágenes. Otros edificios religiosos capturados por la cámara de Casiano Alguacil fueron el monasterio de San Juan de los Reyes, la iglesia de San Miguel, la parroquia de Santiago, la Mezquita del Cristo de la Luz o la sinagoga de Santa María la Blanca. El repertorio fotográfico de Casiano Alguacil sobre la ciudad de Toledo se completó con un numeroso grupo de imágenes de sus calles y plazas, en las que se alternan estampas solitarias con otras en las que se muestra la vida cotidiana representada por artesanos, visitantes y niños o con las fotografías intimistas de los patios (*lám. 37*), “espacio femenino por excelencia, en el que mujeres y niñas se dedican, entre otras labores, a la costura”¹⁵⁹.



Lámina 37. Casiano Alguacil, *Detalles de un patio*, Toledo, 1870, papel albúmina (Biblioteca Nacional de España).

A pesar de que Alguacil comenzó comercializando sus series de fotografía monumental y artística en 1866 en el marco del llamado “Museo fotográfico”, a partir de la década de los setenta este trabajo asumió una nueva dimensión a través del “proyecto más largo y ambicioso

¹⁵⁹ SÁNCHEZ TORIJA, Beatriz, “Biografía...”, p. 57.

de toda su carrera”¹⁶⁰, la elaboración y publicación del repertorio *Monumentos Artísticos de España*, denominación con la que también se conoció al negocio que durante más de cuarenta años regentó en la capital castellanomanchega. A pesar de realizar otras series de éxito comercial y artístico, como las dedicadas a la ciudad de las tres culturas *Monumentos Artísticos de Toledo*¹⁶¹ y *12 vistas de Toledo*, la que “mayor repercusión tuvo tanto por calidad como por cantidad de imágenes, y que le elevó a la categoría de fotógrafo de primer orden fue, sin duda, *Monumentos Artísticos de España*”¹⁶², cuyas fotografías fueron realizadas en su mayor parte en las décadas de los años setenta y ochenta, a excepción de las tomas madrileñas capturadas en la última década del siglo XIX. Así, además de las fotografías toledanas, que fueron mayoría, Casiano Alguacil viajó, probablemente acompañado por un ayudante, a otras ciudades españolas como Alcalá de Henares, Ávila, Burgos, Córdoba (*lám. 38*), Guadalajara, León, Salamanca, El Escorial, Segovia, Sevilla, Sigüenza, Toro o Zamora, realizando más de 600 fotografías de sus monumentos más representativos y de algunos rincones urbanos que llamaron su atención.



Lámina 38. Casiano Alguacil, *Castillo denominado La Calahorra*, Córdoba, h. 1870, papel albúmina (Biblioteca Nacional de España).

¹⁶⁰ SÁNCHEZ TORIJA, Beatriz, “Biografía...”, p. 47.

¹⁶¹ ALGUACIL, Casiano, *Monumentos artísticos de Toledo*. Toledo, Imp. Fando e Hijo, h. 1870, [en línea], Biblioteca Nacional de España, <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000067709&page=1>>, [Consulta: 16-03-2022].

¹⁶² SÁNCHEZ TORIJA, Beatriz, “Introducción”, en SÁNCHEZ TORIJA, Beatriz, *Fotografía de Casiano Alguacil...*, p. 13.

La aparición de nuevos negocios fotográficos entre finales del siglo XIX y los primeros años del siglo XX en Toledo, que hicieron crecer exponencialmente la competencia en la ciudad, y el envejecimiento Alguacil, que le imposibilitó para la práctica normal de su trabajo, redujo considerablemente sus ingresos, manteniendo su estudio hasta 1908 ó 1909 y, en una muestra de generosidad del fotógrafo toledano, poniendo a disposición del Ayuntamiento de la ciudad sus clichés. La decisión por parte del consistorio de crear en esas mismas fechas una Biblioteca Municipal Popular se acompañó de un Museo Artístico y Fotográfico a partir de la obra del propio Alguacil, elegido por el ayuntamiento para trabajar como encargado y conservador de dicho Museo, labor que ejerció hasta pocos meses antes de su muerte, en diciembre de 1914.

La obra fotográfica de Casiano Alguacil, pese a que también contó con algunas incursiones en los géneros del retrato, el reportaje o la reproducción de obras de arte (destacando por su especial difusión las de las obras pictóricas de El Greco), fue eminentemente monumental. Además del empleo de los procedimientos de colodión húmedo y el gelatino-bromuro, entre sus características técnicas principales sobresalieron la preferencia por los espacios exteriores (aunque también se conserva un número importante de tomas interiores de gran ejecución técnica), los formatos verticales y las composiciones cerradas, capturando los edificios de una forma sencilla y, por lo general, academicista. Al mismo tiempo, dentro de las imágenes pertenecientes a este género, tuvo un papel importante la presencia humana, siendo cuantiosas las imágenes monumentales en las que incluyó individuos figurantes o protagonistas que, además de aportar un elemento animado a la composición y servir de escala para conocer las dimensiones del monumento, contribuyeron a conocer la realidad social de la España de la segunda mitad del siglo XIX. Su especialización en la fotografía de arquitectura, a través de la cual documentó con detalle gran parte del patrimonio toledano, le permitió viajar a otras regiones españolas y, gracias a sus sobresalientes resultados, contar con un gran reconocimiento y difusión tanto a nivel nacional como internacional. Fueron muchas las imágenes del mazarambreño que sirvieron para ilustrar publicaciones de la época, como el *Catálogo Monumental de la Provincia de Ávila* de Manuel Gómez Moreno, y que aparecieron en las páginas de revistas ilustradas como *La Ilustración Española y Americana* o *La Ilustración Artística*. Asimismo, recibió el encargo de fotografiar los tesoros arquitectónicos y artísticos de Toledo para instituciones y organismos surgidos con el fin de conservar, proteger y difundir el patrimonio histórico-artístico español como la Comisión Central de Monumentos, incluyéndose algunas de estas imágenes en la obra *Monumentos Arquitectónicos de España* de Amador de los Ríos publicada en 1905. En consecuencia, esta prolífica producción fotográfica de Casiano Alguacil con la creación de multitud de series monumentales al estilo de las grandes firmas y profesionales de la época, tarea que puso en práctica por encima de sus posibilidades puesto que no contó ni con grandes medios materiales ni con un respaldo económico importante, nos sitúa frente a un excelente fotógrafo cuya obra, como defiende Beatriz Sánchez Torija, “no sólo tiene significación por sí misma como pieza artística, sino que goza de un importante valor patrimonial y obtiene la categoría de documento histórico”¹⁶³.

¹⁶³ SÁNCHEZ TORIJA, Beatriz, “Alguacil después de Alguacil”, en SÁNCHEZ TORIJA, Beatriz, *Fotografía de Casiano Alguacil...*, p. 403.

Otros fotógrafos españoles de la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX que complementaron su actividad principal como retratistas con la fotografía monumental y de arquitectura fueron Enrique Godínez (1825-1876) en Sevilla, Hermenegildo Otero Goñi (1841-1905) y Miguel Aguirre Aristiguieta (1858-1924) en San Sebastián, Pascual Pérez y Rodríguez (1804-1868) en Valencia, Francisco Muntaner Llampayés (1812-1856) en Palma, Mariano Júdez y Ortiz (1832-1874) en Zaragoza, el madrileño José Suarez (uno de los iniciadores de la comercialización de los “museos fotográficos” con obras de pintura y escultura alternadas con vistas de paisajes, monumentos y retratos de personajes ilustres) o el vitoriano Julián Martínez de Hebert (h. 1840-1895), instalado en Madrid hacia 1860 y autor del álbum *Salamanca artística monumental*.

Otros álbumes monumentales durante los años ochenta y noventa fueron *Recuerdos de Ávila* (1882), compuesto por una selección de 23 fotografías de Torrón Hermanos; el *Álbum de Mallorca*, comercializado por Sellarès Hermanos a partir de 1889 por medio de fototipias por entregas; o el *Álbum artístico-fotográfico de Palencia* (1893), en el que se recogieron las tomas monumentales y artísticas de José Sarabia protagonizadas, en su mayor parte, por la catedral de la ciudad castellanoleonesa. Esta tipología de álbumes fotográficos artísticos y monumentales que, con los avances de las técnicas fotomecánicas, pasaron de presentar las fotografías originales pegadas sobre sus páginas a realizarse a través de fotograbados, alcanzaron un boyante mercado durante finales del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. Como consecuencia, las firmas editoriales de la época, para cubrir la alta demanda existente por parte del público, reclamaron constantemente el trabajo de los fotógrafos para que les suministraran de imágenes que les permitieran editar estas publicaciones que, por lo general, se comercializaron bajo los encabezados poco originales de *Recuerdos o Bellezas de* la ciudad o región a la que hacían referencia. Asimismo, si estos repertorios incluían imágenes del conjunto del país, los títulos más recurrentes fueron los de *Vistas de España o España Artística y Monumental*.

Esta tarea de registro e inventario del patrimonio histórico-artístico y monumental de España no sólo se debió al quehacer de los fotógrafos profesionales establecidos en las diferentes ciudades del país o llegados a él atendiendo a determinados encargos o intereses comerciales personales. Como ya se ha podido comprobar con anterioridad, la aportación de los fotógrafos aficionados, especialmente extranjeros, tuvo un peso fundamental en la difusión de las primeras imágenes de la España monumental durante los inicios del nuevo medio y, con la democratización de la fotografía desde finales del siglo XIX, siguió teniéndolo también en el “desarrollo de experiencias fotográficas vinculadas al conocimiento, estudio y registro, no solo de la diversidad paisajística de España [...], sino de un legado artístico y monumental desconocido, descuidado y disperso por toda la geografía nacional”¹⁶⁴. En esta segunda etapa el protagonismo fue asumido mayoritariamente por figuras españolas y canalizado, también en un gran número de ocasiones, a través de las primeras sociedades fotográficas y otro tipo de agrupaciones como los centros o sociedades excursionistas en las que, entre sus objetivos principales, sobresalía el de dar a conocer los tesoros arquitectónicos de España, contribuyendo a fomentar su conservación y protección por parte de las instituciones competentes. Para ello surgieron boletines, revistas y publicaciones en las que, para ilustrar los artículos y estudios

¹⁶⁴ VEGA, Carmelo, “Aplicaciones de la fotografía”, en VEGA, Carmelo, *Fotografía en España...*, p. 197.

sobre los monumentos y obras de arte que jalonaron sus páginas, se incluyeron las fotografías realizadas en un alto porcentaje por aficionados al arte de Daguerre, ya fuera en el marco de las excursiones programadas o a título personal.

Algunos ejemplos de estas agrupaciones donde la fotografía tuvo un papel destacado como medio para el descubrimiento y la recuperación de las bellezas artísticas y monumentos dispersos por toda la geografía española fueron la Real Sociedad Fotográfica de Madrid, en el seno de la cual surgió en 1901 la revista mensual *La Fotografía*, el Centro Excursionista de Cataluña y la Sociedad Española de Excursiones, instituciones que publicaron periódicamente sus boletines y que desarrollaron proyectos para establecer los monumentos y aspectos más reseñables a fotografiar en las diferentes localidades por parte de los fotógrafos amateurs, como el *Inventario Gráfico de Cataluña* y el *Catálogo Monumental de España* respectivamente.

Con el inicio del nuevo siglo, la documentación fotográfica del patrimonio monumental y artístico de España siguió siendo una práctica habitual entre los fotógrafos profesionales y, también, entre un número cada vez mayor de fotógrafos aficionados con mayores facilidades para acceder a los medios y la práctica fotográfica desde el punto de vista económico y técnico. Sin embargo, aparte de los grandes proyectos de documentación sistemática como los protagonizados por las sagas familiares de los Mas y los Moreno, surgieron diferencias notables respecto a la fotografía de arquitectura desarrollada en el siglo pasado en lo relativo a sus protagonistas, el ámbito geográfico y, especialmente, los medios de difusión de sus imágenes.

En primer lugar, a pesar de que los fotógrafos extranjeros siguieron llegando a España interesados ya no tanto por la imagen romántica del país, que siguió manteniéndose durante algunas décadas asociada a la estética pictórica y a la búsqueda de la belleza y la llamada “España desconocida”, sino por su legado y su patrimonio histórico-artístico, el flujo fue mucho menor en comparación con las figuras nacionales que comenzaban a encontrarse bien asentadas y distribuidas por una gran parte del territorio nacional con estudios y gabinetes propios no sólo en las grandes ciudades, sino también en localidades de menor entidad y tamaño. Estos fotógrafos profesionales, por lo general, compatibilizaron su principal dedicación como retratistas, además de con un incipiente reporterismo gráfico, con la toma de vistas tanto urbanas como arquitectónicas de sus respectivas ciudades y, salvo excepciones, no emprendieron grandes viajes fotográficos con el objeto de retratar sus bienes monumentales más allá de la propia provincia o región, motivo por el cual se les podría otorgar el sobrenombre de “locales”. Entre este grupo de fotógrafos locales que capturaron con sus cámaras las principales representaciones de su patrimonio arquitectónico más cercano destacaron Fernando López Beaubé en Ávila, Pedro Cano Barranco en Barcelona, Alfonso Vadillo en Burgos, Alberto Muro en Logroño, Luis R. Alonso en Palencia, Venancio Gombau en Salamanca (*lám. 39*) o Augusto Pérez Romero en Sevilla.



Lámina 39. Venancio Gombau, *Estatua de Fray Luis de León*, Salamanca, 1860-1863, gelatina de revelado químico (Fondo Fotográfico Universidad de Navarra).

Al mismo tiempo, proliferaron durante esta época un buen número de aficionados que bien como complemento a su dedicación, como mero pasatiempo o por otras múltiples razones de diversa índole, como por ejemplo el coleccionismo o la curiosidad científica, desarrollaron la práctica fotográfica en sus diferentes géneros, desde el retrato (generalmente del ámbito familiar y el círculo de amistades) y la toma de vistas paisajísticas y monumentales hasta la fotografía artística y experimental. En este crecimiento notable del número de aficionados a la fotografía tanto en nuestro país como en el resto de naciones extranjeras jugaron un papel fundamental los diferentes avances que se fueron sucediendo desde finales del siglo XIX y que permitieron un mayor acceso de la población a la fotografía. Desde el punto de vista de la técnica, los pasos más significativos se debieron a la aparición y posterior mejora del procedimiento del gelatino-bromuro, a través del cual se consiguió obtener la ansiada placa seca que dejó de exigir el revelado inmediato de la toma una vez expuesta, permitiendo realizar este trabajo de procesado días después; y la cada vez mayor ligereza y portabilidad tanto de las cámaras, que fueron haciéndose más compactas y fáciles de manejar, como del resto del instrumental fotográfico. Asimismo, en el plano comercial, marcas como Kodak comenzaron a poner a la venta cámaras fotográficas a precios más asequibles, siendo posible también adquirir los materiales necesarios para la preparación de la toma y el posterior revelado ya preparados. Estos condicionantes de carácter técnico y económico, junto a otros asociados al contexto cultural y social durante las últimas décadas del siglo XIX, contribuyeron a democratizar la

práctica fotográfica, con la consiguiente proliferación del número de aficionados a este arte por todo el país.

Por lo general, estos fotógrafos aficionados fueron personalidades inquietas con una posición social acomodada y una cierta formación cultural, especialmente en los ámbitos científicos y artísticos, que se acercaron a la fotografía sin pretensiones comerciales y que jugaron un papel destacado en el devenir histórico de la fotografía, legando, de manera consciente o inconsciente, una obra de gran relevancia tanto desde el punto de vista documental y artístico como desde el técnico y experimental. De hecho, las altas cotas alcanzadas por algunos de ellos, fundamentalmente en el género del retrato, supusieron un revés importante para los estudios profesionales, que vieron mermados sus beneficios y no dudaron en denunciar su competencia desleal. Por otro lado, no fueron pocos los casos de aficionados que obtuvieron premios y reconocimientos en los, cada vez más habituales, concursos y certámenes fotográficos celebrados en el ámbito nacional e, incluso, internacional, acortando todavía más la delgada línea que separaba el mundo aficionado del profesional. Algunos de los principales exponentes en el campo de la fotografía aficionada española entre finales del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX fueron Antonio Cánovas del Castillo y Vallejo, más conocido por su seudónimo *Kâulak*, quien además de participar de forma activa en la creación de la Sociedad Fotográfica de Madrid y fundar la revista *La Fotografía* en 1901, acabó ejerciendo como retratista profesional desde 1904; el Premio Nobel de Fisiología y Medicina en 1906 Santiago Ramón y Cajal, que se interesó por la fotografía desde 1868 y que destacó tanto por las pretensiones artísticas que imprimió a sus imágenes como por sus estudios experimentales y teóricos sobre la fotografía en color¹⁶⁵; o José Ortiz Echagüe, figura más representativa del pictorialismo fotográfico español durante el primer tercio del siglo XX¹⁶⁶.

Entrando de lleno en la fotografía de arquitectura generada por la interminable nómina de aficionados españoles durante el cambio de siglo, género que se vio favorecido por su condición de “fotógrafos de exterior” al no contar, salvo en casos excepcionales, con un gabinete o estudio al modo de los profesionales, fueron diversos los intereses y circunstancias las que determinaron la realización de este tipo de imágenes. En primer lugar, la utilidad de la fotografía como medio para el estudio y la reproducción de las obras de arte contribuyó de manera definitiva al trabajo llevado a cabo por historiadores y críticos de arte. Su capacidad para capturar y mostrar el edificio u obra arquitectónica tal como se presenta en la realidad,

¹⁶⁵ RAMÓN Y CAJAL, Santiago, *Fotografía de los colores. Bases científicas y reglas prácticas*. Madrid, Imprenta y Librería de Nicolás Moya, 1912.

¹⁶⁶ El pictorialismo fotográfico, siguiendo la definición aportada por Marie-Loup Sougez y Helena Pérez Gallardo, es “el movimiento cuyos adeptos manifiestan que la fotografía es un arte, en igualdad de condiciones con la pintura y el grabado” (SOUGEZ, Marie-Loup y PÉREZ GALLARDO, Helena, *Diccionario de Historia de la fotografía...*, p. 398). Su vigencia se extendió, aproximadamente, entre 1885 y 1930 y sus principales representantes recurrieron a la intervención manual sobre las fotografías a través del uso de procedimientos pigmentarios como el carbón o la goma bicromatada y al empleo de técnicas como el efecto *flo*, que persigue la pérdida de nitidez y definición de la imagen retratada. Entre los temas preferentes del movimiento pictorialista sobresalieron los paisajes, la figura y las alegorías. Sobre el pictorialismo y la figura de José Ortiz Echagüe véase SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, “De la Restauración a la Guerra Civil”, en SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel (coord.), *La fotografía en España: de los orígenes al siglo XXI, Summa Artis, v. XLVII*. Madrid, Espasa Calpe, 2001, pp. 238-252 y Catálogo de Exposición, *Ortiz Echagüe. Fotografías 1903-1964*. Madrid, T. Editores – La Fábrica, 1998 (Valentín Vallhonrat y Rafael Levenfeld, comisarios; textos de José Antonio Marina, Joan Fontcuberta, Lee Fontanella, Rafale Levenfeld y Valentín Vallhonrat).

respetando la fidelidad de sus elementos y, por lo general, de sus proporciones, superaba a cualquier dibujo o grabado por muy exquisita que fuese la técnica del dibujante o grabador. En consecuencia, además de aquellos que recurrieron a las imágenes realizadas por otros fotógrafos profesionales o aficionados para llevar a cabo el estudio en profundidad de un monumento o una época o estilo artístico determinado, fueron varios los investigadores que entre los bártulos de sus salidas de campo incluyeron una cámara fotográfica para tomar ellos mismos las instantáneas que se adecuaban a las investigaciones que estaban llevando a cabo. Asimismo, además de como documento y base misma de análisis y estudio, las fotografías con vistas generales de los monumentos o con detalles arquitectónicos y ornamentales de los mismos sustituyeron rápidamente a los dibujos a mano y grabados para ilustrar las obras y publicaciones de estos historiadores y críticos de arte, manteniéndose los procedimientos manuales tan solo para la información relativa a las plantas, las secciones, los alzados o los croquis. Un ejemplo destacado del quehacer fotográfico aficionado con fines puramente científicos en el ámbito artístico y monumental fue Juan Antonio Gaya Nuño (1913-1976). Este historiador, crítico de arte y escritor soriano mostró en sus inicios un especial interés por el románico localizado en algunas regiones españolas, llevando a cabo estudios sobre las principales representaciones de este estilo artístico en la provincia de Soria, Logroño o Vizcaya. Para ilustrar sus escritos e investigaciones, incluyó las fotografías que él mismo realizó de los monumentos y sus principales elementos arquitectónicos y ornamentales abordados, en las que llama la atención la búsqueda específica de motivos concretos y el grado de detalle con el que fueron capturados (*lám. 40*).



Lámina 40. Juan Antonio Gaya Nuño, *Tímpano de la Ermita de Santa María de la Antigua en Bañares.*, Bañares (La Rioja), 1935-1936, copia positiva de época (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos).

En estrecha relación con la labor fotográfica desarrollada por estos estudiosos de arte, habría que destacar a los arquitectos y restauradores que, además de en el campo de la propia investigación y como complemento a su trabajo, también ejercieron la práctica fotográfica como

instrumento de documentación y difusión de sus obras e intervenciones sobre el patrimonio monumental español. En este sentido, cabría destacar al madrileño Francisco Íñiguez Almech (1901-1982) quien, durante su larga carrera profesional como arquitecto conservador e historiador y profesor de arquitectura, generó un archivo fotográfico de arte español compuesto, además de por imágenes del Museo Arqueológico Nacional y de firmas especializadas como *Foto Mas* y *Fotografía de Arte Moreno*, por las fotografías que tomó como herramienta de documentación de sus numerosas restauraciones e investigaciones artísticas, generalmente, de arte medieval¹⁶⁷. De hecho, empleó varias de estas imágenes para ilustrar algunas de sus publicaciones. Este es el caso de *Algunos problemas de las viejas iglesias españolas*¹⁶⁸, trabajo en el que incluyó fotografías realizadas durante sus intervenciones en los monasterios de Suso en San Millán de la Cogolla (1934-1935) o San Juan de la Peña en Jaca (1933-1935) entre muchos otros, o *Arte medieval navarro*¹⁶⁹, donde la mayor parte del apartado gráfico pertenecía al archivo fotográfico de su coautor, el navarro José Esteban Uranga Galdeano.

El movimiento por la conservación y la protección de los tesoros y monumentos artísticos del país se plasmó, entre otras iniciativas y legislaciones puestas en marcha desde finales del siglo XIX, en el gran proyecto del *Catálogo Monumental de España* que, por Real Decreto de 1 de junio de 1900¹⁷⁰, dispuso la “catalogación completa y ordenada de las riquezas históricas o artísticas de la nación”¹⁷¹. Esta labor de catalogación sistemática que, según lo establecido en el propio Real Decreto se inició siguiendo la división administrativa provincial pero que nunca llegó a completarse¹⁷², se sirvió de la fotografía como medio principal de documentación gráfica atendiendo a las directrices marcadas por el propio Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes¹⁷³. En consecuencia, la elaboración de cada uno de estos catálogos provinciales exigió un amplio repertorio fotográfico de los monumentos y obras de arte que acompañase e ilustrase la descripción histórica y artística de cada uno de ellos.

Esta importancia del apartado gráfico quedó patente en el primero de los catálogos provinciales, el elaborado por Manuel Gómez-Moreno (1870-1970) entre 1900 y 1901 correspondiente a la provincia de Ávila para el que el propio profesor de Arqueología granadino

¹⁶⁷ Este archivo fotográfico, compuesto por un total de 25 álbumes fotográficos y 1 caja de placas de vidrio, forma parte del Fondo personal de Francisco Íñiguez Almech, conservado en el Archivo General de la Universidad de Navarra (UNAV).

¹⁶⁸ ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco, “Algunos problemas de las viejas iglesias españolas” en *Cuadernos de Trabajos de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma*, Madrid, CSIC y Escuela Española de Historia y Arqueología, 1955.

¹⁶⁹ URANGA GALDIANO, José Esteban e ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco, *Arte Medieval Navarro*. Pamplona, Editorial Aranzadi, 1971-1973, 5 vols.

¹⁷⁰ *Real Decreto de 1 de junio de 1900, disponiendo se proceda al Catálogo monumental y artístico de la Nación (Gaceta de Madrid, Madrid, 2 de junio de 1900, nº 153, p. 1079).*

¹⁷¹ MUÑOZ COSME, Alfonso, “Catálogos e inventarios del Patrimonio en España” en LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia (coord.), *El Catálogo Monumental de España (1900-1961). Investigación, restauración y difusión*. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2012, p. 16.

¹⁷² En su momento, fueron cuarenta y siete los catálogos provinciales que se iniciaron, concluyéndose treinta y nueve de ellos entre 1900 y 1961 y llegando a publicarse, hasta 2012, tan solo diecisiete (Álava, 1915; Albacete, 2005; Ávila, 1983 y 2002; Badajoz, 1925-1926; Cáceres, 1924; Ciudad Real, 1972 y 2007; Córdoba, 1983; Huelva, 1998; Huesca, 1942; León, 1925 y 1979; Murcia, 1997; Salamanca, 1967 y 2003; Toledo, 1959; Vizcaya, 1958; Zamora, 1927 y 1980; y Zaragoza, 1958).

¹⁷³ *Gaceta de Madrid*, Madrid, 18 de febrero de 1902, nº 49, p. 735.

tomó una buena parte de las cerca de 300 fotografías, entre las que se intercalaron también imágenes del fotógrafo toledano Casiano Alguacil, que conformaron los dos tomos de ilustraciones que acompañaron al volumen de texto. De hecho, fue con motivo de este encargo del catálogo monumental abulense cuando Gómez-Moreno se inició, por necesidad, en el mundo de la fotografía, viéndose obligado además a proveerse personalmente tanto de la cámara como del resto de instrumentos y aparejos fotográficos (lentes, placas de vidrio, trípode, etc.), como así lo describe su hija María Elena en el prólogo del propio *Catálogo Monumental de Ávila* publicado en 1983¹⁷⁴. A diferencia del catálogo abulense, en el que Gómez-Moreno echó mano de algunas fotografías de Alguacil para completar el apartado gráfico, en el caso de los otros tres catálogos de Salamanca (1901-1903), Zamora (1903-1905) y León (1906-1908) que le fueron encargados, las fotografías incluidas fueron exclusivamente obra del propio autor.

Como el caso de Gómez-Moreno, algunos otros autores de los catálogos correspondientes a otras provincias también se vieron obligados a convertirse en sus propios suministradores de imágenes, ya fuera de forma parcial o completa, llegando a convertirse muchos de ellos en fotógrafos aficionados notables. Así, además del propio Gómez-Moreno, destacaron los casos de Juan Cabré Aguiló (IPCE), autor de los catálogos monumentales de Teruel (1909-1911) y Soria (1911-1917) (*lám. 41*) en los que su discurso se articuló a partir de las fotografías que él mismo capturó en ambas provincias; Antonio Vives y Escudero, numismático que probablemente tomó una parte de las imágenes que ilustraron su catálogo de Baleares (1905-1909); José Ramón Mélida, encargado de redactar los catálogos de Badajoz (1907-1912) y Cáceres (1914-1918) en los que intercaló fotografías de autores aficionados y profesionales como Prieto o Laurent con otras realizadas por el mismo y que, en ocasiones, acompañó del sello de tinta "Foto Mélida"; Enrique Romero de Torres, cuyas fotografías formaron parte de los numerosos volúmenes de ilustraciones de los catálogos de las provincias de Cádiz (1907-1909) y Jaén (1913-1915) encargados a su persona; Adolfo Fernández Casanova, que completó el catálogo sevillano (1907-1910) alternando imágenes de fotógrafos especializados en la reproducción de obras de arte en Andalucía como el granadino Rafael Garzón con sus propias tomas; Rafael Balsa de la Vega, que ofreció resultados irregulares en sus fotografías de los catálogos de La Coruña (1908-1910) y Lugo (1910-1913); Bernardino Martínez Mínguez, con un deficiente trabajo fotográfico caracterizado por la mala elección de encuadres y la presencia de motivos desenfocados para el catálogo palentino (1907-1914); Francisco Antón y Caseca, autor de más de la mitad de las 200 imágenes que ilustraron su catálogo de Valladolid (1916); Bernardo Portuondo, cuyas fotografías de gran factura se presentaron en el tomo dedicado a las láminas del catálogo de Ciudad Real (1913-1917); o Gustavo Fernández Balbuena, autor, a excepción de una imagen de Cabré, de todas las fotografías del catálogo provincial de Asturias, entregado en cuadernillos a modo de avance (1918-1919); o Cristóbal de Castro, quien aludió al empleo del "sistema del magnesio"¹⁷⁵ para la obtención de algunas de las fotografías

¹⁷⁴ GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel, *Catálogo Monumental de la Provincia de Ávila*. Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 1983, vol. 1, p. XVIII (prólogo).

¹⁷⁵ DE CASTRO, Cristóbal, *Catálogo Monumental y Artístico de la Provincia de Logroño* [Manuscrito]. 1915. Print. [Catálogo Monumental De España Original], vol.1, Texto, p. 15, en CSIC, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, [en línea], <https://csic-primo.hosted.exlibrisgroup.com/permalink/f/homi3k/34CSIC_ALMA_DS21120999510004201>, [Consulta: 4-10-2022].

del *Catálogo Monumental de Logroño* (1915-1916), fotografías que se intercalaron con otras tantas tomas del notario y fotógrafo Santos Fernández Santos¹⁷⁶.



Lámina 41. Juan Cabré Aguiló, *Arquería SE del Claustro de San Juan de Duero*, Soria, 1911-1917, negativo (Archivo Cabré, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte).

Frente a estos autores que realizaron la totalidad o parte de las fotografías que ilustraron los catálogos monumentales que les fueron encargados, tarea que unos llevaron a cabo por no quedarles más remedio que capturarlas ellos mismos y otros por mostrar un interés e iniciativa especial hacia el proceder fotográfico, también existieron casos en los que fue necesario, o simplemente más cómodo, recurrir a los servicios e imágenes de otros fotógrafos profesionales y, en menor medida, aficionados. De esta manera, además de los tomos dedicados al apartado gráfico en los que se alternaron las fotografías de los propios autores con las de profesionales de renombre como Casiano Alguacil, Jean Laurent o Rafael Garzón, ciertos catálogos monumentales se ilustraron exclusivamente con fotografías adquiridas o encargadas a figuras del ámbito profesional. Este último fue el caso del catálogo de Castellón (1912-1918), encargado a Luis Tramoyeres Blasco y cuyo apartado gráfico se debió, en parte, a los fotógrafos valencianos José María Cabedo y Francisco Sanchís; del redactado por Rafael Domenech de la provincia de Tarragona (1909-1918), que se nutrió fundamentalmente de fotografías del Arxiu Mas; de algunos de los llevados a cabo por Cristóbal de Castro, como el dedicado a Navarra (1916-1918) y que ilustró con imágenes de una amplia lista de fotógrafos como Julio Altadill, Miguel España, José Roldán, Emilio Pliego o Félix Mena; del elaborado por Narciso Setenach de

¹⁷⁶ Al respecto de la autoría de algunas de las fotografías del *Catálogo Monumental de la Provincia de Logroño*, véase capítulo 5.4, p. 260.

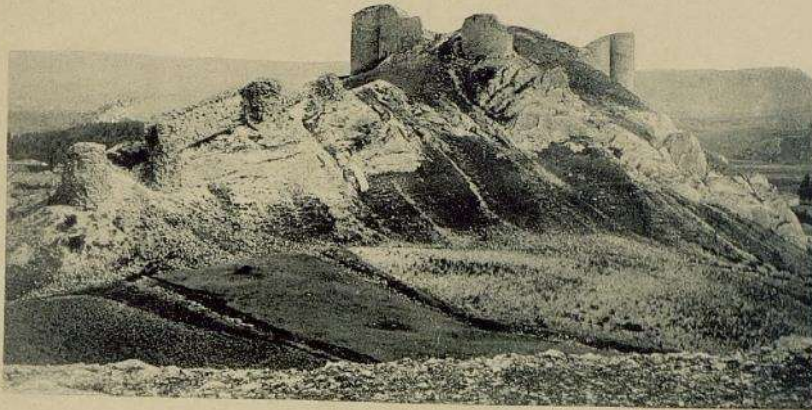
la provincia de Burgos (1919/1921-1924), para el que contó con algunas imágenes del estudio de Laurent; y de los encomendados a Francisco Rodríguez Marín de las provincias de Madrid (1907-1920) y Segovia (1908-1923), cuyo apartado gráfico se debió en gran parte al quehacer fotográfico de la propia *Casa Laurent* y del reputado profesional madrileño Mariano Moreno.

La autoría de las fotografías de otros tantos tomos de ilustraciones quedó en el anonimato. Así sucedió, por ejemplo, en el catálogo de Murcia, elaborado por Manuel González Simancas entre 1905 y 1907 con una amplia variedad y calidad de las imágenes cuyos autores se desconocen; en los redactados por Rodrigo Amador de los Ríos de las provincias de Málaga (1907-1908), Huelva (1908-1910), Albacete (1911-1912) y Barcelona (1913-1915) en los que recopiló imágenes de una gran diversidad técnica; o en el de la provincia de Toledo (1904-1919), no entregado al completo a la Comisión por su autor Jerónimo López de Ayala y López de Toledo, conde de Cedillo. Finalmente, como curiosidad, habría que destacar que los catálogos de Córdoba (1902-1906), Guadalajara (1902-1906) y Huesca (1914-1920) fueron entregados sin fotografías.

Por otro lado, y como se ha señalado con anterioridad, en el último cuarto del siglo XIX se produjo una eclosión del fenómeno excursionista en España que, entre otros condicionantes, se vio impulsado por los avances tecnológicos en el ámbito de la movilidad y el transporte, con la aparición de nuevos medios de locomoción, y por la existencia de una atmósfera cultural marcada por “la identificación, la comunión y la sublimación de la naturaleza y de los paisajes” y “el interés por la cultura propia y los vestigios arqueológicos, monumentales y artísticos de ciudades, villas y pueblos”¹⁷⁷. A diferencia de otras formas de turismo como las del viajero o el bañista llevadas a cabo de forma individual o familiar, este excursionismo se caracterizó por un comportamiento colectivo en el que allegados, compañeros de profesión o desconocidos que compartían unas mismas inquietudes políticas y culturales se agruparon en torno a asociaciones y sociedades de diversa índole (geográfica, científica, deportiva, artística, etc.) con el fin de realizar salidas organizadas en las que poner en práctica sus aficiones o intereses comunes.

De esta manera, desde finales de la década de los años setenta del siglo XIX comenzaron a surgir asociaciones excursionistas entre las que sobresalieron las catalanas *Associació Catalanista d'Excursions Científiques* (1876) y la *Associació d'Excursions Catalana* (1878), que en 1891 se fusionaron bajo el nombre definitivo de *Centre Excursionista de Catalunya*; la *Sociedad Española de Excursiones*, fundada en Madrid en 1893 por el escritor y académico Enrique Serrano Fatigati; o la *Sociedad Castellana de Excursiones*, creada en Valladolid en 1903. Todas ellas, además del inherente carácter cultural, tuvieron un cierto componente científico derivado de sus objetivos de descubrir, conocer, estudiar y divulgar el patrimonio natural e histórico-artístico del país, con un marcado interés por lo local y lo menos conocido, tareas para las que la fotografía supuso una herramienta fundamental de registro y difusión. Así se hizo ver en sus estatutos fundacionales, en los que se señalaba este medio como el más adecuado para la reproducción de los objetos y monumentos más notables, y en los abundantes reportajes fotográficos que ilustraron los artículos de sus publicaciones periódicas, generalmente, en forma de boletín (*lám. 42*).

¹⁷⁷ VALLEJO POUSSADA, Rafael, LINDOSO-TATO, Elvira y VILAR-RODRÍGUEZ, Margarita, “Los orígenes históricos del turista y del turismo en España: La demanda turística en el siglo XIX” en *Investigaciones de Historia Económica*, vol. 16, nº 1, 2020, p. 19.



CASTILLO DE AGUILAR DE CAMPOÓ



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

IGLESIA DE STA. CECILIA DE AGUILAR DE CAMPOÓ

Lámina 42. ¿José Sanabria?, *Castillo de Aguilar de Campoo e Iglesia de Aguilar de Campoo*, Aguilar de Campoo, 1893, fototipia de Hauser y Menet (*Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 1 de octubre de 1893, nº 8).

Como ya se ha comentado, el camino de las sociedades excursionistas de carácter científico lo abrió la Associació Catalanista d'Excursions Científiques fundada en 1876, teniendo que esperar más de una década para encontrar la primera sociedad de carácter nacional, la Sociedad Española de Excursiones, instituida en 1893. Ésta surgió, en palabras de Aurelio de

Colmenares, con la intención de “dar a conocer todas las bellezas de España, por medio de excursiones y publicándose en un boletín”¹⁷⁸. A través de este *Boletín*, la Sociedad Española de Excursiones documentó sus expediciones científicas por el territorio patrio y se convirtió en el principal instrumento de difusión del patrimonio nacional a través de los artículos incluidos en cada uno de sus números, en muchos casos ilustrados con las fotografías tomadas en dichos viajes. Es en el primer número del Boletín de la Sociedad Española de Excursiones publicado el 1 de marzo de 1893 donde se establece “el estudio de España considerada desde todos sus aspectos, y principalmente desde el científico, histórico, artístico y literario” como objetivo fundamental de la institución y “las excursiones, organizadas metódicamente y con arreglo á condiciones determinadas” como medio para alcanzar dicho objetivo¹⁷⁹. Este primer número, en el que se recoge el Reglamento de la Sociedad Española de Excursiones, dedica el capítulo séptimo a las excursiones y, tras exponer los principios organizativos y la obligación de redactar un artículo o memoria de cada una de las excursiones, fija los cuatro fines que deben perseguirse durante el desarrollo de las mismas: “popularizar en las regiones y localidades visitadas los estudios que cultiven”; “fomentar el amor á los monumentos y coadyuvar á su conservación, poniéndose, si el caso lo requiere, de acuerdo con las Comisiones provinciales de monumentos históricos y artísticos”; “reproducir los objetos y monumentos notables por medio del dibujo y de la fotografía”, y “fomentar la Biblioteca y el Museo de la Sociedad con útiles adquisiciones”¹⁸⁰.

En consecuencia, a través de las excursiones y la posterior publicación del *Boletín*, la Sociedad Española de Excursiones contribuyó de manera destacada a difundir el patrimonio histórico y artístico de España, llegando en ocasiones a lugares escasamente conocidos en el contexto nacional y promoviendo acciones de conservación y protección de los monumentos durante un amplio bagaje de más de sesenta años. Asimismo, desde el inicio de su prolífica actividad, que se extendió hasta 1954, la fotografía jugó un papel fundamental en la documentación de las excursiones y la ilustración de los artículos incluidos en los diferentes números del *Boletín*, de periodicidad mensual en un primer momento y trimestral a partir de 1908. Estas fotografías fueron tomadas en muchos casos durante las expediciones científicas organizadas por la propia Sociedad, convirtiéndose los excursionistas en ilustres aficionados al arte de Daguerre en cuyos viajes no faltaba ni la cámara ni el resto de bártulos fotográficos (*lám. 43*).

¹⁷⁸ ARGERICH, Isabel y PELÁEZ, Cristina, “Excursiones fotográficas de Aurelio de Colmenares y Orgaz, Conde de Polentinos, 1873-1947” en CABAÑAS, Miguel, LÓPEZ-YARTO, Amelia y RINCÓN, Wifredo (eds.), *El arte y el viaje*. Mdríd, CSIC, 2011, p. 222.

¹⁷⁹ *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 1 de marzo de 1893, nº 1, p. 1.

¹⁸⁰ *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 1 de marzo de 1893, nº 1, p. 3.



Lámina 43. Conde de Polentinos, *Grupo de excursionistas con material fotográfico*, 1892-1930, negativo de vidrio a la gelatina (Conde de Polentinos, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte).

Así lo atestigua el relato de Ezequiel Rodríguez Calvo, correspondiente a la excursión que realizó en septiembre de 1893 junto al Dr. Simón y a D. José Sanabria a Aguilar de Campoo, en el que se refirió al segundo de sus acompañantes en los siguientes términos a propósito del intento por tomar una vista de la Puerta de Reinosa:

“Llegados allí, nuestro compañero de excursión, el hábil é inteligente platero Sr. Sanabria, hace poco un aficionado á la fotografía y hoy ya un maestro consumado en dicho arte, como lo demuestra el artístico álbum fotográfico que de la catedral y los monumentos de Palencia está terminando, preparó la cámara, y con sentimiento vió[sic] que desde el suelo era imposible obtener resultado alguno; por lo cual, merced á la intervención de nuestro amigo el médico D. amando Ordóñez, los vecinos de las inmediaciones prestaron gustosos escaleras y cordeles, con los que improvisamos un andamio, al que, construido que fué[sic], subió nuestro amigo, desde donde trató hacer cuanto pudo por lograr sus deseos y los nuestros”¹⁸¹.

A través de la narración de este curioso episodio se evidencia la gran difusión de la afición a la fotografía entre los círculos acomodados e intelectuales de la época, siendo los del ámbito histórico y artístico los de mayor permeabilidad al respecto, y lo habitual de su práctica en el desarrollo de las excursiones realizadas en el seno de estas agrupaciones y sociedades desde sus inicios.

¹⁸¹ *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 1 de noviembre de 1893, nº 9, p. 110.

Entre estas personalidades que combinaron la práctica excursionista con fines lúdicos y científicos y la afición fotográfica, especialmente la de carácter monumental y artístico, sobresalió por encima del resto la figura de Aurelio de Colmenares y Orgaz. Nació en Madrid el 11 de abril de 1873 en el seno de una familia aristocrática, ostentando su padre Aureliano de Colmenares y de Trabara el título de sexto Conde de Polentinos, título que asumiría el propio Aurelio tras la muerte de su progenitor en 1890. Licenciado en Filosofía y Letras, el séptimo Conde de Polentinos mostró de manera temprana un fuerte interés por el conocimiento histórico-artístico y la práctica aficionada de la fotografía, participando activamente en los ámbitos culturales de la capital y las organizaciones surgidas en su seno. De esta manera, además de ser socio del Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid y del Círculo de Bellas Artes de la misma ciudad, ejerció el cargo de Archivero-bibliotecario de la Sociedad de Escritores y Artistas Españoles y el de secretario de la Real Sociedad de Fotografía. Asimismo, colaboró con la Sociedad de Amigos del Arte en la organización de exposiciones, la edición de catálogos o la publicación de artículos.

Su gran interés por el estudio de la Historia del Arte y su implicación en el ámbito público y cultural de la época le llevaron a participar de manera activa en el movimiento excursionista español en auge desde finales del siglo XIX, siendo admitido tempranamente como miembro de la Sociedad Española de Excursiones y participando, desde el primer momento, en las excursiones programadas por ésta. Tanto es así que, en 1898, se le encargó la crónica de uno de los primeros viajes organizados por la Sociedad de los que formó parte. En concreto, fue la excursión realizada el 27 de febrero a la villa toledana de Illescas, cuya memoria apareció publicada en el número 63 del 1 de mayo del mismo año¹⁸². En esta primera crónica firmada por el Conde de Polentinos, en la que realiza un recorrido histórico y artístico acerca de los monumentos visitados, también quedó patente su afición por la fotografía. Ilustrando su relato se incluyeron tres fototipias de la casa *Hauser y Menet* a partir de sendas imágenes capturadas por él durante la excursión a Illescas, una de la torre mudéjar de la iglesia parroquial de Santa María, otra de un Cristo del siglo XV y una última, en la que aparecen algunos de sus compañeros excursionistas, de la Puerta de Ugena. A partir de entonces fueron habituales tanto sus crónicas como sus fotografías, ya fuera para ilustrar sus propios artículos como los de otros autores¹⁸³. Algunos ejemplos de esta colaboración del Conde de Polentinos fueron las crónicas “Una Excursión a Deva” (julio de 1898)¹⁸⁴, “Excursión a Cobarrubias[sic], Silos y Arlanza” (octubre-diciembre de 1905)¹⁸⁵ o “Excursión á Santillana y San Vicente de la Barquera” (marzo de 1908)¹⁸⁶, acompañadas todas ellas con excelentes clichés de su propia autoría (*lám. 44*).

¹⁸² DE COLMENARES Y ORGAZ, Aurelio, “Una Excursión a Illescas” en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 1 de mayo de 1898, nº 63, pp. 41-50.

¹⁸³ ARGERICH, Isabel y PELÁEZ, Cristina, “Excursiones fotográficas de Aurelio de Colmenares...”, p. 225.

¹⁸⁴ DE COLMENARES Y ORGAZ, Aurelio, “Una Excursión a Deva” en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 1 de julio de 1898, nº 65, pp. 73-78.

¹⁸⁵ DE COLMENARES Y ORGAZ, Aurelio, “Excursión a Cobarrubias[sic], Silos y Arlanza” en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, octubre-diciembre de 1905, nº 152-155, pp. 214-222.

¹⁸⁶ DE COLMENARES Y ORGAZ, Aurelio, “Excursión á Santillana y San Vicente de la Barquera” en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 1 de marzo de 1908, nº 152-155, vol. 16, pp. 68-79.

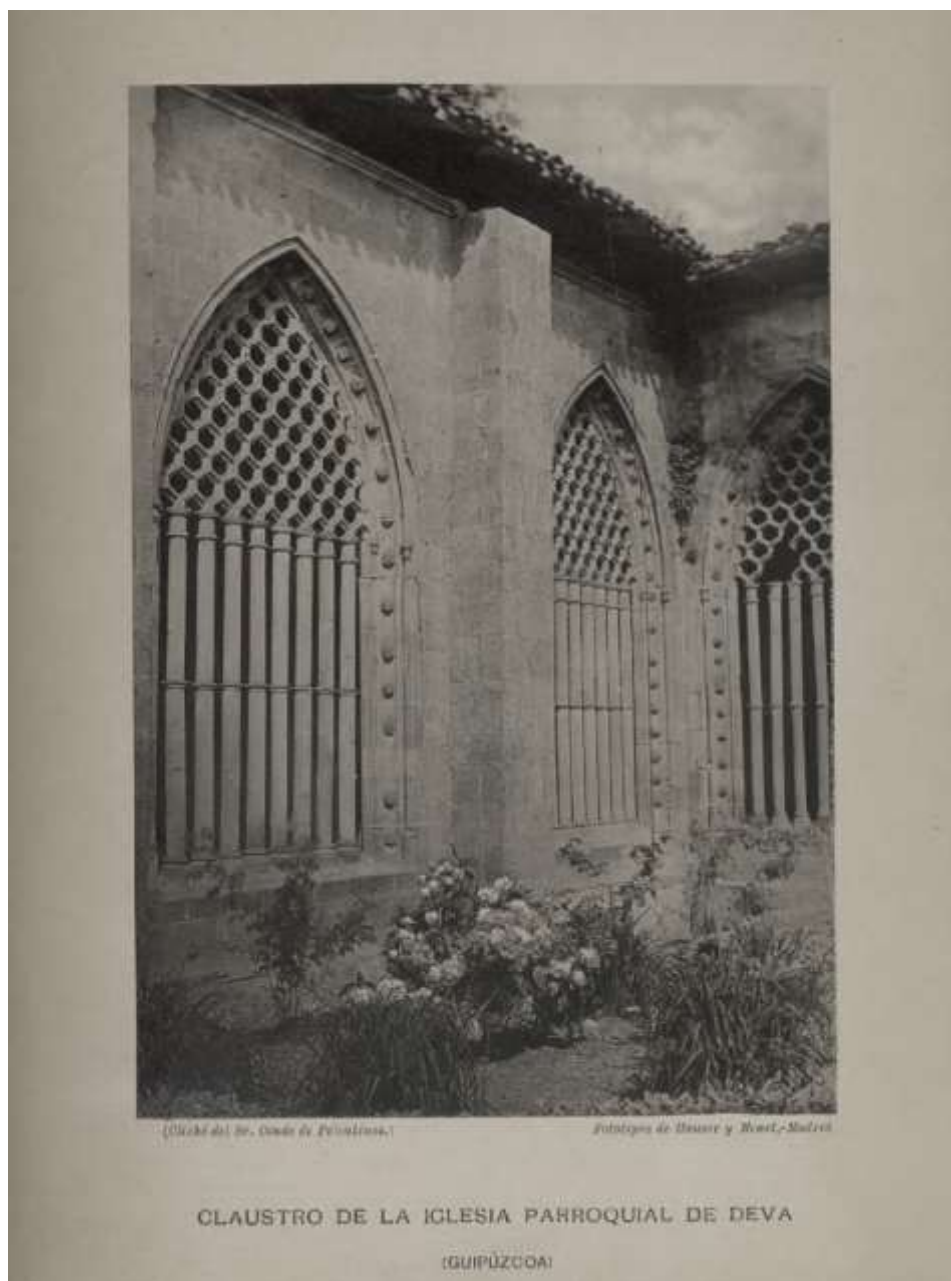


Lámina 44. Conde de Polentinos, *Claustro de la Iglesia Parroquial de Deva*, Deba, 1898, fototipia de Hauser y Menet (DE COLMENARES Y ORGAZ, Aurelio, “Una Excursión a Deva” en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 1 de julio de 1898, nº 65, s. p.).

La gran implicación de Aurelio de Colmenares y Orgaz en la Sociedad Española de Excursiones le llevó a desempeñar, tras la negativa del historiador del arte y político Elías Tormo, el puesto de director desde 1919 hasta el año de su muerte¹⁸⁷. A pesar de asumir la presidencia de esta Sociedad, no dejó de participar directamente en la redacción de algunos de los artículos publicados en los años siguientes. Así, se encuentran textos escritos por el Conde de Polentinos en los boletines de 1920, 1924, 1933, 1941, 1943 y 1945, demostrando una plena implicación hasta su fallecimiento. En todos estos artículos abordó temas madrileños, deriva que ya había

¹⁸⁷ ARGERICH, Isabel y PELÁEZ, Cristina, “Excursiones fotográficas de Aurelio de Colmenares...”, p. 225.

iniciado con las monografías publicadas en los primeros años de la década de 1910, a excepción del que se pudo leer en el boletín del tercer trimestre de 1930 titulado *Ezcaray y su iglesia*¹⁸⁸, ilustrado con dieciocho fototipias de *Hauser y Menet* a partir de fotografías realizadas por el propio Aurelio de Colmenares y Orgaz en la localidad riojana.

Estas excursiones realizadas en el seno de Sociedad Española de Excursiones, a las que acudió regularmente con su cámara en ristre y en las que documentó las localidades y los monumentos visitados a lo largo y ancho de la geografía española, fueron fundamentales en la construcción de su archivo fotográfico. Sin embargo, Aurelio de Colmenares y Orgaz no sólo circunscribió sus viajes a la institución de la que fue director casi treinta años, sino que, como lo definen Isabel Argerich y Cristina Peláez, fue un “excursionista vocacional, decidido a aprovechar las ocasiones propicias para conocer nuevas regiones”¹⁸⁹. Esta afirmación se basa en las numerosas excursiones veraniegas que realizó junto a su cuñado Ricardo Duque de Estrada en el entorno del concejo asturiano de Llanes, o las salidas de montaña por los parajes naturales de Guipúzcoa y Navarra junto a los compañeros de la sociedad alpinista creada por el Conde de Polentinos y otros intelectuales y artistas como Pedro M^a de Soraluze, Pepe Peñuelos o Isidro Villota. En estas salidas familiares y recreativas, la cámara fotográfica también fue una compañera habitual.

Como resultado de esta gran actividad excursionista y viajera, el Conde de Polentinos generó un ingente archivo fotográfico compuesto por cerca de diez mil placas, generalmente de gelatino-bromuro sobre vidrio, en las que quedaron recogidas numerosas estampas de la geografía española entre finales del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. La mayor parte de ellas fueron tomas estereoscópicas (*lám. 45*), aunque entre su vasto archivo también se encuentran fotografías monoscópicas y panorámicas. Asimismo, el formato más utilizado por Aurelio de Colmenares y Orgaz fue el de 6x13 cm, aunque también empleó otros formatos como el de 3,5x4 cm, el de 6x9 cm, el de 9x12 cm o el más grande de 18x24 cm. Estas imágenes, datadas en su mayor parte entre los años 1894 y 1930, presentan diferentes temáticas, si bien destacan por encima del resto las fotografías de vistas y monumentos de la mitad septentrional peninsular¹⁹⁰, atendiendo a su conocido interés por la historia, el arte y la naturaleza. En consecuencia, son recurrentes entre sus fotografías las vistas de poblaciones, escenas urbanas y obras arquitectónicas. En este último caso, suelen aparecer varias tomas similares, con leves diferencias de encuadre, y las que se centran en detalles concretos de los monumentos y las obras artísticas que los conforman, hecho que denota un interés documental por captar de la manera más objetiva posible el motivo seleccionado. En ocasiones, también otorgó un peso importante a la población autóctona de los lugares visitados, esencialmente las gentes de los pueblos, capturando su actividad diaria y dando testimonio de tradiciones, indumentarias, profesiones, etc. Este archivo compuesto por más de 9.600 placas en negativo y positivo fue conservado por los sucesores del Conde de Polentinos desde su muerte en 1947 hasta 2008, año en el que don Ignacio de Colmenares Gómez-Acebo, X Conde de Polentinos y XIII Conde de las Posadas, lo donó al Estado. Fue depositado en el Instituto del Patrimonio Cultural de España donde se acometieron los preceptivos trabajos de acondicionamiento, conservación preventiva,

¹⁸⁸ DE COLMENARES Y ORGAZ, Aurelio, “Ezcaray y su iglesia” en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, septiembre de 1930, pp. 216-227.

¹⁸⁹ ARGERICH, Isabel y PELÁEZ, Cristina, “Excursiones fotográficas de Aurelio de Colmenares...”, p. 227.

¹⁹⁰ Sobre la obra fotográfica del Conde de Polentinos en territorio riojano, véase capítulo 6.2, pp. 353-357.

inventario, catalogación y digitalización, pudiendo consultarse íntegramente a través de la web de la Fototeca de dicho Instituto¹⁹¹.



Lámina 45. Conde de Polentinos, *Fachada principal de la Basílica de Santa María la Real de Covadonga*, 1892-1930, positivo (Donación Conde de Polentinos, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte).

Propósitos similares a los perseguidos por la Sociedad Española de Excursiones en lo relativo al conocimiento, registro y difusión de los monumentos españoles, a los que se añadieron cuestiones de tipo personal e identitario, fueron los que alentaron también a una interminable lista de fotógrafos aficionados locales a capturar con sus cámaras los edificios y ambientes urbanos representativos de sus ciudades, pueblos o regiones. Orgullosos del patrimonio que les rodeaba y concienciados en la importancia de su documentación gráfica como instrumento indispensable para su conservación y protección, cámara en ristre, se lanzaron a fotografiar edificios religiosos y civiles, obras públicas y escenas urbanas generando grandes repertorios regionales de arquitectura de innegable valor histórico-artístico, ampliando en contenido los proyectos y actividades que se venían realizando por parte de las instituciones públicas (inventarios y catálogos monumentales) y las agrupaciones de carácter científico y excursionista.

Como resulta evidente por la nueva tipología de los fotógrafos, la extensión geográfica y, consecuentemente, también la temática se amplió de manera considerable. El establecimiento de fotógrafos locales con estudio propio distribuidos por una gran parte del territorio nacional, las numerosas excursiones y salidas de campo entre las que se encontraban fotógrafos aficionados, el desarrollo de trabajos investigadores de historiadores y críticos de arte, los proyectos de catalogación e inventario de los tesoros artísticos nacionales y la presencia de figuras extranjeras interesadas por “la España recóndita”, permitieron que la fotografía llegara a pequeñas poblaciones, lugares remotos y enclaves de la geografía española desconocidos hasta el momento en un contexto social y político de exaltación de “lo local”. Como consecuencia de ello, el patrimonio monumental y arquitectónico de estos lugares apenas

¹⁹¹ Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España, [en línea], Ministerio de Cultura y Deporte, <<http://catalogos.mecd.es/IPCE/cgi-ipce/ipcefototeca/O13134/ID44cb9f32?ACC=101>>, [Consulta: 27-09-2022].

“explorados” se incorporó a los repertorios fotográficos que anteriormente habían estado dominados por los edificios más representativos de las grandes ciudades del país, principalmente de aquellas que se incluyeron en los itinerarios románticos que repetidas veces recorrieron los fotógrafos viajeros llegados del extranjero. En este nuevo panorama, la riqueza arquitectónica de pueblos y localidades de todos los rincones de España quedó registrada a través del medio fotográfico, convirtiéndose en un instrumento de documentación sin parangón para el estudio de la historia del arte tanto desde el punto de vista de las diferentes manifestaciones artísticas a lo largo de la historia como desde la vertiente de su conservación y protección, siendo en ocasiones uno de los pocos testimonios de su existencia (*lám. 46*).



Lámina 46. ¿Manuel Gómez-Moreno?, *Hinojosa: Parroquial vieja* (perdido), Hinojosa de Duero, anterior a 1903, copia positiva (GÓMEZ-MORENO, Manuel, *Catálogo Monumental de Salamanca*, 1901-1903, no publicado, [en línea], http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion_tnt/index_interior_salamanca.html).

Si durante finales del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX se ampliaron notablemente las tipologías de fotógrafos de arquitectura dentro del ámbito profesional y aficionado y, al mismo tiempo, la extensión territorial de su trabajo, también fueron numerosos los medios a través de los cuales se difundieron sus fotografías del patrimonio monumental español, sumándose a los tradicionales álbumes y publicaciones de carácter literario, las publicaciones turísticas, los boletines de agrupaciones excursionistas y de carácter científico e histórico-artístico, las obras especializadas en historia del arte y, por encima del resto en lo que al número se refiere, las revistas y las postales ilustradas, de las que conviene realizar unas breves consideraciones.

La capacidad inherente de la fotografía como medio ilustrativo fue empleada casi desde sus inicios en publicaciones de distinta índole, especialmente de carácter manual en lo que a

inclusión de las pertinentes imágenes se refiere, como los álbumes personales o de obsequio, los catálogos artísticos, los diarios de viajes, ciertos textos literarios, etc. Sin embargo, con la invención y mejora de los sistemas de reproducción como el grabado, en sus diferentes modalidades, y la impresión fotomecánica, la imagen fotográfica se integró de manera definitiva el mundo editorial, teniendo en la prensa ilustrada y las series de postales sus mejores aliadas. De hecho, en España fueron ambos los medios principales a través de los cuales se difundieron las imágenes monumentales y de arquitectura tanto de fotógrafos profesionales como de aficionados.

Por un lado, en lo que se refiere a la prensa y, más concretamente, a las revistas ilustradas¹⁹², las fotografías de edificios y monumentos históricos, fachadas o detalles arquitectónicos y ornamentales coparon sus páginas durante décadas por medio de técnicas como el fotograbado o la fototipia. Uno de los ejemplos más destacados por “la calidad de sus reproducciones y la cantidad de fotografías publicadas”¹⁹³ fue la revista *La Esfera*¹⁹⁴, editada en Madrid entre enero de 1914 y enero de 1931. Entre su abundante y rico apartado gráfico, presentado de manera ordenada a través de secciones temáticas, sobresalió la dedicada al patrimonio artístico y monumental español que, a lo largo de sus diecisiete años de vida, apareció bajo diferentes cabeceras o títulos genéricos como “Monumentos Españoles” (*lám.* 47), “Monumentos Históricos Españoles”, “De la España Antigua”, “La Riqueza Artística Española”, “La Riqueza Arquitectónica de España”, “La Riqueza Artística de España”, “España Pintoresca”, “Bellezas Arquitectónicas de España”, “España Monumental y Artística”, “Monumentos Arqueológicos”, “Arte Monumental Español”, “Nuestras Joyas Arquitectónicas”, “Joyas Arquitectónicas Españolas”, etc. En ocasiones, esta sección recibió un título más concreto encabezado por el nombre de la ciudad en la que se localizaban las obras arquitectónicas reproducidas en sus páginas, seguido por el apelativo “Monumental” o “Pintoresco/a”, como ocurrió con los casos de Toledo, Burgos, Barcelona, Sevilla, Valencia, Salamanca y otras tantas urbes de la geografía española. A esta sección gráfica habría que añadirle los numerosos artículos monográficos de carácter histórico-artístico sobre determinados monumentos y que, siguiendo la tónica habitual de la revista, fueron acompañados de un extenso y detallado apartado fotográfico (*lám.* 48). Entre la inagotable lista de fotógrafos que firmaron estas imágenes protagonizadas por los tesoros arquitectónicos de España¹⁹⁵ destacaron Luis R. Alonso, Federico Ballell, José Borrell, Antonio Bonilla, José Campúa, Pedro Cano Barranco, Castellá, Gustavo Freudenthal, Francisco Gómez Durán, Venancio Gombau, Enrique Guinea, Kurt Hielscher, Lacoste, Fernando López Beaubé, Marín, Augusto Pérez Romero, Salazar, Sol, Alfonso

¹⁹² Sobre la presencia de la fotografía en la prensa ilustrada véase ALONSO LAZA, Manuela, *La fotografía artística en la prensa ilustrada (España, 1886-1905)* (Tesis Doctoral). Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2004.

¹⁹³ VEGA, Carmelo, “Aplicaciones de la fotografía...”, pp. 200-201.

¹⁹⁴ Sobre la fotografía en la revista *La Esfera* véase SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, *La documentación fotográfica en España. Revista La Esfera (1914-1920)* (Tesis Doctoral). Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1995, 2 vol., [en línea], Repositorio Institucional de la UCM, Universidad Complutense de Madrid, <<https://eprints.ucm.es/id/eprint/1843/>>; SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, *La Esfera. Ilustración mundial (1914-1931)*. Madrid, Libris, 2003.

¹⁹⁵ El listado completo de fotógrafos que colaboraron en el apartado gráfico de *La Esfera* entre 1914 y 1920 puede consultarse en SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, *La documentación fotográfica en España...*, vol. II, pp. 1.397-1.408.

Vadillo, Francisco Vives, Winocio o Wunderlich¹⁹⁶. Además de *La Esfera*, otras revistas ilustradas de la época que incluyeron entre sus apartados gráficos imágenes del patrimonio monumental y arquitectónico nacional fueron *La Ilustración Española y Americana* (1869-1921), *Blanco y Negro* (1891-2000) o *Alrededor del Mundo* (1899-1930).



Lámina 47. Winocio Testera, *Fachada principal de la Catedral de León*, León, hacia 1914, fotografiado de Isidro Cámara en *La Esfera*, Madrid, 10 de enero de 1914, nº 2, s. p (Biblioteca Nacional de España).

¹⁹⁶ A pesar de que la mayor parte de los pies de foto que aparecen en los diferentes números de *La Esfera* en los que se reproducen sus imágenes presentan el pie "Fot. Wunderlick" o "Fotografía de arte Wunderlick", la transcripción correcta del nombre de este fotógrafo alemán es "Wunderlich".

EL MONASTERIO DE LAS HUELGAS



Fragmento del retablo del altar de Santa María La Real



Fragmento del retablo del altar de Santa María La Real

Entre los monumentos artístico-religiosos que airesora Burgos, la capital de la vieja Castilla, y después de la famosa catedral, descuellan por su interés el Real Monasterio de las Huelgas, situado a dos kilómetros de la ciudad.

Fundado por el rey D. Alfonso VIII, á instigaciones de su esposa, doña Leonor, comenzó su construcción en 1180, siendo, por tanto, inexacta la leyenda de que se pusieran sus cimientos para conmemorar la batalla de Las Navas, librada en 1212. El pensamiento del monarca piadosísimo, fué crear un privilegiado lugar santo, que no sólo sirviera de panteón Real, sino que recogiese en sus silenciosos claustros, infantes y damas de la alta nobleza que desearan acogerse al sagrado retiro.

Respecto al extraño nombre que designa á este monasterio, su origen parece ser el siguiente: á orillas del río Arlanzón, poseían los reyes de Castilla un palacio de verano y recreo, en el que solían aposentarse con frecuencia. De ahí vino en llamarse al lugar *Huelgas del Rey*, y también al monasterio en sus terre-



Detalle de la fachada del Monasterio de las Huelgas, de Burgos

nos emplazado, cuyo verdadero nombre es el de *Santa María la Real*.

Por el género arquitectónico que domina en el edificio, puede ser clasificado en la época de transición, con muestras de todos los estilos, románico, bizantino, gótico, renacimiento, etc. Esa diversidad puede apreciarse perfectamente, hasta por el menos iniciado en arquitectura, aun en rápida vista. En el interior del templo, gallardas columnas cóntricas, con enormes oquias, sostienen la arejada bóveda. De los claustros, uno es ojival, de estilo bizantino y el otro es románico, de carácter en extremo austero, como corresponde á la remota fecha de la fundación. La parte más interesante del monasterio, desde los puntos de vista histórico y artístico, son las tumbas reales. En magníficos sarcófagos, en los que el ingenio, la técnica y el gusto de los artistas, crearon verdaderas maravillas, yacen los restos de Alfonso VII, Sancho III, Alfonso VIII, Enrique I y Alfonso X; de la reina, doña Leonor, esposa de Alfonso VIII, de sus hijas, Berenguela y Leonor de Aragón y de doña Urraca de Portugal,



Interior del coro del Monasterio

DOSS. A. VADILLO



Panteón de Don Alfonso VII

Lámina 48. Alfonso Vadillo, *Fragmentos del retablo del altar de Santa María la Real, Detalle de la fachada del Monasterio de las Huelgas, de Burgos, Interior del coro del Monasterio y Panteón de Don Alfonso VII*, Burgos, hacia 1914, fotograbados de Isidro Cámara en *La Esfera*, Madrid, 17 de enero de 1914, nº 3, s. p (Biblioteca Nacional de España).

Por otro lado, el último tercio del siglo XIX fue testigo de la irrupción de la tarjeta postal, cuya expansión y desarrollo se vieron favorecidos por su utilidad, su bajo coste y, especialmente, su gran versatilidad. Este invento, que a diferencia de otros avances técnicos y procesos modernizadores se implantó de manera temprana en España, se convirtió rápidamente en un vehículo de comunicación tanto en la esfera de las relaciones sociales más básicas como en el desarrollo de actividades del ámbito profesional. Con la inclusión de ilustraciones y fotografías en sus anversos a partir de 1890, a esta función comunicativa se le fueron sumando otras intenciones y usos asociados a la naturaleza de las imágenes (políticas, religiosas, científicas, artísticas, publicitarias, etc.) y a su condición de objetos comerciales, puestos a la venta en numerosos y variopintos establecimientos en donde se convirtieron en el producto estrella, llegando a ser coleccionables gracias a las múltiples series editadas de diferentes temáticas.

La circulación de la primera tarjeta postal, en cuyo origen se encuentra la tarjeta de visita, tuvo lugar en octubre de 1869 dentro del servicio de correos austriaco. El impulso final para que se produjera este suceso lo dio el economista Emanuel Hermann, aunque fue el director de Correos y Telégrafos del Imperio alemán, Hienrich von Stephan, quien ya en una conferencia celebrada en Alemania en 1865 recomendó la creación de esta nueva herramienta de correspondencia. El éxito en la venta de estas recién creadas tarjetas postales en Austria hizo que su uso se extendiera al norte de Alemania, en julio de 1870, y posteriormente al resto del país germánico y a otras naciones europeas del entorno como Bélgica, Dinamarca, Finlandia, Gran Bretaña, Holanda, Luxemburgo, Noruega, Suecia y Suiza, además de Canadá¹⁹⁷. En España, la introducción de la tarjeta postal vino determinada por la Real Orden del 10 de mayo de 1871 y las disposiciones complementarias dictadas el 10 de junio y el 7 de julio del mismo año por las que se permitía su fabricación y se regulaba su uso, señalando que podrían circular a mitad de precio que las cartas ordinarias¹⁹⁸. A pesar de esta disposición gubernamental desde el punto de vista normativo, no fue hasta diciembre de 1873, previa aprobación del decreto de tarifas del correo en septiembre de 1872, cuando circuló la primera tarjeta postal de manera oficial en España¹⁹⁹. La aparición de este nuevo modelo de correspondencia tuvo una destacada acogida entre el público, llegando a circular más de 300.000 durante su primer año de vida. Sin embargo, fue con la inclusión de las ilustraciones en el anverso a partir de la última década del siglo XIX cuando la tarjeta postal experimentó un crecimiento exponencial y alcanzó una gran popularidad, siendo al mismo tiempo un medio de comunicación habitual y un objeto ansiado de colección.

En 1905, como señalan Isidro Sánchez y Rafael Villena, se dio “el último paso para la llegada de la tarjeta postal moderna”²⁰⁰. Hasta ese momento, el reverso tan solo contaba con un único espacio dedicado a incluir las señas del destinatario y el franqueo, quedando el anverso

¹⁹⁷ SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Isidro y VILLENA ESPINOSA, Rafael, “La tarjeta postal en la historia de España”, en RIEGO AMÉZAGA, Bernardo (ed.), *España en la tarjeta postal: un siglo de imágenes*. Madrid, Lunweg, 2010, p. 24.

¹⁹⁸ GUEREÑA, Jean-Louis, “Imagen y memoria. La tarjeta postal a finales del siglo XIX y principios del siglo XX” en *Berceo*, nº 149, 2005, p. 40.

¹⁹⁹ Antes de que comenzaran a circular estas tarjetas postales oficiales, conocidas también como “enteros postales”, aparecieron algunas postales editadas por iniciativa privada como las puestas en circulación desde mayo de 1873 por el Dr. Thebussem, en las que criticaba abiertamente la tardanza del Gobierno en lanzarlas al mercado (GUEREÑA, Jean-Louis, “Imagen y memoria. La tarjeta postal...”, p. 42).

²⁰⁰ SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Isidro y VILLENA ESPINOSA, Rafael, “La tarjeta postal en la historia de España...”, p. 32.

como única opción para escribir mensajes, algo que se hacía en los márgenes de la ilustración o, directamente, sobre ella. Para solucionar este problema, en dicho año se aprobó el decreto por el que se diferenciaba el reverso en dos apartados, pudiendo escribir tanto los datos del envío como la información que se quería transmitir en la misma cara, liberando a la ilustración o fotografía del anverso de cualquier inscripción o borrón que alterase su imagen general. Esta nueva reglamentación contribuyó a dar un nuevo impulso a la tarjeta postal ilustrada y ayudó a que la producción y, especialmente, la distribución, hasta entonces monopolizada por las empresas establecidas en la capital española y la ciudad condal, se diversificara geográficamente. De esta manera, las imprentas, librerías y otro tipo de comercios, en ocasiones tan alejados del mundo de la fotografía y la correspondencia como las ferreterías o clínicas dentistas, comenzaron a realizar encargos de series de postales ilustradas a editoriales y talleres especializados. Es así como la tarjeta postal se fue convirtiendo en un medio de comunicación cada vez más extendido en el que la variedad de temáticas, formatos y técnicas de fabricación alcanzó cotas inimaginables.

En lo que respecta a la temática de las tarjetas postales, cuya diversidad permitía encontrar fotografías que iban desde retratos de los personajes más famosos y relevantes de cualquier ámbito (políticos, artistas, científicos, escritores, toreros, deportistas...) hasta todo tipo de sucesos cotidianos (mercados, labores del campo e industriales, festividades, etc.) u otros menos frecuentes (accidentes, visitas de reyes, atentados, etc.), una de las más habituales fue la que incluía vistas urbanas, monumentos y obras arquitectónicas. Además, a pesar de que el fin primero de estas tarjetas seguía siendo el comunicativo, con el auge del fenómeno turístico y los viajes de recreo, las postales ilustradas se convirtieron en un testimonio visual de los lugares visitados, donde el patrimonio monumental y artístico, así como algunos paisajes naturales o tipos populares, solía presentarse como lo más significativo o característico de dichos lugares. Sin embargo, las postales de patrimonio monumental y arquitectónico no sólo se emplearon desde un punto de vista comercial asociado a la atracción que este tipo de imágenes tuvieron desde el propio nacimiento de las fotografías, sino que también sirvieron como herramienta de propaganda turística e identidad cultural desde los ámbitos políticos.

En consecuencia, las tarjetas postales, desde la inclusión de imágenes fotográficas en su anverso, supusieron un impulso definitivo en la difusión de la imagen arquitectónica y monumental de España tanto dentro como fuera de las fronteras nacionales, sustituyendo rápidamente a las copias fotográficas de vistas monumentales y reproducciones de obras de arte que los fotógrafos vendían tradicionalmente en sus estudios. Al mismo tiempo, contribuyeron de manera decisiva en la construcción visual de una ciudad, región o país a través de la selección deliberada de ciertos panoramas, calles, rincones, edificios, etc. En esta construcción de un imaginario colectivo también influyeron, además del público al que iban destinadas estas tarjetas postales ilustradas, el promotor o editor de las mismas y, evidentemente, el fotógrafo encargado de realizar la toma de origen que posteriormente quedaría plasmada en una de las caras de la tarjeta postal. De este último y de su dominio de los aspectos técnicos y estéticos de la fotografía como el encuadre, el enfoque, la perspectiva o la composición dependía que las imágenes presentaran una mayor originalidad y calidad o que perpetuaran una mirada repetida por muchos otros con anterioridad.

Además de las empresas extranjeras, mayoritariamente alemanas y suizas, que editaron postales de temática española en sus propios países, en el ámbito nacional surgieron a finales del siglo XIX compañías especializadas en la impresión y edición de este tipo de tarjetas ilustradas que, en un alto porcentaje, estuvieron protagonizadas por vistas monumentales y urbanas de las distintas ciudades y localidades de la geografía española. Dos de las firmas más destacadas en este ámbito de la edición de tarjetas postales dedicadas al patrimonio monumental y arquitectónico nacional, tanto por la calidad en la factura e impresión de sus imágenes como en la cantidad de series y colecciones puestas en circulación entre finales del siglo XX y las primeras décadas del XX, fueron *Hauser y Menet* y la *Fototipia Thomas*. La primera de estas compañías especializada en la impresión fotomecánica a través del procedimiento de la fototipia, la de mayor importancia durante este periodo, surgió en 1890 en Madrid de la asociación de los helvéticos Oscar Hauser y Adolf Menet, y ya desde los inicios del nuevo siglo se anunciaba como la casa con la mayor y más completa colección de postales de España, con unos 600 modelos diferentes. Organizadas y comercializadas en series diferentes, una de ellas recibió el título “Vistas y monumentos de España”, incluyendo postales de una gran parte de los principales bienes arquitectónicos del país (lám. 49).



Lámina 49. Huaser y Menet, *Museo del Prado, vista de la fachada norte o de Goya*, Madrid, 1897, tarjeta postal, fototipia sobre cartulina (Museo Nacional del Prado).

Por su parte, el español Josep Thomàs i Bigas fundó en 1880 la barcelonesa *Fototipia Thomas*, siendo considerado el introductor de los procedimientos fotomecánicos de reproducción en España, junto a Joarizti y Mariezcurrena. Además de la impresión de libros, revistas y publicaciones de todo tipo en las que empleó el sistema de la fototipia, Thomas envió a un numeroso grupo de fotógrafos a impresionar placas por toda España con el fin de editar sus propias tarjetas postales, alcanzando una producción extraordinaria durante los primeros años del siglo XX. Durante esta época también sobresalieron otros editores de tarjetas postales

ilustradas como Lucien Roisin (Barcelona), Castañeira y Álvarez (Madrid) o Lucas Escolá (Zaragoza)²⁰¹. Asimismo, este exitoso fenómeno del nuevo formato hizo que muchos fotógrafos reutilizaran sus imágenes para editar sus propias colecciones de postales ilustradas, siendo representativo el caso de J. Lacoste, que empleó las fotografías de Jean Laurent, al que sucedió en su negocio, para realizar tiradas y series comercializadas a partir de 1901.

Aunque esta nueva etapa de la fotografía monumental en España estuvo dominada por los fotógrafos nacionales, tanto aficionados como profesionales, la llegada de figuras extranjeras interesadas en el patrimonio histórico-artístico español siguió produciéndose a lo largo del primer tercio del siglo XX con un cambio de tendencia en cuanto al origen de estos fotógrafos que, a diferencia del siglo pasado en el que predominaron los viajeros procedentes de Francia y el mundo anglosajón, fueron mayoritariamente alemanes. Así lo demuestran los casos paradigmáticos de Kurt Hielscher y Otto Wunderlich, fotógrafos germanos que durante las décadas de los años veinte y treinta del siglo pasado, aprovechando su estancia en España por cuestiones ajenas a la fotografía, recorrieron el país capturando con sus cámaras costumbres, tipos populares, paisajes, ambientes urbanos y, especialmente, ejemplos del patrimonio monumental y artístico nacional que, como se ha visto con anterioridad, ilustraron con asiduidad revistas ilustradas como *La Esfera*.

El primero de ellos, tras una breve visita previa en 1911, se desplazó a España en 1914 con motivo de un viaje de estudios. Su estancia en nuestro país se prolongó como consecuencia del estallido de la Primera Guerra Mundial, suceso que aprovechó para “conocer con detalle el país hasta en sus más apartados rincones”²⁰². En este itinerario que se extendió más de cinco años y en el que recorrió más de 45.000 kilómetros, capturó con su cámara Zeiss Ikon más de 2.000 imágenes de todo aquello que llamó su atención: “obras de arte maravillosas, particularidades geográficas, atractivos paisajes, costumbres populares interesantes”²⁰³. Esta especie de viaje fotográfico al pasado histórico de España, de intenso aroma romántico y cercano al movimiento pictorialista, fue presentado a sus contemporáneos a través de dos medios. Por un lado, fueron numerosas las imágenes tomadas por Kurt Hielscher que se publicaron en la revista gráfica *La Esfera* desde el 1 de enero de 1916 en las secciones fotográficas dedicadas al patrimonio artístico, monumental y paisajístico de España, cuyo título de cabecera varió con llamativa asiduidad. Si bien la primera de las imágenes publicadas bajo la firma del alemán se correspondió con una vista natural de un acantilado, la mayoría de las fotografías incluidas en números posteriores de revista ilustrada fueron vistas monumentales tomadas a lo largo y ancho de la geografía peninsular: Valladolid, Oviedo, Fuenterrabía, Calatayud, Burgos, Madrid, Coca, Orihuela, Ciudad Rodrigo, Salamanca, Arcos de la Frontera, Logroño, Écija, Castellfollit de la Roca, Granada, Soria (*lám. 50*), Játiva, Zaragoza, Zamora, Sevilla, Montefrío o Sahagún, entre muchas otras localidades españolas.

²⁰¹ Sobre la historia de la tarjeta postal en España véase RIEGO AMÉZAGA, Bernardo (ed.), *España en la tarjeta postal: un siglo de imágenes*. Madrid, Lunewerg, 2010.

²⁰² NÚÑEZ GUARDE, Juan Agustín (Ed.), *La España desconocida. Kurt Hielscher*. Granada, Edilux, 2007, p. VII.

²⁰³ NÚÑEZ GUARDE, Juan Agustín (Ed.), *La España desconocida...*, p. VII.

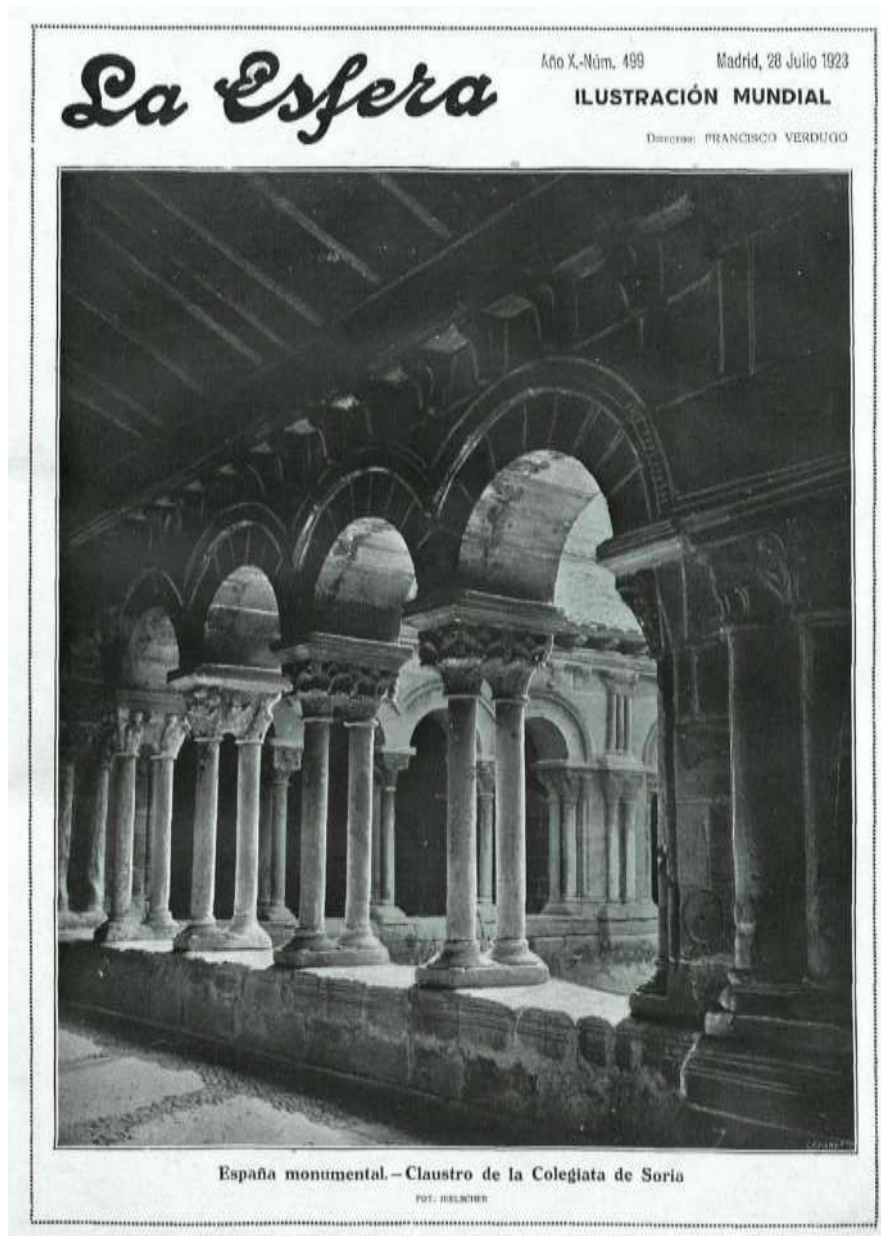


Lámina 50. Kurt Hielscher, *Claustro de la Colegiata de Soria*, León, hacia 1920, fotograbado de Isidoro Cámara, en *La Esfera*, Madrid, 28 de julio de 1923, nº 499, s. p (Biblioteca Nacional de España).

Por otro lado, Hielscher quiso recoger las experiencias vividas durante las campañas fotográficas que le llevaron a recorrer la geografía del país casi al completo. El resultado de todo ello se plasmó en la publicación de 1922 *Das unbekante Spanien. Baukunst. Landschaft. Volksleben.*, que en la edición española de E. Canosa, publicada un año antes, recibió el nombre de *La España incógnita. Arquitectura. Paisajes. Vida popular*²⁰⁴. En ella, el propio Kurt realizó una semblanza de sus viajes por el territorio peninsular acompañándola de una selección cercana a las 300 fotografías entre las que destacaron las vistas monumentales y urbanas, los paisajes y las escenas populares. Para realizar alguna de estas tomas, fueron numerosas las ocasiones en

²⁰⁴ HIELSCHER, Kurt, *La España incógnita. Arquitectura. Paisajes. Vida popular*. Barcelona, E. Canosa, 1921.

las que buscó sitios remotos y de difícil acceso como los cauces de los ríos, peñascos peligrosos, balcones, partes altas de murallas, etc.

Cuantitativamente, la región más representada en *La España incógnita*, pudiendo resultar contradictorio con el propio título de la obra por la prolífica producción fotográfica de la que fue protagonista la actual Comunidad Autónoma desde la llegada de los primeros fotógrafos extranjeros, fue Andalucía. En este ámbito geográfico, el fotógrafo alemán retrató monumentos, vistas, paisajes, escenas cotidianas y tipos populares de Granada, Córdoba, Sevilla, Manzanera, Carmona, Andújar, Tarifa, Vejer de la Frontera, Arcos de la Frontera, Ronda, Antequera, Jerez de la Frontera, Écija, Alcalá de Guadaíra, Martos, Niebla, Mojácar, Sierra Nevada o la Sierra de Guadix. Además de estas estampas andaluzas, caracterizadas unas por ser eminentemente monumentales y otras por un marcado peso etnográfico, Kurt Hielscher también recogió con su cámara otras tantas de localidades extremeñas (Zafra, Cáceres, Trujillo), valencianas (Elche, Orihuela, Jávea, Sagunto, Játiva, Valencia, Jérica), murcianas, castellanomanchegas (Cuenca, Toledo, Guadalajara, Sigüenza), madrileñas (San Lorenzo del Escorial, Aranjuez, Madrid), castellanoleonesas (Segovia, Ávila, Turégano, Sepúlveda, Medinaceli, Peñafiel, Coca, Mombeltrán, Burgo de Osma, San Esteban de Gormaz, Pancorbo, Burgos, Aranda de Duero, Valladolid, Salamanca, Ciudad Rodrigo, Candelario, La Alberca - *lám. 51*-, Mogarráz), aragonesas (Albarracín, Daroca, San Juan de Plan, Alquézar, Bielsa, Zaragoza, Tarazona), catalanas (Tarragona, Barcelona, Gerona, Castellfullit de la Roca, Castellbó), asturianas (Oviedo, Cangas de Onís, Picos de Europa, Ribadesella, Potes), cántabras (Santander), vascas (Gatica, Ondárroa, Mañaria, Cenarruza, Durango, San Sebastián, Pasajes, Elorrio, Fuenterrabía) y gallegas (Santiago de Compostela, Pontevedra, Vigo). Este amplio repertorio fotográfico en el que el alemán aunó lugares y monumentos célebres con otros apenas abordados por la fotografía hasta el momento, constituye una obra de gran valor documental, por registrar y aportar gran cantidad de información sobre bienes alterados o desaparecidos en la actualidad, y artístico, pues destila una evidente influencia del movimiento pictorialista en boga durante las primeras décadas del siglo XX. Para Carmelo Vega, tanto las fotografías de Hielscher como las capturadas en años posteriores por Wunderlich y Ortiz Echagüe, “constituyen los mejores ejemplos de los últimos grandes proyectos documentales sobre el paisaje y los monumentos de España antes de la Guerra Civil, interpretados, en los tres casos, desde los postulados de la fotografía artística”²⁰⁵.

²⁰⁵ VEGA, Carmelo, “Aplicaciones de la fotografía...”, p. 206.



Lámina 51. Kurt Hielscher, *Portada del Monasterio de las Batuecas*, La Alberca, 1914-1918 (NÚÑEZ GUARDE, Juan Agustín (Ed.), *La España desconocida. Kurt Hielscher*. Granada, Edilux, 2007, p. 403).

En el caso de Otto Wunderlich, su llegada a nuestro país se produjo en 1913 para trabajar en la Sociedad Minera El Guindo y no fue hasta cuatro años después cuando comenzó a desarrollar la práctica fotográfica de manera profesional²⁰⁶. A partir de entonces, además de atender algunos encargos en el ámbito de la fotografía industrial y de la construcción, emprendió una tarea de documentación visual de escenas populares, paisajes y monumentos por toda la geografía española. Una parte importante de estas imágenes fueron comercializadas en álbumes, series de tarjetas postales y colecciones de láminas como la titulada *Paisajes y monumentos de España*, publicada por la Editorial Voluntad durante la década de los años veinte y compuesta por veinte carpetillas de diez fotografías cada una con los siguientes números: 1.

²⁰⁶ RUBIO, Olivia María, *Diccionario de fotógrafos españoles*. Madrid, La Fábrica, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013, p. 615.

Madrid, 2. Toledo I, 3. Granada I, 4. Sevilla, 5. Córdoba y Ronda, 6. Segovia y Ávila, 7. Toledo II, 8. Granada II, 9. Asturias y Picos de Europa, 10. Salamanca, 11. Pirineos, 12. El Escorial, 13. Aranjuez y Cuenca (lám. 52), 14. Valladolid, Medina y León, 15. Burgos, 16. Navarra, 17. Cataluña y Baleares, 18. Galicia, 19. Valencia, Alicante y Málaga y 20. Extremadura²⁰⁷. Al mismo tiempo, sus fotografías aparecieron en las páginas de las principales revistas ilustradas durante las primeras décadas del siglo pasado como *Blanco y Negro* (1891-2000), *Mundo Gráfico* (1911-1938) o *La Esfera* (1914-1931), revista en la que, al igual que su compatriota Hielscher y otros muchos fotógrafos nacionales anteriormente citados, sus tomas formaron parte de la sección dedicada al patrimonio monumental y artístico del país (lám. 53). Su labor fotográfica también se incluyó en obras monográficas de carácter literario, artístico o turístico como la francesa *Espagne* (París, Alpina, 1934), de Louis Bertrand, o el libro de Rafael Calleja *Apología turística de España* (Madrid, Dirección General de Turismo, 1943)²⁰⁸.



Lámina 52. Otto Wunderlich, *Cuenca. Una parte pintoresca*, Cuenca, h. 1923, Heliotipia de Kallmeyer y Gautier en *Paisajes y Monumentos de España: Aranjuez y Cuenca*. Madrid, Editorial Voluntad, década de 1920, nº 13 (Biblioteca Regional de Madrid).

²⁰⁷ SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, *La documentación fotográfica en España...*, vol. I, p. 381.

²⁰⁸ VEGA, Carmelo, *"Aplicaciones de la fotografía..."*, p. 205.



Lámina 53. Otto Wunderlich, *Castillo de Manzanares el Real*, Manzanares El Real, anterior a 1928 en *La Esfera*, Madrid, 30 de junio de 1928, nº 756, pp. 24-25 (Biblioteca Nacional de España).

A lo largo de toda su vida el fotógrafo nacido en Stuttgart en 1886 generó un archivo superior a las 22.000 imágenes entre negativos y positivos en diversos formatos que, en la actualidad, se conserva en el Instituto del Patrimonio Cultural de España tras ser adquirido por el Estado en el año 2008. Además de un número importante de fotografías realizadas en su país de origen, superior a las 2.000, en este archivo se recoge la ingente obra que Otto Wunderlich generó en España a lo largo de toda su carrera profesional y que da muestra del gran dominio de los diferentes géneros fotográficos. Así, en este conjunto fotográfico se mezclan capturas de encargos para instituciones culturales o empresas del ámbito industrial con vistas de paisajes y monumentos (*lám. 54*), reproducciones de obras arte, escenas costumbristas y retratos de tipos populares de estilo pictorialista, reportajes gráficos sobre la sociedad española de posguerra... Todo lo que le rodeó fue merecedor de quedar registrado por su cámara aunque, desde la perspectiva de este trabajo, la fotografía del patrimonio monumental y arquitectónico nacional ocupó un lugar destacado en su fotografía. Su labor de documentación sistemática, al estilo de otros grandes proyectos anteriores como los llevados a cabo por Clifford o Laurent, o los que se estaban construyendo en esos mismos años por parte de las sagas de los Mas y los Moreno y de los que se hablará a continuación, merece ser reconocida y estudiada en profundidad, pues posee un gran valor como documento para el estudio de la evolución histórica y artística del patrimonio arquitectónico español.

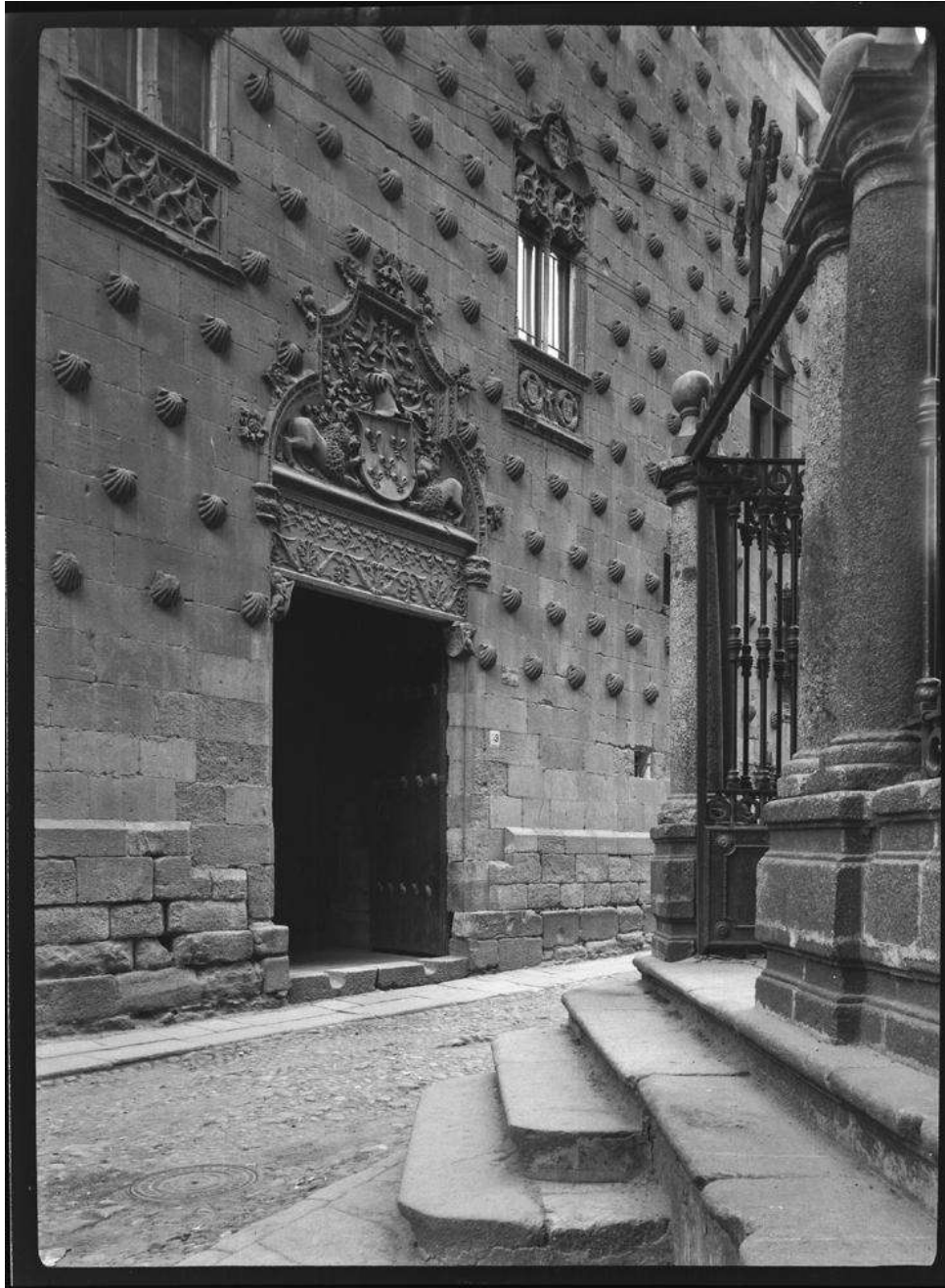


Lámina 54. Otto Wunderlich, *Portal de la Casa de las Conchas*, Salamanca, 1929-1936, negativo (Archivo Wunderlich, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte).

Frente a este nuevo contexto en el que continuó desarrollándose, bajo diferentes premisas, la fotografía monumental y de arquitectura en España, también surgieron durante estas primeras décadas del siglo XX firmas especializadas en la documentación del patrimonio histórico-artístico español, que pusieron en marcha grandes proyectos como el *Repertorio Iconográfico de España* (posteriormente Archivo Mas), obra de los fotógrafos catalanes Adolf y Pelai Mas desde 1901, y el *Archivo de Arte Español*, elaborado por Mariano Moreno y su hijo Vicente entre 1893 y 1953. En ambos casos, además de representar prolíficos negocios desde el punto de vista económico, legaron dos extensísimos archivos con un gran valor documental para

el estudio de la Historia del Arte en España y fundamentales para el análisis de la conservación y la protección de los monumentos nacionales durante la primera mitad del siglo XX.

Adolf Mas Ginestà nació en Solsona (Lleida) en 1860 en una familia catalana acomodada. Pese a ser procurador de los tribunales se interesó de manera temprana por las diferentes expresiones artísticas y, una vez establecido en Barcelona, se dedicó plenamente a la fotografía. Fue en la ciudad condal donde, frecuentando las tertulias de *Els Quatre Gats*, entabló amistad y relación con figuras relevantes del panorama artístico como Ramón Casas, Santiago Rusiñol o Josep Puig i Cadafalch, grandes representantes del Modernismo catalán. Imbuido por este ambiente artístico e intelectual comenzó a realizar fotografías de las obras modernistas de la época, centrando su atención en la arquitectura y, al mismo tiempo, iniciando la construcción de un ingente archivo fotográfico que posteriormente asumiría el conocido nombre de *Arxiu Mas* (Archivo Mas).

A pesar de que existen pruebas para afirmar que Adolf Mas desarrolló su actividad profesional como fotógrafo con anterioridad a 1901²⁰⁹, fue en ese año cuando abrió un establecimiento de venta de material y aparatos fotográficos en la Ronda de San Pedro llamado *Helius*. Cuatro años más tarde, este establecimiento cerró sus puertas, aunque Mas no abandonó el mundo de la fotografía, sino que viró su actividad principal hacia la comercialización de reproducciones fotográficas en el nuevo *Establissement Mass*. En este nuevo local, que poseía otras dos variantes comerciales (*Photographic Studio* y *Estudi de Fotografia A. Mas*), comenzó a gestarse la especialización de Adolf hacia la reproducción fotográfica de obras de arte y, con ella, el éxito y la fama de su nuevo estudio. Esta prolífica situación le llevó a intentar expandir su negocio en 1912, obteniendo la autorización para instalar una filial de su local fotográfico en la sede de los Museos de Arte y Arqueología de Barcelona, en activo hasta 1923, y el permiso para obtener fotografías de aquellos objetos del museo que considerase oportunos²¹⁰. Tras algún que otro cambio de sede y de denominación, en 1924 el estudio de Mas se estableció de manera definitiva en el número 5 de la calle Frenería y abandonó cualquier denominación de tipo comercial para asumir el nombre de *Arxiu Mas*, denominación que se mantuvo hasta la venta de los fondos al Instituto Amatller de Arte Hispánico el 12 de septiembre de 1941 por parte de Apolonia Castañeda y Pelai Mas, mujer e hijo de Adolf Mas²¹¹.

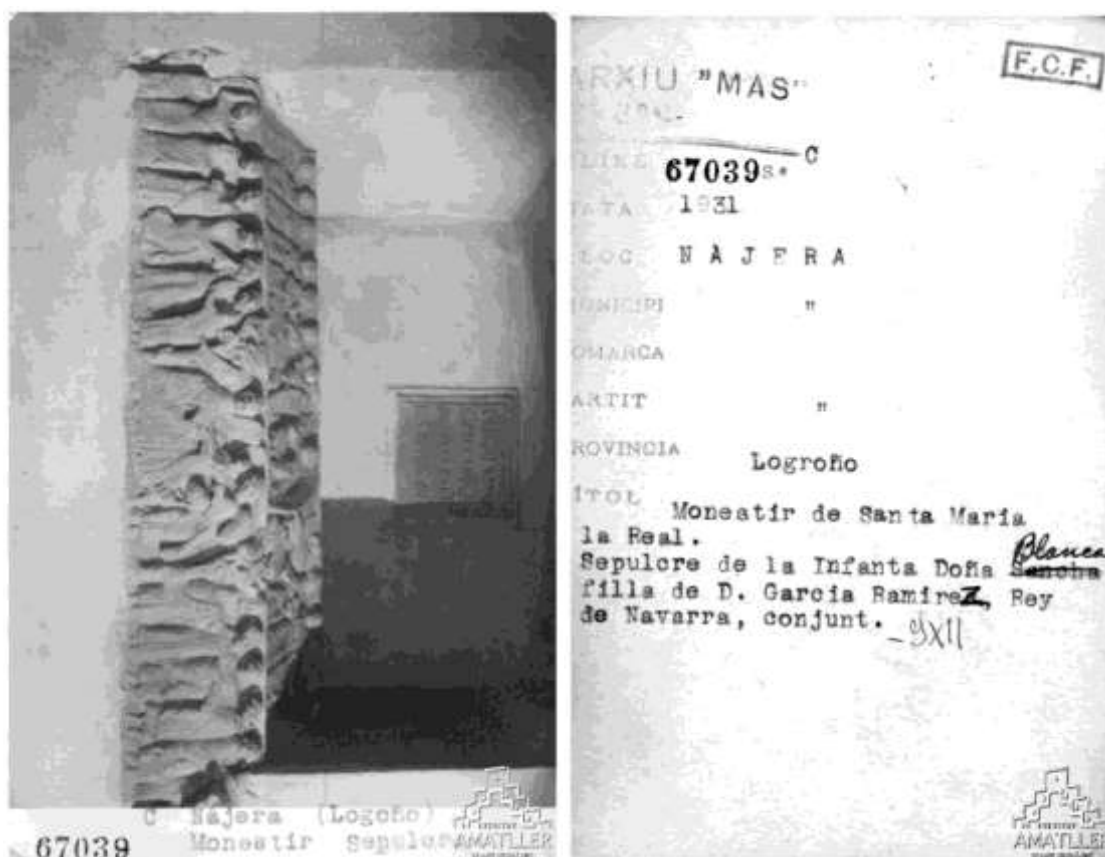
La denominación *Arxiu Mas* fue un intento por institucionalizar el establecimiento fotográfico, a pesar de que se sustentaba en la venta de material fotográfico y que ninguna de sus acciones de documentación del patrimonio fue altruista, y se asoció directamente al hecho de generar un extenso fondo documental de fotografías del patrimonio artístico español que necesitaba de una catalogación exhaustiva y ordenada, con criterios más cercanos al sector archivístico y bibliográfico, tarea que llevó a cabo a través del empleo de fichas gráficas para cada fotografía en la que se incluía la siguiente información: Lugar, Población, Comarca, Provincia y Título del Monumento u Objeto (*lám. 55 y 56*). Esta minuciosidad en la catalogación del archivo fotográfico también la trasladó al proceso de creación del mismo, a través de la realización de campañas fotográficas. Para Adolf Mas, tan importante era el propio acto de

²⁰⁹ En el Instituto Amatller de Arte Hispánico (en adelante IAAH) se conserva un retrato de su hermano Innocenci fechado en 1899 en el que figura un sello con la inscripción "Adolfo Mas Barcelona".

²¹⁰ PERROTTA, Carmen, "El Arxiu Mas de Barcelona. El ojo, la cámara y el arte español" en *Locus Amoenus*, nº 16, 2018, p. 252.

²¹¹ PERROTTA, Carmen "El Arxiu Mas de Barcelona... p. 254.

documentación fotográfica de las obras y monumentos, como la organización y preparación previa de las campañas, financiadas en su mayor parte por instituciones nacionales e internacionales. Entre las actividades de este trabajo previo se encontraban la realización de un listado con las obras a fotografiar y la contextualización de dichas obras a documentar a través de la consulta de textos especializados y el contacto directo con especialistas y expertos en la materia, cuya colaboración fue recurrente. Sin embargo, cuando el encargo procedía directamente de los propios especialistas, este trabajo resultaba mucho más sencillo, puesto que eran ellos mismos los que remitían tanto el listado concreto como los detalles de cada una de las obras que en él se enumeraban. Esto solía agilizar el trabajo previo, aunque no evitaba que se aprovechara la financiación de las expediciones para fotografiar otras obras de interés que no se incluían en el listado del cliente pero que ayudarían a engrosar el archivo personal y a ampliar la oferta de reproducciones fotográficas de obras de arte y, con ello, las opciones de venta. Además de estos aspectos puramente técnicos, la labor de planificación de las campañas también incluía la preparación de mapas del itinerario a seguir, con las vías de comunicación entre los diferentes enclaves a visitar; el inventario de las herramientas y materiales fotográficos que iban a emplear los delegados en la labor de documentación, con el objeto de poder controlar cualquier pérdida o extravío; y, por supuesto, la petición de autorización para acceder a los monumentos y edificios a fotografiar, en gran parte de titularidad eclesiástica.



Láminas 55 y 56. Anverso y reverso de la ficha gráfica correspondiente al cliché 67039 (*Sepulcro de Doña Blanca en el Monasterio de Santa María la Real de Nájera*), 1931 (Arxiu Mas, Institut Amatller d'Art Hispanic).

Carmen Perrotta define cuatro periodos en la etapa profesional de Adolf Mas y, en paralelo, en la de su Archivo²¹². La primera de ellas coincide con el tiempo en el que mantuvo en funcionamiento el establecimiento *Helius*, donde no desarrolló ninguna especialización concreta respecto a la fotografía. Esta especialización definió a la segunda etapa, iniciada con posterioridad a 1907, en la que se fue fraguando la intención de limitarse en exclusividad a la realización de fotografías y reproducciones de obras artísticas y arqueológicas. La entrada en el negocio de su hijo Pelai hacia 1913 marcó el inicio de la tercera etapa, dedicándose éste a realizar las fotografías de numerosas campañas, y limitándose Adolf Mas a la organización, planificación y gestión administrativa de las mismas, así como a la supervisión tanto del trabajo de su hijo como del resto de delegados enviados por España. Finalmente, la cuarta fase se corresponde con el cambio definitivo de estudio, también de denominación, y con la época de mayor expansión comercial del negocio.

Aunque Adolf Mas había realizado los primeros trabajos de reproducción de obras de arte con anterioridad a 1907, como es el caso de varios encargos realizados por la Junta de Museos de Barcelona desde 1905, la relación con el Institut d'Estudis Catalans desde su fundación dio comienzo a una asociación muy provechosa para ambos. En un contexto en el que crecían de manera exponencial las entidades y sociedades preocupadas por inventariar el patrimonio con fines proteccionistas y en el que comenzaban a imponerse nuevos postulados nacionalistas en Cataluña, este Instituto consideró primordial documentar las obras histórico-artísticas de la región como medio para su conservación y protección y, al mismo tiempo, como instrumento para la reivindicación de una identidad propia. La fotografía sería la encargada de llevar a cabo esta tarea a través de la figura de Adolf Mas quien, además de considerar necesaria la recuperación de los vestigios del pasado como elementos de identidad cultural, atisbó una oportunidad inmejorable puesto que, al fin y al cabo, "no dejaba de ser un hombre de negocios consciente de que el laborioso proceso de documentación de la Cataluña artística tendría como contrapartida, para las empresas implicadas en ello, enormes beneficios económicos"²¹³. En consecuencia, y como resultado de esta colaboración, Mas generó un primer repertorio fotográfico del patrimonio catalán que se materializó no sólo en jornadas concretas para fotografiar ciertos entornos urbanos o monumentos específicos, sino también a través de campañas como la desarrollada entre agosto y septiembre de 1907 para documentar el patrimonio medieval pirenaico (*lám. 57*).

²¹² PERROTTA, Carmen, "El Arxiu Mas de Barcelona...", p. 257.

²¹³ PERROTTA, Carmen, "El Arxiu Mas de Barcelona...", p. 257.



Lámina 57. Adolf Mas, Iglesia de *San Clemente de Tahull*, Tahull, h. 1907, copia positiva a partir de negativo original (Arxiu Mas, Institut Amatller d'Art Hispànic).

Sin embargo, el gran proyecto fotográfico llevado a cabo por el *Archivo Mas*, al que se designó como proveedor oficial de las imágenes, y que amplió su ámbito de actuación al plano nacional²¹⁴, fue el *Repertori Iconogràfic d'Espanya* (*Repertorio Iconográfico de España*). Este

²¹⁴ Hasta el encargo del *Repertorio Iconográfico Español* recibido por Adolf Mas para la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, la única campaña fotográfica que había desarrollado su firma fuera

proyecto de enormes dimensiones debía generar un catálogo fotográfico que documentara el itinerario expositivo “El Arte en España” que sería presentado en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929. En el desarrollo del *Repertorio Iconográfico de España*, encargo cuyo primer documento oficial data de noviembre de 1915, se involucraron la Junta de la Exposición de Barcelona, la Junta de Museos y, especialmente, el Servei de Catalogació i Conservació de Monumnets, que asumió casi por completo las acciones organizativas y la cuantiosa financiación del proyecto. Un proyecto que resultó definitivo para la consolidación del *Archivo Mas* como uno de los principales estudios fotográficos de reproducciones artísticas de Europa, aumentado de manera considerable el número de clichés disponibles entre sus fondos y, en paralelo, su capacidad comercial. De hecho, desde la recepción del encargo hasta la celebración de la Exposición Internacional de 1929, fueron excepcionales las campañas fotográficas llevadas a cabo en territorio español fuera del marco de este Repertorio, como la que tuvo lugar en Andalucía en 1924 o la desempeñada entre 1927 y 1928 en Salamanca y Ávila²¹⁵, dando fe de la innegable influencia que tuvo este mastodóntico proyecto para su marca. En consecuencia, no es de extrañar que, durante un tiempo, su empresa llegara a adoptar el nombre de *Repertori Iconogràfic d’Espanya -Arxiu Mas*.

Entre este entramado de campañas fotográficas, que cubrieron la geografía española de norte a sur y llegaron hasta los lugares más recónditos del país con la intención de inventariar el patrimonio nacional de todas las épocas y estilos, se encontraron numerosas rutas a Baleares hasta 1928, los diferentes viajes realizados a Montserrat, las diversas campañas emprendidas en Navarra a partir de 1916, las que se desarrollaron entre 1917 y 1919 por tierras aragonesas y valencianas (*lám. 58*), la ruta Burgos-Asturias de 1918, las campañas realizadas en Girona y otras regiones catalanas entre 1918 y 1921, la campaña fotográfica de Galicia de 1919, las que tuvieron lugar entre 1924 y 1926 por Andalucía o las que llevaron a los fotógrafos del *Archivo Mas* a Salamanca y Ávila de 1927 a 1928²¹⁶.

de las fronteras catalanas fue la llevada a cabo por su hijo Pelai Mas en Baleares a partir de septiembre de 1913.

²¹⁵ PERROTTA, Carmen, “El Repertorio Iconográfico de España del Archivo Mas y la Exposición Internacional de Barcelona de 1929” en ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, Esther y VILLENA Espinosa, Rafael (eds.), *Fotografía y Turismo. VIII Encuentro en Castilla-La Mancha*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2021, p. 382.

²¹⁶ Carmen Perrotta describe detalladamente cada una de estas campañas fotográficas en PERROTTA, Carmen, “De ruta por España: las campañas fotográficas antes, durante y después del *Repertori Iconogràfic d’Espanya*”, en PERROTTA, Carmen, *De la toga a la cámara fotográfica: Adolf Mas Ginestà (1860-1936). Innovación archivística al servicio del arte románico* (Tesis Doctoral). Barcelona, Universidad de Barcelona, 2017, vol. 1, pp. 293-373.

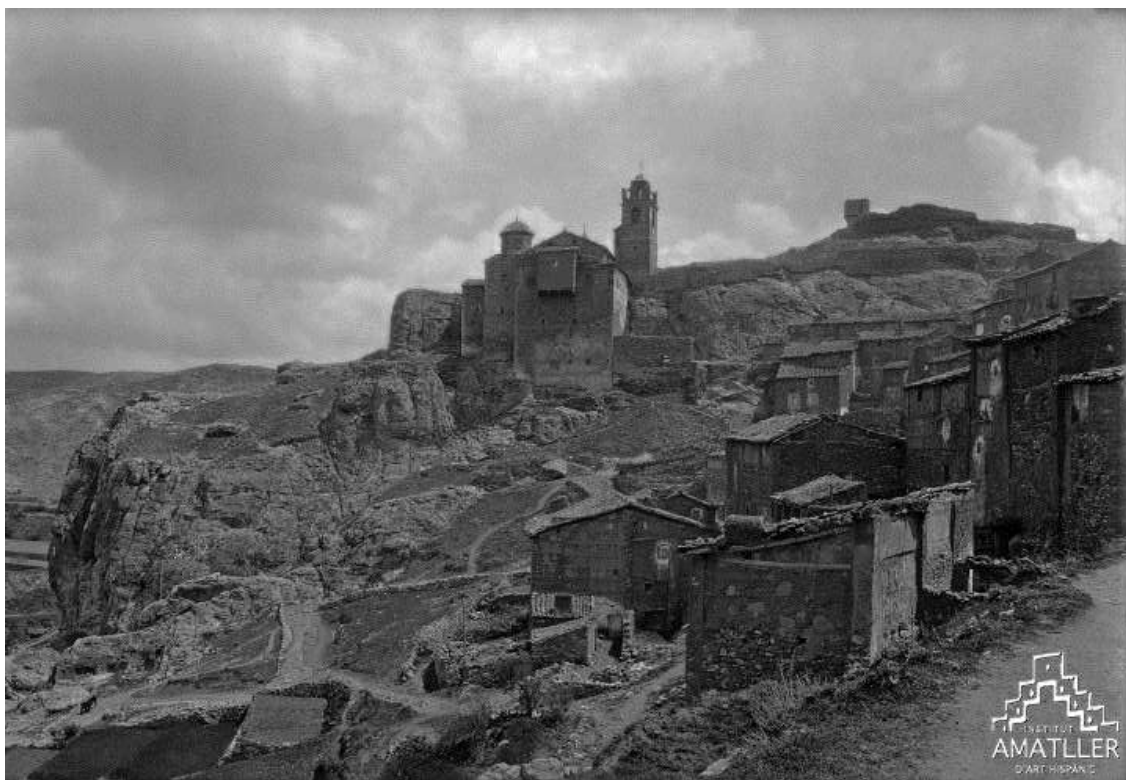


Lámina 58. Pelai Mas, *Vista de Castielfabib*, Castielfabib, 1917, copia positiva a partir de negativo original (Arxiu Mas, Institut Amatller d'Art Hispanic).

La envergadura de este proyecto puso de manifiesto la necesidad de ampliar la nómina de fotógrafos implicados en él, hecho que se produjo a partir de 1918 con la incorporación de profesionales activos en ese momento en diferentes puntos del país. Esta cláusula de delegados fotográficos oficiales para la realización del *Repertorio Iconográfico de España* la conformaron Alejandro Antonietti, destinado a las provincias de Tarragona, Pontevedra o Castellón; Valentí Fargnoli, Carles Vendrell y Joan Coromines, encargados de las provincias de Girona, Lleida y Barcelona respectivamente; Nicolás Montes, delegado de la zona de Zaragoza; y, evidentemente, Pelai Mas, delegado principal y protagonista de la gran mayoría de las campañas desarrolladas a lo largo y ancho de la Península²¹⁷. El resultado del trabajo de todos ellos, así como el realizado con anterioridad por el propio Adolf Mas y otros tantos de sus delegados, dio lugar a una muestra de 669 fotografías expuestas en el Palau de Projeccions bajo el título nada inocente de *Repertori Iconogràfic d'Espanya Arxiu Mas*, en un claro intento por parte de Adolf Mas de situarse por encima del mero encargo y destacar su trayectoria profesional y la de su establecimiento durante las dos últimas décadas.

Una vez concluido el proyecto del *Repertorio*, en paralelo al cual Mas fue generando un catálogo fotográfico propio del establecimiento que pudiera ser objeto de venta y publicidad entre sus clientes²¹⁸, fue necesario recuperar líneas de financiación a través nuevos encargos

²¹⁷ PERROTTA, Carmen, "El Arxiu Mas de Bracelona...", p. 258.

²¹⁸ La formación de este catálogo fotográfico debió de concebirse desde un primer momento como una herramienta dirigida principalmente a los profesionales del ámbito patrimonial y artístico, motivo por el cual entre sus mejores clientes se encontraron historiadores del arte, arquitectos, coleccionistas de arte, museos, etc.

que contribuyeran a sustentar el archivo y a seguir ampliando sus fondos, hecho que no tardó en producirse gracias a dos hispanistas estadounidenses, Walter Cook y Chandler Post, amparados económicamente por instituciones de renombre como la Frick Art Reference Library (FARL), el Fogg Art Museum (FAM) o el propio Metropolitan Museum of Art (MET) para la documentación gráfica de sus investigaciones artísticas. Con sus encargos, a los que se sumaron otros más puntuales como los del medievalista Arthur Kingsley Porter, se retomaron las campañas fotográficas por todo el país, asumiendo Pelai Mas el protagonismo de la mayor parte de ellas. Así, en 1931 se sucedieron numerosas campañas fotográficas que llevaron al delegado principal del *Archivo Mas* e hijo de su fundador a Valencia, Navarra (*lám. 59*), La Rioja, Santiago de Compostela y algunas ciudades castellanoleonesas como Valladolid y Burgos. En 1932 estas expediciones se centraron de nuevo en Valencia, ampliándose también al territorio aragonés. Durante gran parte del año 1934 Pelai Mas estuvo ocupado en fotografiar el patrimonio localizado en Toledo, mientras que las últimas campañas organizadas por la firma catalana se desarrollaron entre 1935 y 1936 y tuvieron a Sevilla como centro de operaciones.



Lámina 59. Pelai Mas, *Castillo de Olite*, Olite, 1931, copia positiva a partir de negativo original (Arxiu Mas, Institut Amatller d'Art Hispanic).

En consecuencia, la iniciativa de Adolf Mas, que contó con la colaboración y financiación tanto de instituciones culturales y artísticas de ámbito nacional e internacional como de estudiosos e investigadores hispanistas, tomó el testigo de los grandes proyectos decimonónicos de documentación sistemática del patrimonio histórico-artístico y monumental español. Sin embargo, este enorme fondo fotográfico generado por los Mas y sus delegados se diferenció de los anteriores, entre otras cuestiones, por la aplicación de manera novedosa de sistemas de organización y clasificación heredados del ámbito archivístico, como las fichas gráficas cuya

información complementó con fondos documentales de diversa índole, siendo considerada por Carmen Perrotta “una tarea enmarcada más en el sector de la historia del arte que en el propiamente fotográfico”²¹⁹. Es de esta manera como el *Archivo Mas*, gracias al impulso del encargo recibido para llevar a cabo el *Repertorio Iconográfico Español* y los múltiples encargos posteriores de hispanistas norteamericanos, llegó a convertirse en la segunda década del siglo XX en uno de los principales estudios fotográficos de Europa especializado en obras de arte y contribuyó de manera decisiva en “la construcción de un nuevo relato fotográfico sobre una España artística y monumental”²²⁰.

En paralelo al trabajo llevado a cabo por el Archivo Mas, Mariano Moreno García y su hijo Vicente Moreno Díaz, quienes regentaron durante seis décadas la firma fotográfica *Casa Moreno*, construyeron entre 1893 y 1953 uno de los mayores archivos fotográficos del patrimonio artístico español, compuesto por más de 60.000 placas en negativo de diferentes formatos. Este fondo, que asumió en su conjunto el nombre de “Archivo de Arte Español”, fue adquirido a la viuda de Vicente Moreno por el Estado en 1955 y, en la actualidad, se conserva en la Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España²²¹.

Mariano Moreno García, nacido en Miraflores de la Sierra (Madrid) el 25 de marzo de 1865 en el seno de una familia humilde, se inició en el mundo de la fotografía como trabajador a jornal en la prestigiosa *Casa Laurent y Cía.*, nombre que surgió de la asociación entre Jean Laurent y el matrimonio compuesto por su hijastra Catalina Dosch y Alfonso Roswag en 1874. En el seno de esta afamada firma aprendió la técnica fotográfica hasta 1893, año en el que emprendió su andadura profesional en solitario y en el que comenzó a gestarse el posteriormente llamado “Archivo de Arte Español” gracias a la reproducción de los fondos del Museo del Prado²²². De hecho, fue en esa misma fecha cuando recibió la autorización verbal del por entonces director del Museo del Prado, Vicente Palmaroli, para realizar reproducciones fotográficas de los cuadros de la pinacoteca española y vender las copias en uno de los locales del propio museo, como anteriormente lo había venido realizando la *Casa Laurent*²²³. Uno de sus trabajos más destacados en la institución museística fue la reproducción fotográfica de más de un centenar de obras de Francisco de Goya, conservadas tanto en el propio Museo del Prado como en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, para el catálogo de la exposición monográfica organizada por el Ministerio de Instrucción Pública en torno a la figura del virtuoso pintor aragonés celebrada en el año 1900 y que, junto a las imágenes realizadas en 1902 para una nueva muestra sobre El Greco, le consagraron como uno de los más destacados fotógrafos

²¹⁹ PERROTTA, Carmen, “El Repertorio Iconográfico de España...”, p. 386.

²²⁰ PERROTTA, Carmen, “El Repertorio Iconográfico de España...”, p. 373.

²²¹ Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España, [en línea], Ministerio de Cultura y Deporte, <<http://catalogos.mecd.es/IPCE/cgi-ipce/ipcefototeca/O13125/IDce1fd23f?ACC=161>>, [Consulta: 15-09-2022].

²²² SEGOVIA, Eduardo y ZARAGOZA, Teresa, *Los Moreno. Fotógrafos de arte*. Madrid, Madrid, Instituto de Patrimonio Histórico Español, 2005. p. 13.

²²³ Conferencia “Clifford, Laurent y Moreno. Inicios de la fotografía de arte en España” impartida por Isabel Argerich (IPCE) el 18 de junio de 2016 en el auditorio del Edificio de los Jerónimos (Museo del Prado), [en línea], Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=9_ryeLC86oc&t=573s>, [Consulta: 13-05-2021].

de arte en España²²⁴. Este reconocimiento se vio refrendado por los numerosos encargos recibidos por Mariano Moreno para fotografiar las obras de exposiciones y repertorios artísticos de diferentes museos y coleccionistas privados. También fue requerido por la Junta de Iconografía Nacional desde su creación en 1907 y colaboró con la Sociedad de Amigos del Arte realizando las reproducciones fotográficas de gran parte de sus exposiciones.

Todas las fotografías que realizó durante estos años fueron engrosando lo que el propio Mariano Moreno llamó “Archivo de Arte Español” que, si bien incluye un número nada desdeñable de vistas monumentales (*lám. 60*) y detalles ornamentales y arquitectónicos, se compone mayoritariamente de reproducciones de obras artísticas que alcanzaron un gran éxito comercial. Frente a los catálogos, guías y álbumes publicados por otros fotógrafos anteriores como Clifford o el propio Laurent, Moreno redujo el espectro geográfico de sus imágenes en favor de una mayor exhaustividad temática y atención al detalle, llevándole en ocasiones a capturar numerosas tomas de una misma obra artística. Este hecho se debe a que, como señalan Eduardo Segovia y Teresa Zaragoza, los Moreno nunca intentaron llevar a cabo un inventario general del arte español, sino que “se limitaron a cumplir con lo que sus ‘clientes’ -historiadores, coleccionistas, organismos oficiales- les solicitaban”²²⁵.

A su muerte en 1925, su hijo mayor Vicente Moreno dio continuidad a la labor iniciada por su padre, aumentando el archivo fotográfico de obras de arte y, de manera paralela, asumiendo los encargos de la Junta Delegada de Salvamento del Tesoro Artístico y el Comité de Reforma, Reconstrucción y Saneamiento de Madrid, durante la guerra, y del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional una vez finalizado el conflicto.

El archivo generado conjuntamente por Mariano y Vicente Moreno consta de un número cercano a las cincuenta y seis mil fotografías entre las que, como se ha señalado con anterioridad, predominan las reproducciones de pintura y obras de arte mueble de diversa naturaleza (escultura, orfebrería, objetos litúrgicos, tejidos, etc.). A pesar de ello, este fondo también lo conforman más de tres mil fotografías de arquitectura y vistas monumentales tomadas en una buena parte de las provincias españolas, incluida La Rioja. En concreto, las tomas riojanas son un total de 168 y se corresponden con seis de los principales monumentos localizados en los municipios de Ábalos, Cañas, Logroño, Nájera, San Vicente de la Sonsierra y Santo Domingo de la Calzada²²⁶.

²²⁴ SÁNCHEZ TORIJA, Beatriz, “La fotografía como herramienta para el conocimiento de las Bellas Artes” en HERNÁNDEZ LATAS, José Antonio (dir.), *1839-1939: Un siglo de fotografía. II Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2018, p. 280-281.

²²⁵ SEGOVIA, Eduardo y ZARAGOZA TERESA, “Los Fondos del Archivo Moreno”, en SEGOVIA, Eduardo y ZARAGOZA, Teresa, *Los Moreno. Fotógrafos de arte...*, p. 78.

²²⁶ Para mayor detalle, véase capítulo 6.2, pp. 372-375.



Lámina 60. Casa Moreno, *Panteón de los Reyes, Colegiata de San Isidoro, León, s.f.*, copia positiva (Casa Moreno. Archivo de Arte Español, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte).

Algunos proyectos de naturaleza similar a los desarrollados por el Archivo Mas y la Casa Moreno, aunque de menor entidad por circunscribirse al ámbito regional, fueron el *Archivo Fotográfico de Arte Aragonés*, llevado a cabo por Juan Mora Insa desde 1910 y cuyos fondos se conservan en el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza, y los repertorios de tantos otros fotógrafos locales que registraron con sus cámaras el patrimonio de sus respectivos territorios.

Con el inicio del conflicto civil en España y durante los casi tres años que duró la contienda, la labor fotográfica se redujo de manera notable, circunscribiéndose casi por completo al reporterismo de guerra desde ambos bandos. Así, la fotografía de arquitectura durante este periodo, inmersa en esa misma tendencia por documentar gráficamente los sucesos del conflicto, se limitó a ofrecer las imágenes de edificios y monumentos afectados por los bombardeos, los enfrentamientos armados, los incendios y otros tantos hechos devastadores que afectaron de manera irreversible sobre el patrimonio histórico-artístico del país.

En este contexto, cobran mayor importancia los numerosos repertorios fotográficos sobre los monumentos y obras de arte que, bajo diversas pretensiones de carácter personal, científico, político, artístico o comercial, se llevaron a cabo en España durante los cerca de cien años que separan la invención del primer procedimiento puramente fotográfico y el estallido de la Guerra Civil española. Estas fotografías se presentan en la actualidad como documentos imprescindibles para el estudio de la historia del arte en nuestro país, en este caso concreto desde el ámbito de la arquitectura, y se convierten en instrumentos fundamentales tanto para

la construcción de la teoría y la historia de la conservación y la restauración del patrimonio monumental como para la puesta en marcha de políticas y acciones concretas de protección sobre el mismo.

4.2. Usos de la fotografía de arquitectura en España

Detrás de cada fotografía, sea del género que sea, existen unas intencionalidades más o menos complejas que, a su vez, determinan los usos que se hacen de las mismas, pudiendo ser éstos diversos y variar a lo largo del tiempo²²⁷. La fotografía de arquitectura es un caso paradigmático de ello pues, incluso desde antes de su puesta en práctica, los encargados de anunciar el descubrimiento del primer procedimiento fotográfico (el daguerrotipo) y aquellos que pudieron ver sus primeros resultados, ya auguraban las enormes posibilidades que este género tenía en lo relativo a la documentación y la difusión de las obras de arte por todo el mundo. Además, el nacimiento de la fotografía en una época en la que comenzaban a plantearse debates acerca de los modos de construcción y las formas de conservar la memoria del pasado encontraron en la reproducción fotográfica “una esperanzadora herramienta”²²⁸.

A estos fines presentes desde un primer momento se fueron sumando con el tiempo otras nuevas aplicaciones e intencionalidades que, a su vez, determinaron también la forma en la cual los fotógrafos capturaron estos bienes monumentales desde un punto de vista técnico y compositivo pues, como señala Rodríguez Ruiz, “la intencionalidad de la imagen residía en la mirada y en el ojo del fotógrafo, en la elección de encuadres, detalles, luces y sombras, en la oportunidad y adecuación de los temas para construir con elocuencia memorias, no siempre objetivas, de edificios, ruinas, catástrofes, destrucciones, edificios en construcción, con el fin de confiscar arquitecturas y ciudades de su propia realidad para narrar historias en forma de viajes, crónicas, discursos políticos”²²⁹.

En definitiva, la fotografía de arquitectura, desde sus orígenes, atendió a unas motivaciones y aplicaciones que, con el tiempo, fueron ampliándose en función del contexto cultural, político y social de España. Así, a las intenciones y usos documentales y artísticos que la fotografía monumental y de arquitectura asumió en un primer momento se sumaron propósitos científicos y conservacionistas, fines económicos y políticos de diversa índole y su aplicación se extendió también al ámbito pedagógico y al profesional. En la actualidad, la fotografía de arquitectura española generada entre la segunda mitad del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX sigue siendo una herramienta fundamental no sólo para el estudio de la historia del arte y la teoría de la conservación y la restauración monumental, sino que también interviene de manera relevante en el análisis y la investigación de otras disciplinas de carácter cultural, social y económico. Esta amplia funcionalidad de la fotografía de arquitectura tanto en

²²⁷ Sobre los significados y los usos y aplicaciones de la fotografía y la imagen fotográfica véanse SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, *El documento fotográfico. Historia, usos, aplicaciones*. Gijón, Ediciones Trea, 2006; BELTING, Hans, “La transparencia del medio. La imagen fotográfica”, en BELTING, Hans, *Antropología de la imagen*. Madrid, Katz Editores, 2007, pp. 263-295; y FREUND, Gisèle, *La fotografía como documento social*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2017.

²²⁸ PÉREZ GALLARDO, Helena, “Usos de la fotografía de arquitectura española...”, p. 357.

²²⁹ RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín, “Fotografía y arquitectura. Ideas e historias de un encuentro anunciado” en RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín y PÉREZ GALLARDO, Helena (eds.), *Mirar la arquitectura: fotografía monumental en el siglo XIX*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2015, p. 23.

su tiempo contemporáneo como en las épocas posteriores y, consecuentemente, también la actual, quedó definida a la perfección a través de las palabras de Rodríguez Ruiz en referencia al tiempo detenido y confiscado por la fotografía:

“que siempre es otro y puede volver a mirarse en cualquier momento como memoria o testimonio del pasado, como documento o evocación cultural, como instrumento para interpretar o intervenir en la arquitectura, conservándola o restaurándola, además de propagar su fortuna, rareza o magnificencia, sirviendo incluso para ayudar al arquitecto a proyectar sus obras o, como se ha visto, al historiador en sus tareas específicas”²³⁰.

A continuación, se realiza un repaso general por las principales aplicaciones, funciones y usos que la fotografía de arquitectura ha desempeñado en España desde sus primeras manifestaciones hasta el momento actual, teniendo en cuenta que una misma fotografía pudo y puede ser empleada de muy diversas formas y no se puede acotar, salvo en casos extremadamente concretos, a uno solo de estos usos que, por lo general, se diluyen y solapan entre sí.

4.2.1. Medio de reproducción artística

La propia naturaleza de la fotografía como procedimiento para fijar la realidad de manera fiel fue la que determinó el primero y más básico de sus usos como medio de reproducción artística. De hecho, la reproducción de obras de arte estuvo muy presente en las diferentes pruebas e investigaciones que dieron lugar al nacimiento de la fotografía, motivo por el cual fue ésta una de sus aplicaciones más usuales “como fuente de inspiración y estudio para los artistas del siglo XIX”²³¹.

A diferencia del dibujo, la pintura o el grabado, la fotografía permitía obtener imágenes exactas en las que “su realismo y objetividad, su carácter de verdad, eran los valores y características más apreciados frente a otras representaciones de la arquitectura y de la ciudad”²³². Así lo manifestaron, por ejemplo, sociedades fotográficas como la francesa, que en una de sus asambleas destacó como una de sus aplicaciones más interesantes “la reproducción fiel e incontestable de los monumentos y documentos históricos o artísticos que el tiempo y las revoluciones finalmente terminarán por destruir”²³³. Dejando a un lado la segunda parte de esta afirmación que introduce otras de las principales utilidades que tuvo la fotografía de arquitectura asociadas a la documentación y la conservación, el mero registro visual de los monumentos, edificios o ruinas se presentaba como el fin primero de la relación que se estableció entre ambas, fotografía y arquitectura, desde sus inicios. De hecho, algunos autores como Rodríguez Ruiz llegan a ironizar con el hecho de que la segunda estuviera esperando a la primera, “como si mirar fotográficamente la arquitectura y la ciudad, representándolas fiel y objetivamente -como parecían creer y demandar la una de la otra-, fuera el sentido último de sus ambiciones y deseos, de su propia existencia”²³⁴. Como tal, no es de extrañar que las primeras pruebas del daguerrotipo en nuestro país tuvieran como protagonistas los ámbitos

²³⁰ RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín, “Fotografía y arquitectura. Ideas e historias...”, p. 25.

²³¹ PÉREZ GALLARDO, Helena, “La llegada de la fotografía a la Real Academia de Bellas Artes...”, p. 148.

²³² RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín, “Fotografía y arquitectura. Ideas e historias...”, p. 16.

²³³ PÉREZ GALLARDO, Helena, “Fotógrafos de arquitectura española...”, p. 265.

²³⁴ RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín, “Fotografía y arquitectura. Ideas e historias...”, p. 15.

urbanos y las representaciones arquitectónicas y monumentales que se localizaban en ellos, apareciendo la Casa Xifré y la Lonja del Pla del Palau en la primera toma barcelonesa y el Palacio de Oriente en la realizada por primera vez en Madrid.

En esta elección prioritaria de las temáticas arquitectónicas durante los primeros años de vida del nuevo sistema de representación gráfica, además de su carácter cotidiano y su monumentalidad, influyeron las numerosas limitaciones técnicas de los primeros procedimientos, especialmente en lo relativo a los tiempos de exposición asociados a la cantidad de luz y la quietud de los motivos capturados. Frente al retrato, en el que era imprescindible mantenerse inmóvil durante sesiones de varios minutos, o la fotografía de obras de arte mueble, que por lo general se conservaban en lugares interiores escasamente iluminados, la reproducción fotográfica de arquitectura contó con ciertas ventajas de ejecución como su naturaleza estática y la buena iluminación debida a su carácter exterior. Sin embargo, estas dificultades técnicas también marcaron ciertas pautas en la representación arquitectónica, como la ausencia casi total de tomas en interiores o la repetición de ciertos puntos de vista que acabarían instaurando un imaginario colectivo durante la primera etapa de la fotografía, especialmente acusado en España gracias, en parte, a la reiteración de los motivos monumentales prefijados por el relato romántico o las guías de viaje.

Las dimensiones y proporciones, los materiales y texturas, los detalles de elementos constructivos y ornamentales y otras tantas características propias de la arquitectura se mostraron como nunca antes a través del medio fotográfico (*lám. 61*). Por este motivo, el nuevo procedimiento fue desplazando y, finalmente, acabó sustituyendo al dibujo, el grabado y otras técnicas artísticas previas como medio de reproducción, pese a los discursos que preconizaban la muerte del arte y que estuvieron encabezados por el poeta y crítico Charles Baudelaire²³⁵. A pesar de ello, la fotografía no siempre consiguió ofrecer una imagen fidedigna del monumento retratado, falseando en ocasiones sus escalas, escondiendo detalles tras los efectos lumínicos o siendo incapaz de reproducir sus verdaderos tonos hasta la aparición de la fotografía en color. Estas distorsiones en la reproducción fotográfica de la arquitectura, además de los condicionantes climáticos, dependieron tanto del avance tecnológico y el desarrollo de los nuevos procedimientos como de la capacidad técnica de los fotógrafos, pues no hay que olvidar que detrás de cada imagen se encontraba una figura humana con una forma de mirar y unas cualidades técnicas propias.

²³⁵ BAUDELAIRE, Charles, *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid, Antonio Machado Libros, 2017, pp. 231-233.



Lámina 61. Anónimo, *Fachada del edificio de Gobernación en la Plaza del Sol*, Madrid, h. 1860, papel albúmina (Biblioteca Nacional de España).

La reproducción artística por medio de la fotografía no se limitó a los bienes arquitectónicos y monumentales del país, sino que a partir de la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del siglo fueron recurrentes también las iniciativas y solicitudes por parte de fotógrafos, profesionales en su mayor parte, para reproducir las obras de arte mueble de museos, instituciones, academias o colecciones privadas. Jean Laurent se convirtió en un claro ejemplo de ello al reproducir mediante sus fotografías las obras atesoradas, entre otros, por el Real Museo de Pintura y Escultura (actual Museo Nacional del Prado)²³⁶, los Reales Sitios, la Academia de Bellas Artes de San Fernando o el Museo de Bellas Artes. Sus imágenes de esculturas, pinturas, documentos, tapices, armerías y otros tantos objetos y obras muebles acompañaron a sus vistas de ciudades y monumentos para conformar uno de los mayores catálogos fotográficos de reproducciones artísticas del país. Además del fotógrafo francés asentado en España, otros

²³⁶ Federico de Madrazo y Kuntz, pintor y director del Museo del Prado hasta en dos ocasiones, jugó un papel fundamental en este sentido al ser el primero en su cargo en permitir la realización de fotografías de los fondos del museo. Para asumir dicha tarea, solicitó al Ministerio la reproducción sistemática de sus obras y, al mismo tiempo, la instalación de un establecimiento fotográfico permanente (regentado en su primera etapa por Jean Laurent) y la venta de dichas reproducciones en las instalaciones de la propia pinacoteca. Esta iniciativa de Madrazo supuso un impulso definitivo del empleo de la fotografía como medio de reproducción artística en el ámbito institucional español.

exponentes de la reproducción sistemática de obras de arte fueron los anteriormente citados Charles y Jane Clifford, Adolf y Pelai Mas o los Moreno.

De esta capacidad de reproducción directa de los monumentos y las obras artística a través del medio fotográfico, que en sentido estricto no podría considerarse un uso en sí mismo sino más bien una de sus aplicaciones más valoradas, y de la intervención imprescindible del ojo del fotógrafo, “no siempre consciente de que estaba interpretando con la mirada una figura, un volumen, un objeto, una representación bidimensional de algo que, en su quietud, era siempre una construcción de espacios”²³⁷, derivaron las múltiples utilidades que la fotografía de arquitectura asumió desde su nacimiento en el ámbito privado, institucional, político, cultural, científico o económico, entre otros.

4.2.2. Objeto y fuente de inspiración artística

Esta cualidad inherente de la fotografía como instrumento de reproducción de los monumentos y vestigios arquitectónicos españoles, también abrió un camino eminentemente artístico influenciado por la corriente romántica imperante durante buena parte del siglo XIX por la que los edificios que legaron las antiguas culturas, fundamentalmente las de la época medieval y, por encima del resto, la musulmana, se convirtieron en escenarios perfectos de recreación romántica y oriental. En consecuencia, no fueron pocos los monumentos andalusíes que sirvieron a numerosos fotógrafos, como anteriormente lo habían sido para dibujantes, pintores o ilustradores, para construir estampas románticas en las que dichos edificios asumieron el papel de elementos exóticos y evocadores de un pasado mítico o glorioso de la historia y la cultura española. En esta corriente romántica y orientalista que convirtió a la arquitectura en un elemento de inspiración artística a través de la fotografía se podrían incluir a fotógrafos como Théophile Gautier, Eugène Piot, Alphonse de Launay (*lám. 62*), John Gregory Crace o Jakob August Lorent, figuras que a mediados del siglo XIX viajaron de manera recurrente a España con una cámara entre su equipaje, y otras tantas personalidades nacionales que asumieron la práctica fotográfica y los principios estéticos de sus homólogos extranjeros como, por ejemplo, el calotipista Joaquín Pedrosa. Algo similar ocurrió entre finales del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX con el movimiento pictorialista en el que, si bien la arquitectura no fue siempre una de sus principales protagonistas, sí que asumió de manera recurrente el papel de escenario de las composiciones pictóricas de fotógrafos destacados de esta corriente como el alemán Kurt Hielscher o el español José Ortiz Echagüe. De esta manera, inmersa o no dentro de estas y otras tendencias estéticas, la fotografía de arquitectura, como objeto autónomo en sí mismo, se convirtió en “una obra que alentaba la mirada artística y estética para múltiples espectadores, en una obra de arte ajena y distante de las convencionales, aunque en íntima relación con ellas”²³⁸.

²³⁷ RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín, “Fotografía y arquitectura. Ideas e historias...”, p. 28.

²³⁸ RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín, “Fotografía y arquitectura. Ideas e historias...”, p. 24.



Lámina 62. Alphonse de Launay, *Alhambra, Patio de la Alberca*, Granada, c. 1852, papel a la sal a partir de negativo en papel a la sal encerado -calotipo- (Fondo Fotográfico Universidad de Navarra).

Además de como obra de arte en sí misma²³⁹, la fotografía de arquitectura también sirvió como fuente de inspiración artística, influyendo de manera evidente en composiciones y puntos de vista o en la elección de determinados escenarios monumentales o detalles ornamentales y arquitectónicos. Así quedó demostrado en las creaciones de numerosos artistas, en cuyos archivos figuraban una cantidad importante de fotografías de arquitectura como inspiración para sus grabados, obras pictóricas o sus construcciones. El empleo de la fotografía como fuente de inspiración para la realización de grabados se convirtió en una práctica recurrente desde la aparición de la primera, pudiendo observarse esta influencia en un buen número de publicaciones de diferente tipología y origen. La obra *L'Espagne* de Jean-Charles Davillier publicada en 1874 fue una buena muestra de ello²⁴⁰, pudiendo constatarse la gran similitud existente entre algunos de los más de 300 grabados de Gustave Doré que ilustraron la publicación y fotografías realizadas en España con anterioridad por figuras tan destacadas como el propio Laurent²⁴¹ (*lám. 63 y 64*). En el caso de la pintura, como señala Pérez Gallardo, “la fotografía ofrecía las garantías de fidelidad y agilidad necesarias para poder trasladar a sus obras

²³⁹ Durante los primeros años de vida de la fotografía se sucedieron encendidos debates y opiniones en contra y a favor respecto a su consideración como obra de arte.

²⁴⁰ DAVILLIER, Jean-Charles, *L'Espagne*. París, Librería Hachette y C^a, 1874.

²⁴¹ El artículo de Juan Antonio Fernández Rivero *La fotografía en la obra de Gustavo Doré durante su viaje a España* ahonda en esta inspiración fotográfica de los grabados de Doré publicados en *L'Espagne*.

objetos, poses y escenarios, sin tener que realizar un boceto previo”²⁴². Un ejemplo destacado de esta función inspiradora de la fotografía de arquitectura sobre esta disciplina artística lo constituyeron las acuarelas de la Alhambra del pintor orientalista francés Henri Regnault en las que llevó a cabo copias casi exactas de tomas capturadas por él mismo durante su visita al monumento granadino y por su compatriota, el fotógrafo Jean Laurent.



Láminas 63 y 64. Gustave Doré, *Bibliothèque de L'Escorial* (DAVILLIER, Jean-Charles, *L'Espagne*. París, Librería Hachette y C^a, 1874, p. 621); Jean Laurent, Escorial. *Vista interior de la Biblioteca*, San Lorenzo del Escorial, 1860-1886 (Archivo Ruiz Vernacci, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte).

Por su parte, en el ámbito de la arquitectura y la decoración, la fotografía también sirvió de referencia para la construcción de nuevos edificios o para la ornamentación de estancias concretas. En el primer caso, las imágenes fotográficas de arquitectura fueron empleadas por numerosos arquitectos como guía para replicar, imitar o reinterpretar los rasgos y elementos característicos de los diferentes estilos constructivos presentes en España, especialmente aquellos surgidos y desarrollados durante la época medieval. En consecuencia, no fue extraño que una buena nómina de arquitectos, tanto nacionales como extranjeros, contaran con importantes colecciones fotográficas de vistas urbanas, arquitectónicas y monumentales como herramienta de consulta e inspiración para sus propias creaciones. Quizás, el mejor ejemplo de ello lo constituyó el arquitecto estadounidense Henry Hobson Richardson quien, además de emplear la fotografía como medio de difusión y prestigio de su obra como se verá más adelante, recopiló numerosos álbumes con imágenes de los monumentos más representativos de Francia, Italia o España, que le sirvieron como medio imprescindible para el estudio y el conocimiento de las características y formas arquitectónicas medievales europeas, las cuales, posteriormente,

²⁴² PÉREZ GALLARDO, Helena, “La llegada de la fotografía a la Real Academia de Bellas Artes...”, p. 149.

introdujo en sus propias construcciones de marcado carácter historicista. Cada uno de estos álbumes contenía numerosos ejemplares fotográficos en los que se reproducían los principales edificios de época medieval y renacentista, encontrándose entre ellos monumentos españoles de ciudades como Burgos, Granada, Salamanca (*lám. 65*), Toledo o Zaragoza y que, en su mayor parte, pertenecían a firmas de prestigio en nuestro país como la Casa J. Laurent o Casiano Alguacil. En este sentido, la fotografía de arquitectura no sólo jugó un importante papel como elemento inspirador, sino que también fue fundamental en la conformación y la preeminencia de ciertos movimientos arquitectónicos, contribuyendo a popularizar unos estilos sobre otros y sustituyendo a la crítica “como el árbitro del gusto arquitectónico”²⁴³.



Lámina 65. J. Laurent y C^ª, *Claustro de las ruinas de la Escuela de la Vega*, Salamanca, en el álbum *Photographs of Cloisters in France, Italy and Spain*, 1870-1885, vol. HHR218_3, p. 33 (Frances Loeb Library, Harvard University Graduate School of Design).

En el segundo de los casos, la gran admiración e interés que despertaron las yeserías, inscripciones, arabescos y el resto de elementos ornamentales de los monumentos islámicos españoles trajeron consigo una gran proliferación de estudios y publicaciones que los tuvieron como protagonistas y, al mismo tiempo, una amplia reproducción gráfica de los mismos a través del dibujo, el grabado y la fotografía con fines tanto documentales y científicos como, en este caso específico, prácticos. Estas imágenes dibujadas, grabadas o fotografiadas fueron altamente

²⁴³ PÉREZ GALLARDO, Helena, “Usos de la fotografía de arquitectura española...”, p. 343.

demandadas como modelos para ser replicados en la decoración de casas, villas, palacios y otro tipo de construcciones similares, especialmente en el ámbito británico y francés²⁴⁴. En los primeros años de vida de la fotografía, todavía siguieron predominando las reproducciones de este tipo de elementos ornamentales a través del dibujo. Sin embargo, con la aparición de los nuevos procedimientos comenzó a ocupar una posición importante al respecto, como así lo demuestran las imágenes de motivos, inscripciones y fragmentos arquitectónicos capturadas por los hermanos Louis Auguste y Auguste Rosalie Bisson hacia 1853 (*lám. 66*).

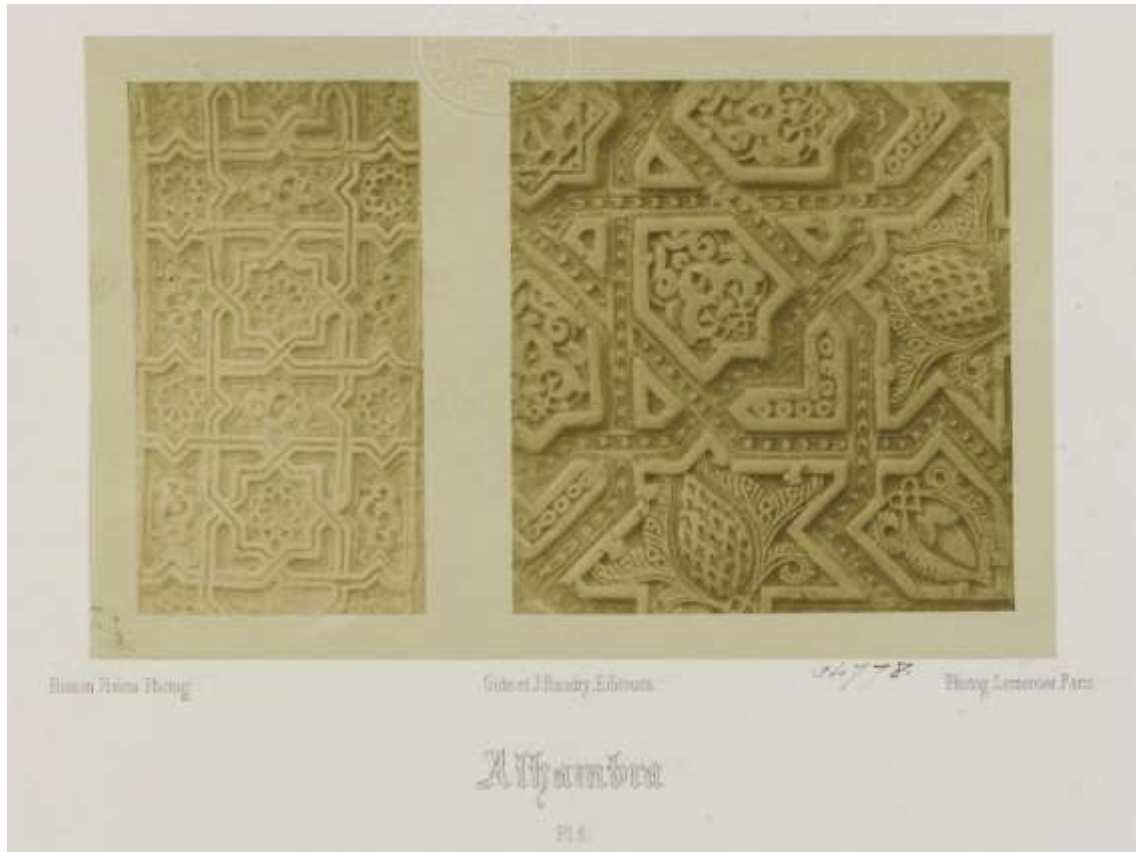


Lámina 66. Hermanos Bisson, *Motivos decorativos de la Alhambra*, Granada, h. 1853, papel a la sal en BISSON, Louis Auguste y BISSON, Auguste Rosalie, *Choix d'ornements arabes de l'Alhambra offrant dans leur ensemble une synthèse de l'ornementation mauresque en Espagne au XIIIe siècle*. París, Gide et J. Baudry, 1855 (Victoria & Albert Museum).

4.2.3. Instrumento para el conocimiento y la difusión de las obras de arte

Además de como una obra de arte en sí misma o como una fuente de inspiración de primer orden, la capacidad de la fotografía para reproducir fielmente la realidad contribuyó de manera definitiva al conocimiento, la difusión y la popularización de las diferentes manifestaciones artísticas repartidas por todo el planeta. En palabras de Gisèle Freund, la

²⁴⁴ Además de estos procedimientos de reproducción gráfica, también fue recurrente la realización de vaciados en yeso de estos motivos decorativos tanto para su estudio como para su copia y traslado a nuevas edificaciones y, por desgracia, la sustracción y el arranque de fragmentos originales de las salas del palacio nazarí de Granada por parte de coleccionistas (PÉREZ GALLARDO, Helena, *Usos de la fotografía de arquitectura española...*, pp. 303-313).

fotografía, como medio de reproducción, consiguió que la obra de arte se hiciera “accesible a las masas”²⁴⁵.

Durante buena parte de la historia, las obras de arte y, fundamentalmente, las de arquitectura, tan solo eran conocidas por los oriundos del lugar en el que se emplazaban y, en casos excepcionales, por aquellos cuyo poder adquisitivo les permitía viajar, por unas u otras razones, hasta dichos lugares. La aparición de las primeras publicaciones en las que se incluían descripciones de estos bienes histórico-artísticos dieron el primer paso hacia un conocimiento general más allá de las propias fronteras. Sin embargo, con el desarrollo de la Historia del Arte y la Arqueología y en un contexto de proliferación del fenómeno viajero y del coleccionismo, surgieron los grandes repertorios de imágenes que, por medio de dibujos, grabados y, finalmente, fotografías, reprodujeron estas obras artísticas permitiendo su contemplación, reconocimiento y admiración a lo largo y ancho del mundo.

En este caso concreto, las imágenes fotográficas, ya fueran presentadas a través de álbumes, como ilustraciones en relatos y guías de viajes o de forma individual en láminas sueltas o, posteriormente, postales, permitieron “acercar el conocimiento de lugares remotos, edificios, paisajes y obras de los museos más importantes del mundo a toda la sociedad que las podía comprar y contemplar cómodamente desde su casa”²⁴⁶. En otras palabras, la fotografía consiguió que la contemplación de sus imágenes se convirtiera en un viaje en el que no era necesario ningún tipo de desplazamiento y en el que la propia mirada y la imaginación se convertían en los medios que permitían al observador trasladarle al lugar que se reproducía delante de sus ojos. Así lo entendió el crítico francés Ernest Lacan quien, en su obra *Esquisses photographiques, à propos de l'Exposition universelle et de la guerre d'Orient*, destacó esta capacidad de la fotografía para emocionar y transportar a quienes la contemplaban a aquellos lugares lejanos y soñados entre los que se encontraba, por supuesto, España:

“¡Sueña con bosques oscuros, con llanuras abigarradas, con valles pintorescos, con aldeas dispuestas como nidos al borde del camino, con montañas majestuosas, con mares azules o espumosos, con los Alpes, con el Mediterráneo, con Italia, con España, con Oriente! Y maldice la cadena que le retiene atado a su estrecha casa, cuando sabe que todo eso existe y sería tan dulce de conocer. ¡Espera!... ¿No es eso lo que la fotografía ofrece?... Abra aquel álbum: ¿ama el sol, la poesía de los recuerdos? [...] ¿Quiere España? Aquí está Toledo, asentada en su colina como una corona sobre un pedestal de mármol; cruce el río, suba a la ciudad, deténgase frente al Alcázar, acérquese a la iglesia de San Juan de los Reyes, y allí, detrás del monumento, ¡observe esas cadenas colgadas simétricamente en la pared! Son las que retenían en las cárceles moras a los cristianos liberados por Fernando e Isabel en la época de la conquista; mírelas, no falta ni una. ¡Vea este patio con arcadas moriscas, con sus naranjos tan altos como robles! Es el patio de la catedral de Córdoba. Deténgase un momento junto a estos hermosos árboles, y allí, mientras sueña, la iglesia le enviará sus cantos, el cielo su sol, y los naranjos sus perfumes embriagadores. Pero es la Alhambra lo que busca con su mirada, en este viaje mágico en el que su pensamiento no tiene más que desear para satisfacer sus ojos: la Alhambra, a la que todos los poetas han cantado, y cuyo sólo nombre le hace soñar con toda la felicidad de la tierra. Aquí está. Entre bajo estas ligeras y gráciles arcadas, toque estos pilares esculpidos como joyas de marfil, canse su mirada siguiendo los mil contornos de estos arabescos que se cruzan, se dividen, se entrelazan y se funden como los diseños de un maravilloso encaje. El movimiento, las fiestas, la vida, se han retirado de este lugar de delicias, pero ¡cuántos

²⁴⁵ FREUND, Gisèle, “La fotografía, medio de reproducción...”, p. 91.

²⁴⁶ PÉREZ GALLARDO, Helena, “La llegada de la fotografía a la Real Academia de Bellas Artes...”, p. 148.

recuerdos siguen viviendo allí! Podrá viajar por toda España y descansar donde quiera: los señores vizconde Vigier, Tenison y el vizconde de Dax serán sus cicerones”²⁴⁷.

A través de estas palabras, en las que se destaca a la Alhambra como el monumento imprescindible en la visita de cualquier viajero, Lacan dejó patente la funcionalidad que la fotografía asumió desde sus inicios como medio para el conocimiento de la arquitectura española más allá de las propias fronteras y el papel que los fotógrafos viajeros como Vigier, Tenison (*lám. 67*) o Dax jugaron en este proceso durante las primeras décadas de existencia del medio, convirtiéndose en los guías de este viaje visual e imaginario que podía realizarse desde casa.



Lámina 67. Edward King Tenison, *Puente de Alcántara y Alcázar*, Toledo, 1852-1853, papel a la sal a partir de negativo de papel en *Recuerdos de España*, 27r (Fuente gallica.bnf.fr/ Bibliothèque nationale de France).

Esta difusión del patrimonio monumental de España siguió produciéndose a lo largo del siglo XIX y gran parte del siglo XX gracias a la iniciativa de fotógrafos aficionados y profesionales tanto nacionales como extranjeros que, bien por intereses recreativos, científicos o comerciales, encontraron en la arquitectura el objetivo perfecto para sus cámaras. Algunos de ellos, generalmente los que contaron con estudio propio o asumieron encargos específicos para firmas especializadas (Clifford, Napper, Laurent, etc.), construyeron completos archivos iconográficos de carácter casi enciclopédico que documentaron una gran parte de los bienes arquitectónicos del país y que se recopilaron en álbumes, catálogos, repertorios... Gracias al trabajo de todos

²⁴⁷ Extracto traducido de la obra en francés LACAN, Ernest, *Esquisses photographiques, à propos de l'Exposition universelle et de la guerre d'Orient. Historique de la photographie, développements applications, biographies et portraits*. París, Grassart y A. Gaudin et Frère, 1856, pp. 22-24.

ellos y al aumento del coleccionismo y del comercio de este tipo de imágenes, las fotografías de arquitectura española empezaron a formar parte de las colecciones de museos, bibliotecas, artistas, historiadores, escuelas de arte y arquitectura, etc., siendo posible encontrar ejemplares en los que se reproducía en patrimonio monumental español en cualquier parte del mundo.

En paralelo a la labor individual de estos fotógrafos, comenzaron a surgir proyectos y publicaciones cuyo objetivo principal fue el de reunir los monumentos más reseñables del país para su conocimiento por parte del público general y, al mismo tiempo, para su empleo en otros ámbitos de carácter práctico. Este tipo de iniciativas fueron protagonizadas por instituciones de carácter artístico y organismos públicos o, simplemente, surgieron fruto de la colaboración entre artistas, historiadores, críticos de arte y eruditos en el sentido amplio del término que, tempranamente, asumieron la utilidad de la fotografía como herramienta de difusión del patrimonio arquitectónico nacional. Este último fue el caso de *Recuerdos y bellezas de España. Obra destinada para dar a conocer sus monumentos, antigüedades, paisajes, etc.*, en cuyo título ya se hacía saber la intención de dar a conocer la riqueza histórico-artística, monumental y paisajística del país y en cuyo origen influyó la corriente romántica de la época que no sólo se manifestó a través de relatos más o menos fidedignos, estereotipados e imaginarios como los de Laborde, Ford, Taylor, Davillier o Doré, sino también a través de publicaciones que, por medio de detalladas descripciones y una profusa ilustración, se convirtieron en una exaltación del patrimonio nacional. *Recuerdos y bellezas de España* se publicó entre 1839 y 1856 con volúmenes por provincias y el apartado gráfico se encargó por completo al dibujante, pintor y litógrafo Francisco Javier Parcerisa i Boada. A pesar de que en esta primera versión no se contó con la fotografía, probablemente por lo reciente del nuevo invento, en la reedición que se llevó a cabo entre 1884 y 1889 bajo el nuevo título *España: sus monumentos y artes, su naturaleza e historia* un número importante de las ilustraciones de Parcerisa fueron sustituidas por fotograbados de J. Laurent y Cía (lám. 68), Joarizti y Mariezcurrena o Meisenbach y por dibujos realizados mayoritariamente por Gil, Pirala, Passos y Delgado en los que influyó de manera decisiva la fotografía, tanto en la forma de mirar la arquitectura como la composición y en la elección de los encuadres (lám. 69 y 70). Otros proyectos que también se sirvieron de la fotografía como medio de conocimiento y difusión de la arquitectura española, aunque con mayor vocación educativa y conservacionista respectivamente, fueron *Monumentos arquitectónicos de España* y el *Catálogo Monumental de España*, de los que se hablará en los apartados dedicados a la fotografía como instrumento pedagógico y como documento para la conservación y protección monumental.

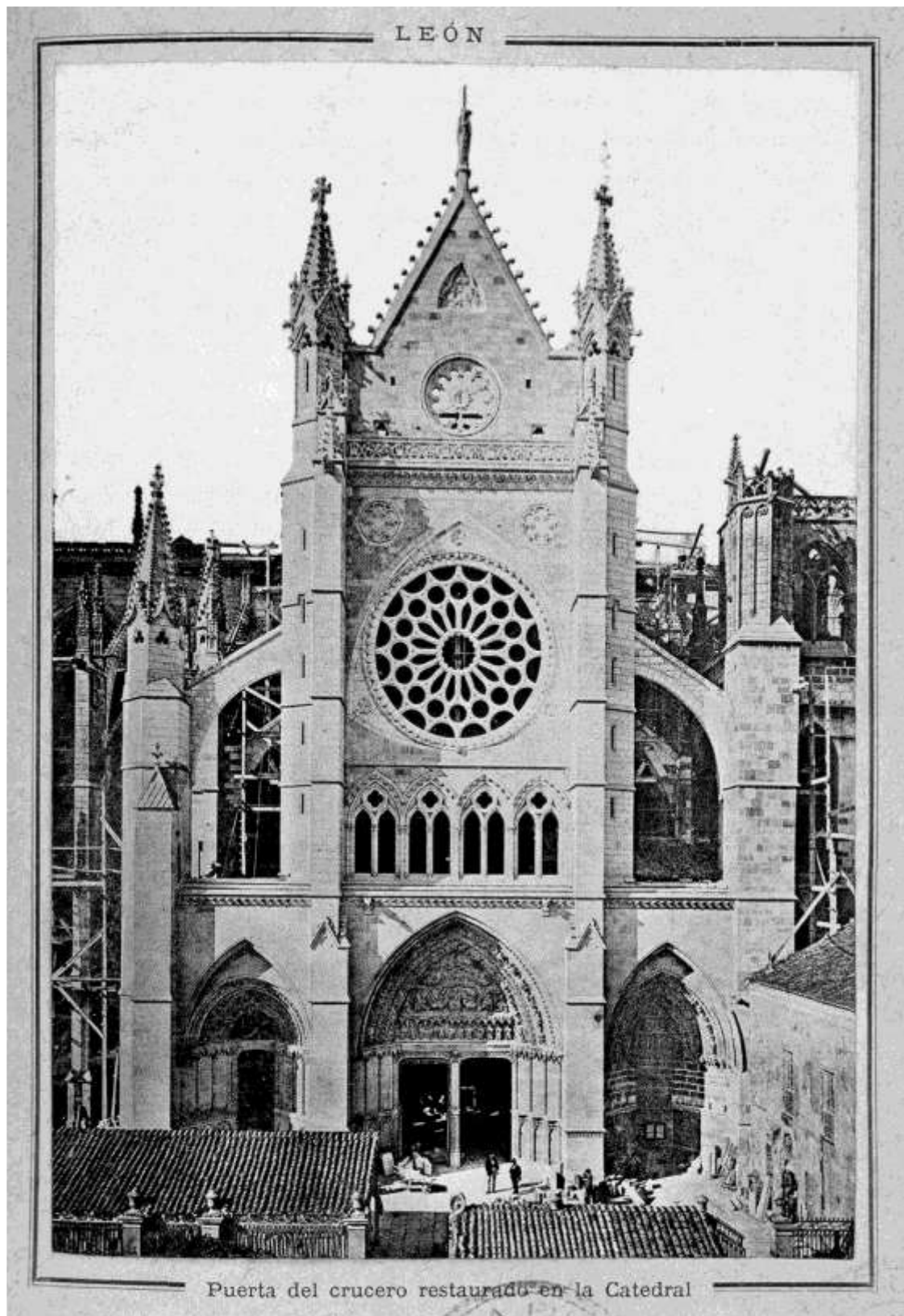
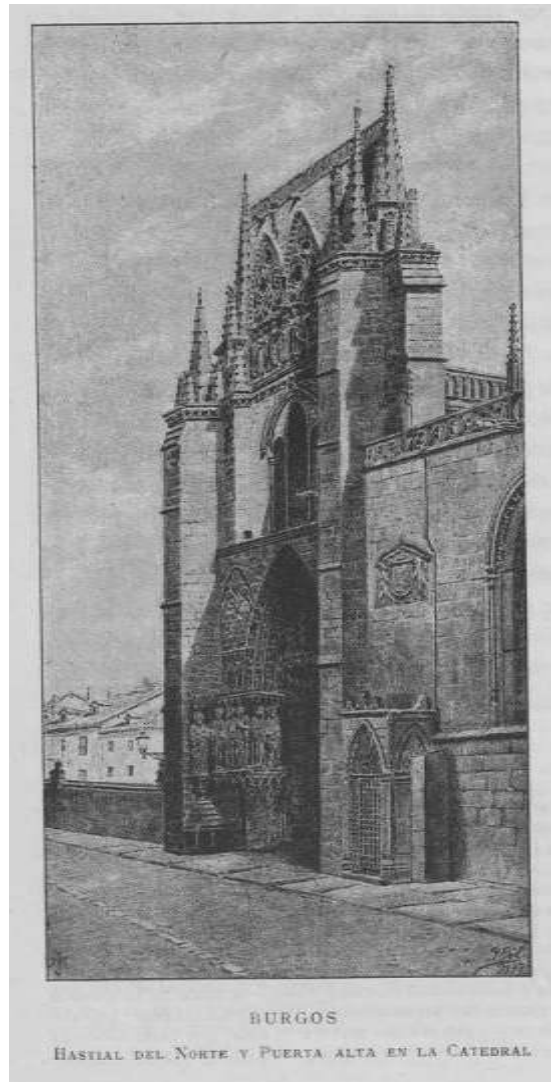
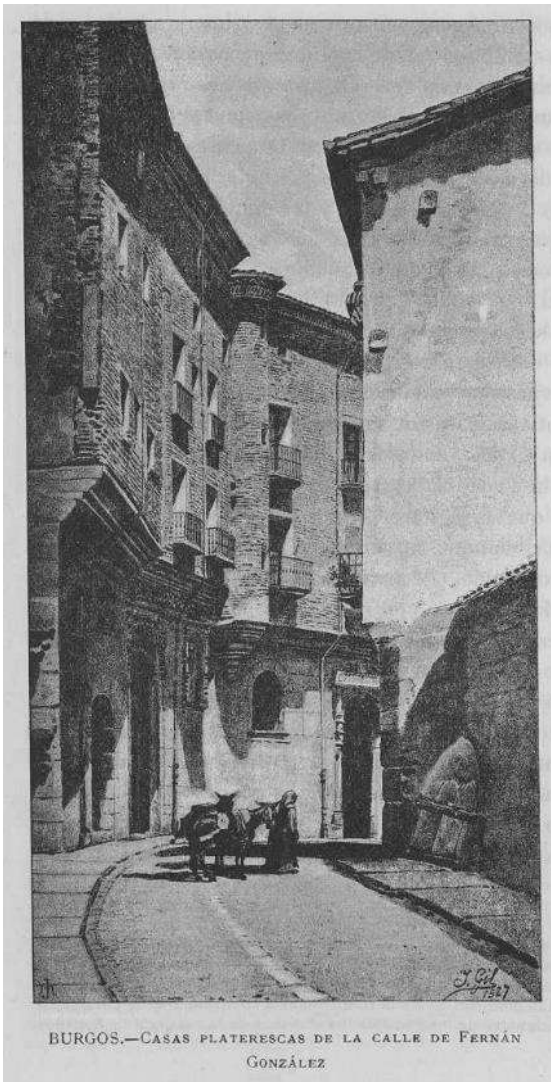


Lámina 68. J. Laurent, *León. Puerta del crucero restaurado en la Catedral* en QUADRADO, José María, *España: sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Asturias y León*. Barcelona, establecimiento Tipográfico-Editorial de Daniel Cortezo y C.ª, 1885, s.p. (Ministerio de Cultura, Subdirección General de Coordinación Bibliotecaria, 2007).



Láminas 69 y 70. J. Gil, *Burgos. Casas platerescas de la calle de Ferrán González y Burgos. Hastial del norte y puerta alta de la Catedral* en AMADOR DE LOS RÍOS, Rodrigo, *España: sus monumentos y artes, su naturaleza e historia*. Burgos. Barcelona, establecimiento Tipográfico-Editorial de Daniel Cortezo y C.ª, 1888, pp. 364 y 418 (Biblioteca del Banco de España).

A pesar de que tanto los medios empleados por los fotógrafos particulares (álbumes, catálogos, repertorios, “museos”...) como las publicaciones surgidas de proyectos colectivos e iniciativas de instituciones pusieron las bases para el conocimiento general del patrimonio monumental nacional desde el mismo momento de la aparición del daguerrotipo, la época de mayor difusión de la imagen arquitectónica de España a través de la fotografía se produjo a finales del siglo XIX gracias las revistas ilustradas y, especialmente, a las colecciones de postales ilustradas.

Por un lado, la inclusión de imágenes fotográficas en las revistas ilustradas españolas desde la última década del siglo XIX supuso un hito para la prensa de la época²⁴⁸ y, al mismo tiempo, un espaldarazo en el propósito de dar a conocer una buena parte de los tesoros históricos y artísticos de la nación. En consecuencia, gracias a la aparición y la mejora de técnicas como la

²⁴⁸ SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, *La documentación fotográfica en España...*, vol. I, pp. 99-108.

de tonos medios para transportar e imprimir las imágenes fotográficas sobre el papel, éstas fueron sustituyendo de manera paulatina a los dibujos, litografías y grabados que hasta entonces habían venido ejerciendo esa misma función. De esta manera, comenzó a hacerse habitual entre las revistas ilustradas españolas, de diferente periodicidad y nivel de erudición, la inclusión de secciones y apartados dedicados en exclusiva a la riqueza monumental y arquitectónica de España profusamente ilustrados con fotografías de una interminable nómina de fotógrafos de mayor o menor prestigio nacional y regional. Entre las revistas ilustradas que mayor interés mostraron por la difusión de los bienes arquitectónicos de una gran parte de la geografía española entre finales del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX sobresalieron, entre muchas otras, las anteriormente citadas *Blanco y Negro* y *La Esfera* (lám. 71).



Lámina 71. Kâulak, Arcada del patio de la Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, anterior a 1914 en *La Esfera*, Madrid, 5 de diciembre de 1914, nº 49, s.p. (Biblioteca Nacional de España).

Sin embargo, el mayor impulso para el conocimiento y la difusión de la imagen monumental de España se produjo gracias a la incorporación de ilustraciones en los anversos de las tarjetas postales a partir de 1890 y la consiguiente aplicación de la fotografía, fundamentalmente a través de la técnica de la fototipia²⁴⁹, como principal recurso gráfico de las mismas. Así, las tarjetas postales que hasta entonces tan solo poseían una función como medio de correspondencia asumieron otras utilidades asociadas a la propagación de sus imágenes (retratos, escenas costumbristas, paisajes, vistas urbanas y monumentales, reproducciones de obras de arte, etc.) y al incipiente fenómeno turístico, usos que se vieron ampliamente favorecidos por la gran circulación que este tipo de postales experimentaron durante la última década del siglo XIX y los primeros años del nuevo siglo. La modificación introducida en 1905 por la que se dividió el reverso de las tarjetas postales en dos espacios diferenciados para incluir tanto el texto como la dirección del destinatario, liberó a las imágenes impresas en los anversos de los mensajes escritos sobre ellas, permitiendo así una contemplación íntegra y en detalle de la ilustración.

Como consecuencia de esta versatilidad y de otros condicionantes como el bajo precio, las tarjetas postales ilustradas recibieron una rápida acogida por parte del público que, además de ser empleadas para el fin comunicador originario, se convirtieron en un preciado objeto de colección y, por consiguiente, en un producto comercial altamente demandado que trajo consigo el nacimiento de un nuevo y lucrativo negocio dedicado a la edición e impresión de colecciones y series de este nuevo sistema de correspondencia ilustrada. Para atender esta gran demanda, como ya se ha comentado en el apartado dedicado a la historia de la fotografía de arquitectura en España, surgieron firmas especializadas en la impresión y edición de tarjetas postales ilustradas como *Hauser y Menet* o la *Fototipia Thomas*, actividad que también asumieron otras firmas fotográficas preexistentes como la propia *Casa Laurent*, dirigida desde principios de siglo XX por José Lacoste. Entre las postales más demandadas y coleccionables destacaron aquellas en las que se reproducían ciudades, paisajes y, por supuesto, vistas monumentales de los edificios y construcciones más representativas de cada localidad, dedicándose series exclusivas a este género fotográfico, como las englobadas en la categoría de “Vistas y Monumentos de España” de *Hauser y Menet* (lám. 72). El éxito de esta tipología de postales en las que se mostraban las principales obras arquitectónicas de determinado lugar, hizo que su producción y edición no se limitara a las grandes ciudades españolas, sino que se extendió por la mayor parte de los municipios del país a través de la iniciativa pública y, principalmente, privada de fotógrafos aficionados, libreros, impresores, estudiosos y una gran variedad de personalidades de variopinta dedicación que, además de encontrar en ellas una fuente de ingresos, se interesaron por difundir el patrimonio histórico-artístico y monumental de sus respectivas regiones, incluida La Rioja²⁵⁰.

²⁴⁹ Sobre la fototipia véase KURTZ SCHAFFER, Gerardo F., “Orígenes de un medio gráfico y un arte. Antecedentes, inicios y desarrollo de la fotografía en España”, en SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel (coord.), *La fotografía en España: de los orígenes al siglo XXI, Summa Artis, v. XLVII*. Madrid, Espasa Calpe, 2001, pp. 177-179.

²⁵⁰ Para el caso de las colecciones de postales ilustradas de temática arquitectónica y monumental en el ámbito riojano, véase capítulo 6.1, pp. 265-287.

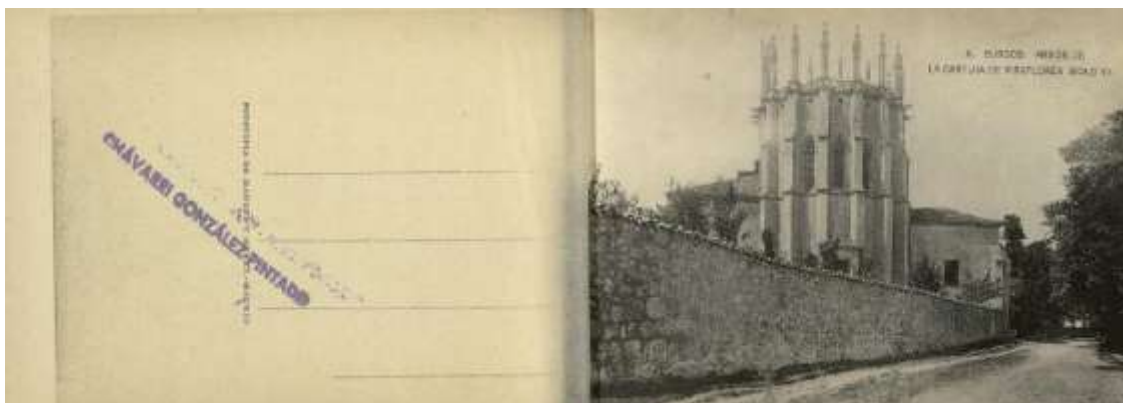


Lámina 72. Fototipia Hauser y Menet, 6. Burgos: *Ábside de la Cartuja de Miraflores siglo XV*, Burgos, h. 1905, tarjeta postal -reverso y anverso- (Biblioteca Nacional de España).

En definitiva, tanto las fotografías distribuidas de manera individual o incluidas en álbumes, las imágenes que ilustraron obras de carácter divulgativo, las incluidas en las páginas de revistas y otro tipo de publicaciones periódicas o las tarjetas postales ilustradas, jugaron un papel destacado en el conocimiento y la popularización del patrimonio monumental de España. Además, la generalización de la práctica de la fotografía y su empleo en diferentes medios y soportes permitió que se ampliara de manera ostensible el número de edificios y construcciones reproducidos y, por tanto, reconocidos más allá de los principales ejemplos arquitectónicos de renombre repetidos una y otra vez en los primeros repertorios de los fotógrafos viajeros influenciados por las corrientes romántica y orientalista. En este sentido, fue fundamental la labor que en el ámbito local desarrollaron un listado interminable de fotógrafos profesionales y aficionados que, orgullosos del patrimonio monumental de su entorno más cercano, legaron importantes y valiosos archivos fotográficos de arquitectura, convirtiéndose, junto a los principales representantes de la fotografía en España, en protagonistas imprescindibles del proceso de difusión de la riqueza monumental del país tanto dentro de las propias fronteras como fuera de ellas.

4.2.4. Fuente documental y científica

En muchas ocasiones, el conocimiento y la difusión de la arquitectura a través del medio fotográfico fue una consecuencia inevitable de viajes, expediciones, iniciativas, proyectos, memorias, estudios o publicaciones de todo tipo en las que la fotografía se empleó como un recurso fundamental de documentación e investigación científica²⁵¹.

Hacia 1830, como apunta Helena Pérez, se produjo una transición desde el “orientalismo romántico” hacia un nuevo “orientalismo positivista”, que persiguió la creación de un completo

²⁵¹ En este sentido, es preciso recordar que el principal valedor del daguerrotipo fue el astrónomo, físico, y diputado de la izquierda republicana François Arago, quien, además, como se ha comentado anteriormente, se encargó de presentar y exponer públicamente este primer procedimiento fotográfico en la Academia de Ciencias de París el 19 de agosto de 1839. Por lo tanto, la relación entre ciencia y fotografía estuvo presente desde el primer momento y su empleo no se limitó al ámbito del arte, sino que tuvo, y sigue teniendo, numerosas aplicaciones en otras disciplinas científicas de la rama de la biología, la medicina, la geografía, la meteorología, etc.

corpus documental que sirviera a arquitectos e historiadores de la arquitectura en el ejercicio de reconstrucción arqueológica de los edificios, con un gran protagonismo de los monumentos andalusíes como la Alhambra de Granada. Como consecuencia de ello, se fue generando una extensa literatura científica en revistas, libros y otro tipo de publicaciones en las que las detalladas descripciones se acompañaron de ilustraciones que fueron evidenciando el cambio de tendencia en la reproducción artística desde el dibujo y el grabado hacia la fotografía. Esta transición en el ámbito de la fotografía científica de arquitectura estuvo protagonizada por el dibujante e historiador Joseph-Philibert Girault de Pragny quien, a través de sus estudios y dibujos, influyó de manera evidente tanto en la difusión de una iconografía concreta como en la forma de mirar fotográficamente la arquitectura islámica localizada en nuestro país. De este modo, la evolución desde la mera reproducción artística hacia una incipiente preocupación documental pudo observarse en las fotografías monumentales y, especialmente, las de detalles ornamentales y arquitectónicos que se realizaron con posterioridad, no tanto a través del daguerrotipo, procedimiento muy limitado para este tipo de trabajos, como por medio del calotipo y otros procedimientos más avanzados técnicamente por parte de figuras destacadas como Tenison, de Launay, los hermanos Bisson, Mauzaisse, Lorent, Clifford o de Clercq.

Inmersa en este ambiente positivista marcado por el auge de las investigaciones sobre la cultural y el arte oriental, España se convirtió en una de las protagonistas del trabajo desarrollado de manera conjunta entre historiadores y arquitectos imbuidos por la “necesidad arqueológica de registrar de forma rigurosa cada fragmento y monumento”²⁵², una labor de documentación que encontró en la fotografía la herramienta perfecta. El trabajo de Jakob August Lorent en España constituyó un claro ejemplo de este positivismo científico aplicado a la fotografía como herramienta de registro minucioso del objeto de estudio, en su caso concreto de la Alhambra de Granada, y como forma de obtener un repertorio iconográfico que fuera por sí mismo estudio arquitectónico e instrumento comparativo respecto a otros edificios y detalles ornamentales del mismo estilo artístico. De hecho, él mismo llegó a afirmar que la representación fotográfica era “la única capaz de ofrecer la precisión de forma y figura necesaria tanto para el artista como para el estudioso como base de sus creaciones”²⁵³.

Esa utilidad de la fotografía como forma de registro documental de la arquitectura tuvo sus inicios en la segunda mitad del siglo XIX, momento en el que se sucedieron un número importante de viajes de carácter científico y fotográfico, además del puramente recreativo, como los anteriormente descritos de Gustave de Beaucorps y Jakob August Lorent en 1858, el de Louis de Clercq llevado a cabo un año después o los realizados por el geógrafo francés Hubert Vaffier en 1889 y 1890 para “registrar el paisaje y la geografía características de nuestro país”²⁵⁴ en los que la fotografía monumental ocupó un papel protagonista (*lám. 73*)²⁵⁵. Sin embargo, uno de los proyectos más destacados de documentación científica de la arquitectura española por medio de la fotografía fue el anteriormente citado *Proyecto Fotográfico Ibérico*, puesto en

²⁵² PÉREZ GALLARDO, Helena, “Usos de la fotografía de arquitectura española...”, p. 317.

²⁵³ LORENT, Jakob August, *Denkmale des Mittelalters in dem Königreich Württemberg*. Mannheim, Heinrich Hogrefe, 1866.

²⁵⁴ PÉREZ GALLARDO, Helena, “Usos de la fotografía de arquitectura española...”, p. 316.

²⁵⁵ Las 413 fotografías de estos dos viajes por España y Portugal pueden contemplarse en VAFFIER, [413 *phot. d'Espagne et du Portugal prises par Hubert Vaffier au cours de ses deux voyages en 1889 et en 1890*], antes de 1891, [en línea], Biblioteca Nacional de Francia, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8553830h>>, [Consulta: 27-04-2022].

marcha por el South Kensington Museum (hoy Victoria & Albert Museum) y que, enmarcado en el objetivo del propio museo por generar un fondo iconográfico de las principales obras de arte y monumentos del mundo por medio de la adquisición y la realización de campañas fotográficas, hizo llegar a Charles Thurston Thompson a la Península Ibérica en 1866, donde fotografió los ejemplos más representativos de la arquitectura de Galicia (véase lám. 21 y 22) y el norte de Portugal. El ejemplo de esta campaña fotográfica, que se desarrolló siguiendo unos criterios e indicaciones precisas tanto en los motivos a retratar como en la forma de hacerlo (siempre dentro de las limitaciones técnicas del procedimiento), puso de manifiesto la función documental y científica que asumió la fotografía de arquitectura casi desde sus inicios. De hecho, la creación de este fondo fotográfico monumental y artístico por parte del museo británico, además de atender a pretensiones asociadas al aumento de su riqueza patrimonial y de su prestigio como espacio conservador de obras poco conocidas hasta el momento, se orientó hacia la construcción de un repertorio visual que sirviera de ayuda a historiadores y artistas en sus investigaciones y creaciones.



Lámina 73. Marie Hubert Vaffier, *Cádiz, la Cathédrale*, Cádiz, 1889, copia positiva de época (Fuente gallica.bnf.fr/ Bibliothèque nationale de France).

Estos ejemplos de viajes y campañas fotográficas de carácter científico pusieron de manifiesto la transición y el cambio de finalidad que la fotografía de arquitectura experimentó durante las primeras décadas de la segunda mitad del siglo XIX desde la recreación romántica y la mera reproducción monumental hacia el registro documental y científico que, además de ampliar el repertorio de edificios de interés más allá de los propios monumentos hispano-

musulmanes, fue fundamental en “la construcción positivista de la historia de la arquitectura europea”²⁵⁶, tarea en la que también contribuyeron de manera decisiva los estudios fotográficos comerciales.

Desde este momento, la fotografía caminó de la mano de este interés creciente por el conocimiento y el estudio de la arquitectura española y su uso como herramienta de registro permitió que se avanzara rápidamente en la “indagación, documentación y difusión del patrimonio artístico nacional”²⁵⁷ en una época en la que el inventario de la España artística y monumental se tornó en una de las tareas fundamentales en la recuperación de la historia del país. De esta manera, la fotografía se convirtió en el medio idóneo para el estudio del arte y los monumentos gracias, entre otras virtudes, a su capacidad de reproducción artística y a las posibilidades que ofrecía para llevar a cabo análisis comparativos entre las diferentes obras maestras diseminadas por todo el mundo, siendo ésta una de las razones que esgrimieron Laurent y Roswag en su solicitud para fotografiar las colecciones del museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1867²⁵⁸. Aunque en este caso el objetivo eran las obras de arte mueble, la argumentación bien podría extrapolarse a los bienes arquitectónicos, especialmente teniendo en cuenta la imposibilidad de ser trasladados de un lugar a otro.

Este uso documental y científico de la fotografía para el estudio de la arquitectura monumental influyó, evidentemente, en el aspecto técnico y formal de las tomas. Las imágenes necesarias para desarrollar este tipo de trabajos exigían la mayor nitidez y precisión en los detalles, motivo por el cual, como bien apunta Alonso Martínez, se potenciaron “las líneas en detrimento de las masas”²⁵⁹. Bajo estas premisas formales e impulsadas por la aparición de nuevos procedimientos cada vez más avanzados tanto del propio medio fotográfico como de los sistemas de impresión y traslado de la imagen al papel, comenzaron a proliferar numerosas publicaciones de carácter erudito y científico durante el último tercio del siglo XIX que emplearon la fotografía de arquitectura como herramienta fundamental de consulta y análisis y, al mismo tiempo, como medio para ilustrar sus páginas, ya fuera de manera directa o indirecta inspirando dibujos y grabados. A este tipo de obras, como se ha mencionado, se le sumaron las revistas ilustradas y otro tipo de publicaciones periódicas, como por ejemplo los boletines de las sociedades excursionistas que aparecieron en el país a partir de la década de los setenta y que nacieron con un marcado carácter científico y divulgativo, en las que la introducción de la fotografía le concedió de manera casi definitiva “su valor real como elemento documental, comunicativo y noticiable”²⁶⁰. Finalmente, cuando se aunaron la investigación sobre el patrimonio histórico-artístico y la concienciación sobre la necesidad de su conservación y protección, la fotografía volvió a manifestarse como una de las principales herramientas para registrar, inventariar y catalogar estos tesoros nacionales. Así ocurrió con la puesta en marcha del *Catálogo Monumental de España*, considerado por Argerich Fernández como una “clara muestra de la implantación de la práctica fotográfica en el ámbito científico desde los primeros

²⁵⁶ PÉREZ GALLARDO, Helena, “Usos de la fotografía de arquitectura española...”, p. 325.

²⁵⁷ VEGA, Carmelo, “Aplicaciones de la fotografía...”, p. 193.

²⁵⁸ PÉREZ GALLARDO, Helena, “La llegada de la fotografía a la Real Academia de Bellas Artes...”, p. 153.

²⁵⁹ ALONSO MARTÍNEZ, Francisco, “Los fotógrafos y sus tendencias creativas...”, p. 14.

²⁶⁰ SÁNCHEZ TORIJA, Beatriz, “Biografía...”, p. 95.

años del siglo XX²⁶¹. Asimismo, este proyecto significó el reconocimiento por parte de los organismos oficiales de la fotografía como una de las herramientas básicas para el conocimiento, la documentación y el estudio de la arquitectura y las obras de arte mueble y, en paralelo, como recurso gráfico fundamental para su registro y catalogación (lám. 74).



Lámina 74. ¿Cristóbal de Castro?, *Iglesia de Santo Tomás. Torre y ábsides*, Haro, h. 1915, copia positiva de época (DE CASTRO, Cristóbal, *Catálogo Monumental y Artístico de la Provincia de Logroño* [Manuscrito]. 1915. Print. [Catálogo Monumental De España Original], vol. 2., Fotografías, p. 108, en CSIC, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, [en línea] <https://csic-primo.hosted.exlibrisgroup.com/permalink/f/homi3k/34CSIC_ALMA_DS21120999510004201>).

En último lugar, el papel documental de la fotografía de arquitectura también quedó más que comprobado con la destrucción y desaparición que los conflictos bélicos, la Guerra Civil en el caso español, ocasionaron sobre el patrimonio monumental de las naciones. Cuando se produjeron estos episodios de devastación, los registros fotográficos se convirtieron en el único testimonio fiel de la existencia pasada de edificios y construcciones monumentales que se vieron arrasadas por los efectos del conflicto²⁶². Asimismo, estas imágenes constituyeron valiosos documentos de los daños sufridos por estos tesoros arquitectónicos durante los enfrentamientos y, especialmente, del estado de conservación previo a éstos, sirviendo posteriormente como fuente imprescindible en los proyectos e intervenciones de restauración y reconstrucción llevados a cabo.

²⁶¹ ARGERICH FERNÁNDEZ, Isabel, “La fotografía en el Catálogo Monumental de España: procedimientos y autores”, en LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia, *El Catálogo Monumental de España (1900-1961)*. Madrid, CSIC, 2010, p. 14.

²⁶² SEGOVIA, Eduardo y ZARAGOZA, Teresa, “Obras desaparecidas en el Archivo Moreno”, en SEGOVIA, Eduardo y ZARAGOZA, Teresa, *Los Moreno. Fotógrafos de arte...*, p. 91.

4.2.4.1. Complemento de la tarea investigadora

Como documento fundamental para el conocimiento y estudio del patrimonio monumental español, la fotografía se convirtió en un instrumento de vital importancia para el trabajo de aquellos investigadores que centraron su actividad en el campo de la arquitectura, tanto en el ámbito de la historia y la crítica del arte como en campo de la técnica constructiva. En consecuencia, una vez aceptado el uso de la fotografía como medio de difusión de la arquitectura y, al mismo tiempo, como documento científico para su estudio, la imagen fotográfica se convirtió en una más de las herramientas imprescindibles del trabajo investigador en sus diferentes etapas, desde la visita *in situ*, en los casos que fuera posible, hasta la difusión de sus resultados, pasando por el análisis reposado y crítico de toda la información recogida.

En primer lugar, el punto de partida de cualquier investigación sobre arquitectura precisaba de una primera toma de contacto y reconocimiento del monumento o monumentos con los que se iba a trabajar. Para este cometido, la visita *in situ* era la mejor opción, pues posibilitaba un análisis minucioso del edificio tanto en su aspecto general como en sus elementos por separado y permitía, al mismo tiempo y siempre y cuando se dispusiera de los medios y los conocimientos teóricos y prácticos necesarios, llevar a cabo un reportaje fotográfico centrado en aquellos detalles en los que estaba interesado el investigador y que le servirían de gran ayuda en el análisis posterior. Sin embargo, en aquellos casos en los que no fue posible desplazarse hasta los lugares en los que se emplazaban dichas construcciones, la imagen fotográfica se erigió como el instrumento fundamental para este conocimiento previo junto a los dibujos, grabados y otras reproducciones gráficas existentes de plantas, alzados, vistas generales o detalles arquitectónicos y ornamentales.

Una vez llevada a cabo esta primera fase de observación y reconocimiento de los objetos de estudio, la siguiente de las tareas y, generalmente, la más costosa y prolongada en el tiempo era la del análisis concienzudo, la afirmación o refutación de las hipótesis iniciales, la reestructuración de las ideas generales y la redacción de las conclusiones obtenidas durante todo este proceso. Nuevamente, la fotografía desempeñó una función imprescindible al respecto pues permitió al investigador disponer al mismo tiempo y en un mismo lugar de una gran cantidad de imágenes convertidas en documentos esenciales de su trabajo. Gracias a estas fotografías de arquitectura, el historiador, crítico o arquitecto podía hacerse una reconstrucción mental tanto del edificio como del lugar en el que se emplazaba, analizar detenida y detalladamente cada una de sus partes y, lo que es más importante, llevar a cabo una comparación de las estructuras arquitectónicas o los elementos decorativos y ornamentales de los diferentes monumentos estudiados sin necesidad de levantarse de la silla. Fue probablemente en el desarrollo de esta etapa en la que mayor valor alcanzó la fotografía de arquitectura como complemento del trabajo investigador.

Finalmente, la fotografía también ocupó un papel destacado como medio ilustrativo en la difusión y la publicación de los resultados obtenidos a lo largo de este largo proceso investigador gracias a su evidente capacidad para reproducir fielmente las obras arquitectónicas sobre las que versaba. Este importante papel en el apartado gráfico lo siguió compartiendo, por lo general, con dibujos de plantas, alzados, secciones, croquis y otros tipos de representaciones imposibles de asumir a través del medio fotográfico. La relación complementaria entre ambos recursos gráficos consiguió sustentar y facilitar la comprensión de los argumentos, ideas, tesis o

hipótesis puestas por escrito en las diferentes publicaciones de carácter científico que se editaron desde finales del siglo XIX (*lám. 75*).



Lámina 75. Página con fotografía de *Linterna de la catedral de Valencia* (Archivo Mas) y dibujo del *Interior de la linterna de la catedral de Orense* (Vicente Lampérez) en LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, *Historia de la Arquitectura Cristiana Española en la Edad Media, según el estudio de los elementos y los monumentos*. Madrid, Espasa Calpe, 1930 (2ª ed.), v. 2, p. 572.

Como se ha comentado con anterioridad, algunas de las figuras más destacadas del panorama nacional en el uso documental y científico de la fotografía para el estudio de la historia de la arquitectura fueron el arquitecto e historiador de arquitectura madrileño Vicente Lampérez y Romea (1861-1923), el arqueólogo e historiador granadino Manuel Gómez-Moreno (*lám. 75*) (1870-1970), el arquitecto conservador, profesor e historiador de la arquitectura navarro Francisco Íñiguez Almech (1901-1982) y el historiador y crítico de arte soriano Juan Antonio Gaya Nuño (1913-1976). Todos ellos destacaron, además de por el empleo de estas

imágenes fotográficas para sus respectivas investigaciones, por la realización de un porcentaje más o menos elevado de las mismas²⁶³.



Lámina 76. Manuel Gómez-Moreno, *Arco lateral de la iglesia de Santa María de Lebeña*, Cillorigo de Liébana, s.f., gelatino-bromuro sobre vidrio (©CSIC, Archivo del Centro de Ciencias Humanas y Sociales).

Frente a estos y otros muchos historiadores, críticos de arte o arquitectos que, bien por necesidad o por mostrar una afición e interés particular hacia el medio fotográfico, se convirtieron en los encargados de tomar sus propias imágenes “como complemento auxiliar de sus investigaciones”²⁶⁴, fenómeno que se produjo con frecuencia durante la realización de varios de los catálogos provinciales correspondientes al gran proyecto del *Catálogo Monumental de España*²⁶⁵, en ciertas ocasiones la obtención de fotografías destinadas a ser empleadas en

²⁶³ Al consultar la colección fotográfica del Fondo personal de Francisco Íñiguez Almech conservado en el Archivo General de la Universidad de Navarra (UNAV), además de una importante cantidad de fotografías que debieron ser tomadas por el propio arquitecto, se localizaron numerosos ejemplares pertenecientes a firmas tan destacadas como el Arxiu Mas o los Moreno, imágenes que, con toda probabilidad, fueron adquiridas directamente a estos estudios para emplearlas como documento e ilustración de sus estudios y publicaciones.

²⁶⁴ LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia, *El Catálogo Monumental de España...*, p. 109.

²⁶⁵ Véase capítulo 4.1, pp. 102-104.

estudios e investigaciones sobre arte mueble y arquitectura española se produjo a través de encargos específicos a estudios especializados en reproducción artística. En estos casos, además de la adquisición de imágenes con las que ya contaba el propio gabinete, la necesidad de disponer de imágenes concretas de cierta pintura, escultura o monumento por parte de estos investigadores hizo que los estudios fotográficos tuvieran que atender las peticiones expresas de sus clientes, siendo necesario realizar nuevas tomas. Un ejemplo paradigmático de esta práctica fue la citada relación comercial que el Archivo Mas mantuvo durante un largo periodo con los hispanistas norteamericanos Walter Cook y Chandler Post (véase *cap. 4.1, p. 133*).

4.2.5. Documento para la conservación y protección monumental

Además de difundir y documentar el patrimonio histórico-artístico de las naciones, una de las principales funciones que asumió la fotografía monumental y de arquitectura fue la de contribuir en la conservación de estos bienes con el fin de “intentar evitar su irreparable pérdida”²⁶⁶ o, en el peor de los casos, poder recordarlos una vez hubieran desaparecido, “sentimiento este consustancial a su contemplación”²⁶⁷. Estos fueron los motivos principales que movieron a particulares e instituciones de carácter público y privado a poner en marcha iniciativas de conservación y protección de los bienes artísticos y monumentales en las que su inventario y catalogación a través del medio fotográfico fueron dos de sus principales acciones.

Desde la segunda mitad del siglo XIX, la utilidad de la fotografía como instrumento para documentar el estado de conservación del patrimonio y concienciar en la necesidad de su protección fue considerada e incluso perseguida en los primeros repertorios fotográficos monumentales españoles de entidad como el de Charles Clifford. El fotógrafo británico, en su relato *A Photographic Scramble through Spain*, que sirvió de complemento a su obra fotográfica²⁶⁸, mostró su preocupación por la desaparición de los “recuerdos de una época en la que este reino naturalmente favorecido influía en los destinos de casi todo el mundo entonces descubierto”²⁶⁹, como consecuencia de la falta de interés y la desidia de las instituciones políticas y destacó el papel que la fotografía podía jugar, al menos, en conservar su imagen para el futuro. Consecuentemente, la labor fotográfica emprendida por las diferentes figuras profesionales o aficionadas que centraron su objetivo en el patrimonio monumental y artístico español contribuyó, consciente o inconscientemente, a registrar y documentar una buena parte del mismo, alertando acerca de su estado de conservación y, en casos concretos, de la urgente necesidad por acometer acciones de protección, consolidación o restauración. En esta misma línea también sobresalió la tarea llevada a cabo por las sociedades excursionistas en las que se desarrolló de manera intensa el fenómeno fotográfico aficionado orientado hacia el conocimiento, el aprecio y la conservación de los monumentos, llegando a colaborar cuando resultase necesario con las Comisiones provinciales y otros tantos organismos competentes (véase *cap. 4.1, p. 107*).

²⁶⁶ PÉREZ GALLARDO, Helena, “Fotógrafos de arquitectura española...”, p. 265.

²⁶⁷ ALONSO MARTÍNEZ, Francisco, “*Los fotógrafos y sus tendencias creativas...*”, p. 14.

²⁶⁸ Para un mayor conocimiento de esta obra desde el punto de vista de sus intenciones consultar BULLOUGH AINSCOUGH, Rachel, “*A Photographic Scramble through Spain...*”, pp. 187-228.

²⁶⁹ CLIFFORD, Charles, *A Photographic Scramble through Spain...*, p. 3.

En este contexto, no resulta extraño que la conservación y protección monumental, entre las que se incluye el propio proceso restaurador que sufrieron algunos de estos bienes y cuya estrecha relación con la fotografía se aborda en un apartado específico a continuación, fuera uno de los ámbitos en los que mayor utilidad desempeñó la imagen fotográfica entre la segunda mitad del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX en España. Tanto los proyectos de registro y catalogación sistemática del patrimonio nacional con fines proteccionistas como los informes y memorias enviados a ministerios o comisiones sobre el valor histórico-artístico, el estado de conservación o el inminente derribo de determinados bienes arquitectónicos, se sirvieron de la fotografía como un herramienta y fuente documental de primer nivel para alcanzar los objetivos de preservación y salvaguarda propuesto. Estos fines estuvieron muy presentes entre los círculos intelectuales y artísticos de esta época y, poco a poco, también entre las clases dirigentes mediante la promulgación de decretos, órdenes y otro tipo de disposiciones legales contrarias a la destrucción monumental.

Una de estas primeras medidas legales fue el decreto promulgado por el Gobierno de la República en diciembre de 1873, en cuya introducción se manifestaba vivir con escándalo “los numerosos derribos de monumentos artísticos notabilísimos, dignos de respeto, no sólo por su belleza intrínseca, sino también por los gloriosos recuerdos históricos que encierran”, que se venían produciendo durante los últimos tiempos producto de un espíritu devastador que parecía “haberse apoderado de algunas Autoridades populares”, quienes no vacilaban en “sembrar de ruinas el suelo de la patria, con mengua de la honra nacional”²⁷⁰. Para combatir esta corriente destructiva, en su breve articulado instaba a los Gobernadores provinciales a suspender de manera inmediata el derribo de cualquier edificio público que “por su mérito artístico o por su valor histórico” pudiera considerarse “monumento digno de ser conservado”, algo que se decidiría a través de un informe solicitado a la Academia de Bellas Artes de San Fernando y que, en caso afirmativo, anularía “la orden de derribo acordada por el Ayuntamiento o Diputación provincial”²⁷¹. Como se ha visto, uno de los instrumentos fundamentales para paralizar o impedir de manera preventiva la destrucción de estos bienes arquitectónicos fueron los informes técnicos e histórico-artísticos redactados por especialistas y en los que la fotografía ocupó un papel primordial, no sólo como ilustración de los méritos del edificio en cuestión, sino también como documento fehaciente de su estado de conservación. La profusión de este tipo de documentos con un importante apartado gráfico quedó patente en la cantidad de informes conservados por las Academias de Bellas Artes e Historia de diferentes ciudades españolas como Madrid o Barcelona, siendo en muchos casos el origen de sus futuros archivos fotográficos.

A pesar de esta incipiente concienciación social e institucional hacia la conservación y la protección del patrimonio monumental español, la destrucción y desaparición de obras

²⁷⁰ *Decreto de 16 de diciembre de 1873, dictando disposiciones para evitar la destrucción de los edificios públicos que por su mérito artístico ó por su valor histórico deban considerarse como monumentos dignos de ser conservados (Gaceta de Madrid, Madrid, 18 de diciembre de 1873, nº 352, p. 731).*

Para Isabel Ordieres, el preámbulo de este Decreto es uno de los “manifiestos ideológicos sobre el tema más clarividentes y emocionantes del siglo XIX”, pues “por primera vez una ideología izquierdista desvinculaba la idea de Monumento de cualquier matiz político sectario, a favor del concepto de Bien Nacional” (ORDIERES DíEZ, Isabel, “La legislación sobre el patrimonio arquitectónico”, ORDIERES DíEZ, Isabel, en *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*. Madrid, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1995, p. 33).

²⁷¹ *Decreto de 16 de diciembre de 1873, dictando disposiciones para evitar la destrucción... (Gaceta de Madrid, Madrid, 18 de diciembre de 1873, nº 352, p. 731).*

arquitectónicas siguió produciéndose con demasiada asiduidad durante gran parte de la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, agravándose con los procesos desamortizadores promovidos por Juan Álvarez Mendizábal (1836-1851) y Pascual Madoz (1855-1924), y con la Guerra Civil iniciada en 1936. Como consecuencia de ello, fueron muchos los casos en los que la fotografía se erigió como único testimonio de su pasada existencia, salvaguardándolos, al menos, en la memoria. Así lo entendió, al menos, la Academia de Bellas Artes de San Fernando, institución que en casos en los que quedó comprobada la imposibilidad de conservar determinados monumentos y consentir su demolición, como ocurrió con el monasterio de la Estrella, aconsejó que antes de producirse el fatal desenlace “se sacasen dibujos o fotografías”²⁷².

Además de los informes para evitar los derribos y la desaparición de los bienes arquitectónicos, también se remitieron a las autoridades pertinentes otros documentos de similar naturaleza en los que la fotografía jugó también un papel decisivo y en los que se solicitaba una urgente restauración de los mismos, su declaración como monumentos nacionales o ambas cosas a la vez. Un ejemplo destacado en el ámbito regional fue la incansable labor de Constantino Garrán, abogado y miembro correspondiente de la Real Academia de la Historia, para conseguir que se acometiera una restauración integral del monasterio de Santa María la Real de Nájera. A través de la redacción de memorias histórico-artísticas con un importante apartado fotográfico²⁷³, la remisión de informes a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, La Comisión Central de Monumentos Histórico-Artísticos de España, la Real Academia de la Historia²⁷⁴ o los Ministerios de Fomento y de Instrucción Pública y Bellas Artes²⁷⁵, el apoyo a iniciativas de carácter fotográfico como la edición de una colección de tarjetas postales ilustradas²⁷⁶ o la entrega personal de una memoria y varias fotografías del estado del monasterio al propio Alfonso XIII durante su visita a Logroño en 1903²⁷⁷, consiguió su objetivo de salvaguardar de la ruina al monumento (véase cap. 6.1, pp. 293-294).

El valor documental de la fotografía de arquitectura como testimonio visual de los monumentos, unido a la creciente conciencia entre los intelectuales y artistas del país por el

²⁷² ORDIERES DÍEZ, Isabel, *Historia de la restauración monumental en España...*, p. 408.

²⁷³ GARRÁN, Constantino, *Santa María la Real de Nájera, memoria histórico-descriptiva*. Logroño, Establecimiento Tipográfico de La Rioja, 1892; GARRÁN, Constantino, *Santa María la Real de Nájera, Monumento Histórico-Artístico Nacional. Apuntes para su primera visita arqueológica-popular*. Soria, Imprenta y Librería Tierra Soriana, 1909.

²⁷⁴ GARRÁN, Constantino, *Oficio en el que se informa del envío de una copia de la Comunicación, del 19 de Noviembre de 1890, que dirigió a la Comisión Central de Monumentos Histórico-Artísticos de España. Al mismo tiempo, se pide que se ayude a salvar de la ruina al antiguo Monasterio de Santa María la Real de Nájera, con la ya sabida influencia en el Gobierno de S.M. la Reina*. Valladolid, 8 de diciembre de 1890, CALO/9/7960/08(11).

²⁷⁵ GARRÁN, Constantino, *Informe sobre el estado de conservación del antiguo Monasterio de Santa María la Real de Nájera, en el que se expone que, tras haber sido declarado Monumento Nacional, se pidió ayuda para su restauración, y que al haberse denegado, debido a que los presupuestos generales de la nación para la restauración de monumentos están exhaustos, proponen que la Comunidad de Religiosos Franciscanos de Cantabria se haga cargo del edificio, para lo que se solicita el permiso correspondiente*. Logroño, 18 de agosto de 1894, CALO/9/7960/08(17).

²⁷⁶ Véase capítulo 6.1, pp. 285-286.

²⁷⁷ GARRÁN, Constantino, *Santa María la Real de Nájera, Monumento Histórico-Artístico...*, pp. 5-6; DE CORTA BLANCO, Esther y NAVARRO BRETÓN, M^ª Cruz, “Constantino Garrán y el órgano del monasterio de Santa María la Real de Nájera. Una vista a través del tiempo” en *Belezos: Revista de cultura popular y tradiciones de La Rioja*, nº 40, 2019, p. 67.

desdichado futuro de estos bienes patrimoniales abocados a la desaparición víctimas de una inexistente política de conservación y protección de los mismos, fueron los motivos que impulsaron la puesta en marcha de un ambicioso proyecto de marcado carácter científico en el que la recopilación fotográfica se convirtió en el principal instrumento de registro e ilustración gráfica, el mencionado *Catálogo Monumental de España* (lám. 77). Así figuró, de hecho, en el noveno de los quince artículos en los que el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes estableció las directrices para la redacción de cada uno de los catálogos provinciales en el que se señala que las descripciones históricas y artísticas de los monumentos debían estar ilustradas con “planos, dibujos y fotografías de los que por su novedad é importancia”²⁷⁸ lo requiriesen. Por medio de esta decisión, la Administración, además de refrendar el papel del medio fotográfico como instrumento para la documentación y el estudio de las obras de arte, impulsaba su uso como medio principal para la constitución de repertorios e inventarios gráficos de los bienes patrimoniales del país con un claro interés conservacionista, algo que hasta entonces había quedado en manos de la iniciativa privada de fotógrafos profesionales, aficionados, historiadores y coleccionistas, entre otros. Es por este motivo por el cual López-Yarto considera como pionero en Europa este proyecto del *Catálogo Monumental de España* en el que, a pesar de sus carencias en lo relativo a su concepto, orientación, organización y realización, como bien señalaron figuras tan influyentes de la época como el arquitecto conservador Leopoldo Torres Balbás en 1919²⁷⁹, “por primera vez se aceptaba oficialmente la importancia de la fotografía para conocer el Patrimonio y para el estudio de la Historia del Arte”²⁸⁰.

²⁷⁸ *Real Decreto de 14 de febrero de 1902, disponiendo que por el Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes se continúe la formación del Inventario general de los monumentos históricos y artísticos del Reino (Gaceta de Madrid, Madrid, 18 de febrero de 1902, nº 49, p. 735).*

²⁷⁹ TORRES BALBÁS, Leopoldo, “Legislación, inventario gráfico y organización de los Monumentos históricos y artísticos de España”, en *VII Congreso Nacional de Arquitectos (Zaragoza, 30 de septiembre-7 de octubre de 1919)*. Zaragoza, La Editorial, 1919, pp. 31-32.

²⁸⁰ LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia, *El Catálogo Monumental de España...*, p. 21.



Lámina 77. Anónimo, *Ruinas de Santo Domingo*, Pontevedra, s.f., copia positiva de época en Balsa de La Vega, Rafael, *Catálogo Monumental de la Provincia de Pontevedra*. Pontevedra, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1908, vol. 2 (Fotografías) (CSIC).

Como se ha señalado con anterioridad, sus resultados fueron irregulares, quedándose lejos del principal objetivo de documentar y registrar de manera exhaustiva y completa los principales monumentos histórico-artísticos y monumentales del país. Sin embargo, supuso un paso definitivo en el empleo en España de la fotografía como herramienta de reproducción, difusión, documentación y catalogación artística y, en este caso concreto, también como instrumento y fuente esencial para su conservación y protección.

4.2.6. Herramienta de trabajo del restaurador

Aunque se encuentre directamente relacionado con el uso que en el ámbito de la conservación y la protección del patrimonio se hizo de la fotografía de arquitectura, el empleo de ésta en el marco de la restauración monumental merece un apartado aparte por presentar ciertas características propias, especialmente a partir de su consolidación “como disciplina aplicada a la conservación de los monumentos históricos”²⁸¹.

La práctica totalidad de las fotografías de arquitectura española que se realizaron durante el periodo estudiado, desde la presentación oficial del daguerrotipo en 1839 hasta el

²⁸¹ HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión, “Fotografía, arquitectura y restauración monumental en España”, *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, nº 27, 2012, p. 37.

estallido del conflicto civil, constituyen en sí mismas testimonios del estado de conservación de los monumentos durante dicho espacio temporal. En consecuencia, fueran tomadas por fotógrafos profesionales y aficionados o, más adelante, por historiadores del arte y arquitectos, “permiten realizar una rigurosa crítica de autenticidad de los edificios, identificando las sucesivas transformaciones experimentadas en el lapso del tiempo”²⁸². De esta manera, gracias al valor documental de estas imágenes sobre los sucesivos cambios sufridos por los bienes arquitectónicos a lo largo del tiempo, este género fotográfico fue ampliamente utilizado (y aún lo sigue siendo) como una herramienta de trabajo fundamental en el desarrollo de proyectos de intervención y restauración sobre el patrimonio monumental.

A pesar de que cualquiera de estas imágenes fotográficas de arquitectura puede ser considerada válida para la labor del restaurador, habría que distinguir entre las fotografías que se realizaron expresamente en el desarrollo de este tipo de trabajos de restauración y aquellas que, a pesar de ser capturadas con otras motivaciones de tipo estético, científico, comercial o político, sirvieron posteriormente como documento imprescindible en las intervenciones que se llevaron a cabo sobre determinados monumentos. Estas últimas, por lo general, no atendieron a preocupaciones de carácter conservacionista o proteccionista, salvo en casos muy concretos, y estuvieron motivadas por cuestiones de tipo artístico y estético, fines documentales asociados a la difusión y conocimiento de las obras de arte desde un punto de vista ilustrativo o científico, para el estudio de los elementos ornamentales y arquitectónicos, o por motivos políticos y propagandísticos sobre la riqueza patrimonial nacional o las muestras de modernidad y progreso. Por lo tanto, no fueron conscientes del uso que pudieran tener en épocas posteriores como herramientas para la intervención y restauración de los monumentos fotografiados. Por su parte, las capturadas en el contexto de un proyecto restaurador asumieron desde el principio los objetivos para los que estaban destinadas, supeditando en ocasiones la recogida de información a la perfección técnica y estética. Así, no es de extrañar que algunas de estas imágenes presentaran ciertos desenfoques, encuadres poco habituales o problemas en el tratamiento de la luz, dificultades que podrían achacarse a la falta de formación de los autores de las tomas que, en muchas ocasiones, fueron los propios arquitectos encargados del proyecto de restauración.

En cualquier caso, fueran realizadas de manera consciente o inconsciente para este propósito, se convirtieron en una herramienta fundamental en el proceso de trabajo del restaurador por varias razones recogidas con acierto por Hernández Martínez en su artículo *Fotografía, arquitectura y restauración monumental en España*²⁸³. En primer lugar, estas fotografías de arquitectura mostraban el deficiente estado de conservación de ciertos monumentos (daños estructurales, derrumbamientos, apuntalamientos, grietas, pérdidas de materia en ornamentos y elementos constructivos, etc.) y, por tanto, la necesidad de abordar una restauración de los mismos. Por ello, no es de extrañar que aparecieran o se adjuntaran a los documentos e informes remitidos a administraciones locales y regionales, a Comisiones Provinciales de Monumentos, a Academias de Historia y Bellas Artes o a los Ministerios de Instrucción Pública, Bellas Artes y Fomento de turno como pruebas gráficas del deterioro que

²⁸² HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión, “Fotografía, arquitectura y restauración monumental...”, p. 38.

²⁸³ HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión, “Fotografía, arquitectura y restauración monumental...”, pp. 37-62.

sufrían aquellos bienes arquitectónicos que precisaban de una intervención urgente, ya fuera de consolidación o de restauración.

En el caso de que se consiguiera poner en marcha alguna de estas acciones, para lo que resultaba indispensable la obtención de financiación pública o privada, la fotografía jugaría un papel fundamental en lo que a la documentación del proceso de intervención se refiere, si bien existieron diferencias palpables respecto al número y grado de detalle de los reportajes fotográficos dependiendo del fin para el que fueron realizadas. En fotografías tomadas en base a propósitos ajenos a la propia documentación de la restauración anteriormente comentados, que en su mayor parte fueron los que predominaron en las primeras etapas de la fotografía de arquitectura, los trabajos de consolidación o las intervenciones sobre los monumentos se presentaban como una anécdota o un detalle que era imposible suprimir de la toma, no dejando por ello de ofrecer una valiosa información al respecto. Así ocurre con la imagen que Gustave de Beaucorps realizó en 1858 de la galería occidental del Patio de los Leones (*lám. 78*), en la que su templete central aparece sustentado por puntales de madera para evitar su colapso y que se enmarca en las labores de restauración acometidas en esas fechas por el arquitecto Baltasar Romero y el maestro de molduras y dibujos Rafael Contreras²⁸⁴.

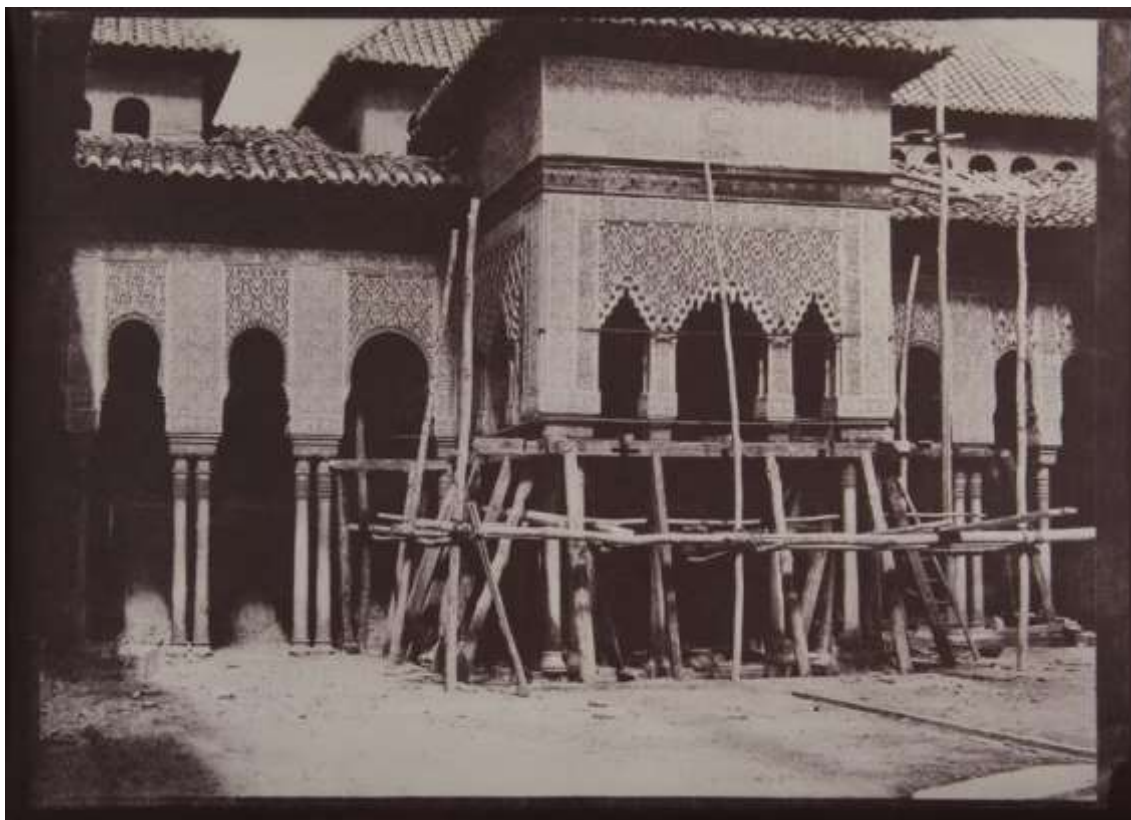


Lámina 78. Gustave de Beaucorps, *La Alhambra, Patio de los Leones con andamios*, Granada, 1858, papel a la sal a partir de negativo de papel a la sal encerado (Fondo Fotográfico Universidad de Navarra).

Por el contrario, con el paso del tiempo, el empleo de la fotografía como una herramienta más del proceso de restauración y, por consiguiente, la normalización de su uso

²⁸⁴ TORRES BALBÁS, Leopoldo, "El Patio de los Leones" en *Arquitectura*, vol. 11, 1929, pp. 230-231.

por parte de los arquitectos encargados de este tipo de trabajos, trajo consigo una mayor minuciosidad en las tomas y en los motivos representados en ellas. Esta atención a los detalles no sólo evidenció la necesidad de recabar la mayor cantidad de datos posibles de las acciones desarrolladas por parte de los propios restauradores, sino también “una profunda pasión e interés por su oficio y por el propio monumento”²⁸⁵. Al mismo tiempo, y lo que es más importante, la motivación de estas fotografías por documentar el proceso de restauración antes, durante y después de su ejecución aportaron abundante información sobre los materiales o las técnicas constructivas empleadas durante la intervención, contribuyendo a conocer los criterios y teorías de la restauración imperantes o las patologías contemporáneas debidas a la introducción de nuevos materiales como el cemento y el hierro. Además, estas imágenes se convirtieron en documentos históricos de primera mano al documentar aquellos elementos que fueron suprimidos o que desaparecieron a raíz de dichas intervenciones, algo que ocurrió con demasiada asiduidad durante la preeminencia de la restauración histórica, la sustitución de elementos originales deteriorados por otros de fábrica moderna (*lám. 79*), la creación de espacios “inventados” o la situación original de las obras de arte mueble que se disponían en su interior. En definitiva, siguiendo las palabras de Hernández Martínez, “a través de ellas podríamos, por tanto, reescribir y perfeccionar la historia de la arquitectura española, completando el conocimiento de periodos o estilos históricos que han sufrido la *damnatio memoriae*²⁸⁶, la condena del olvido por ser considerados (literalmente) de mal gusto en determinadas épocas”²⁸⁷.

²⁸⁵ HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión, “Fotografía, arquitectura y restauración monumental...”, p. 39.

²⁸⁶ Esta *damnatio memoriae* fue una constante durante las restauraciones históricas y afectó de manera recurrente a las etapas constructivas barrocas, cuyo desprecio por parte de arquitectos y restauradores ensimismados en devolver los monumentos a su estado original se evidenció en la supresión y eliminación de fábricas de ladrillo, enlucidos de muros o pinturas consideradas de poco gusto por carecer, para ellos, de cualquier interés histórico-artístico.

²⁸⁷ HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión, “Fotografía, arquitectura y restauración monumental...”, p. 39.



Lamina 79. ¿Francisco Íñiguez Almech?, *Restitución de las piezas de la aspillera de uno de los ventanales septentrionales de la girola de la Catedral de El Salvador, Santo Domingo de la Calzada, h. 1936, copia positiva de época (Fondo Francisco Íñiguez Almech, AGUN).*

En conclusión, se hiciera o no de manera consciente, la documentación fotográfica de los trabajos de restauración llevados a cabo sobre los monumentos españoles fue inherente a la propia fotografía de arquitectura en nuestro país, existiendo ejemplos tan tempranos como los de la fotografía del Patio de los Leones de Beaucorps de 1858 o las que muestran el resultado final de las intervenciones en la ermita de Nuestra Señora de Valme, fotografiada por el sevillano Leygonier en 1859 (véase lám. 5), o en el Puente de Alcántara, capturadas por Charles Clifford en 1860 (véase lám. 27). La especialización de esta práctica en el campo de la restauración monumental por parte de historiadores y, especialmente, arquitectos trajo consigo una mayor atención al detalle y la intención de documentar el proceso al completo, desde el estado previo del monumento que justificase la necesidad de intervención hasta los diferentes trabajos acometidos en él y el resultado definitivo de los mismos. En consecuencia, estos arquitectos aunaron el trabajo de documentación fotográfica del propio proceso restaurador con un amplio archivo fotográfico, tanto de los edificios en los que intervinieron como de otros pertenecientes a los mismos estilos y épocas, para un análisis y estudio detallado que definiera y concluyera el tipo de restauración en consonancia con lo existente, lo realizado y, también, lo fotografiado. Archivos que, en muchas ocasiones, se han conservado junto al resto de documentación del propio proyecto de restauración (memorias, planos, pliegos de condiciones, presupuestos, etc.) en los fondos de instituciones como el Archivo General de la Administración (AGA), entre los documentos de las empresas constructoras o en los propios fondos personales de los arquitectos encargados de la intervención, siendo raras las ocasiones en las que veían la luz. En cualquier caso, las tomaran fotógrafos profesionales o aficionados, se realizaran con mayor o menor minuciosidad y se conservaran en este o aquel lugar, el estudio de las fotografías de

arquitectura en el ámbito de la restauración permite conocer el estado de conservación de los diferentes monumentos histórico-artísticos antes de su restauración, los criterios teóricos y el grado de intervención que se aplicó sobre ellos, los materiales y técnicas empleadas en las diversas etapas de trabajo o la desaparición y supresión de determinados elementos de tipo constructivo u ornamental. Todo ello, con el fin de llevar a cabo un análisis crítico de cada una de las intervenciones sobre el patrimonio monumental español que permita reconstruir la historia de la arquitectura en nuestro país durante el periodo cronológico estudiado.

4.2.7. Medio de propaganda política e institucional

Entre los usos que asumió la fotografía monumental y de arquitectura tampoco debe obviarse el papel que jugó como instrumento de exaltación del patrimonio nacional y, especialmente, de propaganda política e institucional. Fueron estas intenciones las que promovieron el encargo, la realización y la difusión de “catálogos con fotografías de exposiciones universales, obras públicas, ferrocarriles, puentes, faros, muelles y otras conmemoraciones y celebraciones de nuevos edificios o de los que podían contribuir a fijar las señas de identidad de una nación o de una cultura”²⁸⁸.

El ejemplo paradigmático de este uso propagandístico de la fotografía de arquitectura en España lo constituyó el género de las obras públicas, cuya producción fue muy prolífica durante buena parte de la segunda mitad del siglo XIX. Las décadas finales del reinado de Isabel II se caracterizaron por un gran desarrollo y mejora de las vías de comunicación y las infraestructuras civiles, llegando a considerarse esta etapa como “la Edad de Oro de las Obras Públicas” por contemporáneos como el escritor Pedro Antonio de Alarcón. Una de las personalidades relevantes en este impulso modernizador de las infraestructuras del país fue el político extremeño Juan Bravo Murillo, cuya labor legislativa como Ministro y Presidente del Gobierno se plasmó, entre otras medidas, en el Plan Nacional de Construcción de Líneas Férreas que estableció las principales líneas a construir y el modelo radial de las mismas.

La fotografía no fue ajena a este desarrollo de las vías de comunicación y otras infraestructuras civiles en España, llevando a cabo una labor de documentación que no sólo sirvió para registrar su construcción o su resultado final, sino también para difundir una imagen de progreso del país tras la cual se encontraba la regencia isabelina. Ambas fueron las motivaciones que llevaron al ingeniero Lucio del Valle a encargar la realización de reportajes fotográficos de sus obras. Así ocurrió con uno de los tramos de la carretera Madrid-Valencia, de la que encargó una serie de daguerrotipos en 1849, o con la construcción del Canal de Isabel II, de la que fue director de obras desde 1855 y para cuya documentación fotográfica contó con los servicios del británico Charles Clifford (*lám. 80*).

²⁸⁸ RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín, “Fotografía y arquitectura. Ideas e historias...”, p. 24.

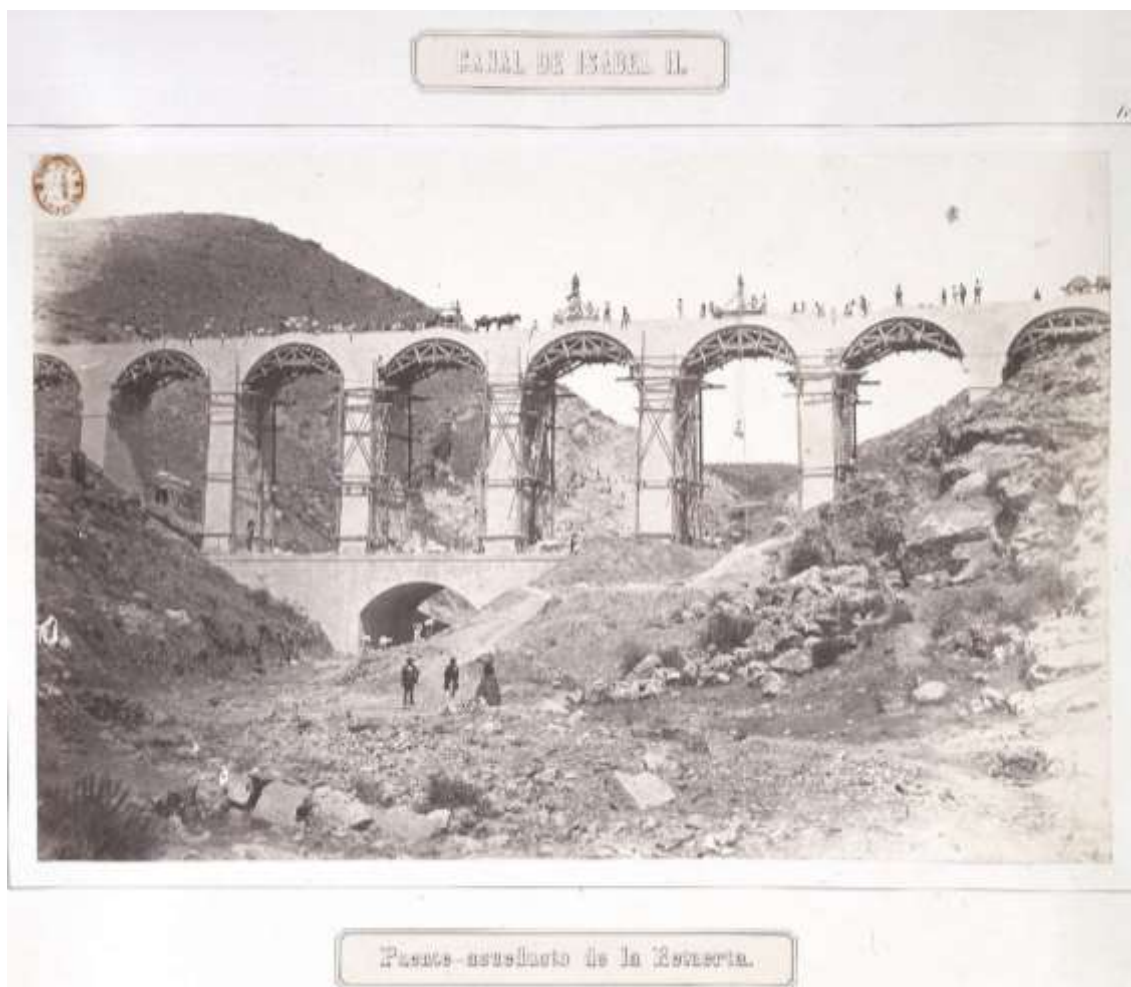


Lámina 80. Charles Clifford, *Puente-acueducto de la Retuerta*, Madrid, 1855, papel albúmina sobre cartulina (Biblioteca Nacional de España).

Muy recurrentes fueron también los reportajes fotográficos de las nuevas líneas de ferrocarril que se fueron construyendo a lo largo y ancho del territorio peninsular y que contribuyeron, de manera consciente o inconsciente, a difundir la imagen de avance y progreso que se perseguía desde las diferentes instancias gubernamentales. Algunos ejemplos de ello fueron las imágenes tomadas por el aficionado William Atkinson del trazado entre Alar del Rey y Reinosa hacia 1857 en las que se incluyeron capturas de las estaciones y las propias vías de tren, retratos de los ingenieros y trabajadores encargados en su construcción y vistas monumentales de los lugares de paso como la colegiata de San Pedro de Cervatos²⁸⁹; el álbum realizado de manera conjunta entre Jean Laurent y José Martínez Sánchez documentando la línea de Madrid a Alicante en 1858; los encargos asumidos en solitario por el afamado fotógrafo francés afincado en la capital española de otros trazados como el de la línea Madrid-Zaragoza llevado a cabo en 1863 o el de la línea Tudela-Bilbao realizado a mediados de 1865; el álbum *Chemin de Fer du Nord de l'Espagne* creado por Auguste Muriel en 1864 con una treintena de vistas de los puntos más representativos del trazado entre Irún y Madrid, incluyendo paisajes

²⁸⁹ MAGÁN LÓPEZ, "Vistas fotográficas del ferrocarril de Isabel II, Alar del Rey a Reinosa (William Atkinson 1855-1857)", *Cuadernos de Campoo*, nº 45, 2006, pp. 20-26.

naturales y urbanos, monumentos significativos y, por supuesto, estaciones, puentes, túneles y viaductos por los que discurría la línea ferroviaria; el encargo de documentación fotográfica de parte del trazado Córdoba-Málaga que asumió el italiano asentado en Málaga desde 1856 José Spreafico entre 1863 y 1866; o el reportaje compuesto por 25 imágenes que el fotógrafo francés Paul Sauvanaud realizó con motivo de la inauguración de la línea férrea de Asturias en agosto de 1884 y en el que las construcciones civiles se enmarcan en espectaculares paisajes de orografía montañosa (lám. 81).



Lámina 81. Paul Sauvanaud, *Inauguración de la Línea de ferrocarril de Asturias*, Asturias, 15 de agosto de 1884, papel albúmina (Biblioteca Nacional de España).

Sin embargo, fue una nueva colaboración entre Laurent y Martínez Sánchez la que representó a la perfección el importante papel que jugó la fotografía de arquitectura, obras públicas en este caso concreto, como instrumento de propaganda política de una España isabelina interesada por mostrar una imagen de progreso y modernidad del país hacia el exterior. Como consecuencia de ello, ambos fotógrafos por entonces asociados, recibieron el encargo por parte de la Comisión de Obras Públicas de fotografiar las principales obras públicas nacionales con el fin de ser mostradas en la Exposición Universal de París de 1867. El trabajo desarrollado por Jean Laurent y José Martínez Sánchez se prolongó entre finales de 1866 y los primeros meses de 1867 y tuvo como resultado un número cercano a los dos centenares de imágenes de puentes de fábrica, tanto moderna como antigua, viaductos, faros, puertos, carreteras, estaciones, canales, etc. Éstas se caracterizaron por la selección de puntos de vista elevados o perspectivas en las que se observara la monumentalidad de las obras, en muchos casos con la presencia de figuras humanas como escala de referencia, la dificultad que había supuesto su construcción y la belleza de las construcciones modernas, muchas de ellas

fabricadas en hierro (*lám. 82*), siendo tan importante el motivo fotografiado como la forma de hacerlo, más aún si existían detrás unas intenciones propagandísticas.



Lámina 82. José Martínez Sánchez, *Puente de la Rochela*, Tarragona, 1867, papel albúmina (Biblioteca Nacional de España).

En definitiva, en sintonía con la labor que también se estaban llevando a cabo en el resto de naciones europeas y Estados Unidos, estos encargos y reportajes fotográficos ponen de manifiesto el uso que de este medio hicieron tanto los estados como los arquitectos, ingenieros o compañías inversoras con el fin de “mostrar al resto los avances estructurales y tecnológicos fruto del desarrollo económico alcanzado”²⁹⁰.

4.2.8. Instrumento para la reputación de un arquitecto

En estrecha relación con este fin propagandístico y siguiendo las palabras de Rodríguez Ruiz, “incluso los arquitectos se sirvieron de imágenes de la arquitectura, de representaciones, ya fueran gráficas (dibujos, punturas, grabados), epigráficas o, al fin, fotográficas para fijar su propia fama y fortuna”²⁹¹. Estos profesionales, además de en su formación y como herramienta de documentación del desarrollo de sus trabajos constructivos y restauradores, emplearon la fotografía como instrumento de prestigio para difundir sus propias construcciones. Esta utilidad, que tuvo mucha mayor incidencia en otros países del entorno europeo y del mundo anglosajón que en el caso español, se vio favorecida por la inmediatez, la reproductibilidad y la extensa

²⁹⁰ PÉREZ GALLARDO, Helena, “Usos de la fotografía de arquitectura española...”, p. 356.

²⁹¹ RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín, “Fotografía y arquitectura. Ideas e historias...”, p. 29.

difusión de la fotografía, características propias del medio que jugaron a favor de los arquitectos pues permitieron que su obra se conociese rápidamente por todo el mundo y contribuyeron a aumentar tanto su prestigio como sus posibilidades profesionales. De esta manera, la fotografía de la propia obra arquitectónica se convirtió "en un instrumento imprescindible en la creación de la reputación de un arquitecto"²⁹². Durante la segunda mitad del siglo XIX el mejor ejemplo de ello lo constituyó el arquitecto estadounidense Henry Hobson Richardson. Además de emplear la fotografía como fuente de inspiración para sus características construcciones historicistas, en las que se evidenció un marcado influjo de los monumentos españoles medievales como se ha comentado con anterioridad (véase cap. 4.2, pp. 143-144), Hobson Richardson dispuso en su estudio de un espacio de visualización de las fotografías de su obra arquitectónica para su contemplación por visitantes y clientes. Asimismo, prefirió que sus construcciones se reprodujeran únicamente a través del medio fotográfico en las revistas especializadas de la época, poniendo de manifiesto la importancia que le concedió a la fotografía como instrumento publicitario de su trabajo y, al mismo tiempo, como herramienta determinante en la construcción de su prestigio y su reputación profesional y personal.

4.2.9. Materia formativa y recurso didáctico

Las diversas colecciones fotográficas de monumentos y obras de arte que generaron las numerosas firmas profesionales y figuras aficionadas en nuestro país conformaron, en su conjunto, "verdaderas 'bibliotecas de imágenes'" que, como señala Sánchez Torija, "se convirtieron en novedosas herramientas para la docencia"²⁹³. Por este motivo, no es de extrañar que tanto los talleres, las escuelas de artes y oficios y otras tantas agrupaciones de ámbito gremial como los institutos, las academias, las universidades y las escuelas superiores, se sirvieran de ellas como recurso didáctico fundamental en la enseñanza de las Bellas Artes. Sin embargo, esta aplicación de la fotografía de arquitectura en el ámbito formativo no se impuso en España con tanta facilidad como otras abordadas anteriormente, encontrándose con importantes obstáculos y reticencias dentro de los ámbitos e instituciones de carácter artístico.

Por un lado, el reconocimiento de la fotografía como una herramienta auxiliar imprescindible para artistas y arquitectos generó un primer debate sobre la idoneidad de formar en esta materia a estudiantes y aprendices de escuelas y talleres artísticos. Los primeros ejemplos de su implantación y enseñanza en escuelas técnicas de ingenieros y arquitectos se produjeron en Francia, siendo paradigmático el caso de la Ecole des Ponts-et-Chaussées, que desde 1870 contó con un estudio propio en fotografía. En paralelo, el país vecino también fue pionero en la edición de manuales y tratados que abordaron la aplicación de la fotografía en la reproducción de obras de arte y su utilización por parte de arquitectos y restauradores. Este fue el caso del manual *L'Art de la Photographie*, publicado por Disdéri en 1862²⁹⁴, en el que dedicó un capítulo a la reproducción fotográfica de la arquitectura y la escultura, o el tratado redactado por Viollet-le-Duc dos años después bajo el título *Dictionnaire raisonné de l'architecture*

²⁹² PÉREZ GALLARDO, Helena, "Usos de la fotografía de arquitectura española...", p. 343.

²⁹³ SÁNCHEZ TORIJA, Beatriz, "La fotografía como herramienta para el conocimiento de las Bellas Artes...", p. 277.

²⁹⁴ DISDÉRI, André-Adolphe Eugène, *L'Art de la Photographie*. París, Chez L'Auteur, 1862, pp. 310-313.

*française*²⁹⁵, en el que el arquitecto y restaurador parisino mencionó esta utilidad del medio fotográfico en su ámbito profesional.

A diferencia de lo que acontecía en otros países europeos del entorno, fueron escasos los ejemplos de artistas, arquitectos o ingenieros españoles que durante su etapa formativa fueron instruidos en el aprendizaje del quehacer fotográfico durante el último tercio del siglo XIX. Este hecho se debió, fundamentalmente, a que las instituciones y profesionales españoles se mostraron reticentes, en un primer momento, al uso y aprendizaje de la fotografía, siendo mucho más cómodo recurrir a los servicios de fotógrafos profesionales para asumir este tipo de tareas. Así ocurrió, por ejemplo, en el viaje de los alumnos de la Escuela Especial de Arquitectura a Salamanca en 1853, actividad para la cual el arquitecto y docente Francisco Jareño contrató al británico Clifford para la toma de imágenes de diversos monumentos (*lám. 83*) y varias vistas panorámicas de la ciudad con fines puramente didácticos²⁹⁶. No obstante, a pesar de las reticencias que la entrada de la fotografía seguía despertando en instituciones artísticas por cuanto ésta podría hacer desaparecer al grabado²⁹⁷, comenzaron a surgir voces autorizadas que defendían su idoneidad como herramienta auxiliar y solicitaban su inclusión en los programas formativos de pintores, escultores o arquitectos. Este fue el caso del fotógrafo Dionisio Fernández, quien en 1886 remitió una petición al ministro de Fomento en la que instaba a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a crear un taller de fotografía al servicio de profesores y alumnos y a que se impartiera un curso teórico-práctico del que el propio Dionisio se encargaría, siendo también el responsable de dotar a la institución del material necesario para ambos cometidos²⁹⁸. Esta solicitud fue rechazada por la Academia al considerarse la fotografía un procedimiento puramente industrial que no tenía cabida entre las disciplinas que conformaban el plan de estudios de los futuros artistas, habiendo de esperar hasta finales del siglo XIX para encontrar los primeros planes oficiales que incluyeron a la fotografía como materia de estudio en disciplinas técnicas y escuelas de artes y oficios. Este fue el caso de la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza, en cuyo decreto de creación del 11 de julio de 1894 se contemplaba entre las denominadas “prácticas de taller” una dedicada expresamente a la “fotografía y procedimientos fotoquímicos de reproducción”²⁹⁹.

²⁹⁵ VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XV siècle*. París, A. Morel, Éditeur, 1867.

²⁹⁶ PÉREZ GALLARDO, Helena, “Fotógrafos de arquitectura española...”, p. 257.

²⁹⁷ Las reticencias respecto a la entrada de la fotografía en las instituciones artísticas y su competencia con el grabado se ejemplifican a la perfección en la solicitud que J. Laurent realizó en 1867 para reproducir las obras artísticas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y cuyos avatares históricos se describen en PÉREZ GALLARDO, Helena, “La llegada de la fotografía a la Real Academia de Bellas Artes...”, pp. 147-165.

Sobre dimensión histórica del grabado en España véase RIEGO AMÉZAGA, Bernardo, *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*. Santander, Cantabria, 2001.

²⁹⁸ PÉREZ GALLARDO, Helena, “Usos de la fotografía de arquitectura española...”, pp. 336-337.

²⁹⁹ *Gaceta de Madrid*, Madrid, 14 de julio de 1894, nº 195, p. 203.



Lámina 83. Charles Clifford, *Puerta de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca*, Salamanca, 1853, albúmina sobre papel fotográfico (Museo Nacional del Prado).

Al igual que la enseñanza de la propia fotografía como materia formativa y de aprendizaje en sí misma, el empleo como recurso didáctico de las imágenes que ésta proporcionaba en lo que a reproducción de obras de arte y arquitectura se refiere también se encontró con numerosos obstáculos en los ámbitos artísticos de nuestro país. A pesar de ello, y tras varios debates y discusiones que tuvieron la confrontación del medio fotográfico con el resto de representaciones gráficas como principal punto de discordia, con el paso del tiempo se consiguieron superar las desavenencias suscitadas con pintores, dibujantes o grabadores y la fotografía monumental consiguió imponerse como un recurso didáctico fundamental en la formación de artistas, arquitectos y otros profesionales del mundo de la ingeniería y la construcción, así como en otras disciplinas del ámbito de las Humanidades como la Historia, la Arqueología y, por supuesto, la Historia del Arte.

Uno de los argumentos y de las razones principales por la cual acabó reconociéndose la idoneidad de la fotografía como recurso y herramienta imprescindible para la formación de artistas y teóricos del arte fue su capacidad inherente de representación fiel de los objetos retratados frente a los métodos utilizados hasta el momento como el dibujo, el grabado o la litografía en los que siempre permanecía una “cierta libertad artística por parte de sus creadores”³⁰⁰. Además de esta facultad de reproducción fidedigna de la arquitectura y sus elementos principales, constructivos u ornamentales, su utilidad como documento histórico y testimonio de, por ejemplo, los cambios y alteraciones que había sufrido un monumento a lo largo del tiempo, afianzaron su presencia, además de en el campo de la investigación de la Historia del Arte, en la docencia de materias y disciplinas asociadas a este tipo de patrimonio histórico-artístico. Asimismo, desde un punto de vista de un aprendizaje no reglado, fue recurrente el empleo de la fotografía por parte de los arquitectos como instrumento formativo para aquellos jóvenes profesionales que se incorporaban a sus estudios. A través de ella, estos nuevos arquitectos se podían familiarizar con estructuras constructivas o elementos ornamentales, conocer los diferentes estilos antiguos y contemporáneos y utilizar sus imágenes como fuente de inspiración para futuras edificaciones. Finalmente, gracias a su función ilustrativa, las fotografías monumentales y de arquitectura se convirtieron en el principal recurso gráfico de libros, publicaciones y obras de carácter didáctico y no fue extraño que ciertas instituciones educativas y centros de enseñanza conservaran en sus bibliotecas catálogos y álbumes con imágenes pertenecientes a este género fotográfico. Estas y otras aplicaciones dejaron patente el “innegable papel auxiliar y divulgador que la fotografía estaba llamada a desempeñar en el medio académico y artístico, frente a la primacía que hasta entonces había ostentado el grabado”³⁰¹.

Uno de los primeros ejemplos de la influencia de la fotografía en el ámbito de la docencia y la formación de arquitectura en nuestro país lo constituyó la publicación entre 1856 y 1883 por parte de la Real Academia de San Fernando de la obra por fascículos *Monumentos arquitectónicos de España*, para cuya ilustración se contó con la fotografía como referencia, pues modificó de manera evidente la forma de representar la arquitectura que había imperado hasta ese momento. Si bien fue una publicación que atendió a diferentes intereses y funciones como el registro de los principales monumentos históricos del país con la intención de “concienciar al propio gobierno del estado de conservación y el valor de los monumentos históricos españoles”³⁰², uno de sus objetivos principales fue el de cubrir la falta de modelos y dibujos empleados en la formación y el aprendizaje de los alumnos de la Escuela de Arquitectura, enriqueciendo el modelo pedagógico que venía utilizándose y cuyo aspecto más relevante lo constituía la visita a una de las ciudades monumentales españolas. En lo que respecta al modelo de representación gráfica, la influencia de la fotografía en *Monumentos arquitectónicos de España* se mostró no tanto en las ilustraciones lineales de plantas, alzados o secciones como en las recreaciones litografiadas, en varios casos pintorescas, que acompañaron a éstas (*lám. 84*). La gran capacidad del medio para documentar estos edificios y facilitar la tarea de los dibujantes, puesto que esta publicación nunca llegó a incluir imágenes fotográficas, hizo que se incluyera

³⁰⁰ PÉREZ GALLARDO, Helena, “La llegada de la fotografía a la Real Academia de Bellas Artes...”, p. 148.

³⁰¹ PÉREZ GALLARDO, Helena, “La llegada de la fotografía a la Real Academia de Bellas Artes...”, p. 159.

³⁰² PÉREZ GALLARDO, Helena, “Usos de la fotografía de arquitectura española...”, pp. 330-331.

entre el equipo encargado del proyecto a un fotógrafo permanente en la persona de Eduardo García³⁰³.



Lámina 84. Emilio Ancelet (grabador) y Federico Ruiz y Joaquín Calvo (dibujantes), *Planta, sección y fachada de la puerta antigua de Bisagra en Toledo*, h. 1860, aguafuerte sobre papel avitelado en *Monumentos arquitectónicos de España* (Museo Nacional del Prado).

Las reticencias respecto al uso prioritario de la fotografía sobre el dibujo también se extendieron a su uso como medio de difusión de la teoría arquitectónica, de las nuevas ideas constructivas y, en definitiva, como instrumento para la formación de nuevos arquitectos. Las voces que defendían la mayor adecuación del dibujo en esta materia argumentaban que sólo éste podía “dar a conocer las verdaderas dimensiones y proporciones de cada una de las partes de un edificio”, que no se podía asumir la fotografía como “primera informadora” por su

³⁰³ El trabajo llevado a cabo por este fotógrafo en el seno del proyecto *Monumentos arquitectónicos de España* sigue siendo desconocido como consecuencia de no conservarse ninguna de sus obras.

ausencia de vida y “quid artístico” o que la imagen fotográfica tan solo ofrecía una imagen general frente al detalle del trabajo de la pluma sobre el papel³⁰⁴. Sin embargo, sí que la consideraban una herramienta complementaria y, a pesar de definirla como una “vulgarizadora de las notas artísticas”, el arquitecto José Torres Argullol no consideraba adecuado desterrar de los libros y manuales de arquitectura este “adelanto prodigioso y económico” que, además, debía “figurar en la carpeta del arquitecto y en cierto modo en las obras que en su arte se ocupan, en calidad de recordatoria, de despertadora de la actividad dormida; pero no debe ser preferida en los tratados didácticos, magistrales ó de consulta, en donde el artista ha de embeberse en la adquisición de conocimientos técnicos y sólidos”³⁰⁵.

A pesar de ello, la utilización de la fotografía acabaría imponiéndose en el siglo XX a través de publicaciones periódicas y revistas especializadas en arquitectura e ingeniería que, por las características de inmediatez y amplia circulación del medio, facilitaron la difusión de las ideas y teorías del momento. Algunos ejemplos de este tipo de publicaciones especializadas en España en las que se integró de manera efectiva el uso de la ilustración fotográfica fueron *Resumen de Arquitectura*, que desde 1892 incluyó fototipias de la firma *Hauser y Menet*, o *Arquitectura y Construcción*, revista técnica nacida en 1897, cuya ilustración por medio de fotografías se intensificó a partir del cambio de siglo, acompañando sus artículos técnicos o la información relativa a las construcciones (*lám. 85*), proyectos, reformas o desarrollos urbanos y arquitectónicos que se estaban llevando a cabo.

³⁰⁴ PÉREZ GALLARDO, Helena, “Usos de la fotografía de arquitectura española...”, pp. 340-341.

³⁰⁵ TORRES ARGULLOL, José, “Crónica mensual de arte arquitectónico”, *Arquitectura y Construcción*, Barcelona, octubre de 1901, nº 111, pp. 298-299.



Lámina 85. Desconocido, *Templo de la Sagrada Familia. Barcelona* en *Arquitectura y Construcción*, Barcelona, enero de 1908, nº 186, p. 8 (Biblioteca Nacional de España).

En la actualidad, la fotografía en general y la de arquitectura, en particular, sigue siendo una herramienta y recurso didáctico imprescindible en la enseñanza de una amplia variedad de materias de carácter teórico y práctico, sobresaliendo por encima del resto las disciplinas asociadas al ámbito arquitectónico, artístico, patrimonial e histórico. Este uso se debe, además de a su propia naturaleza ilustrativa para reforzar y acompañar una argumentación, explicación o idea, al gran valor que posee como documento en el sentido más amplio del término. Así, por ejemplo, a día de hoy resulta impensable que la docencia de disciplinas generales como la Arquitectura, las Bellas Artes o la Historia del Arte y de materias específicas relacionadas con la conservación, la protección y la intervención y restauración del patrimonio arquitectónico y monumental, prescindiera de la fotografía como uno de sus instrumentos pedagógicos y recursos didácticos fundamentales.

4.2.10. Objeto comercial

Finalmente, no hay que olvidar que la fotografía como objeto en sí mismo se convirtió tempranamente en un producto mercantil sujeto a las leyes de la oferta y la demanda, cuya expansión comercial en España se podría resumir en tres etapas más o menos diferenciadas en el ámbito temporal y definidas por Carmelo Vega³⁰⁶. La primera de ellas se correspondería con la llegada en la década de los años cuarenta del siglo XIX de los primeros daguerrotipistas extranjeros, en su mayor parte anónimos y ambulantes, que recorrieron las diferentes ciudades del país realizando retratos y vistas y cuyas llegadas y salidas a la población en cuestión se anunciaban a través de la prensa (*lám. 86*) En muchas ocasiones fueron éstos los encargados de instruir a la población local en la práctica de este procedimiento fotográfico a cambio de una contraprestación económica que no todo el mundo podía permitirse. Este aprendizaje a través de los fotógrafos extranjeros fue una de las causas principales del fenómeno que caracterizó la segunda etapa comprendida entre los años cuarenta y sesenta en la que comenzaron a aparecer los primeros estudios regentados por figuras locales y también por algunas foráneas, que salieron de sus países de origen en los que existía una férrea competencia (Francia, Alemania, Suiza, etc.), para asentarse en España de manera definitiva. Finalmente, las décadas de los setenta y ochenta se correspondieron con la consolidación de estos gabinetes fotográficos que, en ocasiones, se perpetuaron durante varias generaciones.



Lámina 86. Anuncio publicitario de la realización de retratos al daguerrotipo por parte de Fischer en *El Herald*, Madrid, 11 de julio de 1844, nº 638, p. 4 (Biblioteca Nacional de España).

Este auge del fenómeno fotográfico trajo consigo una gran proliferación de los estudios a lo largo y ancho del país, siendo difícil encontrar ciudades de cierta entidad poblacional que no contasen con más de un gabinete fotográfico en las décadas finales del siglo XIX. Por lo general, fueron regentados por profesionales que habían sido instruidos en la práctica del medio por parte de otros profesionales, ya fuera a través de unas breves lecciones o como aprendices en sus propios estudios. Sin embargo, también existieron casos en los que profesionales de otras ramas más o menos relacionadas con la fotografía, atraídos por las posibilidades económicas del nuevo negocio, encontraron el aprendizaje autónomo del medio y la apertura de su propio estudio una forma de ganarse la vida. Asimismo, una gran mayoría de estos fotógrafos con estudio propio se dedicaron en exclusiva al retrato, pero también hubo quienes cultivaron diferentes géneros al mismo tiempo, ampliando la oferta de imágenes que ofrecían al público para obtener mayores beneficios aprovechando que disponían de los medios y los conocimientos técnicos para ello, o quienes se especializaron en la práctica de la fotografía de vistas urbanas y monumentales y en la reproducción de obras de arte, géneros que fueron

³⁰⁶ VEGA, Carmelo, "La expansión comercial de la fotografía", en VEGA, Carmelo, *Fotografía en España...*, pp. 111-162.

altamente demandados y valorados por el público. Finalmente, también habría que destacar a aquellos aficionados que, como complemento a su ocupación principal, no dudaron en sacar rédito económico de sus imágenes asumiendo encargos específicos, editando por su cuenta colecciones de postales o presentándose a alguno de los numerosos concursos existentes en el panorama nacional e internacional.

Desde la aparición del daguerrotipo y, especialmente, de los procedimientos que fueron surgiendo tras él y que introdujeron mejoras técnicas y logísticas, fueron el retrato y la fotografía de arquitectura dos de los géneros más cultivados y, en paralelo, los más demandados por parte de aquellos que podían permitirse contratar los servicios de un fotógrafo o adquirir las imágenes capturadas por éste. En el caso del retrato, esta demanda inicial atendió principalmente a la autoafirmación personal de los miembros de las clases acomodadas y de la emergente burguesía que, en paralelo, pretendían equipararse a las celebridades de diferentes ámbitos, cuyos rostros y figuras se reprodujeron y coleccionaron de manera masiva en diferentes formatos. Por su parte, la amplia demanda de fotografías de arquitectura respondió a su gran versatilidad en diversos campos, como se ha podido comprobar a lo largo de este capítulo, convirtiéndose tempranamente en objetos comerciales que, como imágenes sueltas o reunidas en álbumes u otro tipo de compilaciones, se combinaron y agruparon entre sí con funciones e intenciones diversas. Ya fuera como medio de reproducción artística, herramienta de investigación, instrumento de registro y catalogación, documento para la conservación y la restauración, recurso pedagógico, recuerdo de viajes o, simplemente, objeto de colección, la fotografía monumental y de arquitectura ocupó un nicho de mercado importante durante buena parte de la segunda mitad del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX.

En este éxito comercial también influyó el hecho de ser uno de los géneros fotográficos más valorados dentro del propio ámbito profesional, pues precisaba de unos conocimientos técnicos, compositivos y estéticos específicos. En consecuencia, no fueron pocos los fotógrafos que buscaron a través de este tipo de imágenes aumentar su prestigio y atraer una mayor clientela hacia sus estudios. Una de las fórmulas más empleadas durante mediados del siglo XIX para conseguir este objetivo fue la realización de obsequios y regalos en forma de álbumes de vistas y monumentos a personalidades que pudieran interceder por ellos y favorecer esta fama profesional³⁰⁷. Así lo demuestran algunos ejemplos como el álbum ofrecido por Charles Clifford a Isabel II en 1852 -*Copia talbotipia de los monumentos erigidos en conmemoración del restablecimiento de S.M. y la presentación de S.A.R. la Princesa de Asturias...*-, que, a pesar de todo, no fue una demostración de maestría técnica, o los numerosos álbumes remitidos y dedicados al duque de Montpensier entre los que destacaron el *Álbum de Sevilla*, llevado a cabo en 1851 por el vizconde de Vigier, y los dos ejemplares de *Views in Andalusia*, enviados por R. P. Napper al Palacio de San Telmo en 1864.

Tanto las numerosas aplicaciones, más o menos prácticas, que la fotografía del patrimonio histórico-artístico asumió a lo largo de los años, como el prestigio y los beneficios económicos que se relacionaron con su práctica, influyeron de manera determinante en el aumento de la demanda de esta tipología de imágenes desde la segunda mitad del siglo XIX y

³⁰⁷ Por lo general, se buscó este reconocimiento y amparo profesional en la Casa Real y su entorno más próximo, siendo numerosos los casos de fotógrafos que fueron nombrados fotógrafo oficial de la Casa Real, distinción que aumentó su prestigio y, consecuentemente, un incremento notable de su clientela y sus ingresos económicos.

provocaron que una gran cantidad de fotógrafos dedicaran “una buena parte de su labor profesional a la toma de imágenes de edificios y monumentos y a la reproducción de obras de arte de museos de las grandes ciudades españolas o de las poblaciones cercanas, que luego, junto a sus colecciones de vistas y paisajes, vendían en sus estudios a los clientes interesados en estos temas o a los turistas que pasaban por esas ciudades”³⁰⁸. Asimismo, el rápido perfeccionamiento técnico de los procedimientos fotográficos y de los medios de reproducción, y la consolidación de una demanda especializada en imágenes monumentales y de arquitectura, demanda que en ocasiones llegaba antes que la propia realización de la toma, trajo consigo la profesionalización de este género fotográfico y, en consecuencia, la creación de un comercio que vivió su época dorada en España entre 1850 y 1880.

Entre las figuras y firmas fotográficas más representativas de este nuevo negocio especializado en la generación de colecciones de vistas monumentales y catálogos con reproducciones de obras artísticas para su posterior venta destacaron Charles Clifford y Jean Laurent. En el caso del fotógrafo británico, su labor de reproducción sistemática del patrimonio arquitectónico español y la comercialización de sus imágenes abrió el camino y estableció las bases para los repertorios monumentales posteriores. Tras su muerte en 1863, este metódico trabajo fue continuado y concluido por su mujer Jane a través del *Álbum Monumental de España*, obra compuesta por cuatro tomos con más de doscientos registros fotográficos en los que se incluyeron “todas las bellezas arquitectónicas de nuestro país”³⁰⁹. Sin embargo, el nombre por excelencia en la reproducción fotográfica de monumentos y obras de arte y la comercialización de estas imágenes fue el de Jean Laurent. El fotógrafo francés asentado en Madrid desde finales de la década de los años cincuenta del siglo XIX, además de dar inicio a la “época dorada de la reproducción de obras de arte”³¹⁰ en el sentido amplio del término, fue el encargado de llevar el negocio fotográfico a una nueva dimensión comercial al encontrar en este tipo de imágenes un nicho de mercado aún por explotar en nuestro país³¹¹, manifestando así la gran visión empresarial imperante a lo largo de toda su carrera profesional. La rentabilidad de la venta de fotografías de arquitectura y vistas monumentales por parte de su firma comercial quedó demostrada en la ingente oferta de imágenes correspondientes a esta temática que fueron resultado de una labor casi enciclopédica y que desarrolló de manera conjunta con sus comisionados durante más de dos décadas. Esta oferta se plasmó en la docena de catálogos comerciales publicados entre 1861 y 1879 por la *Casa Laurent* en los que figuraba el listado de retratos, obras de arte y vistas urbanas y monumentales que podían adquirirse en sus establecimientos (*lám. 87 y 88*). El hecho de que estos catálogos se decantaran preferentemente por destacar su trabajo en el ámbito del patrimonio artístico español refuerza la idea de la importancia y la demanda que tuvo este género durante el siglo XIX y, al mismo tiempo, su papel protagonista en la difusión de la imagen arquitectónica de España dentro y fuera de sus fronteras.

³⁰⁸ VEGA, Carmelo, “Aplicaciones de la fotografía...”, p. 193.

³⁰⁹ VEGA, Carmelo, “Aplicaciones de la fotografía...”, p. 195.

³¹⁰ SÁNCHEZ TORIJA, Beatriz, “La fotografía como herramienta para el conocimiento de las Bellas Artes...”, p. 279.

³¹¹ En el ámbito europeo ya existían empresas especializadas en la reproducción y comercialización de fotografías monumentales y de obras de arte como las de Blanquart-Evrard (Lille), los hermanos Alinari (Florencia) o Carlo Ponti (Venecia).



25

325.—	VISTAS DE MADRID.	San Isidro del campo.
326.—	—	El puente de Toledo.
327.—	—	San Antón de la Florida.
328.—	—	Puerta de San Vicente.
329.—	—	El Manzanares en el mes de julio.
330.—	—	Embarradero del Canal.
331.—	DE ALCALÁ DE HENARES.	La Universidad.
332.—	—	El patio del arroyopado.
333.—	DE ARANJUEZ.	El Palacio Real.
334.—	—	El Páramo.
335.—	—	Piazza de San Antonio.
336.—	—	La puerta del Jardín del Príncipe.
337.—	—	La puerta del Labrador.
338.—	—	Casa de Marinos.
339.—	—	Fuente de Narciso.
340.—	—	El Molino.
341.—	—	La Montaña.
342.—	DE TOLEDO.	Vista panorámica de la ciudad.
343.—	—	Vista panorámica de la Catedral y del Alcázar.
344.—	—	El Alcázar desde el puente de Alcántara.
345.—	—	Los molinos romanos, orillas del Tago.
346.—	—	Los molinos árabes, orillas del Tago.
347.—	—	Los arrabales de Toledo, desde los molinos romanos.
348.—	—	Vista de los Cigarrales.
349.—	DEL ESCORIAL.	Vista general del Monasterio de San Lorenzo.
350.—	—	Vista de la fachada Norte del Monasterio.
351.—	—	El patio de los Reyes.
352.—	—	El patio de los Evangelistas.
353.—	—	El Cristo de Bervenuto Cellini.
354.—	—	Fronton de la escalera principal del Monasterio, pintado por Jordán.
355.—	DE SAN ILDEFONSO (La Granja).	Vista general de San Ildefonso.
356.—	—	Entrada de la Granja y del Real Palacio.

Láminas 87 y 88. Portada y fragmento del listado de vistas estereoscópicas (525-556) de Madrid, Alcalá de Henares, Aranjuez, Toledo, El Escorial y La Granja de San Ildefonso del *Catálogo de las fotografías que se venden en casa de J. Laurent*, Madrid, Depósito: Carrera de San Gerónimo, 1863 (Biblioteca Nacional de España).

Otros fotógrafos destacados en la comercialización de reproducciones artísticas y vistas arquitectónicas fueron el madrileño José Suárez, que en 1866 comenzó a comercializar su *Museo fotográfico* compuesto, entre otras, por imágenes de los monumentos más notables de España; Casiano Alguacil, encargado de difundir en esas mismas fechas el patrimonio histórico-artístico regional y nacional a través de la venta de las láminas que formaron parte de sus series *Monumentos Artísticos de Toledo* y, posteriormente, *Monumentos Artísticos de España* (lám. 89 y 90); y, entrados en el siglo XX, los prolíficos negocios fotográficos de las sagas Mas y Moreno, que aunaron su iniciativa personal por la reproducción artística y la posterior venta de copias fotográficas con los encargos específicos por parte de instituciones e investigadores particulares para reproducir mediante este medio determinadas obras de arte y arquitectura, líneas de negocio que, en ambos casos, supusieron una importante fuente de ingresos.



Láminas 89 y 90. Hoja explicativa y fotografía de la portada de la Catedral de Toledo en ALGUACIL, Casiano, *Monumentos Artísticos de Toledo*. Toledo, Imp. Fando e Hijo, h. 1870 (Biblioteca Nacional de España).

La aparición de las postales ilustradas durante la última década del siglo XIX supuso un nuevo impulso en el comercio de estas imágenes, editándose multitud de colecciones y series exclusivas de carácter urbano, arquitectónico y monumental que contaron con una gran acogida por parte del público, ya fuera como objetos de colección o con la intención de dar a conocer el patrimonio del lugar de origen o de la ciudad que se había o se estaba visitando al ser empleadas en su función primitiva, la de medio de correspondencia. Por consiguiente, las postales ilustradas que estuvieron protagonizadas por vistas monumentales se convirtieron en una fuente importante de beneficios económicos, tanto para fotógrafos como para impresores y editores que, en muchos de los casos, no fueron la misma persona. En nuestro país, algunos de los mejores ejemplos en la edición y venta de tarjetas postales dedicadas al patrimonio monumental español durante este periodo fueron *Hauser y Menet*, *Casa Laurent*, *Fototipia Thomas* o *L. Roisin*.

5. Fotografía en La Rioja hasta 1936

El descubrimiento constante de nuevos y desconocidos ejemplares fotográficos, que requieren un análisis detallado de manera individualizada, permite confirmar o modificar hipótesis y hace que la historia de la fotografía se encuentre siempre en continua construcción. Como señala Gil-Díez Usandizaga, esta percepción es mayor en el caso de la fotografía local ya que, además de ser un campo de estudio relativamente joven y de la fragmentaria conservación de los artefactos fotográficos, sus protagonistas, especialmente los que trabajaron durante la segunda mitad del siglo XIX, se trasladaron de unas a otras localidades adaptándose a la demanda y las oportunidades profesionales, dejando como único testimonio de su existencia las instantáneas que capturaron en cada uno de estos destinos temporales³¹². Estos factores, a los que se une la gran dispersión de los documentos fotográficos en archivos y fondos de instituciones públicas y privadas o en colecciones particulares, dificultan la construcción de una historia general de la fotografía en La Rioja. A pesar de ello, en este capítulo se realiza un breve recorrido general por los cerca de cien años transcurridos entre la recepción del primer procedimiento fotográfico en la región y el inicio de la Guerra Civil. Para este cometido, la información que los investigadores y estudiosos han ido proporcionando durante las últimas décadas se completa con nuevas aportaciones que, poco a poco, contribuyen a ampliar el conocimiento sobre el desarrollo de esta disciplina en nuestro territorio, tanto desde un punto de vista general como desde el ámbito específico de la fotografía monumental y arquitectónica.

5.1. Inicios de la fotografía

Pasaron varios meses desde la presentación del daguerrotipo en Francia hasta que llegaran las primeras pruebas de aquel nuevo invento a territorio riojano. En concreto, en el Boletín Oficial de la Provincia de Logroño del 12 de enero de 1840 se incluye un anuncio de la Imprenta y Librería Domingo Ruiz en el que se refieren las nuevas obras puestas a la venta entre la que se destaca una de ellas de la siguiente manera:

“Esposicion[sic] histórica y descripción de los procedimientos del DAGUERROTIPO, método por el cual se saca en pocos minutos el diseño artísticamente exacto de toda clase de objetos de la naturaleza ó del arte; vistas de paisajes[sic], copias de edificios, de monumentos, estatuas y vajos[sic] relieves, de objetos de anatomía humana y comparada, de historia natural, retratos, etc., por medio de la accion[sic] de la luz sobre una composicion[sic] material, sin necesidad de conocimiento alguno de pintura ni de dibujo[sic]. Y DEL DIORAMA.

Por Daguerre (Luis Santiago Mardé) pintor, inventor del DIORAMA, oficial de la legion[sic] de honor, socio de varias academias etc., traducida de la ultima[sic] edicion[sic] francesa, corregida y considerablemente aumentada con notas, adiciones y aclaraciones que la ponen al alcance de todos con siete láminas por D. Joaquin[sic] Hisern y Molleras, Doctor en medicina y cirujia[sic] etc., un tomo en 4.º rustica[sic], 16rs”³¹³.

Se trata de una traducción del Manual de Daguerre *Exposición Histórica de los procedimientos del Daguerrotipo y del Diorama*, realizada por el científico catalán Joaquín Hysern y Molleras quien, además, estuvo involucrado en el primer daguerrotipo tomado en Madrid el 18 de

³¹² GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio, “*Cartes de visite*. Retratos de riojanos...”, p. 9.

³¹³ *Boletín Oficial de la Provincia de Logroño* (en adelante *BOPLO*), Logroño, 12 de enero de 1840, nº 4, p. 4.

noviembre de 1839³¹⁴. La expectación generada por el daguerrotipo fue tan grande que entre agosto y diciembre de 1839 se llegaron a publicar hasta cinco versiones diferentes de dicho manual traducidas al español, lo que provocaría una rápida extensión de la práctica daguerrotípica por todo el país³¹⁵.

Estos manuales, así como otras noticias acerca del primer procedimiento fotográfico que iban llegando a través de los noticiarios y revistas ilustradas, generaron un rápido conocimiento del daguerrotipo y la pronta implantación de su práctica en el conjunto del territorio español. Sin embargo, la actividad fue más intensa en las grandes ciudades españolas como Barcelona, Madrid y Sevilla, limitándose el territorio riojano a recibir daguerrotipistas ambulantes, en su mayor parte extranjeros. Uno de los primeros en llegar a Logroño fue Mr. Constant quien, proveniente de Pamplona y otros pueblos de Navarra, ofrecía la realización de daguerrotipos en un cuarto de placa a 60 reales, precio que aumentaba a 80 reales si los retratos no eran individuales, en el año 1843³¹⁶. Un lustro después se atestigua la presencia del fotógrafo suizo Schmidt, que al igual que Mr. Constant se acercó a la región desde tierras navarras y que, además de realizar daguerrotipos, enseñaba este incipiente arte por el precio de 320 reales de vellón. Sin embargo, uno de los que visitó Logroño con mayor asiduidad fue el parisino Mr. Anatole³¹⁷. En el número 63 de *El Zurrón del Pobre*, publicado el 8 de agosto de 1851, se anunciaba bajo el título general de "Aviso al pueblo" la llegada de este fotógrafo a la ciudad, especificando la duración de su estancia en la capital riojana, así como los detalles los daguerrotipos que tomaría y, por supuesto, el coste para aquellos que decidiesen posar delante de su cámara (*lám. 91*).

AVISO AL PÚBLICO.

Acaba de llegar a esta Ciudad Mr. Anatole, artista de París, el cual participa al ilustrado público de Logroño, se detendrá seis días después de la salida de este anuncio, que empieza en retratar al Daguerrotipo a cuantas personas lo deseen, de una manera nunca vista. En relieve, sobre fondo de oro, y según se acostumbra; pues perfeccionado en su arte, sus retratos son superiores en figura, colorido e imitación a los de Diaz que acaba de marchar; con los que no pueda confundirlos ninguno que sea inteligente. Son enteramente más parecidos y perfectamente acabados. Su semejanza al original, es enteramente idéntica. Los saca también imitados a miniatura, escediendo a toda ponderación, como lo acredita por las muestras que pondrá de manifestar; ofreciendo además, hacer los de las 10 primeras personas que se presenten, al ínfimo precio de 25 reales cada uno; cantidad que no basta a resarcirle de los materiales que emplea.

El coste de los demás, es convencional. Tiene la habitación en el café nuevo de Ignacio Barrenegoa, en donde recibe desde las 8 de la mañana en adelante.

Lámina 91. Anuncio publicitario de la realización de retratos al daguerrotipo por parte de Mr. Anatole en Logroño (MARTÍNEZ LATRE, M^a Pilar (ed.), *El Zurrón del Pobre. Periódico literario y de anuncios (1851-1852)*. Edición facsímil. Logroño, Ayuntamiento de Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1994, vol. 1, p. 468).

³¹⁴ Así lo defienden tanto Lee Fontanella como Marie-Loup Sougez en sus respectivas Historias de la fotografía.

³¹⁵ MARTOS CAUSAPÉ, José Félix, "Del daguerrotipo al colodión: la imagen de España a través de la fotografía del siglo XIX", *Berceo*, n^o 149, 2005, p. 13.

³¹⁶ ROCANDIO, Jesús, "De la llegada del daguerrotipo a los primeros estudios estables en La Rioja", en Catálogo de Exposición, *Cien años de fotografía en La Rioja...*, p. 20.

³¹⁷ ROCANDIO, Jesús, "De la llegada del daguerrotipo...", pp. 20-21.

A través de este anuncio, además de documentar con exactitud la llegada de Mr. Anatole a Logroño a principios del mes de agosto de 1851, se aportan datos relevantes referidos al lugar en el que se asentó. También se hace referencia a un daguerrotipista de apellido Díaz que acababa de abandonar la ciudad, del que se aporta su apellido y que no sale bien parado de las comparaciones con Mr. Anatole, dejando patente el constante ir y venir de daguerrotipistas y la fuerte competencia entre españoles y franceses. Asimismo, en el número siguiente publicado el martes 12 de agosto de 1851, se daba fe de los buenos resultados obtenidos por Mr. Anatole en la toma de retratos al daguerrotipo. La nota referida a ello versa de la siguiente forma:

“Hemos tenido ocasion[sic] de ver egecutados[sic] algunos retratos por Mr. Anatole, cuyo anuncio pusimos en el número anterior: no podemos menos de confesar que este artista trabaja con cuanta perfección es posible, escelente[sic] fondo, limpieza, exactitud á los originales. Parece pasarse la imagen á las láminas.

La operacion[sic] dura breves instantes. Asi[sic] es que todos los que conocen su mérito acuden á verse representados de un modo tan maravilloso, seria[sic] una lástima desaprovechasen esta ocasion[sic] cuantos tengan interés en conservar un perfecto parecido. En solos dos dias[sic] pasan de 30 retratos los que hemos visto egecutar[sic].”³¹⁸

En esta breve nota, además de insistir en la perfección de los trabajos realizados por el daguerrotipista francés e incidir en la exactitud y el gran parecido que se obtiene de los retratados a través de este procedimiento que apenas superaba la década, se constata el hecho de que los tiempos de exposición se habían ido reduciendo considerablemente desde las primeras tomas realizadas en 1839³¹⁹.

A través de varios anuncios publicados en este mismo periódico, también se observa que la venta de retratos fotográficos, en un primer momento realizados al daguerrotipo y posteriormente en los nuevos procedimientos que fueron apareciendo rápidamente, se fue convirtiendo en una práctica habitual, llamando la atención la tipología de los establecimientos en los que se ofertaban:

“En la calle de San Blas núm. 2 barbería del Madrileño, se acaba de recibir una coleccion[sic] de retratos sacados al Daguerrotipo sumamente parecidos al original; los que se venden á 3 reales vn.[sic] cada uno”³²⁰.

En este caso era una barbería la que ponía en circulación retratos, probablemente de personajes ilustres, realizados al daguerrotipo. Si bien en este establecimiento, además de atusar la cabellera y recortar el bello facial de sus clientes, se hacían memoriales, se escribían cartas, se copiaban documentos o se liquidaban cuentas entre otros asuntos, la venta de estas novedosas imágenes tomadas al daguerrotipo despertaría la curiosidad y supondría un importante reclamo para las gentes del Logroño de principios de la década de los años cincuenta del siglo XIX.

El hecho de conservarse apenas unos pocos daguerrotipos realizados en La Rioja durante estos primeros años de vida de la fotografía se debe, además de a las dificultades propias de conservación de los artefactos fotográficos a lo largo del tiempo, a cuatro causas fundamentales

³¹⁸ MARTÍNEZ LATRE, M^a Pilar (ed.), *El Zurrón del Pobre. Periódico literario y de anuncios (1851-1852). Edición facsímil*. Logroño, Ayuntamiento de Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1994, vol. 1, p. 476.

³¹⁹ En el caso español, el primer daguerrotipo realizado en Barcelona el 10 de noviembre de 1839 exigió una exposición de unos veinte minutos.

³²⁰ MARTÍNEZ LATRE, M^a Pilar (ed.), *El Zurrón del Pobre. Periódico literario y de anuncios...*, vol. 1, p. 108.

defendidas por Jesús Rocandio³²¹. En primer lugar, el tradicional retraso científico de nuestro país, el carácter ambulante de la mayor parte de los daguerrotipistas que pasaron por la región, la fuerte emigración de la sociedad riojana durante el siglo XIX y la rápida aparición de nuevos procedimientos fotográficos mucho más económicos y rápidos. Todo ello fue relegando al daguerrotipo desde la década de los setenta.

La llegada de los nuevos procedimientos fotográficos no se hizo esperar y ya en 1858 el fotógrafo francés Luciano Carrouché, asentado en Bilbao hacia 1850 con estudio en la calle Barrencalle Barrena³²², ofertaba en Logroño la realización de retratos sobre diferentes soportes:

“D. Luciano Carruché, fotógrafo hay retratos al Daguerrotipo sobre lienzo, papel y chapa de metal, vive posada nueva del Carmen[sic] piso principal, y sus muestras estan[sic] de manifiesto en el café de los Leones.

Advierte á] este público que quedará pocos días en esta Ciudad y sabrá dar gusto á las personas que le honren con su confianza[sic]”³²³.

En este anuncio, que se repitió en los Boletines Oficiales de la Provincia de Logroño del 12 y el 19 de abril de ese mismo año³²⁴, se definen erróneamente como daguerrotipos todos los retratos que ofertaba Carrouché, independientemente del soporte sobre el que los realizaba, algo que podría deberse al desconocimiento del nombre de las nuevas técnicas y, al mismo tiempo, a la fama y prestigio que había adquirido el primer procedimiento fotográfico a lo largo de sus dos décadas de vida. Asimismo, al igual que los daguerrotipistas que realizaron su trabajo en Logroño en los años anteriores, Luciano Carrouché también estaba de paso en la ciudad y ejerció la profesión en ella sólo durante unos días. En cualquier caso, parece ser que Carrouché visitó la capital riojana con asiduidad hasta la década de los setenta, siendo el representante de un flujo constante de fotógrafos entre tierras vascas y navarras hacia La Rioja por evidentes motivos geográficos, por la existencia de importantes relaciones comerciales entre dichos territorios y por la inexistencia de estudios estables en La Rioja, lo que dejaba abierto un nicho de trabajo beneficioso para los fotógrafos que se acercaban a esta tierra. De hecho, sería una familia de fotógrafos con presencia en San Sebastián y Pamplona la que aprovechó esa falta de oferta estable en la capital riojana para abrir el primer estudio en la capital hacia 1865.

5.2. Fotógrafos extranjeros

Como sucedió en la mayor parte del país, aunque con diferencias temporales, fueron personajes extranjeros los que introdujeron la fotografía en territorio riojano. Ya hemos visto las primeras incursiones de daguerrotipistas extranjeros en territorio riojano con los casos de Mr. Anatole, Schmidt o Mr. Constant. De hecho, fueron los fotógrafos franceses e ingleses los que, en el caso español, forjaron la figura del fotógrafo viajero. Una figura que nació en la segunda mitad del siglo XIX al amparo de, por supuesto, la invención de la fotografía y la aparición del nuevo concepto del viaje con fines lúdicos, un incipiente turismo que fijó como destinos principales los

³²¹ ROCANDIO, Jesús, “De la llegada del daguerrotipo...”, p. 21.

³²² CHÁVARRI PÉREZ, Susana, “Un Bilbao en expansión. La mirada de Gerardo Gutiérrez de la Monja”, en HERNÁNDEZ LATAS, José Antonio (ed.), *1839-1939: Un siglo de fotografía. II Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2018, p. 269.

³²³ *BOPLO*, Logroño, 7 de abril de 1858, nº 42, p. 4.

³²⁴ *BOPLO*, Logroño, 12 de abril de 1858, nº 44, p. 4; *BOPLO*, Logroño, 19 de abril de 1858, nº 46, p. 4.

países lejanos y exóticos, con una fuerte influencia del pensamiento romántico de la época. España, con Andalucía como región predominante, se convirtió en uno de esos destinos de interés para los fotógrafos itinerantes junto a Italia, con Roma a la cabeza, y la zona de Oriente Medio.

A pesar de que La Rioja quedó excluida de las principales rutas románticas y turísticas del siglo XIX, no quedó exenta del paso de algunos de los fotógrafos extranjeros más importantes de dicha época. En este sentido, cabría destacar nombres como los de R. P. Napper y Jean Laurent y realizar algunas consideraciones previas en torno al debate sobre el paso por Logroño de Charles Clifford.

En la última década del siglo pasado se defendía, sin pruebas demasiado concluyentes, el paso de Charles Clifford por La Rioja. Esta hipótesis se sustentaba, por un lado, en la atribución al fotógrafo inglés de una vista panorámica de la ciudad de Logroño, datada en la década de los sesenta y, por otro lado, en la existencia de dos fotografías suyas de un misal y un salterio procedentes de San Millán de la Cogolla. Fue Jesús Rocandio el primero en afirmar que, aprovechando un viaje a Bilbao en 1866, Clifford realizó “varias tomas en La Rioja”³²⁵, tomas entre las cuales se encontraría esta *Vista general de Logroño* (véase lám. 97). Posteriormente, Lee Fontanella también defendió la presencia del fotógrafo inglés en la capital riojana, contextualizando la realización de la panorámica de Logroño en la excursión realizada por la familia real desde Zaragoza en 1860 en la que Clifford acompañó a la monarca española³²⁶. Fue esta referencia la que empleó la Biblioteca Nacional para fechar en 1860 las dos albúminas de un misal³²⁷ y un salterio³²⁸ procedentes de San Millán de la Cogolla con el sello estampado: “C. CLIFFORD Photo of H. M.”.

Ambas hipótesis fueron refutadas por Antonio Comi en 2011 y 2017 respectivamente. En lo relativo a la *Vista general de Logroño*, la fotografía que pudo llevar a confusión fue la tomada por Jean Laurent en mayo de 1865 durante su breve estancia en la capital riojana y cuya autoría no genera ninguna duda³²⁹. En cuanto a las fotografías de los documentos religiosos conservadas en la Biblioteca Nacional, Comi descubrió que los códices reproducidos estaban catalogados en la propia institución desde 1851, por lo que no fue necesario que Clifford se trasladase a San Millán de la Cogolla para poder fotografiarlos³³⁰. En consecuencia, hasta este momento no existen pruebas suficientemente sólidas para poder afirmar que el afamado fotógrafo inglés situó su cámara sobre suelo riojano.

³²⁵ ROCANDIO, Jesús, “De la llegada del daguerrotipo...”, p. 23.

³²⁶ FONTANELLA, Lee, *Clifford en España. Un fotógrafo en la corte de Isabel II*. Madrid, El Viso, 1999, pp. 67-68. En el “Inventario de fotografías hechas por Charles Clifford en España” incluido en esta obra figura, con número de inventario 377 y datada en octubre de 1860, esta vista general de J. Laurent atribuida por Fontanella a Charles Clifford (p. 279).

³²⁷ Charles Clifford, *Misal de San Millán de la Cogolla*, h. 1860, papel albúmina (17/30/39), [en línea], Biblioteca Nacional de España, <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000028152>>, [Consulta: 20-10-2020].

³²⁸ Charles Clifford, *Salterio de San Millán de la Cogolla*, h. 1860, papel albúmina (17/30/38), [en línea], Biblioteca Nacional de España, <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000028150>>, [Consulta: 20-10-2020].

³²⁹ COMI RAMÍREZ, Antonio, “El fotógrafo Laurent estuvo en Logroño”, en GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio (ed.), *Las fotografías de J. Laurent...*, pp. 32-33.

³³⁰ COMI RAMÍREZ, Antonio, “Fotógrafos. Nuevas aportaciones”, en COMI RAMÍREZ, Antonio (ed.), *La tarjeta postal en La Rioja hasta 1905...*, pp. 67-69.

Robert Peters Napper (1819-1867)

Así las cosas, las primeras fotografías urbanas de Logroño fueron tomadas, con bastante probabilidad, por Robert Peters Napper, fotógrafo viajero de la prolífica firma inglesa Frith & Co. que gozó de gran éxito comercial en las décadas de 1850 y 1860. Este paso de Napper por La Rioja se incluyó en un único viaje realizado por el fotógrafo inglés entre finales de 1862 y 1863 por España en el que fotografió numerosas ciudades peninsulares, siguiendo un itinerario con origen en Andalucía y final de trayecto en Cataluña. Fue en la región meridional del país en la que desarrolló su trabajo con mayor detenimiento, realizando una serie de tipos populares de destacado valor documental y marcado carácter pintoresco que incluyó en el álbum *Views in Andalusia*, vendido en 1864 en Gran Bretaña y considerado “un ejemplo del paso de la fotografía de estudio a la fotografía documental, y de las posibilidades económicas, comerciales e industriales de la fotografía en una edad muy temprana”³³¹. Además de Andalucía, que representa en torno a la mitad de todas las imágenes tomadas por Napper en la Península Ibérica, el itinerario del fotógrafo galés incluyó otras ciudades españolas como Toledo, Madrid, El Escorial, Ávila, Valladolid, Burgos, Zaragoza, Lleida o Barcelona. Entre ellas también estuvo Logroño, lugar en el que realizó tres fotografías urbanas de la calle del Mercado (*lám. 92*), actual calle Portales, y del entorno de la iglesia de San Bartolomé, cuyos positivos a la albúmina se conservan en el Victoria & Albert Museum de Londres. Aparecen montados sobre cartulinas de color marrón y con anotaciones a mano en las que, con errores e inexactitudes propias del desconocimiento de la ciudad, se incluye el número de catálogo y la indicación del lugar fotografiado³³².

³³¹ RUBIO, Olivia María, *Diccionario de fotógrafos españoles...*, p. 414.

³³² R. P. Napper, 2598. *Logrono. The Calle Mayer*, Logroño, h. 1863, papel albúmina (E.208:2012-1994), [en línea], Victoria & Albert Museum, <<https://collections.vam.ac.uk/item/O216342/logrono--the-calle-mayer-photograph-francis-frith/>>, [Consulta: 17-09-2022]; R. P. Napper, 2599. *Logroña. San Bartolomo*, Logroño, h. 1863, papel albúmina (E.208:2013-1994), [en línea], Victoria & Albert Museum, <<https://collections.vam.ac.uk/item/O216343/logro%C3%B1a-san-bartolomo-photograph-francis-frith/>>, [Consulta: 17-09-2022]; R. P. Napper, 2600. *Logrono. Great Door San Bartolomo*, Logroño, h. 1863, papel albúmina (E.208:2014-1994), [en línea], Victoria & Albert Museum, <<https://collections.vam.ac.uk/item/O216344/logrono--great-door-san-photograph-francis-frith/>>, [Consulta: 17-09-2022].



Lámina 92. Robert Peters Napper (Francis Frith & Co.), 2598. *Logroño. The Calle Mayer*, Logroño, h. 1863, positivo en albúmina desde negativo al colodión húmedo (Victoria & Albert Museum).

Jean Laurent y Minier (1816-1886)

Apenas dos años más tarde, hacia mayo de 1865, visitaba territorio riojano un afamado fotógrafo francés que, asentado en Madrid con estudio propio desde 1856, acabaría convirtiéndose en uno de los principales exponentes de la fotografía española del siglo XIX: Jean Laurent. Su paso por La Rioja se enmarcó en el contexto del encargo realizado por la Compañía de Ferrocarril Tudela-Bilbao para documentar fotográficamente el trazado de la línea que, a partir de 1863, uniría el valle del Ebro con el Cantábrico. La ejecución de este trabajo se debió

extender durante los últimos meses de la primavera y el inicio del verano, alcanzando el destino final, Bilbao, el 1 de julio de 1865³³³.

El itinerario seguido por Jean Laurent en La Rioja replicó la dirección del trazado de la línea ferroviaria Tudela-Bilbao, de este a oeste, con inicio en la localidad de Alfaro y final en el municipio riojaltelino de Haro. Así lo corrobora la numeración correlativa que se incluyó en cada una de las placas estereoscópicas que conforman la serie: *ALFARO._159._Vista general.*; *CALAHORRA._160._Vista general.*; *CALAHORRA._161._Vista de la Catedral.*; *TUDELA A BILBAO._162._Anadon[sic].*; *TUDELA A BILBAO._163._Vista interior de la estacion[sic] de Logroño.*; *TUDELA A BILBAO._164._ Vista exterior[sic] de la estacion[sic] de Logroño.*; *LOGROÑO._166._Vista de la Calle del Mercado.*; *LOGROÑO._167._Palacio del Duque de la Victoria.*; *LOGROÑO._168._Vista general de Logroño.*; *PUEBLA DE LA BARCA._169._Vista general.*; *CENIZERO[sic]._170._Vista general.*; *TUDELA A BILBAO._171._Curba[sic] de Briones.*; *HARO._172._Vista general.*; *TUDELA A BILBAO._173._Túnel de las Conchas*. Respecto a esta lista conviene realizar un par de consideraciones importantes. Por un lado, no se ha localizado ninguna fotografía en la que el título, que la *Casa Laurent* solía incluir en la esquina inferior izquierda de la imagen, presente la referencia 165. Sin embargo, Antonio Comi considera que esta numeración le podría corresponder a una fotografía titulada “LOGROÑO. ESTACIÓN DEL F.C.” (*lám. 93*), alojada en un álbum propiedad de Narciso Hergueta conservado en la Biblioteca Nacional y fechado en 1874³³⁴. Asimismo, resulta frecuente que una misma numeración presente leves variaciones respecto al título que le sigue dependiendo de las copias y reproducciones realizadas posteriormente. Al mismo tiempo, en algunos casos como las vistas generales de Alfaro, Calahorra, Haro y Logroño, las tomas de la catedral calagurritana de Santa María y el Palacio logroñés del Duque de la Victoria, o el entorno del tramo de Aradón (Alcanadre), bajo una misma referencia numérica se incluyen dos fotografías similares con variaciones respecto al encuadre, la distancia focal o la situación de los personajes, y donde una de ellas es un par estereoscópico y la otra una toma única (*lám. 94 y 95*).



Lámina 93. Álbum propiedad de Narciso Hergueta, *Colección fotográfica. Copias de los principales cuadros religiosos y profanos del Museo de Madrid. Costumbres, marina, personajes[sic], varias vistas de España y Buenos Aires, 1874, pp. 84 y 85* (Biblioteca Nacional de España).

³³³ *La Iberia*, 1 de julio de 1865, nº 3.393, p. 3.

³³⁴ COMI, Antonio, “El fotógrafo Laurent estuvo en Logroño...”, p. 24.

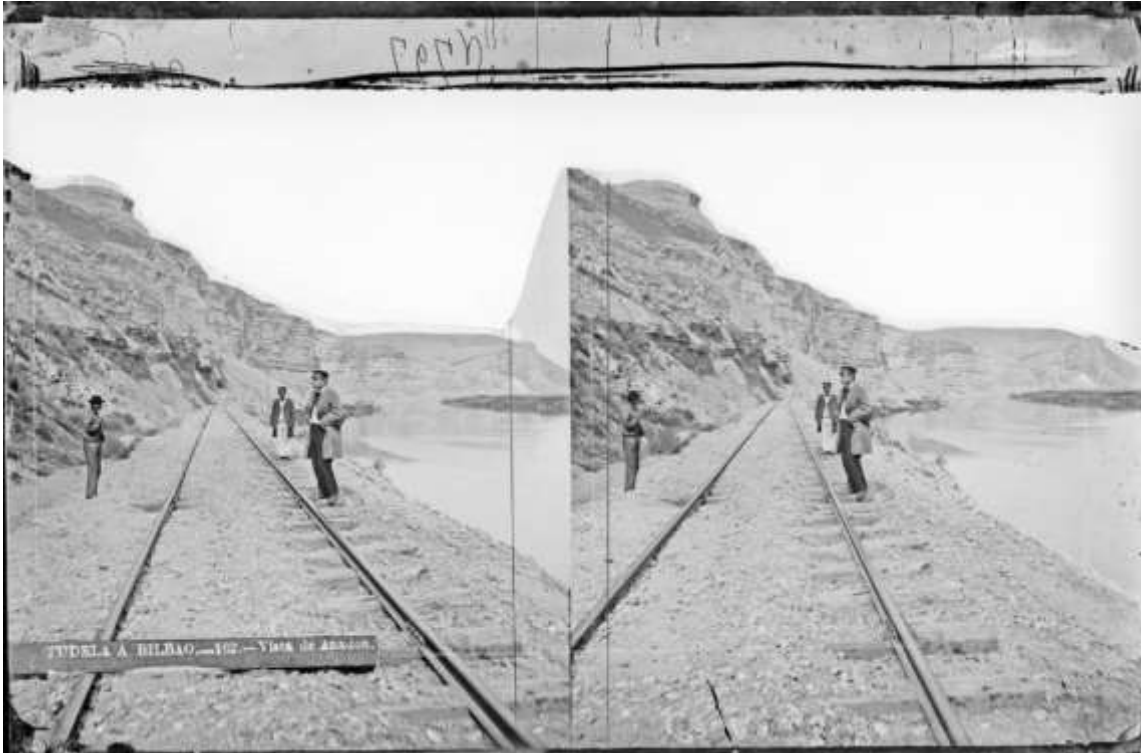


Lámina 94. Jean Laurent, *Vista de Anadon[sic]*, Alcanadre, 1865, negativo de vidrio estereoscópico, (Archivo Ruiz Vernacci, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte).



Lámina 95. Jean Laurent, *Anadon[sic]*, Alcanadre, 1865, negativo de vidrio, (Archivo Ruiz Vernacci, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte).

Dejando a un lado estas consideraciones, la mayoría de las vistas estereoscópicas tomadas por Laurent en el tramo riojano de la línea Tudela-Bilbao no se centran específicamente en el propio trazado ferroviario. De hecho, en ninguna de ellas las vías del tren o las propias locomotoras asumen el protagonismo total de la imagen, compartiéndolo en el caso de las fotografías realizadas en el paraje de Aradón (Alcanadre) y el Túnel de las Conchas de Haro con los escarpes rocosos, de gran singularidad paisajística. En la vista de Briones, la toma elevada permite observar las vías en un giro hacia la izquierda rodeando la localidad, que emerge sobre ellas y destacando en altura la torre barroca de su iglesia. Esta fotografía presenta cierta similitud con las vistas generales de Haro y Cenicero, capturadas también desde un punto de vista elevado aunque, en el caso de estas dos últimas tomas, sin la presencia de la línea férrea. Desde las propias vías están tomadas las vistas de Alfaro y Calahorra, que mantienen una estructura similar con el tramo adyacente a la línea en primer plano, los campos de cultivo en término medio y los conjuntos arquitectónicos al fondo. En tan solo dos ocasiones, tres si se confirma la fotografía del Álbum de Narciso Hergueta como la que completa la serie, la estación de Logroño asume el protagonismo completo de la fotografía. Finalmente, en la capital riojana y en Calahorra el francés se alejó del trazado de la línea Tudela-Bilbao para capturar con su cámara algunos elementos destacados de especial interés histórico y artístico. En la ciudad riojabajeña la elegida fue la catedral de Calahorra, con una vista estereoscópica de la fachada occidental (lám. 96) y una toma frontal de su portada principal (véase lám. XX).



Lámina 96. Jean Laurent, *La Catedral*, Calahorra, 1865, negativo de vidrio estereoscópico, (Archivo Ruiz Vernacci, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte).

El caso de la capital riojana fue especial puesto que, aprovechando la oportunidad suscitada por el encargo ferroviario, Jean Laurent decidió instalarse en Logroño durante al menos una semana y realizar otro tipo de trabajos que aumentasen sus ganancias. Así lo

atestigua el anuncio publicado en el *Boletín Oficial de la Provincia de Logroño* de 17 de mayo de 1865:

“EL FOTÓGRAFO LAURENT, que seguirá trabajando hasta fin de la presente semana, en el antiguo Convento de las Carmelitas, avisa á las personas que ha tenido la honra de retratar que, pasada dicha fecha, podrán recoger[sic] y encargar sus nuevos pedidos en casa de don Isidoro Fontana su representante en Logroño.

Horas de trabajo.

Desde las 11 hasta las 4 de la tarde.

En la misma casa de Fontana se vende el retrato del Excelentísimo Sr. Duque de la Victoria. Logroño 17 de mayo de 1865”³³⁵.

Por el improvisado estudio ubicado en el antiguo convento de Carmelitas debieron pasar muchas de las familias acomodadas de la ciudad y, posiblemente, del resto de la región para ser retratadas por el famoso fotógrafo francés, convirtiéndose su visita en todo un acontecimiento social de primer orden. Asimismo, teniendo en cuenta la gran orientación comercial que Laurent demostró a lo largo de toda su carrera profesional, es muy probable que aprovechara la realización de los retratos para intentar vender entre su clientela la amplia oferta de *cartes de visite* con personajes ilustres, obras de arte y vistas de ciudades que se incluían en sus catálogos, destacando por encima del resto el retrato de Baldomero Espartero, Duque de la Victoria, que por entonces residía en Logroño, alternando su estancia entre sus dos residencias: la finca de la Fombera y el palacio de la Plaza de San Agustín. Además, al igual que ocurrió con las fotografías de la catedral de Calahorra que Laurent realizó al margen del trazado ferroviario, capturó tres tomas ajenas a la línea Tudela-Bilbao en la capital riojana. Es posible que Isidoro Fontana, anfitrión del fotógrafo francés y tercer teniente de alcalde de Logroño en esa época³³⁶, se convirtiera en su cicerone cuando fotografió la *Vista de la Calle del Mercado* (actual calle Portales), la fachada principal del *Palacio del Duque de la Victoria* y la *Vista general de Logroño*, tomada desde el desaparecido camino del Molino cercano al Monte Cantabria, sobre la primera curva de la carretera de Mendavia, en la margen izquierda del río Ebro³³⁷ (*lám. 97*).

El paso de Jean Laurent por la capital riojana debió reportarle pingües beneficios, motivo por el cual, en octubre de ese mismo año, el *Boletín Oficial de la Provincia de Logroño* anunciaba la próxima apertura de un gabinete fotográfico a su amparo que podría “rivalizar con su establecimiento de Madrid”³³⁸. En dicho anuncio se informaba de la reciente conclusión del establecimiento, remitiendo a futuras publicaciones del *Boletín* para conocer la fecha exacta de su apertura y el tiempo que permanecería el afamado fotógrafo francés en la ciudad. Como señala Comi³³⁹, se desconocen las causas por las que tan inminente acontecimiento acabó frustrándose, así como el destino del estudio que se habilitó para tal empresa. Resulta probable

³³⁵ *BOPLO*, 17 de mayo de 1865, nº 59, p. 4.

³³⁶ VV. AA., *Guía del Archivo Municipal de Logroño*. Logroño, Ayuntamiento de Logroño, 2005, p. 43.

³³⁷ DEL VALLE GASTAMINZA, Félix, “Notas sobre el paisaje fotográfico de La Rioja” en *Berceo*, nº 167, 2014, p. 100.

³³⁸ *BOPLO*, Logroño, 4 de octubre de 1865, nº 119, p. 2.

³³⁹ COMI RAMÍREZ, Antonio, “La *carte de visite* en La Rioja”, en GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio (ed.), *Cartes de visite, retratos del siglo XIX...*, p. 63.

que fuera ocupado por otros fotógrafos profesionales que trabajaron en Logroño durante la segunda mitad del siglo XIX.

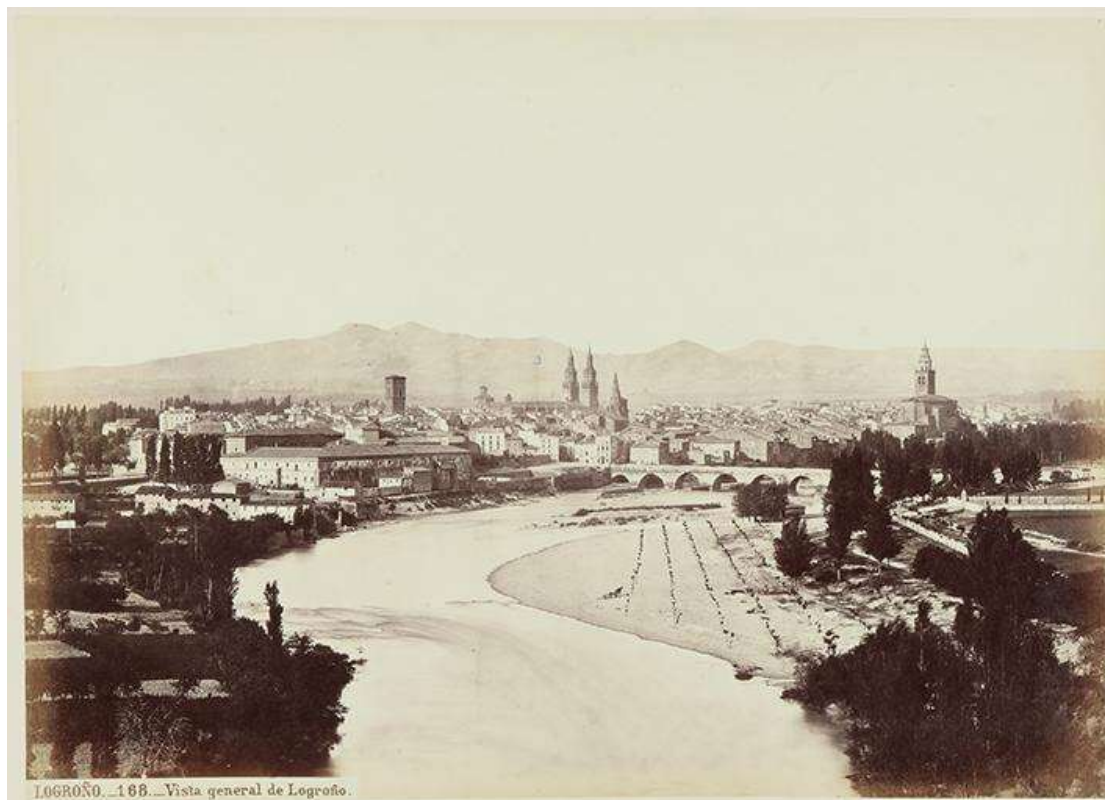


Lámina 97. Jean Laurent, *Vista general de Logroño*, Logroño, 1865, papel albúmina (Fondo Fotográfico Universidad de Navarra).

5.3. Profesionales y estudios fotográficos

Fueron los fotógrafos extranjeros e itinerantes los que abrieron el camino de la fotografía en La Rioja. Sin embargo, hacia finales de los años sesenta, hombres riojanos y de otras provincias del país tomaron el testigo a través de su profesionalización y, en la mayor parte de los casos, la apertura de estudios fotográficos por los que desfilaron, en un primer momento, las familias más acomodadas de la región. Sus rostros quedaron inmortalizados en el papel fotográfico junto a las firmas de figuras tan destacadas como Mr. Ducloux, Martínez-Chacón, Garay o Muro. La proliferación de estudios y la reducción de costes permitió el acceso al retrato de otras clases con menores recursos que también ansiaban reconocer su imagen reflejada en el papel fotográfico. A ello contribuyeron profesionales como Juan Pérez Vila, Emilio Pliego, Julián Castellanos, Julio Montes, Andrés Sierra, Luis Gómez, Juan M. Ocaña, Igancio Bada, Manuel Garavilla, Frutos Moreno, R. Montero y hermano, Ramón Saus, Juan Rodrigo o Casanova, entre otros. Todos aquellos retratos, que surgieron de pretensiones mucho más mundanas, se convierten ahora en hitos gráficos singulares que permiten reconstruir la evolución de la sociedad riojana durante la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX.

Al mismo tiempo, algunos de estos profesionales no se limitaron a la labor propia de las cuatro paredes de sus estudios sino que, además de realizar en ocasiones retratos de manera

ambulante en otras localidades y ciudades, desarrollaron una labor fotográfica de documentación patrimonial, industrial y etnográfica. Estos documentos fotográficos se erigen como instrumentos fundamentales para el estudio de diversas disciplinas científicas y, al mismo tiempo, poseen un valor fundamental en la construcción de la memoria colectiva de La Rioja.

Pedro Ducloux

Uno de los primeros en instalar su estudio en Logroño fue el francés Pedro Ducloux. Nacido en Francia en noviembre de 1815, probablemente en la localidad de Cluny perteneciente al departamento de Saona y Loira³⁴⁰, se asentó en Logroño hacia 1865 procedente de Madrid. Su andadura fotográfica en España se inició, en torno a 1856, como daguerrotipista ambulante en la región catalana, situación itinerante que no se debió extender demasiado, pues dos años después ya disponía de estudio estable en la ciudad de Valencia³⁴¹. Allí permaneció al menos durante siete años, trasladándose a Logroño en 1865, destino en cuya elección pudieron pesar la tranquilidad de la ciudad respecto al convulso momento político que se vivía en grandes ciudades el resto del país como Madrid, donde pudo hacer parada, o una posible relación de amistad con el también fotógrafo José Pérez de Cremades, natural de Alcoy con gabinete propio en la capital riojana³⁴². Esta última tesis se refuerza en el hecho de que el primer estudio en el que se estableció Ducloux se localizaba en la calle San Blas (actual calle Bretón de los Herreros), una de las direcciones en las que el alcoyano ejerció la profesión de fotógrafo³⁴³.

Sea como fuere, el gabinete definitivo de Pedro Ducloux se situó en el número 2 de Muro de los Reyes, probablemente hacia 1870, donde abrió las puertas de un taller fotográfico por el que pasarían algunos de los fotógrafos más importantes de La Rioja en la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX³⁴⁴. Mr. Ducloux, como así figuraba en algunos de los sellos estampados en los reversos de sus fotografías y *cartes de visite*, se caracterizaba por la calidad de sus imágenes y por la cuidada composición, llevando a pensar que poseía formación en el arte de la pintura al igual que muchos otros fotógrafos de la época que comenzaron su carrera con los pinceles y se pasaron a la cámara o, en ciertos casos como el del propio Pedro Ducloux, compatibilizaron ambas. También fue usual que la profesión de fotógrafo pasara de padres a hijos y que se convirtiera en un asunto familiar. Así ocurrió con el apellido Ducloux, y desde época temprana Pedro dejó de figurar en solitario en sus fotografías para introducir la firma “Ducloux e Hijo”, en la que se incluía a su hijo Leopoldo. Hasta 1872 padre e hijo debieron trabajar de manera conjunta en la capital riojana, fecha en la que se desplazaron por las

³⁴⁰ COMI RAMÍREZ, Antonio, “Historia de la fotografía en Logroño. Nuevas aportaciones”, en COMI RAMÍREZ, Antonio, *La tarjeta postal en Logroño hasta 1950...*, pp. 126-127.

³⁴¹ COMI RAMÍREZ, Antonio, “Historia de la fotografía en Logroño...”, pp. 126-128.

³⁴² Antonio Comi también señala la posibilidad de que Pedro Ducloux conociera a Jean Laurent y fuera el elegido para regentar el estudio que este último tenía intención de abrir en Logroño, por donde pasó en aquellas mismas fechas (COMI RAMÍREZ, Antonio, “Historia de la fotografía en Logroño...”, p. 129).

³⁴³ A pesar de que la estancia de Pérez de Cremades en Logroño no debió ser demasiado extensa en el tiempo, además de en la calle San Blas, también regentó su gabinete en el número 120 de la calle del Mercado. Véase GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio, “La *carte de visite* en colecciones riojanas. Fotógrafos y fotografiados”, en GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio (ed.), *Cartes de visite, retratos del siglo XIX...*, pp. 50-51.

³⁴⁴ Para mayor información sobre Pedro Ducloux véase GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio, “La *carte de visite* en colecciones riojanas...” , pp. 48-51.

provincias limítrofes para ampliar el negocio, abriendo un estudio en la ciudad de Soria³⁴⁵, y en la que el menor de la saga se trasladó a Pamplona para regentar un estudio en el número 31 de la Plaza del Castillo, junto a Emilio Pliego³⁴⁶. A pesar de ello, el estudio logroñés de los Ducloux siguió abierto al menos hasta 1887, desconociendo si Leopoldo continuó colaborando con su padre en el establecimiento de la capital riojana durante este tiempo.

Además de su destacado trabajo como retratista de estudio, Ducloux también tomó algunas vistas de construcciones que se estaban llevando a cabo en la ciudad como la del antiguo pedestal de la estatua de Espartero, obra del arquitecto burgalés Francisco de Luis y Tomás a principios de la década de los años setenta del siglo XIX³⁴⁷.

Leopoldo Ducloux

Aunque Leopoldo Ducloux se había instalado en Pamplona en 1872, las referencias sobre su trabajo en la ciudad navarra se hacen recurrentes a partir de su asociación con el fotógrafo Emilio Pliego en 1876, a quien debió conocer profesionalmente en Logroño. Esta sociedad, que se declaraba discípula de los fotógrafos Otero y Gautier asentados en Madrid y se anunciaba bajo el reclamo de “Fotografía Francesa”³⁴⁸, tan solo duró tres años, pasando Emilio Pliego a trabajar en solitario y encontrando Leopoldo Ducloux un nuevo socio en la figura de Agustín Zaragüeta. La nueva asociación tuvo un recorrido algo mayor que la anterior, aunque de nuevo quedó rota en 1886 con la marcha definitiva de Leopoldo a San Sebastián, ciudad en la que abrió un nuevo estudio fotográfico sito en el número 16 de la calle Urbieta en el que retrató a la flor y nata de la sociedad donostiarra³⁴⁹. Allí destacó como miembro del Partido Federal Republicano y allí murió el 31 de mayo de 1920.

Juan Pérez Vila

Juan Pérez Vila también desarrolló su actividad profesional en la década de los años setenta del siglo XIX. De hecho, fue el primer socio de Emilio Pliego con quien, en los números 64 y 66 de la calle Portales sobre el *Café Español*, ofrecía sus servicios como fotógrafo y pintor. Al romperse esta asociación en 1876, Vila se trasladó en solitario al número 68 de la misma calle, sobre el *Café de los dos Leones*, abriendo las puertas de un estudio que posteriormente ocuparían numerosos fotógrafos hasta mediados del siglo XX.

Frente a la mayoría de los fotógrafos de la época, Juan Pérez Vila no incluía sus datos impresos sobre el reverso del cartón en el que se presentaban sus imágenes, sino que utilizaba etiquetas adheridas a él de diferentes tamaños, probablemente con el objeto de reducir gastos y hacer accesibles sus fotografías a una clientela con recursos más limitados. Esta afirmación que defiende Antonio Comi contrasta con un anuncio publicado el 29 de abril de 1877 en *El*

³⁴⁵ LORENZO ARRIBAS, José Miguel, “Fotografía etnográfica en la provincia de Soria: historia y testimonios conservados en los archivos públicos sorianos”, en VV.AA., *Sueños de plata. El tiempo y los ritos. Fotografía y antropología en Castilla y León*. Zamora, Museo Etnográfico de Castilla y León, 2011, p. 177.

³⁴⁶ DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTIN, Asunción, “Una aproximación a la fotografía y a los establecimientos fotográficos de la Pamplona del siglo XIX”, *Príncipe de Viana*, nº 254, 2011, p. 340.

³⁴⁷ GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio, “La *carte de visite* en colecciones riojanas...”, pp. 38-39.

³⁴⁸ *El Eco de Navarra*, 11 de noviembre de 1876, nº 108, p. 4.

³⁴⁹ COMI RAMÍREZ, Antonio, “Historia de la fotografía en Logroño...”, p.132.

Avisador Logroñés, donde se realizan algunas consideraciones sobre el equipamiento del nuevo gabinete puesto en marcha por el fotógrafo en el que parece no haber escatimado en gastos:

“El gabinete fotográfico, que tenía establecido D. Juan Pérez Vila en el café español se ha trasladado al último piso del café de los Leones.

En este acreditado establecimiento, montado según[sic] los modernos adelantos, encontrará el público un esmerado gusto en toda clase de retratos, para la[sic] cual su dueño no economiza gasto alguno, habiendo mejorado notablemente em el nuevo local en que se ha establecido, por las condiciones que reúne[sic]”³⁵⁰.

Sea como fuere, a pesar de no poseer una ejecución tan cuidada como los retratos realizados en la época por Ducloux, fue un reputado retratista en la ciudad con un gusto artístico que pudo beber de su formación pictórica puesto que en sus etiquetas se definía como fotógrafo y pintor y su oferta incluía “toda clase de retratos y cuadros al óleo”³⁵¹.

Emilio Pliego

Emilio Pliego Ruiz de Cordejuela, de quien pudo aprender los conocimientos fotográficos Pérez Vila, fue un fotógrafo madrileño que se inició profesionalmente como ayudante de Gabriel Chevrier hacia 1873 en su estudio de la capital española. Tras ello, se instaló en Logroño asociado a Juan Pérez Vila, regentando entre ambos un estudio localizado en los números 64 y 66 de la calle Portales, sobre el *Café Español*, en el que se anunciaban como fotógrafos y pintores³⁵². Durante esta etapa de asociación se enmarcan las fotografías que ambos realizaron, bajo la firma *Pliego y Pérez fotógrafos*, del arco de triunfo conmemorativo diseñado por el arquitecto municipal De Luis y Tomás con motivo de la visita a Logroño del monarca Alfonso XII durante el mes de marzo de 1876 (*lám. 98*)³⁵³. En ellas se observan los principios estéticos e ideológicos que caracterizaron este tipo de construcciones efímeras y, al mismo tiempo, ofrecen información de relevancia sobre la arquitectura de la calle Portales y su entorno próximo.

En ese mismo año se disolvió la sociedad, iniciando una nueva colaboración junto a Leopoldo Ducloux, en la Plaza del Castillo de Pamplona³⁵⁴, que les mantendría unidos hasta 1879. Después de otra breve colaboración con José Roldán, comenzó su andadura profesional en solitario, abriendo su propio estudio con lucernario en el número 35 de la misma plaza navarra y especializándose en retratos instantáneos de niños y en fotografía esmaltada. Hacia 1887 descendió su estudio hasta la planta baja gracias a los diversos avances que fueron permitiendo reducir los tiempos de exposición y la cantidad de luz natural requerida. Como era habitual durante esos años, su estudio cambió de dirección con asiduidad, aunque siempre manteniéndose en la céntrica Plaza del Castillo. Su última ubicación fue un bajo situado en el número 21, donde permaneció hasta 1922 y desde donde continuaron la labor fotográfica sus hijas hasta 1934³⁵⁵.

³⁵⁰ *El Avisador Logroñés. Periódico semanal no político*, Logroño, 29 de abril de 1877, nº 22, p. 2.

³⁵¹ COMI RAMÍREZ, Antonio, “La *carte de visite* en La Rioja...”, p. 73.

³⁵² COMI RAMÍREZ, Antonio, “La *carte de visite* en La Rioja...”, p. 74.

³⁵³ GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio, “La *carte de visite* en colecciones riojanas...”, pp. 37-39 y 40-41.

³⁵⁴ SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, “De la Restauración a la Guerra Civil...”, p. 274.

³⁵⁵ MIGUÉLIZ VALCARLOS, Ignacio, *Fotografía navarra. La colección del marqués de la Real Defensa*. Tafalla, Fundación Mencos, 2014, p. 67.

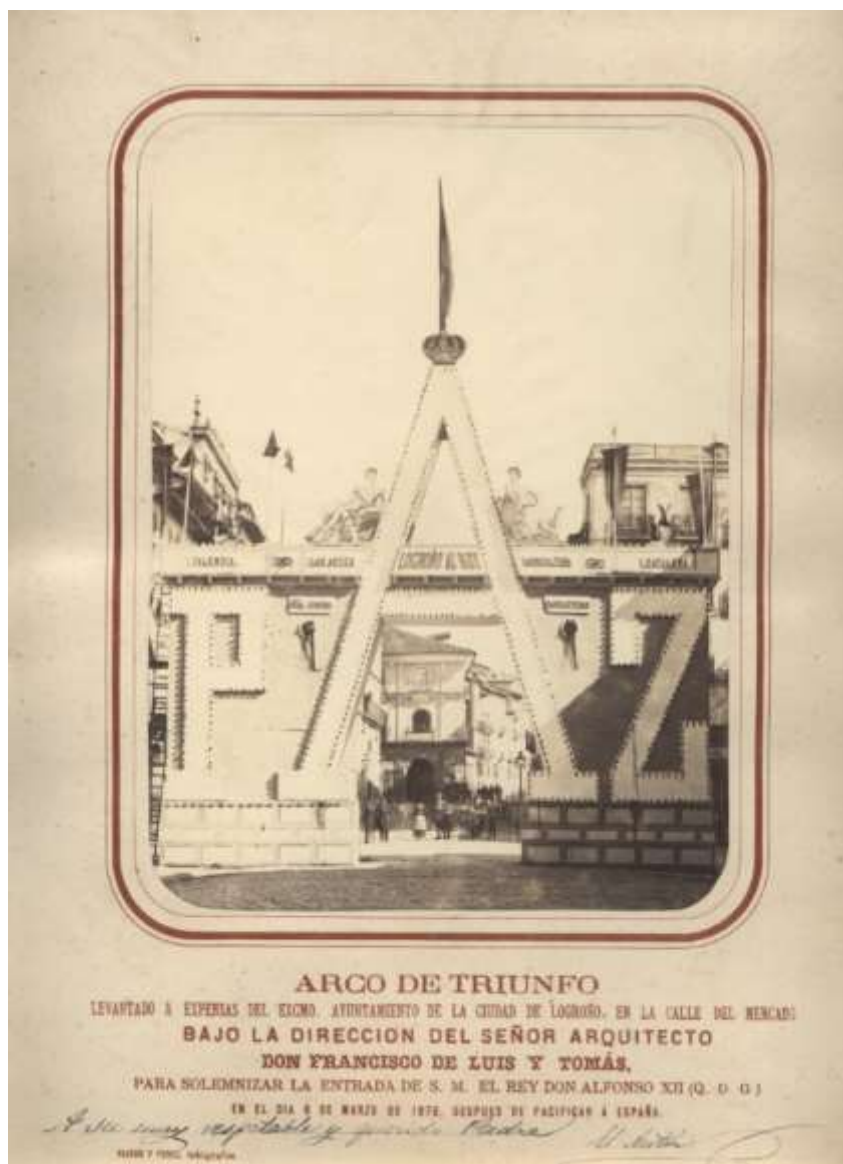


Lámina 98. Pliego y Pérez, *Arco de triunfo levantado a expensas del Excmo. Ayuntamiento de la ciudad de Logroño, en la calle del Mercado, bajo la dirección del señor arquitecto don Francisco de Luis y Tomás, para solemnizar la entrada de S. M. el rey don Alfonso XII...*, 1876, copia positiva de época (Fondo Íñiguez, Archivo Fotográfico del IER).

Antes del cambio de siglo, época en la que se produjo el mayor desarrollo del retrato fotográfico en la región, siguieron apareciendo nuevos fotógrafos de relevancia que, en muchos casos, ocuparon físicamente los estudios anteriormente citados.

Julián Castellanos

Como ha descubierto recientemente Antonio Comi, Julián Castellanos Casado formó parte de una saga de fotógrafos riojanos, probablemente hermanos, compuesta por Domingo, Remigio y el propio Julián³⁵⁶. Todos ellos regentaron el estudio ubicado en el número 6 de la

³⁵⁶ COMI RAMÍREZ, Antonio, "Historia de la fotografía en Logroño...", pp. 133-138.

calle Constitución de Valladolid en diferentes épocas, empezando por Domingo, titular entre 1880 y 1883; siguiendo por Remigio, figurando en los anuarios comerciales como tal entre 1884 y 1894, a pesar de haber muerto en 1891; y acabando por Julián, titular del estudio familiar desde 1894 hasta 1904. Sin embargo, sólo fue este último, nacido en Albelda en 1863, quien ejerció la fotografía en Logroño desde, al menos, 1884, fecha en la que comenzó a residir en la capital riojana. Aunque el primero de sus estudios se localizó en el número 64 de la calle Portales, en torno a 1885 se hizo con el gabinete que hasta entonces había pertenecido a Ducloux, en el número 2 de la calle Muro del Carmen, como así lo refrendan los reversos adaptados por el propio Julián en los que introdujo una sobreimpresión para convertir la firma original del fotógrafo de origen francés “FOTOGRAFÍA UNIVERSAL DE Mr. Ducloux” en “FOTOGRAFÍA UNIVERSAL DE J. CASTELLANOS Sucesor de Mr. Ducloux”, a la que acompañó con su firma individual (J. Castellanos) en el anverso³⁵⁷. Sus retratos destacaron por la calidad de sus primeros planos, como por ejemplo los realizados al matrimonio Pujadas-Escalona³⁵⁸.

La muerte de su hermano Remigio en agosto de 1891, hizo que Julián tuviese que abandonar la ciudad de manera urgente para hacerse cargo del estudio de Valladolid³⁵⁹, traspasando el de Logroño a manos del “acreditado y competente fotógrafo de Valladolid don Francisco Garay”³⁶⁰. Regentó el estudio vallisoletano durante más de diez años, primero compartiendo dirección con el también fotógrafo Adolfo Miaja Eguren, quien posteriormente trasladó su gabinete a la Plazuela de la Libertad, y, posteriormente, en solitario. Durante esta última etapa también trabajó, probablemente en calidad de cesión del establecimiento, en el estudio madrileño del afamado Fernando Debas³⁶¹. Sin embargo, a partir de 1904 inició un periplo por diferentes ciudades españolas como Burgos, Haro (Plaza de la Cruz, 10), Langreo, Gijón (calle Corrida, 36) u Oviedo (calle Uría, 22), donde se estableció de manera definitiva, falleciendo en 1923³⁶².

Pablo Martínez-Chacón

Pablo Martínez-Chacón y Moreno nació en Zaragoza el 30 de junio de 1861³⁶³, aunque aparece residiendo en Logroño ya desde 1880, año en el que alegó ser “hijo de viuda pobre y

³⁵⁷ Según Antonio Comi, esta sobreimpresión pudo deberse a la situación de provisionalidad provocada por un reciente traspaso del gabinete por parte de Ducloux que, en algunos casos, incluía una posibilidad de retorno para que los propietarios no perdieran la titularidad del negocio y poder recuperarlo en el caso de que así lo considerasen (COMI RAMÍREZ, Antonio, “La *carte de visite* en La Rioja...”, p. 72).

³⁵⁸ Estos retratos pertenecen al fondo fotográfico Pujadas-Alesón, compuesto por un total de 138 fotografías de esta acomodada familia originaria del pueblo riojano de Sotés, procedentes de 48 estudios diferentes de Bilbao, Calatayud, Gerona, Logroño, Madrid, Valladolid y Zaragoza. Para más información consultar MONTIEL ÁLVAREZ, Teresa, “El fondo fotográfico Pujadas-Alesón...”, p. 320.

³⁵⁹ SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, “De la Restauración a la Guerra Civil...”, p. 274.

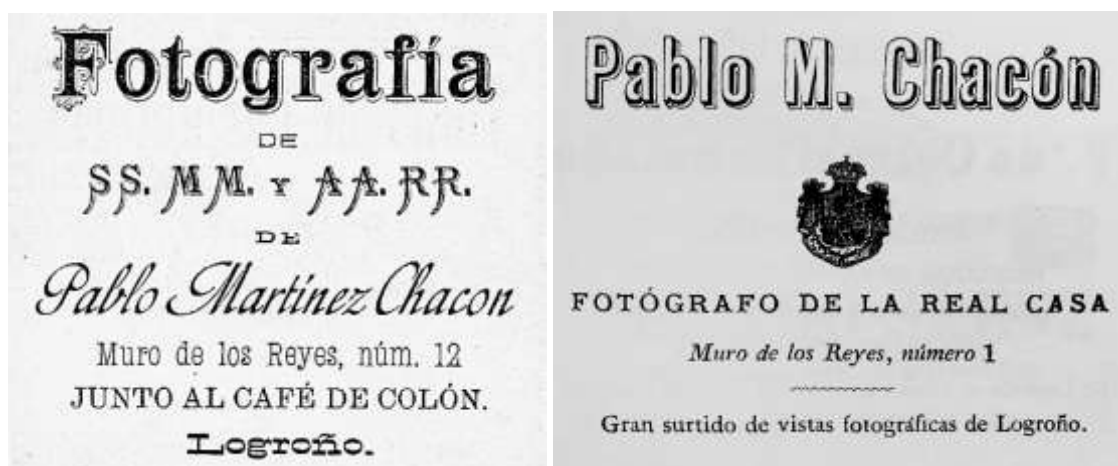
³⁶⁰ *La Rioja*, Logroño, 7 de octubre de 1891, nº 813, p. 2.

³⁶¹ VEGA, Carmelo, “La Expansión comercial de la fotografía...”, p. 148.

³⁶² COMI RAMÍREZ, Antonio, “Historia de la fotografía en Logroño...”, p. 138.; Clifford. Portal dels fotògrafs del segle XIX a Espanya, [en línea], <<http://www.fotoconnexio.org/clifford/>>, [Consulta: 20-11-2020].

³⁶³ Este reciente descubrimiento de Antonio Comi, basado en la información que aparece en el *Padrón municipal de habitantes de 1889 del Ayuntamiento de Logroño*, ha venido a zanjar el debate existente entre aquellos que defendían su procedencia zaragozana y aquellos que se inclinaban por pensar que la

tener un hermano sirviendo en el Ejército y otro con licencia ilimitada³⁶⁴ para liberarse de la llamada a filas, petición que fue desestimada. Su andadura como fotógrafo en la capital de la provincia debió iniciarse hacia 1888, ocupando el estudio sito en el número 12 de la calle Muro de los Reyes había regentado Ducloux. Este hecho pudo beneficiarle a la hora de heredar una clientela selecta entre la que figuraban personalidades tan importantes durante aquellos años como el doctor Ildefonso Zubía, el Marqués de Murrieta o la familia Ortiz Echagüe. La calidad de su fotografía, en la que destacaba una cuidada composición que delataba su formación artística, quedó refrendada con sendos premios en la Exposición Universal de Barcelona de 1888 y la de París de 1889, galardones que introdujo en los reversos de sus fotografías como reclamo publicitario³⁶⁵. Sin embargo, el mayor espaldarazo a su negocio lo recibió en febrero de 1892 cuando, tras haber realizado algunos retratos de la familia Real durante su estancia vacacional del año 1889 en San Sebastián, fue nombrado por la Reina Regente, María Cristina de Habsburgo, fotógrafo de SS. MM. y AA.RR.³⁶⁶. A partir de entonces, en los reversos de sus fotografías y en todos aquellos anuncios aparecidos en la prensa de la época en los que publicitaba su negocio, figuró esta prestigiosa distinción real (*lám. 99*). Además de retratos, Martínez-Chacón también ofertó vistas fotográficas de la propia ciudad de Logroño, vendidas desde la nueva localización de su estudio, en el número 1 de la misma calle Muro de los Reyes, como así figura en el anuncio incluido en la *Guía de Logroño* de Enrique Gómez Aguirre publicada en 1897 (*lám. 100*)³⁶⁷.



Láminas 99 y 100. Anuncios publicitarios de Pablo Martínez-Chacón según la localización del estudio en Muro de los Reyes nº 12 (BERNABÉ PEÑA, Policarpo, *Guía Chapel-Andri: Logroño en la mano* [septiembre de 1894]. Logroño, Imprenta provincial, 1894, s.p.) y en Muro de los Reyes nº 1 (GÓMEZ AGUIRRE, Enrique, *Guía de histórico-artística-comercial de Logroño, 1897. Edición facsímil con introducción, índices y notas de M^a Pilar Salas Franco*. Logroño, Ayuntamiento de Logroño e Instituto de Estudios Riojanos, vol. 2, 2002, s.p.).

familia llevaba un tiempo asentada en Logroño (COMI RAMÍREZ, Antonio, "Historia de la fotografía en Logroño...", p. 139).

³⁶⁴ BOPL, Logroño, 3 de noviembre de 1880, nº 106, p. 3.

³⁶⁵ COMI RAMÍREZ, Antonio, "La *carte de visite* en La Rioja...", p. 77.

³⁶⁶ *La Rioja*, Logroño, 28 de febrero de 1892, nº 932, p. 3.

³⁶⁷ GÓMEZ AGUIRRE, Enrique, *Guía de histórico-artística-comercial de Logroño, 1897. Edición facsímil con introducción, índices y notas de M^a Pilar Salas Franco*. Logroño, Ayuntamiento de Logroño e Instituto de Estudios Riojanos, vol. 2, 2002, s.p.

Pablo Martínez-Chacón falleció el 29 de octubre de 1897 en el hospital de la Princesa de Madrid aquejado de un tumor abdominal, tras una segunda intervención realizada por el cirujano Federico Rubio Galí, cuyo caso clínico expuso el propio médico en los números de marzo de 1899 y septiembre de 1901 de la *Revista Íbero-Americana de Ciencias Médicas*³⁶⁸.

José Martínez-Chacón

El hermano de Pablo, José Martínez-Chacón Moreno, también se dedicó a la fotografía, aunque, como señala Comi, no se ha localizado ninguna alusión al parentesco existente entre ambos o al hecho de que trabajaran de manera conjunta en algún momento³⁶⁹. José estudió en la Escuela de Artes y Oficios de la capital riojana, donde su hermano ocupó una plaza como ayudante interino³⁷⁰, y gran parte de su vida transcurrió en la localidad de Cervera del Río Alhama. Además de regentar un pequeño comercio, sus inicios en la fotografía estuvieron asociados a la realización de varios reportajes para el periódico *La Rioja*, uno sobre la bendición de la capilla de Nuestra Señora de los Dolores en la finca cerverana de 'La Gabardilla'³⁷¹ y otro sobre la celebración de sendos juicios por jurados de Mansilla y Estollo, a los que fue enviado en calidad de redactor especial³⁷²; el diario *ABC*, para el que cubrió los desprendimientos de la Peña de San Antonio de 1903³⁷³ y la protesta de alpargateros frente al ayuntamiento de 1905³⁷⁴, ambos acontecimientos acaecidos en Cervera del Río Alhama; y la revista *Blanco y Negro*, con una imagen de la inauguración del pantano de Añamanza³⁷⁵. Algunos de estos últimos reportajes coincidieron en el tiempo con la breve etapa en la que dirigió, junto a su socio Pantaleón Esteban, la llamada *Fotografía Logroñesa (lám. 101)*, instalada en uno de los bajos de la calle Vara de Rey³⁷⁶. José era el encargado de realizar los retratos en el propio estudio y también a domicilio³⁷⁷, mientras que Pantaleón se orientó hacia la venta ambulante. José Martínez-Chacón falleció el 12 de julio de 1906 en Cervera del Río Alhama tras caer gravemente enfermo dos días antes³⁷⁸.

³⁶⁸ *Revista Íbero-Americana de Ciencias Médicas*, marzo de 1899, nº 1, pp. 1-15 y *Revista Íbero-Americana de Ciencias Médicas*, septiembre de 1901, nº 11, p. 4.

³⁶⁹ COMI RAMÍREZ, Antonio, "Historia de la fotografía en Logroño...", p. 142.

³⁷⁰ GÓMEZ AGUIRRE, Enrique, *Guía de histórico-artística-comercial de Logroño, 1897...*, p. 59.

³⁷¹ *La Rioja*, Logroño, 23 de agosto de 1899, nº 3.251, p. 1.

³⁷² *La Rioja*, Logroño, 25 de abril de 1903, nº 4.399, p. 1.

³⁷³ *ABC*, Madrid, 22 de septiembre de 1903, nº 53, p. 5.

³⁷⁴ *ABC*, Madrid, 24 de septiembre de 1905, nº 257, p. 5.

³⁷⁵ *Blanco y Negro*, Madrid, 2 de enero de 1904, nº 661, p. 8.

³⁷⁶ COMI RAMÍREZ, Antonio, "Historia de la fotografía en Logroño...", p. 143;

³⁷⁷ *La Rioja*, Logroño, 15 de noviembre de 1904, nº 4.890, p. 3.

³⁷⁸ *La Rioja*, Logroño, 13 de julio de 1906, nº 5.421, p. 1.



Lámina 101. Anuncio del estudio *Fotografía Logroñesa*. *Chacón y Compañía* (*La Rioja*, Logroño, 15 de noviembre de 1904, nº 4.890, p. 3).

Andrés Sierra

A pesar de que en un principio se pensaba que trabajó fundamentalmente como fotógrafo ambulante por conservarse tan solo un retrato hecho por él sin alusiones a la dirección de un estudio específico³⁷⁹, la actividad profesional de Andrés Sierra en la capital de la provincia debió iniciarse hacia finales de julio de 1891, fecha en la que apareció en la prensa regional un primer anuncio en el que tan solo figuraba el nombre del establecimiento, *Fotografía Moderna*, y su situación, en el número 24 de la calle del Colegio³⁸⁰. A principios del mes siguiente, la publicidad relativa a este estudio ya detallaba su reciente apertura, señalando que estaba “montado con todos los adelantos” y que, por lo espacioso del local, permitía “obtener fotografías a caballo y de otras diversas maneras, hasta el día desconocidas”³⁸¹. A pesar de que en estos anuncios no aparecía el nombre del fotógrafo titular, en los anuarios comerciales de 1892 y 1894 figuraba como tal el propio Andrés Sierra³⁸². A partir de 1897, cambió la denominación y la ubicación de su gabinete fotográfico. En concreto, comenzó a anunciarse como *Fotografía Eléctrica Andrés Sierra*, desde cuyo estudio localizado en el número 62 de la calle Portales ofertaba cuatro tipos distintos de tarjetas (“Americana”, “Victoria”, “Visita” y “Mignon”), además de reproducciones y ampliaciones y un servicio de retratos a domicilio (*lám. 102*)³⁸³. En 1905 traspasó el gabinete al también fotógrafo Luis Gómez, del que se hablará a

³⁷⁹ COMI RAMÍREZ, Antonio, “La *carte de visite* en La Rioja...”, p. 90; COMI RAMÍREZ, Antonio, “Historia de la fotografía en Logroño...”, p. 151.

³⁸⁰ *La Rioja*, Logroño, 25 de julio de 1891, nº 754, p. 3.

³⁸¹ *La Rioja*, Logroño, 1 de agosto de 1891, nº 759, p. 3.

³⁸² COMI RAMÍREZ, Antonio, “Historia de la fotografía en Logroño...”, p. 150.

³⁸³ *La Rioja*, Logroño, 11 de diciembre de 1897, nº 2.720, p. 3.

continuación. Sin embargo, pasada una década volvió a asumir su titularidad, en esta ocasión, bajo la denominación *La Parisien*³⁸⁴.

FOTOGRAFÍA ELÉCTRICA
ANDRÉS SIERRA
Portales, 62.—Círculo «La Amistad»
Sólo por un mes
los siguientes precios:

3	tarjetas	«Americana»	3	pesetas
3	id.	«Victoria»	2	»
2	id.	«Visita»	1	»
6	id.	«Mignon»	1	»

Se retrata á domicilio á precios excesivamente económicos.—Se hacen reproducciones de cualesquiera retratos, y ampliaciones desde diez pesetas en adelante.—No se entregarán trabajos que no estén á gusto de sus dueños.

Andrés Sierra.—Portales, 62

Lámina 102. Anuncio del estudio *Fotografía Eléctrica Andrés Sierra* (*La Rioja*, Logroño, 11 de diciembre de 1897, nº 2.720, p. 3).

Es posible que Sierra, antes de ejercer como fotógrafo, se dedicase a la pintura, pues en varios anuncios publicados en el diario *La Rioja* durante 1890, un año antes de la apertura de su primer estudio, los pintores José Santo Domingo y Andrés Sierra buscaban un joven aprendiz para su taller, situado en el número 24 de la calle San Juan³⁸⁵. Si bien no existen datos suficientes para confirmar esta hipótesis, fue bastante habitual que ciertos pintores de menor talla cuyos ingresos no alcanzaban sus expectativas probaran mejor suerte en el campo de la fotografía.

Luis Gómez

El mismo nombre de establecimiento con el que arrancó su andadura como fotógrafo profesional Andrés Sierra, *Fotografía Moderna*, fue el que asumió, en junio de 1903, el estudio regentado por Luis Gómez en el número 10 de la calle Muro del Carmen³⁸⁶. Autodenominado sucesor de Garay al ocupar el que fuera su estudio, la de Logroño fue una de las tres sucursales que componían la firma junto a las de Madrid y Bilbao (*lám. 103*), siendo esta última una de las más activas.

³⁸⁴ COMI RAMÍREZ, Antonio, "Historia de la fotografía en Logroño...", p. 150. Este mismo nombre fue compartido entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX por varios establecimientos de la ciudad de Logroño (sombrerería, platería, camisería, etc.), incluido un estudio fotográfico regentado por Juan Rodrigo en el número 10 de la calle Muro del Carmen (*La Rioja*, Logroño, 17 de septiembre de 1913, nº 7.721, p. 3).

³⁸⁵ *La Rioja*, Logroño, 15 de agosto de 1890, nº 474, p. 3.

³⁸⁶ *La Rioja*, Logroño, 24 de junio de 1903, nº 4.450, p. 3.

FOTOGRAFÍA MODERNA

SUCURSAL DE MADRID Y BILBAO

Esta casa ofrece al público sus trabajos última novedad al colorido, como regalo, en todos los tamaños de Visita en adelante. Retratos dije una peseta seis. Idem para recordatorios á 5 pesetas el ciento.

No tiene esta casa competidores en sus precios. Se garantizan todos los trabajos.

FOTOGRAFÍA MODERNA

LUIS GOMEZ, SUCESOR DE GARAY

Muro del Carmen, núm. 10

Lámina 103. Anuncio del estudio *Fotografía Moderna Luis Gómez* (*La Rioja, Logroño, 24 de junio de 1903, nº 4.450, p. 3*).

La relación entre ambos fotógrafos volvió aparecer dos años después, en septiembre de 1905, cuando Gómez se trasladó, mediante la fórmula del traspaso, al que hasta entonces había sido el estudio de Sierra, en el número 62 de la calle Portales o calle del Mercado³⁸⁷. Una vez asentado en esta nueva ubicación, cambió ligeramente el nombre del negocio, asumiendo el de *Fotografía Modernista*. En sus primeros anuncios publicados en mayo de 1906, aprovechando la cercana celebración de las primeras comuniones, intentó conseguir que los niños y niñas de la ciudad se retratasen en su estudio utilizando como reclamo “un bonito regalo”³⁸⁸.

J. M. Ocaña

Otro de los retratistas que también trabajó en la ciudad de Logroño durante el último tercio del siglo XIX fue Juan. M. Ocaña, quien ocupó el estudio situado en el conocido *Café de los Dos Leones*, en el número 68 de la calle Portales. Además de en la propia capital riojana, es muy probable que desempeñara esta misma profesión entre en Valladolid (calle Perú, nº 17) y en Irún (calle San Marcial, nº 9)³⁸⁹.

Ignacio Bada

Por su parte, el fotógrafo ambulante Ignacio Bada de la Mata estuvo activo en la capital de la provincia antes de 1898, como así lo atestiguan el listado de contribuyentes industriales de Logroño para el año económico 1898-1899³⁹⁰ y, especialmente, un anuncio publicado en

³⁸⁷ Ambas denominaciones se utilizaron indistintamente para referirse a la misma calle, variando el uso de una u otra según la fuente consultada.

³⁸⁸ *La Rioja*, Logroño, 24 de mayo de 1906, nº 5.377, p. 3.

³⁸⁹ COMI RAMÍREZ, Antonio, “Historia de la fotografía en Logroño...”, pp. 153-154.

³⁹⁰ *BOPLO*, Logroño, 29 de septiembre de 1899, nº 214, p. 4.

marzo de 1898 (*lám. 104*). En él, se dirigía a sus clientes habituales para informarles de las mejoras llevadas a cabo en su estudio y del mantenimiento de los “módicos” precios ya conocidos por “el público logroñés”³⁹¹, afirmaciones que permiten suponer que su presencia en Logroño no era reciente. A pesar de ello, su estudio, situado en el número 4 de la calle Compañía (actual calle Marqués de Vallejo), debió ser efímero pues, como señala Antonio Comi, fue el propio Bada el único fotógrafo que trabajó en él³⁹². Antes de recalar en La Rioja, ejerció como retratista en Ferrol (calle Galiano, nº 19), donde se estableció en 1889, y, desde 1894, en Sabadell³⁹³.

IGNACIO BADA, fotógrafo

Compañía 4, tercero, derecha

**Tiene el gusto de poner en conocimiento de su numerosa clientela, que ha puesto en condiciones inmejorables su galería,
sigue trabajando á los precios módicos que el público logroñés conoce, y admite cuantos trabajos se encomienden.**

Lámina 104. Anuncio del fotógrafo Ignacio Bada (*La Rioja*, Logroño, 6 de marzo de 1898, nº 2.793, p. 3).

Manuel Garavilla

Durante esta segunda mitad del siglo XIX, trabajó en Haro el retratista M. Garavilla, como así figura en una *carte de visite* descubierta a principios de la pasada década. Antonio Comi, autor de este hallazgo, especula sobre la posibilidad de que tras esta firma se encontrase Manuel Garavilla Quintana, hijo del fundador de la industria conservera “La Activa” en la localidad riojana en 1865, Cesáreo Garavilla³⁹⁴. El hecho de que la propia empresa contase con una factoría en Lequeitio, donde acabó trasladándose la familia, y que, en el concurso fotográfico celebrado en Bilbao en 1905, se le concediese una mención honorífica a un Manuel Garavilla procedente de dicha localidad vizcaína³⁹⁵, corroboraría esta hipótesis.

Julio Montes

Los inicios de la actividad fotográfica de Julio Montes se remontan al cambio de siglo, fecha en la que comenzó a aparecer como titular único de un negocio denominado *Fotografía Modelo* (*lám. 105*), con tres sucursales principales en Bilbao (calle Correo, nº 4), Burgos (Plaza Mayor, nº 2) y Logroño (Muro del Carmen, nº 10)³⁹⁶. En esta última se estableció en abril de

³⁹¹ *La Rioja*, Logroño, 6 de marzo de 1898, nº 2.793, p. 3

³⁹² COMI RAMÍREZ, Antonio, “Historia de la fotografía en Logroño...”, p. 154.

³⁹³ GONZÁLEZ RUIZ, David, “La fotografía pornográfica i la polèmica entre els retratistes sabadellencs a principis del segle XX” (Comunicación), en *Imatge i Recerca: Jornades Antoni Varés*, Girona, 2018.

³⁹⁴ COMI RAMÍREZ, Antonio, “La *carte de visite* en La Rioja...”, p. 65.

³⁹⁵ *La Fotografía*, Madrid, noviembre de 1905, nº 50, p. 9.

³⁹⁶ *La Rioja*, Logroño, 30 de abril de 1904, nº 4.722, p. 1.

1904, como así lo confirma la breve noticia publicada en el diario *La Rioja* sobre la inauguración de su nueva galería en la capital riojana, que venía a sumarse a las ya existentes en “Burgos, Bilbao y Segovia”³⁹⁷, El hecho de contar al mismo tiempo con, al menos, cuatro estudios fotográficos distintos repartidos por la mitad norte de España, hacía imposible la presencia simultánea de Julio Montes en todos ellos. Por este motivo, dejó al frente de algunos de estos establecimientos personal cualificado en el arte fotográfico del retrato, siendo el de Logroño un ejemplo de ello. También es probable que el propio Montes permaneciera un determinado tiempo en cada una de estas sucursales, algo que probablemente hizo en la correspondiente a la capital riojana durante los primeros meses posteriores a su inauguración, como así lo atestiguan sendas noticias del 10 de mayo y el 22 de septiembre de 1904 en las que se hacen eco de los retratos realizados por el propio fotógrafo a “varias personas de la localidad”³⁹⁸.

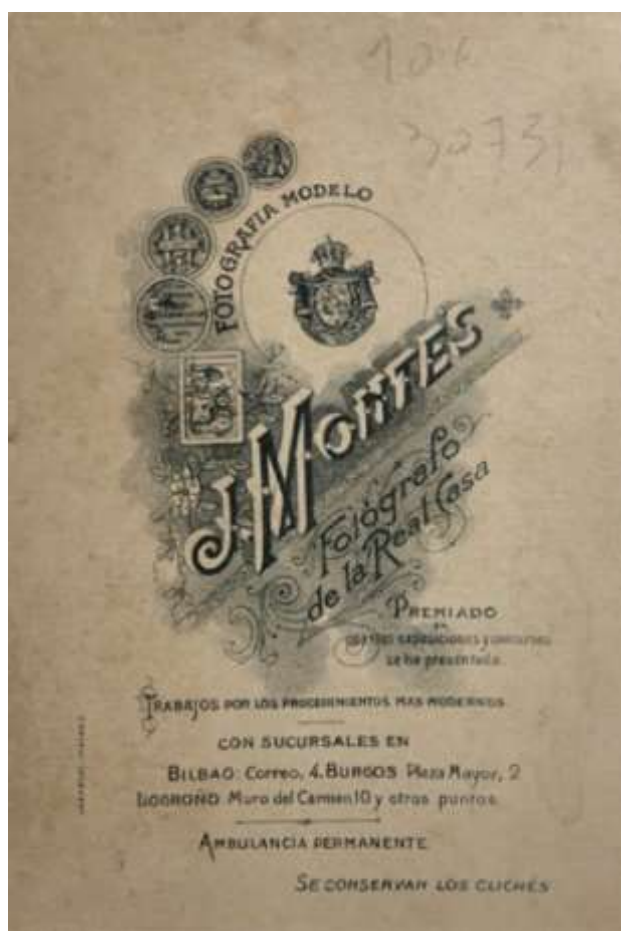


Lámina 105. Reverso de *Fotografía Modelo de J. Montes* (Colección Juan Castroviejo).

Durante un tiempo indeterminado también estuvo asociado con el fotógrafo Cuartero, pasando a anunciarse como *J. Montes & Cuartero. Sociedad Fotográfica*. En los reversos de las fotografías de esta sociedad tan solo se incluía la referencia al servicio de ambulancia permanente, indicando el carácter itinerante de su trabajo, y el nombre de “FOTOGRAFÍA ELÉCTRICA”. Fue fotógrafo de la Real Casa y concurrió a numerosos concursos, obteniendo

³⁹⁷ *La Rioja*, Logroño, 27 de abril de 1904, nº 4.719, p. 2.

³⁹⁸ *La Rioja*, Logroño, 10 de mayo de 1904, nº 4.731, p. 2; *La Rioja*, Logroño, 22 de septiembre de 1904, nº 4.844, p. 2;

premios en Reus, Zaragoza (1908), Bruselas (1910) o Burgos (1910). Asimismo, realizó un reportaje de la visita de Alfonso XII a la ciudad de Burgos en 1902³⁹⁹. Fue en esta ciudad donde, con una clientela estable, acabó asentándose en un estudio situado en el entresuelo del número 63 de la calle San Juan, abierto en 1920⁴⁰⁰.

Frutos Moreno

Frutos Moreno Pérez nació en Zamora el 3 de agosto de 1857 y su actividad como fotógrafo se desarrolló en Teruel, Logroño y Vitoria, ciudades donde nacieron cada uno de sus tres hijos en 1903, 1907 y 1910 respectivamente⁴⁰¹. Ingresó en el Cuerpo de Correos y fue destinado a Teruel como administrador principal del mismo en 1881. Fue en esta ciudad aragonesa donde dio sus primeros pasos como fotógrafo tanto en el género del retrato, regentando un estudio localizado en la calle Amantes entre 1887 y 1903, como en el de la toma de vistas urbanas y monumentales, ámbito en el que destacó la colección de vistas de la ciudad que regaló al Ayuntamiento de Teruel en 1887⁴⁰² o los tres fotograbados que publicó la revista *La Ilustración* en mayo de 1889 a partir de sus fotografías de la ciudad desde el Puente de Hierro, la torre de la iglesia de El Salvador y la portada de la iglesia de San Francisco⁴⁰³. Su llegada a Logroño se debió producir entre finales de mayo y principios de julio de 1903, instalando tanto su residencia como su estudio fotográfico en el número 21 de la calle Vara de Rey⁴⁰⁴. En base a la información que figuraba en los anuncios de este primer estudio, su fotografía estaba dirigida a las clases más populares, insistiendo en los precios económicos de sus retratos (*lám. 106*).

Para carnavales
Por poco dinero podéis conservar el
recuerdo del disfraz.
Retratos á real, á dos reales y á peseta
CALLE DE VARA DE REY
Fotografía de Frutos Moreno
Grupos de familia, á peseta
Platinos, tamaño americano, á peseta
Kl'onétricos, al platino, á peseta

Lámina 106. Anuncio del estudio *Fotografía de Frutos Moreno* (*La Rioja*, Logroño, 3 de marzo de 1905, nº 4.983, p. 4).

³⁹⁹ COMI RAMÍREZ, Antonio, "La *carte de visite* en La Rioja...", pp. 87-88.

⁴⁰⁰ COMI RAMÍREZ, Antonio, "La *carte de visite* en La Rioja...", p. 89.

⁴⁰¹ COMI RAMÍREZ, Antonio, "Historia de la fotografía en Logroño...", p. 156.

⁴⁰² *El Eco de Teruel*, Teruel, 9 de enero de 1887, nº 34, p. 2.

⁴⁰³ *La Ilustración. Revista hispano-americana*, Barcelona, 19 de mayo de 1889, nº 446, pp. 312, 313 y 316.

⁴⁰⁴ COMI RAMÍREZ, Antonio, "Historia de la fotografía en Logroño...", pp. 158-159.

En una etapa posterior, probablemente hacia 1910, trasladó su gabinete a un punto mucho más céntrico de la ciudad, el conocido estudio situado en el número 64 de la calle Portales, en el edificio en el que también se encontraba el *Café de los Dos Leones*. Durante esta época se convirtió en el fotógrafo predilecto de los jóvenes que se encontraban prestando el servicio militar en Logroño⁴⁰⁵ y realizó algunos reportajes de interés como el de la fundición de la campana 'María' por parte de Benito Perea para la concatedral de Santa María la Redonda en 1915⁴⁰⁶. Murió en esta misma localización el 15 de octubre de 1923, a los 66 años, víctima de una pulmonía⁴⁰⁷.

R. Montero y hermano

Bajo la denominación comercial *Fotografía Moderna*, utilizada con anterioridad por otros fotógrafos como Andrés Sierra o Luis Gómez, trabajaron en Logroño durante la primera década del siglo XX los fotógrafos R. Moreno y Hermano. Según indica la cartulina de un retrato colectivo de los alumnos del curso de 1905 a 1906 del Instituto General y Técnico de Logroño localizado por Antonio Comi, estos hermanos fotógrafos se instalaron en el estudio situado en el número 62 de la calle del Mercado (o Portales) que hasta mayo de 1906 había sido ocupado por Luis Gómez⁴⁰⁸.

Ramón Saus

Varios retratos de los alumnos y el claustro de profesores del curso 1908-1909 del propio Instituto General y Técnico de Logroño, constatan el paso del fotógrafo Ramón Saus por la capital riojana a finales de la primera década del siglo XX. Como representante artístico de la firma *Fotografía Terol*, dirigida por el también fotógrafo Federico Martínez Terol y activa en la madrileña calle Hortaleza entre 1896 y los años treinta del siglo XX, es muy probable que Saus fuera el encargado de llevar a cabo el servicio de ambulancia por las diferentes provincias del país⁴⁰⁹. Un ejemplo de ello lo constituyen los reportajes dedicados al Grand Hotel (1914) y el Colegio de San Antonio, cuyas imágenes fueron utilizadas posteriormente para editar sendas colecciones de tarjetas postales⁴¹⁰.

Juan Rodrigo

Juan Rodrigo Manzano sucedió a Julio Montes en el estudio fotográfico ubicado en el número 10 de la calle Muro de Carmen, al que aparece asociado con contribución industrial desde 1909⁴¹¹. En los años siguientes extendió su negocio fotográfico *La Parisien* abriendo una

⁴⁰⁵ COMI RAMÍREZ, Antonio, "Historia de la fotografía en Logroño...", p. 159.

⁴⁰⁶ ROCANDIO, Jesús, "Los estudios estables en La Rioja", en Catálogo de Exposición, *Cien años de fotografía en La Rioja...*, p. 25.

⁴⁰⁷ *La Rioja*, Logroño, 16 de octubre de 1923, nº 11.193, pp. 1 y 3.

⁴⁰⁸ COMI RAMÍREZ, Antonio, "Historia de la fotografía en Logroño...", p. 161.

⁴⁰⁹ COMI RAMÍREZ, Antonio, "Historia de la fotografía en Logroño...", p. 163.

⁴¹⁰ COMI RAMÍREZ, Antonio, *La tarjeta postal en Logroño hasta 1950...*, pp. 296 y 313-316.

⁴¹¹ *BOPLO*, Logroño, 23 de abril de 1909, nº 88, p. 354.

sucursal en la calle del Mercado número 62 y trasladándose, hacia 1912, al que fue el primer estudio en la ciudad de Alberto Muro, en la calle Muro de los Reyes, donde permaneció, al menos, hasta 1935⁴¹².

Casanova

Las únicas noticias referidas al trabajo del fotógrafo Casanova en Logroño, desarrollado a finales de la década de los años veinte del siglo XX, se refieren al estudio que regentó en el número 6 de la plaza de la Constitución (actual plaza del Mercado)⁴¹³, gabinete que no debió permanecer demasiado tiempo abierto, pues apenas ha dejado huella en la documentación de la época.

Fuera de Logroño, la nómina de fotógrafos profesionales que trabajaron en otros puntos de la provincia durante finales del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX no fue tan extensa por motivos evidentes asociados a la propia jerarquización territorial, con las consiguientes diferencias en cuanto a vías de comunicación y servicios en general, y al menor tamaño demográfico de las localidades riojanas, que se traducía en una clientela potencial mucho menor. A pesar de ello y de la labor ambulante de ciertos fotógrafos asentados en la capital, en municipios de mayor entidad como Calahorra, Nájera, Haro o Santo Domingo, y en algunos casos excepcionales como Lumbreras de Cameros, también existieron profesionales de la fotografía con estudios y establecimientos propios.

La saga Oñate

Entre finales del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, fueron varios los fotógrafos profesionales y aficionados apellidados Oñate que trabajaron en la, por entonces, provincia de Logroño y en los territorios adyacentes de la Rioja Alavesa y Burgos⁴¹⁴. Uno de los primeros en ejercer este oficio fue Marcos de Oñate Villate, compaginándolo con la actividad agrícola y ganadera con la fotografía. En concreto, trabajó como fotógrafo en la comarca de Santo Domingo de la Calzada desde, al menos, 1906⁴¹⁵. Así lo atestiguan las dos noticias publicadas ese mismo año en el diario *La Rioja* en referencia a las fotografías tomadas por Oñate durante la “Fiesta del Árbol” de la localidad calceatense⁴¹⁶ y a las instantáneas que realizó de un “electromóvil trillador” en San Vicente de la Sonsierra⁴¹⁷. En 1914 se anunció en los anuarios

⁴¹² COMI RAMÍREZ, Antonio, “Historia de la fotografía en Logroño...”, pp. 167 y 169.

⁴¹³ COMI RAMÍREZ, Antonio, “Historia de la fotografía en Logroño...”, p. 168.

⁴¹⁴ Los resultados de la complicada tarea de identificación e investigación de la vida y la faceta fotográfica de todos estos fotógrafos apellidados Oñate llevada a cabo por Antonio Comi se localiza en COMI RAMÍREZ, Antonio, “Fotógrafos. Nuevas aportaciones...”, pp. 90-100.

⁴¹⁵ En el certamen fotográfico *La Exposición de Bilbao* celebrado en 1905, Marcos de Oñate ya fue distinguido con una mención honorífica en la sección III “Paisaje, Marina y Arquitectura” por su fotografía *Photographie Peritus Laudandus (La Fotografía*, Madrid, noviembre de 1905, nº 50, p. 9).

⁴¹⁶ *La Rioja*, Logroño, 8 de marzo de 1906, nº 5.301, p. 1.

⁴¹⁷ *La Rioja*, Logroño, 27 de julio 1906, nº 5.443, p. 1.

comerciales como fotógrafo con estudio propio en Santo Domingo de la Calzada y algunas de sus fotografías aparecieron en revistas ilustradas de la época como *La Esfera* o *Mundo Gráfico*⁴¹⁸.

Uno de los hermanos de Marcos, Pascual de Oñate Villate, también se dedicó a la fotografía, haciéndolo en su caso en la ciudad de Burgos, donde abrió un estudio en el número 23 de la calle Isla. Su hijo Emilio de Oñate Reinares estudió medicina y ejerció como tal en San Millán de la Cogolla, hasta 1914, y en Salvatierra, hasta su fallecimiento en octubre de 1918 víctima de la conocida como 'Gripe Española'⁴¹⁹. A pesar de su temprana muerte, a la edad de 30 años, practicó la fotografía desde el ámbito aficionado y, junto a su padre Pascual, legó un gran archivo fotográfico con imágenes del ámbito familiar y otras de interés patrimonial y etnográfico entre las que destacan varias tomas interiores y exteriores de la catedral de El Salvador en Santo Domingo de la Calzada o el reportaje sobre la procesión de las doncellas (*lám. 107*) y de 'La Rueda', en la propia localidad calceatense⁴²⁰.



Lámina 107. Emilio de Oñate Reinares, *Procesión de las Doncellas*, Santo Domingo de la Calzada, 1900-1908, interpretación positiva a partir de negativo original estereoscópico (Archivo de Álava, Fondo Fotográfico Oñate-Reynares, ATHA-DAF-OÑA-NV-002-104).

El último de los fotógrafos de esta saga fue Teodoro de Oñate, sobrino de Pascual y Marcos. Al igual que su padre Juan, regentó una relojería en Nájera y estuvo implicado en la producción y distribución de energía eléctrica⁴²¹. En el ámbito de la fotografía, a pesar de que la prensa regional habla de él como fotógrafo aficionado⁴²², llegó a anunciarse con estudio propio en los anuarios comerciales de 1908 a 1926⁴²³. En cualquier caso, su actividad se dirigió hacia la fotografía de sucesos, como el accidente ferroviario de Torremontalbo acaecido en 1903 del que impresionó varias fotografías "en tamaño 13 por 18"⁴²⁴, y, especialmente, la del patrimonio

⁴¹⁸ COMI RAMÍREZ, Antonio, "Fotógrafos. Nuevas aportaciones...", pp. 92-93.

⁴¹⁹ *Heraldo Alavés*, Vitoria, 28 de octubre de 1918, nº 7.401, p. 1.

⁴²⁰ Fondo Fotográfico Oñate-Reynares, [en línea], Archivo de Álava, <<http://www.araba.eus/arabadok//permalink/1@403371>>, [Consulta: 1-10-2022].

⁴²¹ COMI RAMÍREZ, Antonio, "Fotógrafos. Nuevas aportaciones...", p. 97.

⁴²² *La Rioja*, Logroño, 10 de junio de 1904, nº 4.768, p. 1.

⁴²³ COMI RAMÍREZ, Antonio, "Fotógrafos. Nuevas aportaciones...", p. 98.

⁴²⁴ *La Rioja*, Logroño, 9 de julio de 1903, nº 4.464, p. 1.

artístico y monumental localizado en su entorno más cercano, principalmente, el monasterio de Santa María la Real de Nájera.

La saga Mendía

En el caso de Haro, la actividad fotográfica durante estos años estuvo protagonizada por los hermanos Manuel y Cristóbal Mendía Santos, hijos del también fotógrafo Valentín Mendía Fernández, quien regentó estudios en A Coruña, Trujillo, Badajoz y Madrid⁴²⁵. Manuel Mendía nació en A Coruña en 1881, pero sus primeros pasos en el mundo de la fotografía se produjeron en Madrid, asociados al mundo del reportero deportivo⁴²⁶. Durante varios años compaginó el fútbol con la pintura y la fotografía y no fue hasta 1908 cuando se asentó de manera estable en Haro⁴²⁷. Las primeras noticias de su estudio fotográfico, denominado *Visler y Compañía*, aparecen en 1908 y hacen referencia a los retratos exhibidos en su escaparate de la plaza de la Paz, “de un parecido exacto con los originales” en los que, más allá de la mano experta de un profesional, se observaba “la delicadeza del gusto de un artista inspirado”⁴²⁸. En esas mismas fechas abrió una academia de dibujo y pintura en el número 10 de la plaza de la Cruz⁴²⁹, coincidiendo con la dirección de su gabinete *Fotografía Visler*⁴³⁰. No es de extrañar que, desde las páginas de *La Rioja*, el corresponsal de Haro mostrara su gratitud a Manuel Mendía por permitir a la localidad jarrera contar con “una importante Academia de Dibujo, de indiscutible utilidad, necesaria en todo pueblo que en algo se estime, y con una Galería fotográfica dotada como la primera de una capital de primer orden”⁴³¹.

Además de retratar a una buena parte de la sociedad jarrera desde su estudio, Manuel Mendía se trasladó a otras localidades del entorno en busca de nuevos clientes, siendo Miranda de Ebro uno de sus destinos más recurrentes⁴³². Asimismo, colaboró en varias ocasiones con el diario *La Rioja*, como así lo demuestran sus dos fotografías de la inauguración de las obras del ferrocarril de Haro a Ezcaray⁴³³ o el amplio reportaje con vistas de la ciudad y retratos de personajes ilustres de Haro publicado en un número extraordinario con motivo de las fiestas de san Felices en junio de 1909⁴³⁴. En torno a 1913 trasladó su estudio fotográfico al número 10 de la Plaza de Canalejas y comenzó a figurar como *Welkin Visler*, denominación bajo la que llevó a cabo numerosos reportajes para la prensa nacional en el norte de África, hacia donde embarcó

⁴²⁵ COMI RAMÍREZ, Antonio, “Fotógrafos. Nuevas aportaciones...”, pp. 101-102.

⁴²⁶ Manuel Mendía fue uno de los fundadores del Real Madrid, llegando a jugar en el club en las temporadas 1902 y 1903 (COMI RAMÍREZ, Antonio, “Fotógrafos. Nuevas aportaciones...”, p. 104).

⁴²⁷ *La Rioja*, Logroño, 29 de febrero de 1908, nº 5.936, p. 1.

⁴²⁸ *La Rioja*, Logroño, 15 de noviembre de 1908, nº 6.155, p. 1.

⁴²⁹ *La Rioja*, Logroño, 13 de febrero de 1908, nº 5.922, p. 1.

⁴³⁰ *La Rioja*, Logroño, 8 de septiembre de 1911, nº 7.045, p. 1. Como señala Antonio Comi, Visler es el anagrama de silver (en inglés, plata), uno de los elementos fundamentales en el procedo de revelado químico de las fotografías (COMI RAMÍREZ, Antonio, “Fotógrafos. Nuevas aportaciones...”, p. 106).

⁴³¹ *La Rioja*, Logroño, 10 de febrero de 1909, nº 6.231, p. 1.

⁴³² *La Rioja*, Logroño, 20 de febrero de 1910, nº 6.557, p. 1. En el número de *La Rioja* del 4 de enero de 1912 se incluye una fotografía firmada por Fot. Visler del nuevo alcalde de Miranda, Tiburcio Arbáizar Anuncibay, retrato que pudo realizar Manuel Mendía en una de sus recurrentes visitas a la localidad burgalesa (*La Rioja*, Logroño, 4 de enero de 1912, nº 7.148, p. 1).

⁴³³ *La Rioja*, Logroño, 20 de mayo de 1913, nº 7.601, p. 1.

⁴³⁴ *La Rioja*, Logroño, 29 de junio de 1909, nº extraordinario, pp. 1-16.

en enero de 1912⁴³⁵. En el año 1917 obtuvo una plaza como profesor de dibujo de la Escuela Normal de Ciudad Real⁴³⁶, abandonando Haro y estableciéndose en la ciudad manchega de manera definitiva, desconociendo si continuó o no con la fotografía.

Su hermano menor, Cristóbal Mendía vivió en Haro y compartió profesión y aficiones con el propio Manuel. Además de ejercer como docente en su academia de dibujo, es muy probable que cuando se citaba a los “señores *Visler y Compañía*” se hiciera referencia a ambos hermanos. La única prueba de este quehacer fotográfico por parte de Cristóbal en la localidad jarrera data de octubre de 1913, fecha en la que *La Rioja* le cita como autor de varios retratos del grupo de *boy scouts* o “Exploradores” logroñeses que visitaron Haro el 5 de octubre de dicho año⁴³⁷. Parece ser que continuó la actividad fotográfica en Valladolid, donde existió un estudio llamado *Visler* en el número 2 de la calle Obispo, y en Oviedo, donde regentó un estudio denominado *Foto Mendía* desde el que se dedicó principalmente al fotoperiodismo⁴³⁸

Robustiano Tutor

Nacido en 1889 en Castilruiz⁴³⁹, provincia de Soria, se asentó y trabajó como fotógrafo profesional en Calahorra desde principios del siglo XX. A pesar de ello, el primero de sus establecimientos fue una relojería que, como notifica *La Rioja* en octubre de 1909, se trasladó a los bajos de un edificio situado “frente al Veloz Club”⁴⁴⁰, ocupando, probablemente, el antiguo local de la *Fotografía Franco-Española* regentado por Manuel Villas Fernández hasta 1908⁴⁴¹. Una vez dedicado en exclusiva a la fotografía, su interés se centró en el retrato de los tipos populares, las escenas callejeras y el trabajo en las fábricas de conservas tanto de la propia ciudad de Calahorra como de otras localidades y poblaciones del entorno⁴⁴². Asimismo, trabajó para la barcelonesa *Fototipia Thomas*, proporcionándole vistas urbanas e industriales que, posteriormente, se convertirían en tarjetas postales. Entre 1929 y 1933, colaboró asiduamente con *La Voz de Aragón*, periódico zaragozano que publicó sus fotografías de sucesos, retratos, industrias, obras de arte y vistas de Calahorra y, en contadas ocasiones, algunas otras realizadas en Cervera del Río Alhama, Quel, Aldeanueva de Ebro y Alfaro⁴⁴³.

⁴³⁵ COMI RAMÍREZ, Antonio, “Fotógrafos. Nuevas aportaciones...”, p. 109.

⁴³⁶ *La Rioja*, Logroño, 28 de mayo de 1917, nº 9.063, p. 1.

⁴³⁷ *La Rioja*, Logroño, 6 de octubre de 1913, nº 7.740, p. 1.

⁴³⁸ COMI RAMÍREZ, Antonio, “Fotógrafos. Nuevas aportaciones...”, p. 117.

⁴³⁹ *Labor*, Soria, 13 de junio de 1941, nº 674, p. 3.

⁴⁴⁰ *La Rioja*, Logroño, 5 de octubre de 1909, nº 6.437, p. 2.

⁴⁴¹ MATEOS GIL, Ana Jesús, “El cementerio de la Planilla en el Fondo Bella”, [en línea], Amigos de la Historia de Calahorra, <<http://www.amigosdelahistoria.es/node/985>>, [Consulta: 21-9-2022].

⁴⁴² ROCANDIO, Jesús, “La fotografía profesional desde 1900 a 1940”, en Catálogo de Exposición, *Cien años de fotografía en La Rioja...*, p. 31.

⁴⁴³ *La Voz de Aragón*, Zaragoza, 5 de abril de 1929, nº 1.203, p. 1; *La Voz de Aragón*, Zaragoza, 18 de abril de 1929, nº 1.214, p. 9; *La Voz de Aragón*, Zaragoza, 16 de mayo de 1929, nº 1.238, p. 8; *La Voz de Aragón*, Zaragoza, 31 de agosto de 1929, nº 1.331, pp. 4, 9 y 11; *La Voz de Aragón*, Zaragoza, 1 de septiembre de 1929, nº 1.332, p. 11; *La Voz de Aragón*, Zaragoza, 18 de septiembre de 1929, nº 1.346, p. 3; *La Voz de Aragón*, Zaragoza, 21 de septiembre de 1929, nº 1.349, p. 1; *La Voz de Aragón*, Zaragoza, 29 de septiembre de 1929, nº 1.356, p. 16; *La Voz de Aragón*, Zaragoza, 5 de diciembre de 1929, nº 1.413, p. 8; *La Voz de Aragón*, Zaragoza, 11 de marzo de 1930, nº 1.389, p. 3; *La Voz de Aragón*, Zaragoza, 9 de abril de 1930, nº 1.413, p. 8; *La Voz de Aragón*, Zaragoza, 3 de mayo de 1930, nº 1.434, p. 8; *La Voz de Aragón*, Zaragoza,

Ángel Bella

Ángel Bella Achútegui se hizo cargo del estudio de su maestro y tío Robustiano Tutor en 1930. Desde este gabinete situado en el número 18 de la calle Grande⁴⁴⁴, continuó su labor como retratista y, al mismo tiempo, desempeñó una gran labor en el ámbito de la documentación fotográfica. En este último plano, destacaron por encima del resto sus reportajes sobre la proclamación de la II República y el desarrollo de la Guerra Civil en la Rioja baja⁴⁴⁵.

Inocencio Ruiz

Entre los fotógrafos establecidos en zonas rurales alejadas de los principales centros urbanos de la región, sobresalió la figura de Inocencio Ruiz Munilla. Nacido el 20 de junio de 1885 en el municipio soriano de Camporredondo, su aparición por la zona de Lumbreras de Cameros se produjo en torno a 1910, ejerciendo el oficio de fotógrafo de manera ambulante. Fue en esta localidad donde conoció a la que se convertiría en su mujer en 1912, Luciana Ruiz, y donde se asentó de manera definitiva hasta su muerte, el 28 de septiembre de 1965⁴⁴⁶.

En su localidad natal ya ejercía como fotógrafo profesional, donde adquirió un buen dominio de la técnica. Se desconoce si la causa para que decidiera tomar el camino de la fotografía ambulante estuvo motivada por motivos de carácter económico o personal. Sea como fuere, desde principios de la segunda década del siglo XX, bajo la denominación *Foto-Arte Ruiz*, recorrió con su cámara los pueblos riojanos del Alto Cidacos y los Cameros, tarea que no abandonó una vez establecido en Lumbreras⁴⁴⁷. El diario *La Rioja* se hizo eco de estos inicios de Inocencio Ruiz como fotógrafo en la región con la reproducción, en enero de 1912, de un retrato del recién elegido alcalde de Cervera del Río Alhama, Eulogio González Jiménez⁴⁴⁸ y, un mes más tarde, augurándole un futuro próspero tras haber tenido la oportunidad de contemplar una serie de fotografías artísticas del “joven y acreditado *amateur*”⁴⁴⁹.

31 de agosto de 1930, nº 1.537, pp. 4-5; *La Voz de Aragón*, Zaragoza, 25 de noviembre de 1930, nº 1.609, p. 8; *La Voz de Aragón*, Zaragoza, 1 de abril de 1931, nº 1.717, p. 8; *La Voz de Aragón*, Zaragoza, 17 de abril de 1931, nº 1.731, p. 16; *La Voz de Aragón*, Zaragoza, 6 de mayo de 1931, nº 1.746, p. 3; *La Voz de Aragón*, Zaragoza, 26 de mayo de 1931, nº 1.763, p. 4; *La Voz de Aragón*, Zaragoza, 20 de junio de 1931, nº 1.785, p. 3; *La Voz de Aragón*, Zaragoza, 8 de septiembre de 1931, nº 1.854, p. 10; *La Voz de Aragón*, Zaragoza, 19 de enero de 1932, nº 1.969, p. 8; *La Voz de Aragón*, Zaragoza, 29 de abril de 1932, nº 2.056, p. 8; *La Voz de Aragón*, Zaragoza, 14 de agosto de 1932, nº 2.148, p. 4; *La Voz de Aragón*, Zaragoza, 4 de septiembre de 1932, nº 2.166, p. 4; *La Voz de Aragón*, Zaragoza, 6 de septiembre de 1932, nº 2.167, p. 9; *La Voz de Aragón*, Zaragoza, 19 de enero de 1933, nº 2.264, p. 3; *La Voz de Aragón*, Zaragoza, 9 de noviembre de 1933, nº 2.502, p. 6; *La Voz de Aragón*, Zaragoza, 14 de diciembre de 1933, nº 2.532, p. 12; *La Voz de Aragón*, Zaragoza, 15 de diciembre de 1933, nº 2.533, p. 3.

⁴⁴⁴ MATEOS GIL, Ana Jesús, “El cementerio de la Planilla en el Fondo Bella”, [en línea], Amigos de la Historia de Calahorra, <<http://www.amigosdelahistoria.es/node/985>>, [Consulta: 21-9-2022].

⁴⁴⁵ ROCANDIO, Jesús, “La fotografía profesional desde 1900 a 1940...”, p. 31.

⁴⁴⁶ ESPINOSA RUIZ, Urbano, “Inocencio Ruiz, el fotógrafo de Lumbreras”, *Belezos: Revista de cultura popular y tradiciones de La Rioja*, nº 28, 2015, pp. 60-61.

⁴⁴⁷ ESPINOSA RUIZ, Urbano, “Inocencio Ruiz...”, p. 61.

⁴⁴⁸ *La Rioja*, Logroño, 3 de enero de 1912, nº 7.147, p. 1.

⁴⁴⁹ *La Rioja*, Logroño. 22 de febrero de 1912, nº 7.191, p. 2.

Ruiz compatibilizó su tarea como fotógrafo con otras muchas ocupaciones e iniciativas de tipo comercial y político. Así, por ejemplo, desde 1915 figuraba como titular de una tienda de comestibles y abacería y, hacia 1920, puso en marcha tres negocios industriales aprovechando la fuerza motriz del río Piqueras: un molino harinero, una fábrica de pan y una central eléctrica⁴⁵⁰. Fue en este mismo año cuando se convirtió en alcalde de Lumbreras⁴⁵¹, cargo del que estuvo al frente hasta 1923. Tras la Guerra Civil, abandonó la mayor parte de los negocios que había puesto en marcha en la década anterior a excepción de la central eléctrica y la fotografía ambulante, que poco a poco fue perdiendo su carácter de negocio como consecuencia de la proliferación de los fotógrafos aficionados y el avance del éxodo rural.

Además de retratos de los habitantes de la sierra, Inocencio Ruiz también fotografió las fiestas populares y los paisajes del Alto Cidacos y ambos Cameros. Sin embargo, apenas se conserva un reducido conjunto de negativos en soporte cristal de dimensiones 13x18 y 18x24 pertenecientes a su primera etapa como fotógrafo ambulante⁴⁵².

Ricardo Donézar

Ricardo Donézar Echarri nació el 6 de abril de 1899 en Pamplona y con apenas seis años, tras la muerte de su padre, se trasladó a Haro donde se instaló con su tío José Donézar⁴⁵³. Antes de abrir un estudio fotográfico en la década de los años veinte en la calle Prim, trabajó como empleado de la Banca Roig, hasta su quiebra, y como camarero del Café Suizo, uno de los principales epicentros sociales localizado en el centro neurálgico de la ciudad jarrera, la Plaza de la Paz.

Como fotógrafo fue sumamente polifacético, moviéndose a la perfección entre lo documental y lo artístico y abordando multitud de temáticas desde paisajes de estética pictorialista a retratos de inspiración típicamente española o fuertemente influenciados por el mundo del cine y las revistas de moda francesas, pasando por reportajes de fotografía industrial y publicitaria dentro del sector del vino junto a otros mucho más periodísticos asociados tanto al contexto político-social previo y posterior a 1936 (manifestaciones, actos militares, colas de racionamiento, ciudadanos armados, etc.) como a acontecimientos de tipo recreativo (obras de teatro, partidos de fútbol, pruebas ciclistas, festividades locales...). También trabajó con maestría diferentes técnicas y formatos, “del retrato de galería al bodegón, del reportaje a la fotografía industrial, del aerógrafo al color, del tungsteno a las imágenes estereoscópicas”⁴⁵⁴. Su producción fotográfica, especialmente intensa durante la década de los años treinta, se centró en la ciudad de Haro, aunque también realizó numerosas tomas en otras localidades de la Rioja Alta como Santo Domingo de la Calzada o Ezcaray. En lo que respecta al papel que jugó la

⁴⁵⁰ ESPINOSA RUIZ, Urbano, “Inocencio Ruiz...”, p. 62. Inocencio Ruiz y Félix Ruiz Herrera presentaron en el Gobierno Civil el proyecto y la documentación pertinente para establecer líneas de alta y baja tensión que partiesen desde su molino con el fin de dotar de red eléctrica a las localidades de Lumbreras, Pajares y San Andrés (*La Rioja*, Logroño, 24 octubre 1920, nº 10.269, p. 2).

⁴⁵¹ *La Rioja*, Logroño, 10 de abril de 1920, nº 10.101, p. 6.

⁴⁵² ESPINOSA RUIZ, Urbano, “Inocencio Ruiz...”, p. 64.

⁴⁵³ SÁNCHEZ SALAS, Bernardo, “Lucisombras”, en Catálogo de Exposición, *Archivo fotográfico de Ricardo Donézar...*, s.p. [pp. 5-6].

⁴⁵⁴ SÁNCHEZ SALAS, Bernardo, “Lucisombras”, en Catálogo de Exposición, *Archivo fotográfico de Ricardo Donézar...*, s.p. [p. 13].

arquitectura en su obra, a pesar de que se conservan tomas protagonizadas por bienes monumentales como el Palacio de Tejada o vistas generales de conjuntos como el de la Plaza de la Paz⁴⁵⁵, Ricardo Donézar la concibió como un escenario de lujo para el desarrollo de la vida cotidiana y de los principales acontecimientos históricos de aquellos años tan convulsos, llegando a editar numerosas colecciones de tarjetas postales en décadas posteriores con este tipo de vistas y motivos (*lám. 108*).



Lámina 108. Ricardo Donézar, *Plaza de la Paz*, Haro, 1940-1960, tarjeta postal (Biblioteca Virtual de La Rioja).

Otros fotógrafos profesionales de los que apenas se tienen noticias fueron V. Novillo, con estudio en Haro donde trabajó como retratista; y Foto Abraham, quien además de retratos tomó vistas de la ciudad de Nájera, donde estaba sentado, y de otras localidades del entorno como Briones o Cenicero⁴⁵⁶. El caso concreto de Santos Fernández Santos, cuya labor fotográfica, a caballo entre el mundo aficionado y el profesional, se centró en San Millán de la Cogolla y otras localidades del valle del Najerilla, se analiza detalladamente en capítulos posteriores⁴⁵⁷

A pesar del importante trabajo realizado por esta extensa nómina de fotógrafos en sus diferentes gabinetes, la fotografía riojana de estudio alcanzó su máximo nivel gracias a dos figuras de destacada relevancia en el plano regional y nacional: Francisco Garay Panizo y Alberto Muro.

⁴⁵⁵ Catálogo de Exposición, *Archivo fotográfico de Ricardo Donézar...*, s.p. [fotografías 67 y 70].

⁴⁵⁶ ROCANDIO, Jesús, "Los estudios estables en La Rioja...", p. 25.

⁴⁵⁷ Véase cap. 5.4, pp. 248-262 y cap. 6.2, pp. 346-348.

Los Garay

La saga fotográfica de los Garay se inició con la figura de Juan José Garay, nacido en la localidad burgalesa de Roa en 1834 y tempranamente atraído por el daguerrotipo gracias a aquellos primeros fotógrafos que recorrieron el territorio español poniendo en práctica el nuevo invento y, en muchas ocasiones, transmitiendo sus conocimientos a aquellos autóctonos interesados en aprender su funcionamiento por un módico precio. Este interés llevó a Juan José a compaginar su trabajo en el campo con el desarrollo de la fotografía ambulante, realizando ferrotipos por los pueblos del entorno aprovechando acontecimientos festivos, comerciales, etc. La propia naturaleza de los ferrotipos, de una única copia, exigían ser vendidos al cliente retratado, por lo que no se conoce ninguna de las imágenes realizadas por Juan José Garay. Lo que sí pervivió fue su dedicación fotográfica, que fue pasando de padres a hijos hasta la actualidad.

El primero en continuar con el oficio fue su hijo Francisco Garay Montero, a quien envió a aprender la nueva técnica de los negativos de gelatino-bromuro ideados por la empresa de los Lumière. En torno al lugar de formación profesional de Francisco existen varias versiones esgrimidas por unos y otros investigadores, como así lo pone de manifiesto María Jesús García Camón en su artículo sobre dos de los pioneros de la fotografía en Pamplona: Anselmo Coyné y Valentín Marín⁴⁵⁸. Por un lado, Lee Fontanella defendía la formación de Francisco Garay Montero como discípulo de Anselmo Coyné en Francia⁴⁵⁹, una hipótesis que mantiene Asunción Domeño quien, además, sitúa geográficamente este aprendizaje en la ciudad occitana de Montauban⁴⁶⁰. Por otro lado, Ricardo González Pablo rechazaba la tesis francesa para defender la formación de Garay Montero como “ayudante/aprendiz” a las órdenes de Juan Hortelano en su estudio de Valladolid⁴⁶¹, ciudad en la que acabaría asentado. Asimismo, Jesús Rocandio tan solo indica el traslado de la familia a Burgos con el objetivo de aprender las nuevas técnicas fotográficas de finales de siglo⁴⁶². En cualquier caso, la existencia de un buen número de gabinetes con los que competir en la ciudad castellanoleonés en la que se había asentado la familia Garay le llevó a buscar un nuevo destino para poner en práctica su formación fotográfica, instalándose en Logroño y abriendo su estudio en el número 10 de la calle Muro del Carmen hacia 1899, como así figura en el anuncio incluido en la *Guía Chaple-Andri* de la provincia de Logroño de ese mismo año⁴⁶³. Este estudio, cuya dirección varió levemente al pasar del número 10 al número 11 de la calle Muro del Carmen (*lám. 109 y 110*), pronto se convirtió en una referencia del retrato fotográfico en la ciudad⁴⁶⁴. Tras una década de trabajo en la capital riojana,

⁴⁵⁸ GARCÍA CAMÓN, María Jesús, “Anselmo Coyné y Valentín Marín, pioneros de la fotografía en Pamplona (1866-1881)” en *Príncipe de Viana*, nº 274, 2019, pp. 673-721.

⁴⁵⁹ FONTANELLA, Lee, *La historia de la Fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid, El Viso, 1981, p. 218.

⁴⁶⁰ DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTIN, Asunción, “Una aproximación a la fotografía...”, p. 347.

⁴⁶¹ GONZÁLEZ PABLO, Ricardo, “Historia de la fotografía de Castilla-León” en VV. AA., *Historia de la fotografía española: 1839-1986. Actas del I Congreso de Historia de la Fotografía Española*. Sevilla, Sociedad de Historia de la Fotografía Española, 1986, p. 177.

⁴⁶² ROCANDIO, Jesús, “Los Garay”, en Catálogo de Exposición, *Los Garay (1860-2002)...*, p. 17.

⁴⁶³ BERNABÉ PEÑA, Policarpo, *Guía Chapel-Andri: Provincia de Logroño [1899]*. Logroño, Imprenta y Librería de los Hijos de Merino, 1899, s.p. [p. 277].

⁴⁶⁴ Teresa Montiel, a la hora de destacar algunos de los trabajos realizados por Francisco Garay para la familia Pujadas-Alesón, como la vista de la localidad de Sotés y la casa solariega situada en el mismo

Francisco Garay Montero se trasladó a Valladolid para regentar junto a sus hijos Juan José y Jesús dos establecimientos en los números 23 (planta baja) y 27 de las calles Santiago y Duque de la Victoria respectivamente. Allí se mantendría trabajando hasta su muerte en 1925. Como había hecho su padre con él, Francisco Garay Montero transmitió el oficio fotográfico a sus hijos, quienes, instalados en diversas ciudades del norte de España, “le superaron en conocimiento técnico y esplendor creativo, convirtiéndose Garay en una firma sinónimo de calidad, originalidad y rigor comercial”⁴⁶⁵.



Láminas 109 y 110. Anverso y reverso de retrato realizado por Francisco Garay en su estudio de Muro del Carmen nº 11 (Colección Juan Castroviejo).

Juan José y Jesús continuaron fotografiando a los ciudadanos vallisoletanos en sus dos estudios; Daniel, el más creativo de todos ellos, ejerció el oficio en León, El Ferrol y Avilés; y Vicente, junto a sus hermanas Begoña y Angelines, se estableció en Bilbao en 1912 donde alcanzó un gran reconocimiento internacional. Pero fue su primer hijo, Francisco Garay Panizo, quien asumió las riendas del estudio de Logroño que trasladaría, en un primer momento, al número 2 de la calle Estación y, de manera definitiva, a la primera planta del número 13 de la calle Sagasta hacia 1927 (*lám. 111*). Francisco Garay hijo, fórmula empleada por él mismo para distinguirse de su padre, destacó por una fotografía empírica a través de la aplicación de los nuevos avances técnicos como el arco voltaico y la toma de fotografías poco ordinarias en la

municipio, destaca que éste se anunciaba como fotógrafo con estudio en Logroño entre 1892 y 1897. (MONTIEL ÁLVAREZ, Teresa, “El fondo fotográfico Pujadas-Alesón...”, pp. 320-321).

⁴⁶⁵ ROCANDIO, Jesús, “Los Garay”, en Catálogo de Exposición, *Los Garay (1860-2002)*..., p. 18.

época como las tomas nocturnas o los retratos de iluminación cambiante. Alcanzó una gran maestría en la realización de retratos de estudio, en los que capturó mayoritariamente a la creciente clase media logroñesa. Sin embargo, a pesar de la gran producción de retratos tanto cuantitativa como cualitativamente hablando, Francisco Garay hijo también salió con frecuencia de su estudio, desarrollando una destacada labor de documentación fotográfica en placas de 13x18 cm⁴⁶⁶. Por un lado, realizó interesantes reportajes sobre el mundo del vino, documentando tanto las labores agrícolas como los procesos de elaboración en bodega. Entre ellos, destacaron los trabajos realizados en Bodegas Franco-Españolas, Bodegas Marqués de Riscal y Bodegas Bilbaínas. Asimismo, tomó fotografías de carácter etnográfico, retratando a tipos populares y capturando escenas cotidianas. Destacaron en número las fotografías de Nieva de Cameros por ser la localidad de origen de Cristina Sáenz, su mujer.

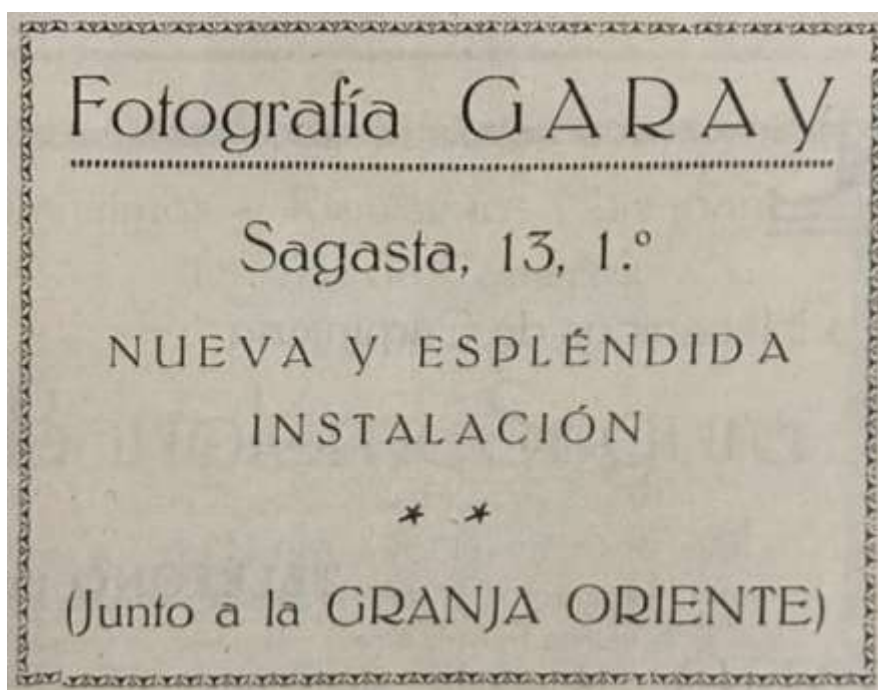


Lámina 111. Anuncio del nuevo estudio *Fotografía Garay* en el nº 13 de la calle Sagasta (*Rioja ilustrada*, Logroño, septiembre de 1927, nº 7, s.p. [p. 333]).

Alberto Muro

Como ya se ha señalado con anterioridad, los Garay tuvieron que librar competencia en la capital riojana con Alberto Muro Belloso. A pesar de la gran labor biográfica realizada por Isabel Murillo para la obra *Alberto Muro. Fotografías 1895-1935*⁴⁶⁷ en la que aportaba nuevas informaciones sobre el gran fotógrafo calagurritano, no fue hasta la publicación del monográfico *Cartes de visite, retratos del siglo XIX en las colecciones riojanas*⁴⁶⁸ cuando se conoció que Alberto Muro era hijo de Paulino Muro, conservero y fotógrafo aficionado con el que hasta

⁴⁶⁶ Este formato de placas de vidrio de 13x18 cm estuvo en auge durante finales del siglo XIX y principios del siglo XX, siendo empleado por otros fotógrafos en La Rioja en su labor de documentación como, por ejemplo, Santos Fernández Santos.

⁴⁶⁷ MURILLO GARCÍA-ATANCE, Isabel, "Alberto Muro Belloso" en Catálogo de Exposición, *Alberto Muro. Fotografías...*, pp. 9-13.

⁴⁶⁸ GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio (ed.), *Cartes de visite, retratos del siglo XIX...*

entonces no se le relacionaba de modo alguno⁴⁶⁹. Esta relación paternofamiliar fue descubierta por Antonio Comi⁴⁷⁰, quien localizó una entrevista realizada a Alberto Muro y publicada en la revista *El Progreso Fotográfico* en febrero de 1924⁴⁷¹, en la que el afamado retratista detallaba los pormenores de su carrera fotográfica ante su entrevistador, Miguel Huertas. Es en las primeras respuestas de esta entrevista donde Alberto Muro alude directamente a su padre, Paulino Muro, exitoso fabricante de conservas en Calahorra y, además, aficionado a la fotografía. Esta afición al “divino arte de la luz”, como así lo define el propio Muro en la entrevista, la asumió el hijo con entusiasmo, lanzándose a la temprana edad de dieciocho años a abrir una galería fotográfica en su ciudad natal que fracasó rotundamente. A pesar de ello, no cesó en su empeño por dedicarse profesionalmente a la fotografía, marchando a Bilbao para ejercer de aprendiz durante dos años en el estudio *Fotografía Moderna* de Jorge Richou (calle del Coreo, nº 15). Amplió su formación en Barcelona a las órdenes de Marc Sala Camarasa y Adrià Torija Escrich, una etapa de perfeccionamiento que le ocupó otros tres años. Con ese bagaje a sus espaldas regresó a La Rioja y se instaló, por medio de un traspaso, en el estudio logroñés ocupado hasta entonces por Martínez-Chacón en el número 1 del Muro de los Reyes, firmando en los reversos de sus fotografías como “Fotografía Artística de Alberto Muro. Sucesor de Chacón” (*lám. 112 y 113*).



Láminas 112 y 113. Anverso y reverso de retrato realizado por Alberto Muro en su estudio fotográfico de Muro de los Reyes nº 1 (Colección Juan Castroviejo).

⁴⁶⁹ La propia Isabel Murillo, si bien aporta la identidad de la madre de Alberto Muro, Inés Belloso Barco, especula con la figura paterna del fotógrafo, lanzando una hipótesis sobre la probable vinculación de éste con el fundador de la fábrica Conservas Muro de Calahorra, Manuel Muro Serván. (MURILLO GARCÍA-ATANCE, Isabel, “Alberto Muro Belloso...”, p. 9).

⁴⁷⁰ COMI RAMÍREZ, Antonio, “La *carte de visite* en La Rioja...”, pp. 79-87.

⁴⁷¹ *El Progreso Fotográfico*, Barcelona, febrero de 1924, nº 44, pp. 50-51.

Toda esta información aportada por el propio Alberto Muro y plasmada en las escasas dos páginas en las que quedó transcrita la entrevista, ofrece datos de gran relevancia para conocer su trayectoria fotográfica y sus orígenes pero, al mismo tiempo, deja sin resolver algunas dudas referidas a la labor fotográfica de su padre, su experiencia laboral en la capital aragonesa o la fecha en la que Alberto se instaló de manera definitiva en Logroño. En primer lugar, las referencias a su padre Paulino Muro se limitan a destacar su afición por la fotografía, sin hacer alusión a ningún estudio o dedicación profesional previa a la apertura del establecimiento por parte del propio Alberto en Calahorra. Asimismo, en el caso de que existiera un gabinete previo dirigido por Paulino, también debería existir una clientela suficiente para evitar el rotundo fracaso de la empresa a la que se refiere Muro. En consecuencia, como bien sostiene Antonio Comi⁴⁷², las únicas hipótesis posibles para explicar las fotografías que se conservan con la firma de Paulino Muro se limitan a dos. Por un lado, que mantuviese en activo el estudio abierto por su hijo durante el tiempo que éste aprovechó para formarse en Bilbao y Barcelona, a pesar de que en la entrevista dice haber cerrado “la fotografía”⁴⁷³. Por otro, que existiese otro Paulino Muro que sí se dedicase a la fotografía de manera profesional. En segundo lugar, las alusiones realizadas por el entrevistador a su instalación en Zaragoza hacen pensar que, durante un tiempo, trabajó en la capital aragonesa con estudio propio granjeándose popularidad entre la clientela maña. Las nulas referencias a esta etapa por parte del propio Muro, junto a la escasa documentación existente al respecto, no permiten conocer durante cuánto tiempo estuvo asentado en Zaragoza. Sin embargo, el reciente descubrimiento por parte de Antonio Comi de un reverso de su sucesor en la capital aragonesa, Carlos Skogler, ha permitido situar este estudio en el número 31 de la calle del Coso, junto a la Plaza de la Constitución⁴⁷⁴.

Finalmente, en lo que se refiere a la llegada de Alberto Muro a Logroño, la afirmación de llevar “unos treinta y cinco” años en la capital riojana situaría al fotógrafo calagurritano en Logroño en 1889, a la edad de diecinueve años. La sucesión de acontecimientos que el propio Muro relata desde la fracasada apertura de un gabinete en Calahorra, a los dieciocho años, y las posteriores experiencias formativas en Bilbao y Barcelona, hacen pensar en una exageración propia de la conversación o en una posible incorrección en la transcripción por parte del entrevistador. Así, parece más correcto atender a lo expuesto por Isabel Murillo y Antonio Comi de una interinidad de Alberto Muro desde 1896 en el estudio de Pablo Martínez-Chacón, impedido para ejercer el oficio a consecuencia de sus problemas de salud, hasta hacerse definitivamente con el estudio tras la muerte de este último en octubre de 1897.

Respecto al asentamiento estable en Logroño del fotógrafo calagurritano nacido el 7 de agosto de 1870 también se plantean algunas dudas que Isabel Murillo intenta resolver a través de los censos y padrones de ambas localidades. Así, resulta probable que tras su etapa de formación regresara a Calahorra, omitiendo esa información en la entrevista de *El Progreso Fotográfico*, donde ejerció la profesión de fotógrafo. En el padrón de Calahorra de 1892 Alberto Muro figura residiendo junto a su madre en el número 10 de la calle San Andrés y se declara

⁴⁷² COMI RAMÍREZ, Antonio, “La *carte de visite* en La Rioja...”, p. 82.

⁴⁷³ *El Progreso Fotográfico*, Barcelona, febrero de 1924, nº 44, p. 50.

⁴⁷⁴ COMI RAMÍREZ, Antonio, “Historia de la fotografía en Logroño...”, p. 147.

fotógrafo profesional, desconociendo si ejercía el oficio en la misma dirección⁴⁷⁵. Asimismo, existen fotografías con la firma de Alberto Muro en las que también se incluye la localidad de Calahorra tanto en el anverso como en el reverso, aunque sin aportar una ubicación concreta (lám. 114 y 115). En 1897 aparece empadronado en una nueva dirección, en la calle Mayor, junto a su mujer Liboria Gutiérrez Martínez, con la que había contraído matrimonio, y el primero de sus hijos, Abelardo. También nació en Calahorra su segunda hija, Adoración, en enero de 1898. Sin embargo, el siguiente padrón en el que aparece el núcleo familiar de los Muro pertenece ya a la capital riojana. En concreto, según el documento censal de enero de 1901 tanto Alberto Muro como su familia llevaban tres años instalados en la ciudad, lo que hace pensar que el traslado definitivo desde Calahorra se produjo en los primeros compases del año 1898. Esta afirmación se sustenta en las diferentes noticas y anuncios publicados en *La Rioja* desde principios de este mismo año, siendo definitivo el del 6 de marzo de 1898, en el que se dirigió en primera persona a la potencial clientela logroñesa para anunciar su establecimiento en “la acreditada galería del señor Chacón” y ofrecer sus servicios fotográficos, incluido un laboratorio para aficionados⁴⁷⁶. De hecho, al año siguiente ya apareció anunciado su estudio en esta misma localización de Muro de los Reyes en la *Guía Chapel-Andri* de 1899 escrita por Bernabé Peña⁴⁷⁷.



Láminas 114 y 115. Anverso y reverso de retrato realizado por Alberto Muro en su estudio fotográfico de Calahorra (Colección Juan Castroviejo).

⁴⁷⁵ MURILLO GARCÍA-ATANCE, Isabel, “Alberto Muro Belloso...”, p. 9.

⁴⁷⁶ *La Rioja*, Logroño, 6 de marzo de 1898, nº 2.793, p. 3.

⁴⁷⁷ BERNABÉ PEÑA, Policarpo, *Guía Chapel-Andri: Provincia de Logroño* [1899]. Logroño, Imprenta y Librería de los Hijos de Merino, 1899, s.p. [p. 280].

A pesar de ello, es probable que la actividad fotográfica de Muro en Logroño comenzara antes de dicho establecimiento definitivo junto a su familia en 1898. Como se ha señalado con anterioridad, Alberto Muro se instaló en el estudio que hasta octubre de 1897 había regentado Pablo Martínez-Chacón. Aunque el fotógrafo sucesor de Ducloux seguía anunciándose durante este año como fotógrafo en activo⁴⁷⁸, la enfermedad que le aquejaba y que acabaría con su vida le hacía estar “impedido para trabajar en su profesión de fotógrafo”⁴⁷⁹ desde principios de 1896. Por este motivo, resulta razonable pensar que Chacón contase con un ayudante que asumiese los encargos que el propietario del gabinete se veía incapaz de realizar. Alberto Muro pudo ser ese ayudante durante los últimos años de vida de Pablo Martínez-Chacón, manteniendo su residencia en Calahorra hasta el triste desenlace acaecido el 29 de octubre de 1897, fecha en la que asumiría la titularidad del estudio de Muro de los Reyes y que provocaría el traslado de la familia Muro a Logroño. Los años que pudo ejercer como ayudante, en el caso de que así lo hiciera, se desconocen, si bien existe una fotografía de Práxedes Mateo Sagasta publicada en *Rioja Ilustrada* atribuida al propio Alberto Muro y fechada el 7 de enero de 1895⁴⁸⁰, que le situaría trabajando en Logroño dos años antes de la muerte de Pablo Martínez-Chacón. Si la datación de la imagen fuera correcta, se podría mantener la hipótesis de la colaboración y aprendizaje de Alberto Muro en el estudio de Chacón⁴⁸¹, aunque el hecho de seguir empadronado en Calahorra abre otras posibilidades como el trabajo ambulante o la realización de determinados viajes desde la localidad riojabajeña a la capital para realizar encargos fotográficos.

Sea como fuere, una vez asentado en el gabinete de Muro de los Reyes, Alberto Muro se convirtió en el fotógrafo riojano de referencia durante el cambio de siglo y, aunque coincidió en tiempo y lugar con Francisco Garay, su clientela perteneció a un estrato social superior, posando frente a su cámara diputados, gobernadores, obispos, intelectuales, artistas y miembros de las familias más adineradas de La Rioja. En todos ellos demostró una gran perfección técnica, señalando Rocandio una evolución desde los retratos más clásicos y algo hieráticos de su primera época, hasta los más ágiles, cercanos y mejor iluminados realizados en su último estudio situado en el número 5 de la calle Bretón de los Herreros⁴⁸². Entre ambas etapas, la de sus inicios como sucesor de Martínez-Chacón y la de consolidación definitiva en el estudio de Bretón de los Herreros, Alberto Muro situó su gabinete fotográfico en el número 1 de la calle Delicias (actual Miguel Villanueva), como así ha descubierto recientemente Antonio Comi gracias a una noticia publicada en el diario *La Rioja* en diciembre de 1911⁴⁸³. En ella, *Montemar*, pseudónimo del periodista Leandro Saénz de Cabezón, describió con detalle el nuevo estudio y taller del fotógrafo calagurritano, destacando por encima del resto la calidad de

⁴⁷⁸ GÓMEZ AGUIRRE, Enrique, *Guía de histórico-artística-comercial de Logroño, 1897...*, s.p.

⁴⁷⁹ *Revista Ibero-Americana de Ciencias Médicas*, marzo de 1899, nº 1, p. 1.

⁴⁸⁰ ARAGÓN, Salvador, “A Sagasta”, *Rioja Ilustrada*, Logroño, 7 de enero de 1907, nº 1, s.p. (MARTÍNEZ LATRE, M^a Pilar (ed.), *Rioja Ilustrada (1907-1908). Edición facsímil*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1993, vol. 1, [p. 4]

⁴⁸¹ También existe la posibilidad de que tuviera un estudio propio en la ciudad, del que no se tiene ninguna constancia, antes de instalarse en el gabinete regentado hasta 1897 por Pablo Chacón.

⁴⁸² ROCANDIO, Jesús, “A. Muro. Fotografía, fototipia y fotocromos”, en Catálogo de Exposición, *Alberto Muro. Fotografías...*, p. 37.

⁴⁸³ COMI RAMÍREZ, Antonio, “Historia de la fotografía en Logroño...”, p. 148.

la luz “que entra a raudales por la galería” y que se matiza “merced a una combinación de cortinas de color asalmonado -que es ideal para obtener retratos entonados- y blancas”, así como las bondades de sus máquinas y objetivos y las inmejorables dotes como fotógrafo del propio Alberto Muro⁴⁸⁴.

El traslado al último de sus estudios, en cuyo primer piso se localizaba tanto la vivienda como el estudio de Muro y en la que el portal servía como escaparate⁴⁸⁵, debió producirse no mucho tiempo después de la apertura de la galería de la calle Delicias⁴⁸⁶, siendo el lugar en el que continuó su labor profesional hasta diciembre de 1935, fecha en la que una hemiplejía le dejó impedido y le apartó de manera definitiva de la fotografía. Durante los aproximadamente veinte años en activo en el nuevo estudio de Bretón de los Herreros, siguió fotografiando a lo más granado de la sociedad logroñesa y riojana, labor que compatibilizó con la enseñanza del oficio. Entre sus alumnos destacaron el alemán Ernesto Schreck, que acabaría casándose con su hija Adoración y estableciendo su propio negocio fotográfico en Ourense⁴⁸⁷; Ángel Hilario García de Jalón (Jalón Ángel), afamado fotógrafo vianés instalado en Zaragoza desde 1926⁴⁸⁸; o su propio hijo Abelardo quien, tras formarse junto al fotógrafo navarro en Francia, decidió emprender su propio negocio en el país vecino. De hecho, la estrecha relación de amistad entre estos dos últimos llevó a Jalón Ángel a enviar a Logroño a uno de sus colaboradores, Jesús Esteban Blasco, para hacerse cargo del estudio de Alberto Muro tras su accidente cerebral. Incapacitado desde entonces para cualquier desempeño profesional, Muro falleció en Logroño el 30 de septiembre de 1945.

La labor fotográfica de Alberto Muro no se limitó a las cuatro paredes de su estudio, sino que emprendió una tarea de documentación patrimonial que, en la actualidad, se presenta como uno de los primeros inventarios gráficos de la riqueza histórico-artística y paisajística de La Rioja. Esta labor de documentación no sólo atendió al gusto del propio Muro por fotografiar aquellos lugares singulares y destacados de la región, sino que poseía una clara intención de darlos a conocer, además de entre sus paisanos, en el plano nacional e internacional. Ejemplos de este interés por la difusión de la riqueza patrimonial presente en el territorio riojano son las proyecciones realizadas en Logroño, como la organizada en 1906⁴⁸⁹, la publicación de sus imágenes en prensa y la edición de numerosas series de tarjetas postales con sus vistas fotográficas, siendo el primer fotógrafo cuyo nombre apareció en una colección de este tipo editada en La Rioja⁴⁹⁰.

⁴⁸⁴ *La Rioja*, Logroño, 2 de diciembre de 1911, nº 7.120 p. 2.

⁴⁸⁵ Alberto Egido ofrece una descripción detallada de este estudio de la calle Bretón de los Herreros nº 5 en EGIDO, Alberto, “Foto Muro, Bretón de los Herreros 3 y 5. Logroño”, en Catálogo de Exposición, *Alberto Muro. Fotografías...*, pp. 45-46.

⁴⁸⁶ Isabel Murillo sitúa este nuevo traslado de Alberto Muro desde el Espolón a la calle Bretón de los Herreros hacia 1912 ó 1913, teoría según la cual, la estancia de Alberto Muro en la galería abierta en el número 1 de la calle Delicias a finales de 1911 apenas superó el año (MURILLO GARCÍA-ATANCE, Isabel, “Alberto Muro Belloso...”, p. 12). El hecho de que, a partir de agosto de 1912, desaparecieran de *La Rioja* los anuncios casi diarios de Alberto Muro asociado al estudio de Delicias, corroborarían esta hipótesis.

⁴⁸⁷ “La llegada a Ourense”, [en línea], *Schreck Fotógrafos*, <<https://www.schreck.es/pasado/>>, [Consulta: 4-12-2020].

⁴⁸⁸ RUBIO, Olivia María, *Diccionario de fotógrafos españoles...*, p. 287.

⁴⁸⁹ *La Rioja*, Logroño, 24 de agosto de 1906, nº 5.457, p. 2.

⁴⁹⁰ COMI RAMÍREZ, Antonio, “Historia de la fotografía en Logroño...”, p. 144.

Por una deuda contraída por Alberto Muro en 1929 con Clemente Treviño Aransaez, se embargaron los bienes del fotógrafo en 1931. A la subasta de los mismos, que no se produjo hasta cinco años después, tan solo se presentó un postor, Jalón Ángel, haciéndose con los bienes del que había sido su maestro y enviando a uno de sus colaboradores, Jesús Esteban Blasco, para hacerse cargo tanto del estudio fotográfico como del archivo que se conservaba en él. A pesar de esta maniobra de Jalón Ángel por evitar que la obra de Alberto Muro corriera peor suerte, tan solo nos ha llegado una pequeña parte del ingente archivo fotográfico que generó, desapareciendo el resto durante el derribo en 1955 del edificio de la calle Bretón de los Herreros en el que se ubicaba su último estudio. En consecuencia, de la obra de Alberto Muro, además de las imágenes que se encuentren en manos privadas, se conservan unas 180 placas de vidrio y más de 200 copias positivas en el Fondo Fotográfico del IER, unas 70 imágenes en el Archivo Municipal de Logroño y otras tantas en el Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara (en adelante CEFIHGU). Asimismo, otra fuente relevante para rastrear la labor fotográfica de Alberto Muro es la prensa de la época (*La Ilustración Española y Americana, La Voz, Estampa, Blanco y Negro, Photos, Rioja Ilustrada, Rioja Industrial, etc.*) en la que se publicaron retratos, reportajes y fotografía monumental. Finalmente, la fotografía de Muro también se encuentra diseminada por la amplia geografía nacional y, probablemente, internacional a través de las imágenes que sirvieron para ilustrar numerosas colecciones de postales sobre La Rioja. Ya desde finales del siglo XIX, Muro publicitaba la puesta en práctica de la fototipia y el fotocromo en los reversos de sus fotografías (véase lám. 113 y 115) y, durante las primeras décadas del siglo XX, fueron numerosos los establecimientos y casas de diversa índole que editaron series de postales con sus fotografías: *Venancio de Pablo, Librería de La Rioja, Hijos de Merino, Hijos de Alesón, Almirall, Salón Murillo, Fototipia Thomas, Colegio de la Compañía de María, Clínica del Dr. Castroviejo, etc.*⁴⁹¹.

En sus placas de 18x24 cm, formato preferido por Alberto Muro fuera de su estudio, el fotógrafo calagurritano plasmó el patrimonio histórico-artístico y natural de la provincia de Logroño, generando uno de los primeros inventarios gráficos de la región que contribuiría de manera indudable a la construcción de la imagen de La Rioja que sería conocida y reconocida en el resto del país, en gran medida gracias a las series de postales en las que se incluyeron las fotografías de Muro. Este trabajo de documentación, en el que plasmó su capacidad compositiva y su gusto artístico, recorre gran parte de la geografía riojana recogiendo los aspectos más llamativos de cada lugar. En el apartado de fotografías de arte destacan los reportajes realizados en los monasterios de Suso y Yuso, en San Millán de la Cogolla, en el monasterio de Santa María la Real de Nájera o la catedral de Calahorra. Entre las vistas topográficas predominan las realizadas en Logroño y su entorno, tanto del propio entramado urbano como las imágenes recurrentes desde las orillas del río Ebro, así como las capturadas en las localidades serranas de Anguiano, Arnedillo, Muro de Cameros, y Ortigosa de Cameros. Finalmente, además de reportajes específicos sobre actos y acontecimientos destacados que ilustraron las páginas de sucesos y noticias de la prensa regional y nacional, Alberto Muro llevó a cabo amplios reportajes sobre la construcción de obras públicas como el dique de La Grajera, el Puente de Hierro de Ortigosa o la carretera de Viniegra.

⁴⁹¹ COMI RAMÍREZ, Antonio, "Alberto Muro y el medio impreso", en Catálogo de Exposición, *Alberto Muro. Fotografía...*, p. 26.

En resumen, la maestría con la que puso en práctica los diferentes géneros fotográficos, desde el retrato hasta la fotografía de arte pasando por el reporterismo, así como su labor como maestro de otros fotógrafos destacados a nivel nacional, convirtieron a Alberto Muro en el fotógrafo logroñés de mayor proyección en la historia de la fotografía. Así lo atestigua, pese a la incalculable pérdida sufrida por el derribo de su último estudio, el gran fondo fotográfico que se conserva en la actualidad tanto en negativos y positivos originales como en las páginas de la prensa de la época y en las series de postales que se editaron a partir de sus imágenes. Al mismo tiempo, la recurrente reproducción de sus vistas y fotografías monumentales y de arquitectura, especialmente a través de estos dos últimos medios, jugó un papel fundamental en la construcción de una imagen colectiva de la propia ciudad de Logroño y el conjunto del territorio riojano, una imagen que él mismo se preocupó por construir y mantener.

Alberto Muro no fue el único fotógrafo con ese apellido que trabajó en La Rioja entre finales del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, hecho que, en ocasiones, generó problemas de identificación respecto a la denominación de "Foto Muro". Una de las primeras coincidencias, que en base a las nuevas informaciones no parece ser tal, era la de Paulino Muro, quien pudo ser su padre y se dedicó a la fotografía en el ámbito aficionado, si bien es probable que asumiera las riendas del estudio de su hijo tras su marcha a Logroño.

Jesús Muro

En Santo Domingo de la Calzada (calle Mayor, nº 51), de miércoles a sábado, y en Haro (calle de la Vega, nº 19), de domingo a martes, trabajó durante el primer tercio de siglo Jesús Muro Zabala (*lám. 116*). Natural de Navarrete, localidad en la que nació en 1882, además del retrato cultivó la fotografía de tipos, paisajes y monumentos, destacando su labor en la ciudad calceatense⁴⁹². Su último destino fue Miranda de Ebro, donde falleció en 1936.



Lámina 116. Anuncio del fotógrafo Jesús Muro (*Rioja Industrial*, Logroño, septiembre de 1923, nº 4, s. p. [p. 202]).

⁴⁹² ROCANDIO, Jesús, "La fotografía profesional desde 1900 a 1940...", p. 28.

Foto Mur

Una última confusión pudo producirse con la firma comercial *Foto Mur*, cuyo fundador se asentó en Arnedo en la década de los años treinta procedente de Huesca⁴⁹³.

5.4. Los fotógrafos aficionados

En muchos casos, tan importante fue la aportación a la fotografía en La Rioja de los profesionales como la de aquellos que se acercaron a ella desde el ámbito aficionado. Esta figura, definida por Sánchez Vigil como la de “un autor no profesional cuyo fin era realizar el acto fotográfico en función de una determinada relación social, por coleccionismo o por el simple placer de obtener imágenes”⁴⁹⁴, tuvo una relevancia fundamental en el devenir fotográfico, legando una producción relevante y, en ocasiones, de gran valor artístico y documental. Así lo defiende Gil-Díez Usandizaga quien, además, señala un componente común respecto a la personalidad de estos fotógrafos aficionados, “personalidades inquietas, muchas de ellas imbuidas de nuevo de ese carácter científico y artístico”⁴⁹⁵.

Entre estos aficionados que no desarrollaron la fotografía como actividad exclusiva ni se sirvieron de ella desde un punto de vista comercial, destacaron en la provincia con anterioridad a 1936 nombres como Amós Salvador Carreras, Julián Loyola, Víctor Lorza, Francisco Layna Serrano, Ortiz Echague o José Luis Gil-Díez. Mención especial merece el caso del notario vallisoletano Santos Fernández Santos.

Amós Salvador Carreras (1879-1963)

Amós Salvador Carreras⁴⁹⁶ nació en Logroño en 1879 en el seno de una familia riojana de tradición comercial e inversora que, con el surgimiento del liberalismo político en España a raíz de la Guerra de Independencia, ocupó cargos políticos de carácter local, provincial e incluso nacional y cuyo máximo exponente fue su progenitor, Amós Salvador Rodrigáñez. Éste, tras cursar la carrera de Ingeniería de Caminos, Canales y Puertos, fue destinado en 1872 a la capital riojana, primero como jefe y posteriormente como director provincial de Obras Públicas de Logroño. Su establecimiento definitivo en Madrid no se produjo hasta 1888, estando al frente de la Compañía Arrendataria de Tabacos y ejerciendo como diputado a Cortes por Albaracín y por el distrito de Santo Domingo de la Calzada en las elecciones de 1891, 1893, 1896, 1898 y 1899. A pesar de ello, no perdió el contacto con La Rioja y su ciudad natal, visitándola con frecuencia, especialmente en épocas estivales, para descansar en la finca familiar de “la Huerta”. La prolífica carrera política de Amós Salvador Rodrigáñez en la que intervino de manera indiscutible la figura de su tío-abuelo Práxedes Mateo Sagasta y por la que fue nombrado senador vitalicio en 1901, se completó con la asunción de las carteras de Hacienda (1894 y 1905-

⁴⁹³ ROCANDIO, Jesús, “A. Muro. Fotografía, fototipia y fotocromos...”, p. 34.

⁴⁹⁴ -SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, “De la Restauración a la Guerra Civil”, en SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel (coord.), *La fotografía en España...*, p. 214.

⁴⁹⁵ GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio, “Detener la vida, una foto, un placer”, en GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio (ed.), *Un fotógrafo de Logroño. Imágenes de José Luis Gil-Díez (1933-1948)*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2009, p. 10.

⁴⁹⁶ Sobre la vida de Amós Salvador Carreras véase DEL REGUERO, Víctor, *Amós Salvador Carreras*. León, Piélagos del Moro Ediciones, 2011.

1906), Agricultura, Industria, Comercio y Obras Públicas (1902), Instrucción Pública y Bellas Artes (1911) y Fomento (1915-1916). Esta vertiente política fue continuada por sus hijos Miguel y Amós, quienes también fueron diputados y senadores⁴⁹⁷.

Al margen de estos cargos públicos, Amós Salvador Carreras se tituló en 1902 en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid y sus primeros trabajos estuvieron asociados a la Compañía Arrendataria de Tabacos y a la realización de obras civiles en su ciudad natal, destacando como ejemplo principal el inmueble que levantó por encargo de Pedro Bergasa en abril de 1909 en la confluencia de las calles del Mercado, Muro del Carmen y del Cristo, la única de sus obras que se mantiene en pie en la capital riojana en la actualidad⁴⁹⁸. En 1906 contrajo matrimonio con la leonesa Josefina Álvarez Carballo y Prieto, estableciéndose en el número 23 de la calle Tetuán y teniendo dos hijas, Mercedes y María. Su mayor desempeño como arquitecto tuvo lugar en las décadas de los años 10 y 20 en dos focos esenciales: Madrid y las zonas leonesas de Lacia, El Bierzo y Babia. En la capital española destacaron el proyecto de la fábrica de la Perfumería Gal (1913-1915) y su intervención en la ampliación del Museo del Prado en 1921. En la tierra natal de su esposa la mayoría de sus obras fueron escuelas y edificios particulares. Además, con la donación altruista de estos centros escolares leoneses o la construcción de sanatorios contra la tuberculosis⁴⁹⁹ y de casas baratas demostró un profundo compromiso con las clases sociales menos favorecidas que mantuvo presente en todas las facetas de su vida.

En paralelo a su dedicación laboral, Amós Salvador Carreras cultivó diferentes disciplinas artísticas como la pintura, la literatura, la música o la propia fotografía inmerso en el ambiente cultural madrileño del Ateneo, del que era socio junto a su hermano Miguel desde 1903, y de las tertulias en el Café Regina y el Café Granja El Henar, donde comenzó su amistad con Manuel Azaña y su tendencia hacia la causa republicana. Su implicación en la vida política del país fue en aumento, siendo elegido diputado en 1933 y convirtiéndose en el hombre fuerte, aunque sin cargo, de la recién creada Izquierda Republicana en 1934. Aunque renunció a varios nombramientos, ejerció como Ministro de la Gobernación entre el 19 de febrero y el 10 de mayo de 1936⁵⁰⁰. Con el estallido de la Guerra Civil acompañó al Presidente de la República Manuel Azaña a Valencia, el 18 de octubre de 1936, y Barcelona, en las primeras fechas de 1937, donde residió hasta el final del conflicto. En abril de 1939 llegó a Caracas, donde ejerció a duras penas como arquitecto y gestionó las ayudas a sus compatriotas exiliados. Permaneció en la capital venezolana durante una década y, tras abonar una multa de 150.000 pesetas que se le había impuesto tras ser considerado uno de los responsables de los altercados y asesinatos

⁴⁹⁷ GARCÍA SEPÚLVEDA, María Pilar, "Miguel Salvador Carreras", [en línea], Diccionario Biográfico de la Real Academia de la Historia, <<https://dbe.rah.es/biografias/19545/miguel-salvador-y-carreras>>; DELGADO IDARRETA, José Miguel, "Amós Salvador Carreras", [en línea], Diccionario Biográfico de la Real Academia de la Historia, <<https://dbe.rah.es/biografias/32705/amos-salvador-y-carreras>>, [Consulta: 22-9-2022].

⁴⁹⁸ DEL REGUERO, Víctor, "Los primeros tiralíneas del Mosito", en DEL REGUERO, Víctor, *Amós Salvador Carreras...*, pp. 121-124; CERRILLO RUBIO, Inmaculada, "El arquitecto Amós Salvador Carreras y Logroño" en *Codal: revista de creación literaria y artística*, nº 4, 2011, pp. 167.

⁴⁹⁹ DEL REGUERO, Víctor, "Los sanatorios antituberculosos", en DEL REGUERO, Víctor, *Amós Salvador Carreras...*, pp. 223-233.

⁵⁰⁰ DEL REGUERO, Víctor, "Por fin, 14 de abril de 1931", en DEL REGUERO, Víctor, *Amós Salvador Carreras...*, pp. 352-363.

ocasionados por el bando republicano durante la guerra, volvió a Madrid junto a su esposa, donde residió hasta su muerte el 29 de abril de 1963⁵⁰¹.

La figura de Amós Salvador Carreras, así como su producción fotográfica, había permanecido en el desconocimiento hasta la publicación en 2012 de la obra monográfica *Amós Salvador Carreras y La Rioja. La mirada recuperada*⁵⁰². Este olvido se debió a dos causas muy concretas. Por un lado, tras la victoria del bando nacional y la imposición de un sistema dictatorial, su conocida filiación republicana le hizo ser considerado enemigo del régimen y, por consiguiente, ser rechazado y, con el paso del tiempo, caer en la desmemoria de sus paisanos. Por otro lado, la alargada sombra de su progenitor, el político liberal Amós Salvador Rodrigáñez e hijo predilecto de Logroño desde 1888, relegó su figura y su obra artística a un segundo plano. Por si esto fuera poco, el hecho de presentar padre e hijo nombres homónimos trajo consigo una errónea atribución a Amós Salvador Rodrigáñez de varias tomas estereoscópicas de la Tabacalera incluidas en la exposición “Amós y su tiempo” celebrada en 1990⁵⁰³, en cuyo catálogo tan solo se reproducían mediante uno de los pares estereoscópicos. Esta misma autoría se siguió manteniendo dos años después en la publicación de Jesús Rocandio *Cien años de fotografía en La Rioja*⁵⁰⁴. Sin embargo, la obra editada por el IER hace una década vino a reparar el error respecto a la autoría de las imágenes en el marco del trabajo de recuperación del legado fotográfico riojano generado por el arquitecto y fotógrafo aficionado logroñés, en el que también intervino, en menor grado, su hermano Miguel.

En conjunto, el fondo fotográfico de Amós Salvador Carreras, que se encontraba disperso y que la colaboración entre el Instituto de Estudios Riojanos y el Club Xaitu de León consiguió recuperar casi de manera íntegra, consta de unas dos mil placas estereoscópicas y varios centenares de copias positivas de 4,5x10,7 cm en las que se incluyen imágenes tomadas en España y otros países europeos a lo largo de su vida, especialmente antes de su exilio a Caracas en abril de 1939. En ellas se recoge la visión personal del mundo que rodeó al arquitecto logroñés, abarcando temáticas diversas, desde la fotografía paisajística y monumental hasta los retratos de personalidades políticas de ámbito local y nacional, pasando por experimentos visuales, eventos sociales, festejos populares, escenas familiares, etc. Para retratar todo este amplio abanico temático, incluidos los retratos individuales y colectivos, Amós empleó casi en exclusividad la fotografía estereoscópica que permitía obtener la sensación de tridimensionalidad al ser observados a través de un visor específico. Además, sobre las placas de vidrio incluyó anotaciones referidas a las fechas y los lugares retratados (*lám. 117*), facilitando sobremanera el estudio posterior de las mismas.

⁵⁰¹ DEL REGUERO, Víctor; “Amós Salvador y Carreras: un romántico desubicado”, en GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio (ed.), *Amós Salvador Carreras y La Rioja...*, pp. 56-63.

⁵⁰² GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio (ed.), *Amós Salvador Carreras y La Rioja...*

⁵⁰³ LEVENFELD, Rafael, “La fotografía de Amós Salvador”, en Catálogo de Exposición, *Amós Salvador y su tiempo...*, p. 18.

⁵⁰⁴ ROCANDIO, Jesús, “Los aficionados”, en Catálogo de Exposición, *Cien años de fotografía en La Rioja...*, pp. 34-35.



Lámina 117. Amós Salvador Carreras, *Ayuntamiento de Santo Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 1920, placa de vidrio estereoscópica (Fondo Amós Salvador, Archivo Club Xaitu).

En lo que respecta al ámbito geográfico, muchas de las fotografías fueron tomadas en Madrid, lugar de residencia del arquitecto desde que se trasladó allí junto a su familia hacia 1888 y donde continuó viviendo junto a su mujer Josefina hasta que los avatares de la Guerra Civil les fueron arrastrando hacia Valencia, Barcelona y, finalmente, al exilio en América Latina. También son numerosas las imágenes de diferentes regiones de León⁵⁰⁵, de donde era natural su esposa y donde desarrolló de manera destacada su actividad profesional, y de Logroño, la ciudad de nacimiento del propio Amós que la familia siguió visitando con asiduidad, especialmente en la época estival, pasando largas temporadas en la finca familiar de “La Huerta”. Además, aparte de las fotografías del resto de localidades riojanas que se abordan con más detalle a continuación, también destacan, por ejemplo, varias tomas de las playas de Biarritz capturadas hacia 1911.

A pesar de que las fotografías realizadas por Amós y Miguel Salvador Carreras en La Rioja conforman una parte reducida de este ingente fondo compuesto por unas dos mil placas de vidrio, el valor documental, histórico y artístico que poseen las convierte en imágenes fundamentales para la recuperación de la memoria y la percepción visual de la región durante el primer tercio del siglo XX. Datadas en su mayor parte entre 1914 y 1933, las primeras placas estereoscópicas en tierras riojanas fueron realizadas en 1908 por Miguel Salvador (‘M. Salvador’) con motivo de la celebración de la festividad de San Roque en Ventrosa de la Sierra, recogiendo escenas de la procesión del pendón y la danza. Sin embargo, en el fondo se conservan copias positivas fechadas entre 1896 y 1901 que dan fe de que los hermanos ya estaban familiarizados con el arte de Daguerre durante el cambio de siglo. En ellas se muestran momentos de una procesión cívica en Logroño con importante presencia de autoridades y personalidades, probablemente durante el día de San Bernabé; un par de vistas dominadas por los tejados de la capital riojana sobre los que se erigen la torre de San Bartolomé y los chapiteles del por entonces ayuntamiento de la ciudad, en uno de los casos, y las torres de la concatedral de Santa María la Redonda y la iglesia de Santiago el Real con el chapitel octogonal desmontado en 1902 (*lám. 118*), en el otro; la escena de un amigo saltando por encima de un banco en El Espolón, en la

⁵⁰⁵ El Club Xaitu publicó una obra recopilatoria de las fotografías realizadas por Amós Salvador en tierras leonesas: ÁLVAREZ OBLANCA, Wenceslao y DEL REGUERO, Víctor, *Amós Salvador Carreras. Escenas leonesas, 1906-1931*. Villablino (León), Asociación Club Xaitu, 2013.

que se muestra una actitud experimental de aquel que está inmerso en el aprendizaje de una nueva técnica; o escenas callejeras repletas de gente en el mercado del Raso en Calahorra.



Lámina 118. Amós y Miguel Salvador Carreras, *Vista panorámica de Logroño*, Logroño, c. 1896-1901, copia positiva de época (Fondo Amós Salvador, Archivo Club Xeitu).

La presencia de gente, en este caso concreto como público, también se convirtió en el centro de atención de Amós en el reportaje fotográfico realizado durante la celebración de un concurso de tiro con perros de caza que debió celebrarse durante la segunda década del siglo XX en las instalaciones del *Recreation Club* logroñés. En los tres pares estereoscópicos que recogen el acontecimiento, el arquitecto relegó a un segundo plano la actividad principal del devenir de perros y cazadores con su escopeta, que tan solo aparecen de frente en una de las tomas, para centrarse en los asistentes a la misma. Se trata de un público distinguido ataviado con sus mejores galas para la ocasión, donde no falta el sombrero entre los hombres y la pamelá entre las mujeres, que es retratado de espaldas, captando con la debida distancia el momento en el que se combina la atención hacia el espectáculo con las conversaciones propias de una reunión social (*lám. 119*).



Lámina 119. Amós Salvador Carreras, *Concurso de tiro*, Logroño, c. 1914-1919, placa de vidrio estereoscópica (Fondo Amós Salvador, Archivo Club Xeitu).

El resto de las imágenes logroñesas de Amós Salvador Carreras fueron tomadas en la finca familiar de “La Huerta” o, aprovechando su localización a las afueras de la ciudad, desde ella. Situada en la margen derecha del río Ebro, se convirtió en el lugar de ocio y reunión de la familia cada vez que retornaban a su tierra natal durante las épocas estivales o los periodos vacacionales. En consecuencia, no es extraño que también se convirtiera en uno de los lugares más fotografiados por los Salvador durante sus estancias en Logroño. Así, además de los numerosos retratos familiares en los que “La Huerta” sirvió de escenario, Amós recogió los elementos que la componían manteniendo la maestría en el encuadre y la perspectiva: la casa, la huerta cultivada, el arbolado circundante, las pérgolas colonizadas por la vegetación, etc. Del mismo modo, gracias a su privilegiada localización a orillas del río Ebro, aprovechó para tomar unas vistas excepcionales del curso fluvial que recorre la ciudad por el norte y en las que concedió un peso importante al siluetado de las montañas que emergen en el horizonte.

Además de la ciudad de Logroño, el centro de acción principal de la cámara de Amós se dirigió hacia la zona de la Rioja Alta, siendo menos numerosas las tomas capturadas en el sector oriental de la actual Comunidad. En estas salidas fotográficas por la región, que en su mayor parte se produjeron en los meses de verano aprovechando los periodos vacacionales en la capital riojana, Amós Salvador mostró un interés especial por el patrimonio monumental y

paisajístico de los municipios riojanos, dirigiendo su cámara hacia todo aquello que llamó su atención, como si de un visitante o turista extranjero se tratase. Pero no lo hizo de manera descuidada, sino que buscó los mejores encuadres, puntos de vista y perspectivas para reflejar a la perfección la belleza de lo que se mostraba ante sus ojos. Asimismo, no fueron pocas las ocasiones en las que incluyó la presencia humana en estas fotografías monumentales o naturales, destacando los ejemplos de imágenes con niños que juegan libremente o que, atraídos por la presencia del fotógrafo, se vuelven hacia él sorprendidos o imitándole, como lo hace el grupo de tres niños que posa frente al Palacio de Pobes en Casalarreina (*lám. 120*).



Lámina 120. Amós Salvador Carreras, *Palacio de Pobes*, Casalarreina, 1914, placa de vidrio estereoscópica (Fondo Amós Salvador, Archivo Club Xeitu).

Su atracción fotográfica hacia la arquitectura monumental y la riqueza paisajística también estuvo muy presente en las placas estereoscópicas obtenidas durante las visitas realizadas en mayo de 1919 por los candidatos y el comité del Partido Liberal, entre los que se encontraba el propio Amós Salvador Carreras, por las localidades del distrito de Logroño. Además, en algunas de estas imágenes incluyó retratos colectivos de estos futuros representantes políticos junto a los lugareños, convirtiéndose en documentos históricos y

sociales de gran valor que, al mismo tiempo, ponen cara a los hombres que lideraron la política local durante las primeras décadas del siglo XX y reflejan las diferencias existentes entre estas élites políticas venidas desde la ciudad, vestidos con traje y sombrero, y los habitantes de La Rioja rural, ataviados con chaquetillas, camisas abotonadas y boina calada sobre un rostro curtido por largas jornadas de trabajo bajo el sol (*lám. 121*).



Lámina 121. Amós Salvador Carreras, *Lugareños y representantes del Partido Liberal*, Daroca de Rioja, 1919, placa de vidrio estereoscópica (Fondo Amós Salvador, Archivo Club Xeitu).

En definitiva, las imágenes riojanas que conforman el fondo fotográfico construido mayoritariamente por Amós Salvador Carreras, y en el que también contribuyeron otros familiares suyos como su hermano Miguel, son un vívido reflejo de la historia y la sociedad riojanas del primer tercio de siglo XX, un testimonio visual de primer orden para la preservación de la memoria colectiva y, desde el punto de vista de este trabajo, para el estudio del patrimonio monumental en La Rioja. En este sentido, como señala Begoña Arrúe⁵⁰⁶, el propio Amós demostró una gran preocupación por el patrimonio regional, alentando en las páginas de *Rioja*

⁵⁰⁶ A.S.C., "El inventario monumental de la Rioja", *Rioja Ilustrada*, 23 de diciembre de 1907, núm. 51, s. p. [p. 4-5]. Edición facsímil de *Rioja Ilustrada* en MARTÍNEZ LATRE, M^a Pilar, *Rioja Ilustrada (1907-1908)*. Edición facsímil. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1993, 2 vol.

Ilustrada a elaborar un inventario monumental de la provincia⁵⁰⁷, y a promover el conocimiento de estos tesoros artísticos.

A lo largo de este primer tercio del siglo XX siguieron apareciendo fotógrafos aficionados, algunos de ellos oriundos de la región y otros muchos asociados a ella por motivos laborales, familiares o de amistad. En el primer grupo se encuentran Víctor Lorza y Julián Loyola.

Víctor Lorza (1877-1961)

Víctor Manuel Lorza y Farias nació en la capital riojana el 23 de diciembre de 1877 en el seno de una familia burguesa. Siguiendo los pasos de su padre, el tercero de los cuatro hijos de Ezequiel Lorza y Teresa Farias estudió Medicina en Zaragoza y se especializó en bacteriología en el Instituto Koch de Berlín, ciudad en la que residió entre 1903 y 1904⁵⁰⁸. A su vuelta a La Rioja se convirtió en el director del Laboratorio Municipal de Logroño y desarrolló plenamente su afición fotográfica realizando reportajes que aunaron lo científico y lo artístico y que contribuyeron a documentar la vida de la ciudad de Logroño durante las cuatro primeras décadas del siglo XX.

Su acercamiento a la fotografía pudo deberse a la relación que entabló con el médico y científico galardonado con el Premio Nobel de Medicina en 1906 Santiago Ramón y Cajal, conocido aficionado y pionero de la fotografía en color en España⁵⁰⁹. Asimismo, es probable que, de vuelta en Logroño, compartiera conocimientos fotográficos con otro gran aficionado logroñés como Amós Salvador Carreras. Sin embargo, esta afición no sólo se limitó al propio Víctor, sino que también fue asumida por su hermano Ezequiel⁵¹⁰. De hecho, durante la estancia de Víctor en la capital alemana, éste le remitió regularmente imágenes de Logroño a modo de relato de todo lo que acontecía, destacando el reportaje que realizó con motivo de la visita de Alfonso XIII a la capital riojana entre agosto y septiembre de 1903 en la que recogió los diferentes arcos conmemorativos que se levantaron en las principales calles de la ciudad con motivo de la visita del recién coronado rey. A cambio, Ezequiel recibió tarjetas postales enviadas por su hermano Víctor desde Berlín, una costumbre habitual también con otros familiares y amigos durante su época formativa en el extranjero.

Una vez restablecido en Logroño como director del Laboratorio Municipal⁵¹¹, Víctor Lorza comenzó a desarrollar su afición fotográfica gracias a los conocimientos que fue adquiriendo durante los años previos. A partir de entonces, comenzó a construir un retrato visual de la ciudad durante el primer tercio de siglo XX a través de un estilo en el que aunó lo científico y lo artístico y que, en la actualidad, posee un valor documental de primer orden desde los ámbitos social, económico, histórico y patrimonial. En los cerca de mil negativos de

⁵⁰⁷ A.S.C., "Arte, cultura y negocio", *Rioja Ilustrada*, 16 de diciembre de 1907, núm. 50, s. p., [pp. 3-4].

⁵⁰⁸ TRASPADERNE, Carlos, "El caso Ezequiel", en Catálogo de Exposición, *Víctor Lorza. Repertorios fotográficos...*, p. 25.

⁵⁰⁹ En el año 1912 Santiago Ramón y Cajal publicó un ensayo novedoso sobre la fotografía en color (RAMÓN Y CAJAL, Santiago, *Fotografía de los colores...*).

⁵¹⁰ TRASPADERNE, Carlos; "El caso Ezequiel...", pp. 25-35.

⁵¹¹ TRASPADERNE, Carlos, "Ventanas al mundo", en Catálogo de Exposición, *Víctor Lorza. Repertorios fotográficos...*, p. 17.

gelatinobromuro en soporte vidrio o nitrato de celulosa que se conservan en el archivo Lanchares-Barrasa⁵¹², cuya gestión detenta Casa de la Imagen, Lorza capturó escenas cotidianas de la ciudad de Logroño, acontecimientos menos habituales asociados al progreso y los avances técnicos y estampas de su entorno más cercano, tanto familiar como laboral. Fue en las primeras, las escenas de la vida diaria de la ciudad, donde predominó el carácter social de su fotografía. El médico logroñés se echó a las calles para reflejar con su cámara la actividad propia de un día cualquiera en la ciudad y para retratar a sus protagonistas. Así, son numerosas las tomas en las que Lorza retrató de manera deliberada a trabajadores del servicio de limpieza, desinfectadores, afiladores, zapateros, guardias y alguaciles municipales, barrenderos, asfaltadores, cazadores, pescadores, vendedoras, tratantes, ganaderos, albañiles, jornaleros, etc. Una larga lista de gremios y oficios a los que, en ocasiones, hizo posar delante de su cámara al estilo de los retratos de tipos o, en otras ocasiones, a los que captó desde la distancia inmersos en el ámbito de mercados, ferias de ganado o del simple desempeño profesional del día a día.

También fueron numerosos los retratos de transeúntes, especialmente mujeres y niños, a los que hizo detener el paso y relegar por un momento las compras, recados, visitas o cualquiera que fuera su tarea para quedar inmortalizados en sus fotografías. En este reportaje de lo cotidiano la ciudad de Logroño se convirtió en un escenario de lujo que, al mismo tiempo, también quedó fijado en los negativos del médico y fotógrafo. En consecuencia, muchas de sus imágenes aportan una información fundamental en lo relativo a los cambios urbanísticos de la ciudad y, más concretamente, en la evolución y conservación de bienes monumentales como la concatedral de Santa María de la Redonda o la iglesia de San Bartolomé en torno a los que se concentraba la actividad diaria de los logroñeses. En este grupo de fotografías de marcado carácter social también pueden incluirse algunas de las imágenes que Víctor Lorza realizó a orillas del Ebro o en las localidades de Varea y Torrecilla en Cameros, donde sus habitantes, mayoritariamente niños, posan en sus calles con su tradicional arquitectura como telón de fondo. Estas fotografías, junto a otras en las que recoge un paseo campestre en varios parajes del entorno de Varea, son eminentemente etnográficas y presentan un estilo pictórico que las acerca a las capturas de Amós Salvador Carreras en sus salidas por la Rioja alta o a las tomadas por Santos Fernández Santos en la Hacienda de Somalo (*véase cap. 5.4, pp. 251-252*).

En contraste con estas imágenes en las que todavía se advierte una sociedad logroñesa preeminentemente rural aparecen las fotografías que tanto interesaron a Víctor Lorza por su naturaleza puramente científica y tecnológica en las que el protagonismo recayó sobre los avances eléctricos, con iluminaciones novedosas en el Espolón o las torres de “la Redonda”; las exhibiciones protagonizadas por globos aerostáticos y aviones, destacando el reportaje realizado durante el primer vuelo sobre la ciudad el 25 de septiembre de 1910; el empleo de nuevos materiales de construcción o la aparición de avanzados aparatos médicos. Asimismo, fue recurrente en sus fotografías la captura de escenas asociadas al ocio y la celebración de festividades importantes, apareciendo imágenes de procesiones y desfiles de carrozas, barracas y atracciones o espectáculos de equilibristas, escaladores y funambulistas, que volvieron a tener en las torres de la concatedral de Santa María de la Redonda su centro de operaciones predilecto.

⁵¹² ROCANDIO, Jesús, “La mesa de Víctor”, en Catálogo de Exposición, *Víctor Lorza. Repertorios fotográficos...*, p. 13.

El resto de imágenes de Víctor Lorza fueron retratos de familiares, amigos y compañeros de trabajo, siendo numerosas las ocasiones en las que el propio médico logroñés se autorretrató solo o junto a los miembros del personal del Laboratorio Municipal de Logroño, del que fue director. La llegada de la guerra al solar peninsular apagó numerosas vidas y, también, la cámara de Víctor Lorza⁵¹³, cuyo disparador apenas volvió a apretar en contadas ocasiones hasta su muerte en 1961. A pesar de ello, su obra fotográfica se convierte en un vívido retrato cotidiano del Logroño anterior al conflicto civil en el que conjuga la realidad social con los nuevos avances técnicos asociados a la llegada del progreso a la capital riojana⁵¹⁴.

Julián Loyola (1881-1957)

Julián Loyola Galar nació en Lardero en 1881 y ejerció como médico ginecólogo y, al mismo tiempo, como cirujano de la plaza de toros de Logroño⁵¹⁵. En paralelo al desarrollo de su actividad profesional y a su defensa a ultranza del esperanto como lengua universal, desde la década de los años veinte se inició en el mundo de la fotografía aficionada gracias a una cámara de fuelle de la marca Kodak y el empleo de las placas de vidrio estereoscópicas que sustituyó en la década de los treinta por una novedosa cámara Contax y el formato de 35 mm⁵¹⁶. Con estas y otras cámaras de las que dispuso a lo largo de su vida, Julián Loyola generó un archivo fotográfico del que se conservan numerosas copias positivas, en su mayor parte en tamaño postal, y algunas tiras de negativos. En conjunto, el Archivo Loyola-Galar se compone de unas 4.000 fotografías entre las que se incluyen panorámicas de Logroño (*lám. 122*) y alrededores; escenas de los viajes en los congresos esperantistas internacionales a los que acudió (Hamburgo, París, Estocolmo, Bruselas, Rotterdam, Upsala, San Remo, Palermo); momentos de la vida cultural de la ciudad: espectáculos taurinos, obras teatrales, proyecciones cinematográficas, espectáculos circenses, eventos deportivos; imágenes de la Guerra Civil española; escenas familiares, incluyendo retratos y autorretratos, destacando los que tomó en su propio laboratorio; y fotografías de otros autores tanto nacionales como internacionales, predominando la de los militares italianos que reflejaron diferentes momentos del conflicto civil. El archivo era todavía mayor, pero en el año 1955 se perdieron casi la totalidad de los negativos y cerca de la mitad de los positivos⁵¹⁷. Este fondo fotográfico resultante, compuesto por unos 2.200 positivos de los años treinta y cuarenta del siglo XX, fue donado en 2015 por los descendientes del propio Julián Loyola al conjunto de la sociedad riojana y, tras un proceso de gestión, inventariado y digitalización por parte del Archivo Histórico Provincial de La Rioja, puede ser consultado de manera libre desde febrero de 2021 a través de la web del propio archivo⁵¹⁸.

⁵¹³ TRASPADERNE, Carlos, "Ventanas al mundo...", p. 17.

⁵¹⁴ Una amplia selección de las fotografías realizadas por Víctor Lorza en Logroño y en otras localidades del entorno, como Varea o Murillo, se reproducen en Catálogo de Exposición, *Víctor Lorza. Repertorios fotográficos...*, pp. 36-160.

⁵¹⁵ ROCANDIO, Jesús, "Loyola fotógrafo (Lardero 1881-Logroño 1957)", en Catálogo de Exposición, *El laboratorio de Loyola...*, p. 9.

⁵¹⁶ ROCANDIO, Jesús, "Loyola fotógrafo...", p. 9.

⁵¹⁷ ROCANDIO, Jesús, "Estado del archivo", en Catálogo de Exposición, *El laboratorio de Loyola...*, p. 40.

⁵¹⁸ Fondo Fotográfico Julián Loyola, [en línea], Archivo Histórico Provincial de La Rioja, <<https://www.larioja.org/archivo-historico/es/fondos-digitalizados>>, [Consulta: 15-6-2022].



Lámina 122. Julián Loyola, *Vista de Logroño desde el puente de Hierro*, Logroño, 1935, copia positiva sobre papel (AHPLR, Fondo Fotográfico Julián Loyola, L-1/240, nº de inventario 0240).

En sus fotografías logroñesas anteriores a la guerra, Loyola recogió casi por completo todo su mundo. Mostró una predilección especial por el río Ebro y su entorno, tomando panorámicas en las que se incluían los Puentes de Hierro y de Piedra, escenas cotidianas de pesca y baño o retratos de los zíngaros acampados en su ribera. También fueron recurrentes las vistas urbanas de las calles Portales, Vara de Rey, Muro de la Mata o el Espolón, destacando un completo reportaje del temporal de nieve que sufrió la ciudad a principios de 1935 o las imágenes del proceso de derribo del Seminario Conciliar desde 1934 (*lám. 123*). Igual de interesantes son las diversas imágenes que muestran la activa vida cultural de la ciudad con fotografías de espectáculos circenses y de equilibristas en las torres de la concatedral de Santa María la Redonda, proyecciones cinematográficas y multitud de escenas de representaciones teatrales en el Bretón. Especial interés mostró por el mundo del toreo, al que estuvo directamente asociado por ser el médico cirujano de la plaza logroñesa de La Manzanera. Así, además de atender a los diestros corneados, capturó todos los momentos que rodean este espectáculo: la entrada del público, retratos de los toreros, momentos de la lidia, imágenes del público en las gradas, etc.



Lámina 123. Julián Loyola, *Vista del paseo del Espolón durante el derribo del Seminario Conciliar*, Logroño, 1934, copia positiva sobre papel (AHPLR, Fondo Fotográfico Julián Loyola, L-1/261, nº de inventario 0261).

A diferencia de Víctor Lorza, al que también le tocó vivir los mismos tiempos convulsos de la primera mitad de siglo XX, la producción fotográfica de Julián Loyola estuvo marcada en sus últimas épocas por el desarrollo del conflicto civil que, desde sus primeros compases, convirtió a Logroño en una ciudad de retaguardia para el bando sublevado. Como consecuencia, su afición fotográfica viró desde un estilo personal y cercano con el que documentó la vida cotidiana y el ambiente típico de la ciudad previo a la Guerra Civil hacia un reporterismo de guerra en segundo plano, marcado por las despedidas a las tropas, los desfiles militares, los entierros y homenajes a los caídos en combate o las visitas de algunos de los protagonistas del conflicto, como la del propio Francisco Franco al Aeródromo de Recajo en octubre de 1938. Esta actividad como reportero de los actos del bando nacional, a la que se vio abocado para disipar cualquier sospecha sobre su relación con la ideología anarquista entre la que estaba bastante implantado el uso del esperanto, le llevó a conocer y a compartir tardes en su improvisado laboratorio con Mario Borghi y Guglielmo Sandri, capitán y teniente de la *Divisione Littorio* que llegaron a La Rioja con motivo del apoyo al bando franquista y que también fotografiaron numerosas escenas asociadas al conflicto en tierras riojanas y en otras regiones españolas en las que se desarrollaron los acontecimientos de tan desastroso episodio⁵¹⁹. El final de la Guerra Civil

⁵¹⁹ En la obra *El laboratorio de Loyola. Fotografías 1920-1940* se amplía la información sobre la relación de estos oficiales italianos con Julián Loyola y se incluyen algunas de las imágenes que tomaron en La Rioja y otras regiones españolas. A estas fotografías les acompañan otras tantas realizadas por el también militar italiano Michele Francone, que permaneció en La Rioja durante el otoño de 1938. Véase TRASPADERNE, Carlos, "La legión de los fotógrafos. La guerra di Spagna vista desde Logroño", en Catálogo de Exposición, *El laboratorio de Loyola. Fotografías 1920-1940*. Logroño, Ayuntamiento de Logroño, Casa de la Imagen, 2015 (Jesús Rocandio, comisario; textos de Alberto Egido, Carlota Martínez, Jesús Rocandio, Giovanni Sorba y Carlos Traspaderne), pp. 26-35 y 120-174.

alejó a Julián de la fotografía, encontrando en la escultura una nueva pasión artística que cultivaría hasta su muerte en la capital riojana en 1957⁵²⁰.

En el segundo grupo, el de los fotógrafos aficionados que recalaron en La Rioja por circunstancias laborales o se acercaron con mayor o menor asiduidad a ella atendiendo a sus lazos familiares o de amistad, aparecen nombres tan destacados como José Ortiz Echagüe, Francisco Layna Serrano o Santos Fernández Santos.

José Ortiz Echagüe (1886-1980)

La relación de José Ortiz Echagüe con La Rioja se inició en 1889, cuando su padre, el teniente coronel Antonio Ortiz Puertas, fue trasladado a Logroño a la recién creada Guarnición del Primer Regimiento de Zapadores Minadores de la capital. Habían pasado tres años desde que naciera un 21 de agosto de 1886 en Guadalajara y pasarían catorce más residiendo en una casona de grandes dimensiones propiedad de la Marquesa de Orovio y situada en la calle Barriocepo. La estrecha relación con su hermano Antonio, que se había trasladado a París para completar su formación como pintor, generó en él intereses artísticos que, tras recibir la negativa para seguir sus pasos en la pintura y obtener como contraprestación una cámara Kodak 8x8, canalizó en el mundo de la fotografía. Los alrededores de Logroño le sirvieron de laboratorio experimental para sus primeras tomas, como recoge en sus memorias:

“Era un goce para mí el escapar por los pintorescos alrededores de la ciudad de mi infancia y fotografiar sus paisajes llenos de temas populares que desde un principio me interesaron. Entre mis compañeros, y aún entre la gente principal de la pequeña ciudad, mis infantiles trabajos, que yo mismo revelaba y positivaba, tuvieron pronto un apreciable éxito”⁵²¹.

Así, en 1903 y cargado con una nueva cámara de pequeño formato, una *Photosphère* obsequio de su tío Francisco Echagüe, tomó una de sus fotografías más célebres en territorio riojano: *Sermón en la aldea* (lám. 124). A pesar de que tenía 16 años en el momento en el que la realizó, la imagen desprende a la perfección las características propias de su fotografía, entre las que destacan la elección de temas asociados a la tradición, una exquisita composición y, por encima del resto, la estética pictorialista en la que, con toda probabilidad, influyó la profesión de su hermano Antonio. Tanto es así que, como señala con acierto Asunción Domeño, *Sermón en la aldea* mantiene una deuda innegable con la obra *Misa en Narvaja* pintada por su hermano dos años antes⁵²². Asimismo, el empleo de la técnica del carbón directo sobre el papel fresson concede a sus imágenes un aspecto más cercano al dibujo que a la propia fotografía, otro motivo que sostiene la definición de José Ortiz Echagüe como uno de los principales exponentes del pictorialismo en España, especialmente durante su primera etapa, y como “fotógrafo con alma de pintor”⁵²³.

⁵²⁰ “Julián Loyola” [Fotografías] en Catálogo de Exposición, *El laboratorio de Loyola. Fotografías 1920-1940*. Logroño, Ayuntamiento de Logroño, Casa de la Imagen, 2015 (Jesús Rocandio, comisario; textos de Alberto Egido, Carlota Martínez, Jesús Rocandio, Giovanni Sorba y Carlos Traspaderne), p. 42.

⁵²¹ DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTÍN, Asunción, “La Rioja en la vida de un gran fotógrafo...”, p. 23.

⁵²² DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTÍN, Asunción, “La Rioja en la vida de un gran fotógrafo...”, p. 24.

⁵²³ DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTÍN, Asunción, “La Rioja en la vida de un gran fotógrafo...”, p. 25.



Lámina 124. José Ortiz Echagüe, *Sermón en la aldea*, Viguera, 1903, carbón directo sobre papel fresson (Fondo Fotográfico Universidad de Navarra).

La zona de Viguera sirvió en varias ocasiones más como escenario de sus fotografías. En su etapa más temprana se centró en escenas relacionadas con el culto católico (*Sermón en la aldea*, 1903; *Después de Misa mayor*, 1903; *Procesión en Viguera*, c. 1910) y, posteriormente, dirigió su cámara hacia los bellos paisajes del entorno, otra de sus temáticas preferidas. A este segundo grupo pertenecen las fotografías de las majestuosas peñas del Valle del Iregua, los rebaños pastando en las tierras rojizas, los bosques de chopos y las vistas del río entre los desfiladeros o en zonas de mayor remanso, imágenes en las que no desaparece la estética pictorialista que recorre toda su obra. Son menos numerosas las fotografías tomadas fuera del Valle del Iregua, con ejemplos como la toma de 1935 *Castillo de Clavijo* (véase lám. 172), perteneciente a la serie temática “Castillos y alcázares”, o la captura de tipos populares en Ezcaray, donde destaca la fotografía *Devota* en la que una mujer de edad avanzada y con la

mirada perdida abandona la iglesia parroquial por el portón de la fachada sur, ataviada de riguroso luto y portando en su mano derecha un cirio, un rosario y un misal⁵²⁴.

Ortiz Echagüe acompañó su obra fotográfica de una producción editorial que, junto a la exhibición de sus fotografías en concursos y exposiciones y su reproducción en revistas especializadas de ámbito nacional e internacional, evidencia el interés que mostró por difundir y dar a conocer sus trabajos y, por consiguiente, su imagen de España. Tal fue la importancia que el fotógrafo castellanomanchego concedió a este proyecto editorial que, como señala Asunción Domeño y en contra de lo que pudiera pensarse, a partir de 1934 la obra que pretendía editar determinó la temática de la serie a fotografiar⁵²⁵. Así, entre las décadas de los años treinta y setenta del siglo XX editó un total de cuatro publicaciones temáticas que llevaron por título *España, trajes y tipos* (1933), *España, pueblos y paisajes* (1939), *España mística* (1943) y *España, castillos y alcázares* (1956), obras entre cuya selección de imágenes se incluyeron las tomas realizadas por Ortiz Echagüe durante el tiempo que residió en Logroño y en las visitas posteriores a territorio riojano. En su conjunto, estas imágenes contribuyeron de manera determinante en la creación de un imaginario propio de la región en torno a sus paisajes y sus tipos populares, pues contaron con una difusión sin precedentes en el plano nacional e internacional, y son el reflejo del “interés inagotable por la realidad”⁵²⁶ que marcó su quehacer fotográfico, vestido con las galas de la estética pictorialista.

Francisco Layna Serrano (1893-1971)

La recurrente afición por la fotografía entre los profesionales de la Medicina, vista con anterioridad en Julián Loyola o Víctor Lorza, volvió a repetirse en la figura del alcarreño Francisco Layna Serrano. Nacido en la villa guadalajareña de Luzón el 27 de junio de 1893, siguió los pasos de su padre cursando la licenciatura de Medicina en la Universidad Central de Madrid y, posteriormente, especializándose en Otorrinolaringología⁵²⁷. A pesar de que en el desarrollo de su profesión tanto en el ámbito público como en el privado alcanzó un prestigio notable, siendo fundador de la Asociación Médico-Quirúrgica de Correos y Telégrafos en 1922 y llegando a publicar una obra sobre la reflexoterapia endonasal en 1929⁵²⁸, fue más conocido por sus investigaciones histórico-artísticas y por su vehemente defensa de la conservación del

⁵²⁴ Las fotografías tomadas en La Rioja por José Ortiz Echagüe pueden consultarse en red en Colección y artistas, [en línea], Museo Universidad de Navarra, <<https://museo.unav.edu/coleccion-y-artistas/la-coleccion>>, [Consulta: 22-9-2022]. Al mismo tiempo, una parte importante de estas fotografías forman parte del catálogo de la exposición itinerante organizada en 1998 por el Legado Ortiz Echagüe de la Universidad de Navarra que recorrió distintas ciudades españolas, incluida Logroño (Catálogo de Exposición, *Ortiz Echagüe. Fotografías 1903-1964...*).

⁵²⁵ DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTÍN, Asunción, “Proyecto editorial de José Ortiz Echagüe”, en Catálogo de Exposición, *Los aficionados, una mirada libre...*, p. 58.

⁵²⁶ MARINA, José Antonio, “Ortiz Echagüe y la realidad”, en Catálogo de Exposición, *Ortiz Echagüe. Fotografías 1903-1964...*, p. 10.

⁵²⁷ RUIZ ROJO, José Antonio y MARTOS CAUSAPÉ, José Félix, “Francisco Layna y la fotografía”, en BALLESTEROS SAN JOSÉ, Plácido y GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio (coord.), *Fotografías de La Rioja. Francisco Layna Serrano...*, p. 19.

⁵²⁸ LAYNA SERRANO, Francisco, *La reflexoterapia endonasal*. Madrid, Rafael Caro Raggio, 1929.

patrimonio frente al expolio y el abandono que sufrían estos vestigios del pasado⁵²⁹. Para conseguir este objetivo, además del exhaustivo estudio de las fuentes y los documentos históricos, empleó la fotografía como herramienta fundamental de registro de las obras de arte y los monumentos, no sólo de su provincia de origen, de la que fue nombrado Cronista provincial en 1934⁵³⁰, sino de otras muchas regiones españolas como La Rioja. De esta manera, aunque el grueso de sus fotografías se corresponde con pueblos de la provincia de Guadalajara, Layna Serrano también capturó imágenes de otras localidades de Asturias, Ávila, Badajoz, Burgos, Ciudad Real, Jaén, La Rioja, Madrid, Málaga, Segovia, Soria, Toledo, Valencia, Valladolid y Zaragoza, atendiendo al interés que despertaron para ilustrar los numerosos estudios que llevó a cabo.

El archivo fotográfico de Francisco Layna Serrano está compuesto por unos 1.200 negativos, mayoritariamente acetatos y rollos de 35 mm, y 1.400 positivos de época datados entre 1917 y 1970. Gran parte de estas fotografías están firmadas o se atribuyen al otorrinolaringólogo de Luzón, aunque también se incluyen imágenes de otros autores y firmas fotográficas como Tomás Camarillo, Andrada, José Reyes, Leocadio Zafra, Pedro Archilla o Alberto Muro⁵³¹. En lo que respecta a la temática, sus intereses históricos y artísticos le llevaron a fotografiar fundamentalmente la arquitectura civil y religiosa, así como obras escultóricas y, en menor medida, vistas de localidades y algún que otro paisaje. La colección fotográfica de Layna Serrano, junto a los fondos bibliográficos y la documentación de su biblioteca y su archivo personal, fue donada en julio de 1971, meses después de la muerte del médico alcarreño en Madrid, a la Diputación Provincial de Guadalajara. En la actualidad, se conserva en el CEFIHGU⁵³², cuya colaboración con el IER fue fundamental para dar a conocer en 2008 las fotografías que el médico alcarreño capturó en La Rioja y que, tras las imágenes de la provincia de Guadalajara, constituyen el conjunto más numeroso de su archivo fotográfico⁵³³.

Esta prolífica actividad fotográfica de Francisco Layna Serrano en nuestra provincia estuvo influenciada por la relación de amistad que mantuvo con varios vecinos de Haro. Así explicaba sus visitas veraniegas a la ciudad jarrera y sus salidas por el entorno para conocer la historia y el patrimonio de sus pueblos en el artículo publicado en 1945 en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*:

“Cuando hace veinte años me encontraba en la plenitud de la vida, unos amigos que tenía en Haro me instaron a visitar la Rioja Alta; allá fui, y tan dentro del alma se coló de rondón aquella tierra, que hasta el estallido de nuestra última guerra civil no dejé de pasar en Haro varios días todos los veranos, encontrándome como en mi propia casa y en el seno de mi propia familia. La compañía de amigos cada vez más numerosos o el recorrer las calles de la ciudad para deleitarme de día o soñar de noche ante sus nobles edificios vetustos constituía un placer no renovado cada año, pues cada vez me parecía

⁵²⁹ En el surgimiento de este espíritu proteccionista del patrimonio histórico-artístico de Layna Serrano fue fundamental el dramático caso del monasterio cisterciense de Óvila, desmontado parcialmente y trasladado a San Francisco tras ser comprado en 1931 por el magnate americano William Randolph Hearst.

⁵³⁰ RUIZ ROJO, José Antonio y MARTOS CAUSAPÉ, José Félix, “Francisco Layna...”, p. 21.

⁵³¹ RUIZ ROJO, José Antonio y MARTOS CAUSAPÉ, José Félix, “Francisco Layna...”, p. 22.

⁵³² Archivo Fotográfico de Layna Serrano, [en línea], Centro de Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara, <<https://cefigu.es/archivos-y-colecciones/archivo-fotografico-layna-serrano/>>, [Consulta: 23-6-2022].

⁵³³ BALLESTEROS SAN JOSÉ, Plácido y GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio (coord.), *Fotografías de La Rioja. Francisco Layna Serrano...*, pp. 11-14.

nuevo; pero a esas satisfacciones uníanse las múltiples recibidas en visitas a pueblos comarcanos, encantadores por su emplazamiento y alrededores, por sus obras de arte o sus recuerdos históricos, y así me encariñé con la simpática y atrayente Rioja Alta, cerrada al Norte por la Sierra de Toloño, al Sur por la de la Demanda, y a la que fertilizan las aguas cristalinas del Ebro, el Tirón y el Oja, hasta sentir tentación de contribuir con mis modestos escritos a divulgar por el mundo sus bellezas naturales, sus costumbres típicas, sus tradiciones religiosas, su pasado glorioso, su riqueza artística o el nombre y hechos de sus hijos ilustres⁵³⁴.

En consecuencia, fueron varias las ocasiones en las que Francisco Layna Serrano visitó La Rioja acompañado por su cámara, con la que fotografió todos aquellos edificios y obras artísticas que llamaron su atención con el objeto de registrar su existencia, defender su conservación y protección como vestigios del pasado y poder ilustrar, posteriormente, obras divulgativas como la guía *El turismo en la provincia de Logroño*⁵³⁵ o artículos como los incluidos en 1944⁵³⁶ y 1945⁵³⁷ en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* sobre San Vicente de la Sonsierra y Haro respectivamente. Sin embargo, es preciso señalar que de las 131 fotografías que conforman la colección riojana de Layna Serrano, son 96 las que se atribuyen al médico alcarreño, perteneciendo el resto a otros fotógrafos destacados como Alberto Muro (20), Ricardo Donézar (8), H. Ortega (4) y A. Vela (2), siendo desconocido el autor de una última imagen.

Las casi cien imágenes capturadas por el propio Layna Serrano en La Rioja, en muchas de las cuales estampó su firma junto a la fecha de la toma, se datan entre 1925 y 1945, aunque en su mayor parte fueron realizadas en la década de los treinta y, más concretamente, en el año 1935. Atendiendo a su interés por el patrimonio histórico y artístico, dirigió su objetivo de manera preferencial hacia la arquitectura civil y religiosa de la región, siendo menos numerosas las vistas panorámicas de los núcleos urbanos o las puramente paisajísticas. También mostró un interés especial por los retablos cobijados en el interior de las iglesias o conventos, a los que dedicó varias tomas generales y en detalle, y por los castillos, una de sus pasiones a lo largo de toda su trayectoria, como lo atestigua su obra *Castillos de Guadalajara* publicada en 1933⁵³⁸. Además, en algunas de las fotografías no pudo evitar retratar a los habitantes en sus quehaceres diarios o posando para la instantánea, volviendo a ser predominante la presencia de niños atraídos por ese invento, aún novedoso para muchos de ellos, de la cámara fotográfica. Entre las localidades riojanas más fotografiadas por Francisco Layna Serrano sobresalieron Haro y San Vicente de la Sonsierra (*lám. 125*), sumando entre ambas más de 60 imágenes. A estas poblaciones les siguieron Logroño, Briones, Santo Domingo de la Calzada, San Millán de la Cogolla y Casalarreina, representadas con cifras variables entre las once y las seis fotografías. Finalmente, en un total de catorce ejemplares, reprodujo algunas de las obras muebles e inmuebles de Sajazarra, Cuzcurrita de río Tirón, Calahorra, Ezcaray, Ortigosa de Cameros, Muro de Cameros y Mansilla de la Sierra.

⁵³⁴ LAYNA SERRANO, Francisco, "La ciudad de Haro, antigua villa condal" en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 1945, nº 52, p. 138.

⁵³⁵ LAYNA SERRANO, Francisco, *El turismo en la provincia de Logroño*. Logroño, Ochoa, 1943.

⁵³⁶ LAYNA SERRANO, Francisco, "Pueblos de La Rioja. San Vicente de la Sonsierra" en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 1944, nº 52, pp. 263-277.

⁵³⁷ LAYNA SERRANO, Francisco, "La ciudad de Haro...", p. 137-158.

⁵³⁸ LAYNA SERRANO, Francisco, *Castillos de Guadalajara*. Madrid, Nuevas Gráficas, 1933.



Lámina 125. Francisco Layna Serrano, *Vista parcial desde el sur*, San Vicente de la Sonsierra, c. 1935, negativo sobre plástico (Fondo Layna Serrano, CEFIHGU, Diputación de Guadalajara).

En conclusión, el fondo fotográfico riojano de Francisco Layna Serrano, generado en el marco de su actividad investigadora y su férrea defensa de la conservación del patrimonio histórico-artístico, se convierte en una fuente documental de primer orden a la hora de conocer el estado de los monumentos y los conjuntos históricos en La Rioja durante el decenio previo al estallido del conflicto civil. Asimismo, contribuyó a construir la imagen patrimonial de la región y a generar una conciencia proteccionista de las obras de arte en suelo riojano, con el componente identitario y de pertenencia al territorio que ello acarrea.

-Santos Fernández Santos (1860-1935)

En ocasiones la línea entre el mundo aficionado y el profesional era muy delgada, existiendo casos en los que resulta complicado clasificar a ciertos fotógrafos en una u otra categoría. Este es el caso de Santos Fernández Santos (*lám. 126*), notario vallisoletano que ejerció como tal en San Millán de la Cogolla y su entorno entre 1888 y 1909. Nacido el 1 de noviembre de 1860 en Valladolid, se licenció en Derecho Civil y Canónico en la Universidad de Valladolid en 1881⁵³⁹, formación que completó entre 1882 y 1883 en la Universidad Central de Madrid, cursando las asignaturas de Filosofía del Derecho, Derecho Internacional Público, Historia General del Derecho e Historia Eclesiástica⁵⁴⁰. Su relación con La Rioja se inició en diciembre de 1886 cuando fue nombrado por oposición notario de San Millán de la Cogolla⁵⁴¹,

⁵³⁹ "Expediente académico de Santos Fernández Santos" (1882-1883), Archivo Histórico Nacional (en adelante AHN), Universidades, 3993, Exp. 17, fol. 18.

⁵⁴⁰ "Expediente académico de Santos Fernández Santos" (1882-1883), AHN, Universidades, 3993, Exp. 17, fol. 1-17.

⁵⁴¹ *La Correspondencia de España*, Madrid, 23 de diciembre de 1886, nº 10.502, p. 3.

localidad en la que debió instalarse hacia abril de 1887 en base a los once meses de residencia a los que se refiere el Censo general de personas residentes del 1 de marzo de 1888⁵⁴². Fue también allí donde conoció a la que el 20 de diciembre de 1888 se convirtió en su esposa⁵⁴³, Paula Lerena Aransay, y donde se criaron sus trece hijos, aunque no todos ellos alcanzaron la edad adulta⁵⁴⁴. Santos Fernández Santos ejerció como notario en el valle de San Millán de la Cogolla hasta el 4 de abril de 1909, tras haber sido declarada excedente su plaza por la Demarcación Notarial el 8 de agosto de 1907⁵⁴⁵. Este hecho le hizo trasladarse hasta Granada, donde siguió trabajando como notario hasta la fecha de su muerte, el 22 de febrero de 1935⁵⁴⁶.



Lámina 126. Anónimo, *Santos Fernández Santos*, h. 1920, copia positiva de época (Museo de La Rioja).

Se desconoce cuál fue la forma en la que Santos Fernández Santos se inició en el mundo de la fotografía pero, sea cual fuere, generó una importante obra centrada en el patrimonio monumental, artístico y paisajístico de La Rioja. Al igual que otros fotógrafos tanto aficionados como profesionales que vivieron durante el cambio de siglo, demostró un marcado interés por la cultura, el progreso y el desarrollo en su entorno próximo, participando de manera activa en la vida de San Millán de la Cogolla a través de la creación junto a sus convecinos de la Asociación de propietarios y colonos para la Defensa, Fomento y Desarrollo de la Riqueza del Valle de San

⁵⁴² Archivo Municipal San Millán de la Cogolla (en adelante AMSM), Registros, Censo general de personas residentes según las cédulas de inscripción vecinal (1888), 62/14, fol. 5 r.

⁵⁴³ Archivo Parroquial Monasterio de San Millán de la Cogolla (en adelante APSM), Libro IV (Matrimonios, San Millán), fol. 84 r.

⁵⁴⁴ Para conocer más datos biográficos sobre Santos Fernández Santos véase CASTROVIEJO SANZ, Juan, "Santos Fernández Santos (1860-1935), fotógrafo...", pp. 175-197.

⁵⁴⁵ Archivo Histórico Provincial de La Rioja (en adelante AHPLR), Protocolos (1909), P-9446.

⁵⁴⁶ *El Siglo Futuro*, Madrid, 8 de marzo de 1935, nº 8.467, p. 4.

Millán y promoviendo la construcción de la central hidroeléctrica de la localidad⁵⁴⁷. Al mismo tiempo, desde los primeros años del siglo XX también ejerció como corresponsal del diario *La Rioja* en el valle de San Millán, redactando crónicas en las que predominaron las críticas a las deficientes o inexistentes infraestructuras y al mal funcionamiento de ciertos servicios esenciales⁵⁴⁸. Además, en el número del 1 de septiembre de 1904, aprovechando el desgraciado suceso de un asesinato cometido en la localidad en la que residía, resaltó su labor como notario y su afición a la fotografía de la siguiente forma:

“Parece ser que al sumario se unirán fotografías del lugar del suceso, porque se ha visto al notario, que es un aficionado al arte, concurrir por orden del Juzgado al reconocimiento y sacar varias fotografías del sitio desde distintos puntos”⁵⁴⁹.

Al margen de la anécdota que supone el hecho de referirse a sí mismo en tercera persona, en esta crónica de 1904 pone de manifiesto una afición a la fotografía que, con toda probabilidad, vendría practicando desde finales del siglo XIX y que, con el tiempo, se convirtió en un complemento económico de cierta importancia. Sin embargo, las primeras noticias sobre su actividad fotográfica datan de 1902, año en el que Lanzagorta y Oñate editaron una serie de postales de temática monumental entre las que se incluyeron fotografías realizadas por el notario vallisoletano en San Millán de la Cogolla, Nájera y Valvanera. En los años siguientes fue recurrente su participación en concursos fotográficos nacionales e internacionales, siendo premiado en el de Londres de 1904, promovido por Seda Luna, en el organizado por la revista zaragozana *Photos* en 1905, 1906 y 1907 y en los certámenes de Bilbao (1905)⁵⁵⁰ y Haro (1907). Esta reconocida participación de Santos Fernández en concursos fotográficos pudo influir en su selección como miembro del jurado del concurso fotográfico celebrado en la ciudad jarrera en 1907 y presidido por el reconocido aficionado Antonio Cánovas del Castillo⁵⁵¹, más conocido como *Kâulak*⁵⁵². En dicho certamen, además de formar parte del jurado calificador, fue distinguido con una mención en la categoría de temática provincial junto al también aficionado Zoilo Calvo y Martínez por la colección de fotografías presentada fuera de concurso que, sin embargo, no pasó por alto para sus compañeros del tribunal:

⁵⁴⁷ COMI RAMÍREZ, Antonio, “Fotógrafos. Nuevas aportaciones...”, p. 78.

⁵⁴⁸ COMI RAMÍREZ, Antonio, “Fotógrafos. Nuevas aportaciones...”, pp. 78-79.

⁵⁴⁹ *La Rioja*, Logroño, 1 de septiembre de 1904, nº 4.826, p. 2.

⁵⁵⁰ *La Fotografía*, Madrid, noviembre de 1905, nº 50, p. 9.

⁵⁵¹ *La Rioja*, Logroño, 5 de septiembre de 1907, nº 5.782, p. 1.

⁵⁵² Sobre la figura de *Kâulak* véase SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, “*Kâulak*: más allá del retrato”, *Patrimonio cultural de España*, nº 11, 2016, pp. 107-118; SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, *Kâulak*. Vida y obra del fotógrafo artista Antonio Cánovas del Castillo Vallejo (1862-1933) [Tesis Doctoral]. Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 2016; SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, “El estereotipo y la tradición en las tarjetas postales de *Kâulak*”, en CABAÑAS BRAVO, Miguel y RINCÓN GARCÍA, Wifredo (coord.), *Imaginario en conflicto: “lo español” en los siglos XIX y XX : XVIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte*. Madrid, CSIC, 2017, pp. 61-78; SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, “*Kâulak*. Dinamizador de la cultura fotográfica en el primer tercio del siglo XX”, en HERNÁNDEZ LATAS, José Antonio (ed.), *1839-1939: Un siglo de fotografía. I Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2017, pp. 294-308; VEGA, Carmelo, “De aficionado a profesional: el ejemplo de *Kâulak*”, en VEGA, Carmelo, *Fotografía en España (1839-2015). Historia, tendencias, estéticas*. Madrid, Cátedra, 2017, pp. 233-240; SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, “*Kâulak* y el retrato fotográfico. Visualidad y repentismo”, *Archivo Español de Arte*, nº 363, 2018, pp. 269-284; SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, *Kâulak. La fotografía como arte y documento*. Gijón, Trea, 2021.

“Disperso el Jurado después de finalizada la calificación, aproveché la ausencia de nuestro compañero D. Santos Fernández, para volver á reunir á los restantes jurados y convenir con ellos en que era injusto á más de inútil y tonto, el dejar de recompensar con algo, la magnífica colección de fotografías presentada fuera de Concurso por el referido señor Santos Fernández, en el grupo provincial ó de la región riojana. ¿Cómo dejar siquiera de consignar en un Acta separada de la que acredita los premios anteriores, la extremada complacencia de cuantos habíamos saboreado la mencionada colección?... Y así lo acordamos y así lo firmamos, concediendo, también, otra justa mención en el mismo grupo provincial á D. Zoilo Calvo Martínez”⁵⁵³.

Estos hechos, tanto la colaboración con algunas de sus fotos para la edición de una serie de postales como la participación en concursos fotográficos, no distarían demasiado de los que podrían caracterizar a cualquier fotógrafo aficionado. Sin embargo, como defiende de manera razonada Antonio Comi, existen otros elementos que desequilibrarían la balanza hacia el mundo profesional⁵⁵⁴. El primero de ellos está relacionado con los propios premios obtenidos en los concursos fotográficos, distinciones que incluyó en un sello tamponado en el reverso de muchas de sus fotografías junto a su nombre y su localidad de residencia, práctica más habitual entre los profesionales como recurso publicitario. El prestigio adquirido con estos premios y con el resto de sus fotografías podría ser la causa principal por la que recibió el encargo por parte de Eduardo Sáenz de Santander de fotografiar sus posesiones en la Hacienda de Somalo⁵⁵⁵. Un encargo de esta índole, en el que el señor pretende documentar todos sus bienes y ensalzar su propia figura, requiere de la mano de un profesional. Sin embargo, la aparición en algunas de las tomas de algunos de los hijos del fotógrafo en este reportaje en Somalo, llegando a posar con el propio terrateniente (*lám. 127*), podrían rebatir esta hipótesis y pensar en que el encargo de Eduardo Sáenz de Santander atendió a razones de amistad con el notario vallisoletano. A pesar de ello, dos últimos hechos resultan definitivos a la hora de afirmar que, al menos durante un tiempo, Santos Fernández Santos ejerció como fotógrafo profesional durante su residencia en tierras riojanas. Por un lado, se anunció como fotógrafo, además de figurar también como notario, en el *Anuario Riera* de los años 1904⁵⁵⁶ y 1905⁵⁵⁷, guía de industria y comercio dirigida por el barcelonés Eduardo Riera Solanich. Por otro lado, en marzo de 1905 puso a la venta una colección de 24 postales de San Millán de la Cogolla y Valvanera editadas por él mismo e impresas en una litografía de Milán⁵⁵⁸. A través de ambos medios buscó un beneficio económico incompatible con la figura del fotógrafo aficionado, motivo por el que se podría concluir que, aunque fuera por un tiempo limitado durante la segunda mitad de la primera década del siglo XX, Santos Fernández Santos compatibilizó su trabajo de notario y abogado en San Millán de la Cogolla con el desarrollo profesional de la práctica fotográfica.

⁵⁵³ *La Fotografía*, Madrid, septiembre de 1907, nº 72, p. 362.

⁵⁵⁴ COMI RAMÍREZ, Antonio, “Fotógrafos. Nuevas aportaciones...”, pp. 83-85.

⁵⁵⁵ Para ampliar la información sobre este encargo consultar: CASTROVIEJO SANZ, Juan, “Santos Fernández Santos y el Álbum de Somalo...”, pp. 557-575.

⁵⁵⁶ *Anuario-Riera*, Barcelona, 1904, t. II, p. 2.025.

⁵⁵⁷ *Anuario-Riera*, Barcelona, 1905, t. I, p. 2.089.

⁵⁵⁸ COMI RAMÍREZ, Antonio, “Fotógrafos. Nuevas aportaciones...”, pp. 85-90.



Lámina 127. Santos Fernández Santos, *Eduardo Sáenz de Santander*, *Lázaro Ruiz Gamarra*, *hija de Santos Fernández Santos* y *personal en la puerta de acceso a la Hacienda de Somalo*, h. 1908, copia positiva de época (Álbum de Somalo, Archivo Inspectorial Salesiano).

En cualquier caso, desarrollara o no la fotografía desde un ámbito más cercano al mundo profesional o al aficionado, la obra fotográfica de Santos Fernández Santos en La Rioja localizada hasta el momento se caracteriza por un marcado interés por el patrimonio monumental, artístico y paisajístico de la región. A pesar de que también realizó algunos retratos, individuales o colectivos, y capturó escenas de actos populares y festivos, su fotografía fue prolífica en lo que respecta al patrimonio monumental y artístico, especialmente el de carácter religioso. No es de extrañar que fuera así, puesto que su ámbito geográfico durante los años que ejerció de notario en el valle de San Millán de la Cogolla se circunscribió a localidades caracterizadas por sus monumentos religiosos, esencialmente monasterios. Así, además de los monasterios de Suso y Yuso, que se convirtieron en escenario de su día a día, Santos Fernández Santos también fotografió y visitó con cierta asiduidad los monasterios de Santa María la Real de Nájera o el monasterio de Santa María de Valvanera, en Anguiano, todos ellos benedictinos. Sin embargo, entre finales del siglo XIX y hasta 1909, horquilla temporal en la que se datan sus fotografías de temática riojana, el notario vallisoletano no dejó de capturar panoramas y vistas monumentales de otras poblaciones de su entorno próximo como Badarán, Berceo o Estollo. Además, en su fotografía se evidencia un claro conocimiento de los procedimientos técnicos y de los principios estéticos en boga durante la primera década del siglo XX, demostrando un buen manejo de la composición y el encuadre. En consecuencia, en muchas de sus imágenes se advierte un estilo pictórico en el que intenta acercar sus fotografías a la pintura por medio de la selección de elementos naturales y constructivos llamativos o la inclusión deliberada y, en ocasiones, escenificada de figuras humanas. Esta estética, presente en la mayor parte de sus fotografías de patrimonio monumental y paisajístico, se acercó a los preceptos del movimiento pictorialista en

las imágenes artísticas que presentó a los diferentes concursos, tanto en la elección de los motivos retratados como en las técnicas empleadas (*lám. 128*).



Lámina 128. Santos Fernández Santos, *Lavanderas*, h. 1900, carbón transportado (Museo de La Rioja).

La obra fotográfica de Santos Fernández Santos conocida hasta el momento se encuentra muy diseminada en diferentes fondos de instituciones, colecciones privadas o publicaciones de diversa índole, lo que complica un estudio en conjunto de la misma. Sin embargo, las investigaciones llevadas a cabo durante los últimos años han permitido localizar varios cientos de imágenes atribuidas al notario y abogado vallisoletano, permitiendo reconstruir, de manera parcial, su faceta fotográfica⁵⁵⁹. Es en el fondo del Museo de La Rioja donde se encuentra la mayor colección de fotografías de Fernández Santos, con un número cercano a los 250 artefactos fotográficos en diversos formatos y soportes procedentes de la conocida como “Casa de los Notarios”, residencia del notario durante su estancia en San Millán de la Cogolla⁵⁶⁰. En concreto, en el registro de entrada al museo de estos fondos, resultado de una donación realizada en 2006 por Alejandro Rodríguez Romero, constan 142 placas de cristal de 13x18 cm, otras 57 placas de vidrio de 6x9 cm, 2 cristales más de 9x13 cm y 42 copias positivadas de 20x30 cm, fotografías a las que hay que incluir 4 diplomas pertenecientes a los concursos de 1905, 1906 y 1907, organizados por la revista zaragozana *Photos* en los que el

⁵⁵⁹ En este sentido, es preciso destacar y agradecer la colaboración del coleccionista e investigador Antonio Comi a la hora de ampliar los conocimientos sobre la labor fotográfica de Santos Fernández Santos en La Rioja y los fondos públicos y privados en los que se conservan sus imágenes.

⁵⁶⁰ Este inmueble, localizado en la calle Mayor de San Millán de la Cogolla, fue derribado a principios del siglo XXI tras ser declarado en ruina.

notario y fotógrafo obtuvo diferentes distinciones⁵⁶¹. La mayor parte de estas fotografías conservadas por el Museo de La Rioja fueron realizadas por Santos Fernández Santos, aunque también aparecen algunos retratos del propio notario en distintas épocas de su vida o fotografías de épocas más recientes que se incluyeron en etapas más modernas al conjunto de su colección. Entre las realizadas por él, predominan las tomas capturadas en San Millán de la Cogolla y, más concretamente, las protagonizadas por los dos edificios del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso y de Yuso. Muchas de ellas son vistas generales de los monumentos desde zonas adyacentes, concediéndole un peso importante al entorno natural en el que se encuentran. Además de estas vistas generales, Santos Fernández Santos fotografió aspectos concretos de ambos edificios. En el caso del monasterio de Yuso, su atención se centró en la portada barroca de acceso al propio monasterio, el claustro bajo y el interior de su iglesia y su magnífica sacristía (*lám. 129*). En el caso del monasterio de Suso, además de hacia su fachada oriental, su cámara se dirigió hacia el interior de la iglesia, la estancia con los sepulcros de los Infantes de Lara y detalles tanto del cenotafio del santo como del altar mayor configurado en torno a las *Tablas de San Millán*⁵⁶².



Lámina 129. Santos Fernández Santos, *Sacristía del Monasterio de Yuso*, San Millán de la Cogolla, h. 1900, copia positiva de época (Museo de La Rioja).

⁵⁶¹ Estos materiales fotográficos pertenecientes a Santos Fernández Santos, a pesar de poseer un número de registro conjunto (16.127) concedido en el momento en que se hizo efectiva su inclusión en los fondos del Museo de La Rioja (6 de octubre de 2006), aparecen desordenados y sin catalogar de manera individual.

⁵⁶² Las *Tablas de San Millán*, desmontadas del retablo mayor del que formaban parte hasta la década de 1930, se exponen actualmente en el Museo de La Rioja.

También son numerosas las fotografías del conjunto monumental del monasterio de Valvanera y su entorno cercano que se conservan en el Museo de La Rioja. En ellas vuelven a ser recurrentes las vistas generales de los edificios que se levantan junto a la ladera del monte y las tomas interiores tanto de la iglesia como del Camarín de la Virgen. Sin embargo, destacan por su calidad estética, reforzada por la presencia humana, tres fotografías tomadas en la portada de la iglesia del monasterio, la ermita del Cristo (*lám. 130*) y la Fuente Santa en las que su estética pictórica brilló con intensidad. Varias de estas fotografías de Valvanera y San Millán de la Cogolla, junto a otras no conservadas en dicho fondo, fueron las empleadas por Santos Fernández para editar la colección de veinticuatro postales que puso a la venta en marzo de 1905⁵⁶³. Siguiendo este interés por los monumentos monásticos riojanos, también aparecen dos tomas del monasterio de Santa María la Real de Nájera en las que el notario y fotógrafo recogió el patio del claustro y el coro alto de su iglesia. El resto de fotografías que componen la colección conservada en el Museo de La Rioja se corresponden con vistas urbanas y parajes naturales del entorno de San Millán y el valle del Najerilla (Anguiano, Badarán, Berceo y Estollo), reproducciones de obras de arte mueble de temática religiosa, imágenes generales de interiores de iglesias y retablos como el de la Cartuja de Miraflores y, finalmente, un grupo de siete fotografías montadas sobre cartones de color oscuro que fueron presentadas a concursos. En este último conjunto de imágenes, de marcado carácter artístico y estética pictorialista, Santos Fernández Santos compuso bellas estampas en las que mostró un destacado dominio del medio fotográfico, atreviéndose en varias de ellas con la técnica del carbón transportado.



Lámina 130. Santos Fernández Santos, *La Ermita del Cristo en Valvanera*, Anguiano, h. 1900, copia positiva de época (Museo de La Rioja).

⁵⁶³ Véase cap. X, pp. XX.

Además de en el Museo de La Rioja, también son numerosas las fotografías de Santos Fernández Santos conservadas en el archivo del monasterio de Yuso, entre las que se encuentran copias positivas en formato papel pegadas sobre cartulina y, mayoritariamente, negativos originales sobre placas de vidrio. Estas fotografías, cuya digitalización fue llevada a cabo por Casa de la Imagen junto al resto de los ejemplares localizados en dicho archivo⁵⁶⁴, presentan algunos retratos de alumnos y frailes del monasterio y, principalmente, vistas arquitectónicas y monumentales de los edificios de Suso y Yuso, algunas de ellas inéditas⁵⁶⁵.

La capacidad fotográfica del notario vallisoletano también quedó refrendada en el reportaje que realizó hacia 1908 en el Señorío de Somalo atendiendo al encargo del por entonces marido de la propietaria de la hacienda, Eduardo Sáenz de Santander⁵⁶⁶. De las 53 fotografías alojadas en el *Álbum de Somalo*, custodiado en el Archivo Inspectorial Salesiano y con una copia digital en el Archivo Histórico Provincial de La Rioja⁵⁶⁷, 48 se atribuyen a Santos Fernández Santos gracias a uno de los comentarios a mano que incluyó el propio Eduardo Sáenz de Santander encabezando una de las imágenes en la que fue retratado frente a la entrada fortificada del complejo arquitectónico, junto al párroco de la hacienda y una de las hijas del notario y fotógrafo. Este reportaje fotográfico, realizado en diferentes épocas del año por el evidente cambio estacional, se concibió como una descripción gráfica en detalle de la mayor parte de las posesiones que conformaban el Señorío de Somalo en un ejercicio de reafirmación personal y de ostentación familiar. Por un lado, Santos Fernández recogió con su cámara los edificios y construcciones principales, tanto los destinados para el almacén de maquinaria y herramientas del trabajo agrícola como los que conformaban la residencia de la familia García-Villarreal. En este último caso, destacan las fotografías que el notario realizó en muchas de las estancias de la vivienda (*véase lám. 164*), en las que mostró un gusto delicado y una composición bien estudiada que se evidencia en la colocación simétrica del mobiliario y la ocultación de puertas y otros objetos de escaso interés por medio de telas, lienzos, etc.

Por otro lado, también realizó varias imágenes en las que, con el complejo arquitectónico o las plantaciones de chopos como fondo, cedió el protagonismo a los ganados, los coches de tiro o los jornaleros y el personal de servicio de la hacienda. En estas fotografías con presencia humana, el notario y abogado hizo posar a los retratados frente a su cámara, volviendo a evidenciar un plan de trabajo organizado y previamente establecido. En los retratos en los que aparecen los trabajadores y el propio Eduardo, supo captar a la perfección la

⁵⁶⁴ Una selección de 50 de las cerca de 600 fotografías que conforman este archivo fueron expuestas en la muestra "San Millán de la Cogolla: otra Mirada", comisariada por Javier García Turza y celebrada entre 2018 y 2019 en el claustro alto del monasterio de Yuso.

⁵⁶⁵ En este sentido, es preciso agradecer a Jesús Rocandio la información aportada sobre el fondo fotográfico conservado en el archivo del monasterio de San Millán de la Cogolla y la oportunidad de haber podido observar las digitalizaciones que Casa de la Imagen llevó a cabo de cada uno de los ejemplares que lo conforman, tanto los atribuidos a Santos Fernández Santos como los capturados por otros fotógrafos hasta el momento desconocidos.

⁵⁶⁶ Para mayor información sobre el *Álbum de Somalo* véase CASTROVIEJO SANZ, Juan, "Santos Fernández Santos y el Álbum de Somalo...", p. 562.

⁵⁶⁷ La Asociación de Amigos de la Historia Najerillense conserva una veintena de los negativos de vidrio originales de este reportaje realizado por Santos Fernández Santos en la Hacienda de Somalo, correspondiéndose quince de ellos con las fotografías positivadas en el álbum e incluyendo otras cinco imágenes que no se llegaron a incluir en sus páginas.

diferenciación social entre ambas clases, mientras que en otros en los que tan solo aparecen el personal de servicio o los jornaleros y su familia viró desde una perspectiva amable y distendida, en el primer caso, hacia el realismo del segundo. Finalmente, atraído por los paisajes del entorno del Señorío de Somalo, amplió el reportaje con vistas de parajes cercanos dominados por choperas, encinares, ríos o construcciones de menor entidad como lavaderos, puentes, pajares u hornos. El carácter pictórico de este grupo de fotografías se vio acentuado, además de por la característica vegetación de la zona, por la inclusión de figuras humanas, fundamentalmente niños, y por la elección artística del encuadre y la perspectiva.

Además de las imágenes conservadas en las instituciones públicas y privadas anteriormente comentadas⁵⁶⁸ y las que engrosan las colecciones privadas, fueron varias las ocasiones en las que las fotografías de Santos Fernández Santos se emplearon para ilustrar artículos divulgativos y eruditos acerca de los monasterios de Santa María la Real de Nájera, Suso y Yuso. Empezando por el monumento najerino, el 6 de mayo de 1907 la revista regional *Rioja Ilustrada* publicó un artículo firmado por Luis Barbero en el que compartía sus gratas impresiones de su visita al monasterio, relato que acompañó con tres fotografías de Fernández Santos en las que se mostraba una vista general de la localidad, una toma frontal del coro alto y una última imagen del ángulo sureste del claustro desde el interior del patio⁵⁶⁹. Esta semblanza sobre el monasterio de Santa María la Real de Nájera continuó en los números 20, dedicado a la iglesia⁵⁷⁰, 21, en el que se describe el coro alto y el Claustro de los Caballeros⁵⁷¹, y 22, centrado en el Panteón⁵⁷², de dicha revista. Para ilustrarlos se incluyeron un total de ocho fotografías más que, a pesar de no presentar la firma de ningún fotógrafo como si ocurría en el número 18 que dio inicio a esta serie de crónicas de Luis Barbero, también pudieron ser tomadas total o parcialmente por el notario vallisoletano o por alguno de los otros dos destacados aficionados najerinos Teodoro de Oñate y Álvaro de Lanzagorta, con los que colaboró en la edición de dos series de tarjetas postales en 1902⁵⁷³.

En esas mismas fechas, también fueron reproducidas en varios artículos las fotografías realizadas por Santos Fernández Santos en los monasterios emilianenses. El primero en hacerlo fue Vicente Lampérez y Romea quien, a modo de adición a su principal obra *Historia de la Arquitectura Cristiana Española* publicada en 1908 en la que incluyó una fotografía de los capiteles de acceso a la iglesia del monasterio de Suso, realizada por el notario vallisoletano⁵⁷⁴, se sirvió de sus fotografías para ilustrar el artículo “La iglesia de San Millán de la Cogolla de Suso (Logroño)” con el que se abrió el número 59 del *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*

⁵⁶⁸ También hay constancia de la presencia de fotografías realizadas por Santos Fernández Santos en el fondo fotográfico de la Biblioteca Nacional.

⁵⁶⁹ BARBERO, Luis, “Santa María la Real de Nájera”, *Rioja Ilustrada*, Logroño, 6 de mayo de 1907, nº 18, s. p. [p. 5].

⁵⁷⁰ BARBERO, Luis, “Santa María la Real de Nájera. III. La Coro alto.- Claustro de los Caballeros”, *Rioja Ilustrada*, Logroño, 20 de mayo de 1907, nº 20, s. p. [p. 4].

⁵⁷¹ BARBERO, Luis, “Santa María la Real de Nájera. II. La Iglesia”, *Rioja Ilustrada*, Logroño, 27 de mayo de 1907, nº 21, s. p. [p. 5].

⁵⁷² BARBERO, Luis, “Santa María la Real de Nájera. IV. El Panteón”, *Rioja Ilustrada*, Logroño, 3 de junio de 1907, nº 22, s. p. [p. 4-5].

⁵⁷³ Véase cap. X, pp. XX.

⁵⁷⁴ LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, *Historia de la Arquitectura Cristiana Española en la Edad Media, según el estudio de los elementos y los monumentos* [Madrid, 1908-1909, 2 v.]. Madrid, Espasa Calpe, 1930 (2ª ed.), v. 1, p. 234.

de noviembre de 1907⁵⁷⁵. A lo largo del intenso análisis histórico-artístico que realiza el arquitecto e historiador madrileño sobre el monasterio de Suso en busca de pruebas definitivas que le lleven a establecer un estilo y una época concreta respecto a su origen⁵⁷⁶, además de los dibujos del propio Lámpez de la planta, la fachada sur y los canecillos del edificio, aparecen un total de ocho fototipias realizadas por Lacoste a partir de fotografías de Santos Fernández Santos. En concreto, respetando el orden en el que se disponen las imágenes en el texto, las dos primeras son vistas generales del propio monasterio, la primera de ellas tomada desde el suroeste, sobresaliendo las diferentes construcciones que lo componen entre la vegetación, y la segunda centrada en la fachada oriental del edificio, destacando los siete personajes que se disponen frente a ella, posando para el fotógrafo. La siguiente, que recibe el nombre de “Vestíbulo actual” por parte de Vicente Lampérez y Romea, muestra en dirección oeste-este la estancia abovedada y flanqueada a ambos lados por tumbas que da acceso a la iglesia desde el sur. Relacionada con esta estancia también se encuentra la siguiente fotografía, un detalle de una de las lápidas sepulcrales en la que se hace referencia a las reinas navarras doña Toda, doña Elvira y doña Jimena. Las cuatro imágenes restantes pertenecen al interior de la iglesia, con una vista general del templo desde el coro, dos fotografías en detalle de los capiteles de ingreso a la cueva del santo y una última del cenotafio ubicado en su interior.

El más prolífico en lo que a inclusión de imágenes realizadas por el notario y fotógrafo se refiere fue el texto de Fr. Pedro Fabo publicado en 1915 en la revista *Arte Español* bajo el título “San Millán de la Cogolla”⁵⁷⁷. A lo largo de las dieciséis páginas por las que se extiende el artículo sobre la localidad bañada por las aguas del río Cárdenas, el agustino recoleto realizó un amplio recorrido por los monasterios emilianenses, concediendo un mayor peso tanto descriptivo como cuantitativo al monasterio de Yuso o “Escorial de La Rioja”, como así se refiere a dicho monumento⁵⁷⁸, y destacando de manera recurrente la labor religiosa y de protección de la cultura y la ciencia por parte de las comunidades benedictinas y de agustinos recoletos. Para acompañar este relato, puesto que las imágenes que se insertan a lo largo del artículo no muestran una relación directa con la exposición que realiza Fray Pedro Fabo en las líneas contiguas, se sirvió de un total de doce fotografías firmadas por Santos Fernández en las que se muestran, en este orden, una vista de Berceo desde el camino de Estollo, un par de vistas generales del monasterio de Yuso desde el noreste y el noroeste, tres imágenes del claustro, la iglesia y la sacristía de dicho monasterio, dos retratos colectivos de los profesores y alumnos del colegio así como de su banda de música y otras cuatro fotografías del monasterio de Suso en las que se recoge su fachada oriental, el interior de la nave norte desde los pies hacia la cabecera, el altar mayor configurado en torno a las *Tablas de San Millán* y, finalmente, una fotografía en detalle del cenotafio del santo.

⁵⁷⁵ *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, Valladolid, noviembre de 1907, pp. 245-254.

⁵⁷⁶ En este sentido, Vicente Lampérez y Romea concluyó que el cenobio emilianense debía corresponderse con aquel de estilo mozárabe que consagró el rey don García Sánchez el 14 de mayo del 929. Aunque, siguiendo sus palabras, “engañaría al lector si le ocultase que al escribir este juicio no me siento con esa interna satisfacción del que afirma una cosa que cree definitiva é incontrovertible” (*Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, Valladolid, noviembre de 1907, p. 254).

⁵⁷⁷ FABO, Pedro, “San Millán de la Cogolla”, *Arte Español*, Madrid, agosto de 1915, nº 7, pp. 363-378.

⁵⁷⁸ El calificativo “Escorial de La Rioja” referido al monasterio de Yuso tiene su origen en los dos artículos del periodista y literato navarro Francisco Navarro Villoslada publicados en el diario *El Pensamiento Español* los días 15 y 17 de agosto de 1863 (*El Pensamiento Español*, Madrid, 15 de agosto de 1863, nº 1.115, p. 3; *El Pensamiento Español*, Madrid, 17 de agosto de 1863, nº 1.116, p. 3).

Sin embargo, las fotografías de Santos Fernández con mayor repercusión en las obras divulgativas y eruditas de la época fueron las que reproducen los marfiles de las Arcas de san Millán y san Felices custodiadas en el monasterio de Yuso. Y no lo fueron únicamente por su reconocida calidad técnica, sino por ser las únicas existentes durante varias décadas como consecuencia de las reticencias que los moradores monásticos mostraron a cuantos estudiosos y curiosos reclamaron poder ver y fotografiar dichas obras de arte⁵⁷⁹. Por ambos motivos, estas fotografías fueron consideradas por Constantino Garrán como “el gran servicio que hizo a la Historia de las Bellas Artes, mi querido amigo y condiscípulo, el último Notario de San Millán, don Santos Fernández de Santos, hoy Decano del Colegio Notarial de Granada”⁵⁸⁰.

El primero en emplear las fotografías de los marfiles tomadas por el notario destinado a San Millán de la Cogolla fue Narciso Setenach, refiriendo lo siguiente en su artículo “Relieves en marfil del arca de San Millán de la Cogolla”, incluido en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* de marzo de 1908:

“Tan singular alhaja fue[sic] bárbaramente despojada de su cobertura de oro por las huestes francesas en 1809, mas dejaron en ella, sin embargo, las chapas de marfil, por no considerarlas de gran valor, cuando era precisamente lo más notable que tenía, y gracias á este imperito desdén han llegado á nosotros, aplicadas á otra arca de reciente construcción. Pero aún han estado expuestas á perderse, pues no hace mucho tiempo iban á ser objeto de una substracción nocturna, cuando el acaso hizo que fuera ésta impedida por un servidor del templo.

Con este motivo son hoy objeto de un proceso criminal, y gracias á este incidente, como á la pericia del excelente fotógrafo D. Santos Fernández y Santos, premiado en el Concurso internacional Luna de Londres, en Noviembre de 1904, y á la generosidad del actual ilustrísimo Obispo de Sigüenza, Fr. Toribio Minguella, que ha donado al Museo Arqueológico Nacional una colección de las fotografías, de las que reproducimos tres en fototipias, nos es dado poder hacer de tan interesantes relieves el presente estudio”⁵⁸¹.

Setenach, a pesar de exponer los avatares sufridos por los marfiles en el último siglo que motivaron a los Agustinos Recoletos a extremar su precaución y evitar la exposición pública de tan preciadas joyas, debió realizar el análisis de los mismos en base a las fotografías de Santos Fernández que el prelado riojano depositó en el Museo Arqueológico Nacional. En consecuencia, no necesitó desplazarse hasta el monasterio de Yuso y, probablemente, encontrarse con la negativa de los Padres Recoletos, contratiempo que sí sufrieron Elías Tormo, Cristóbal de Castro o Arthur Kingsley Porter y del que se hicieron eco en sus escritos e, incluso, en sesión plenaria del Senado. Este último fue el caso del historiador del arte y político Elías Tormo y Monzó, quien, durante una visita al monasterio de Yuso en 1907, no consiguió el permiso por parte de los frailes para observar los marfiles⁵⁸². En consecuencia, aprovechando su condición de senador,

⁵⁷⁹ No será hasta la década de los años treinta cuando Pelai Mas y Alberto Muro vuelvan a fotografiar los marfiles de las Arcas de san Millán y san Felices, no exentos de obstáculos, al menos en el caso del primero (Véase cap. 8.3, pp. 440-442).

⁵⁸⁰ GARRÁN, Constantino, *San Millán de la Cogolla y sus dos insignes monasterios*. Logroño, Sucesor de Delfín Merino (hijo), 1929, p. 69.

⁵⁸¹ SETENACH, Narciso, “Relieves en marfil del arca de San Millán de la Cogolla”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 1 de marzo de 1908, p. 6.

⁵⁸² SALAS FRANCO, M^a Pilar, SAN FELIPE ADÁN, M^a Antonia y ÁLVAREZ TERÁN, Remedios, *Los marfiles de San Millán de la Cogolla: su incautación, estancia en Madrid y devolución a La Rioja*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2009, pp. 108-112 y 123-145.

denunció este hecho durante la sesión del 8 de noviembre de 1921 de la Alta Cámara⁵⁸³, suscitando una gran polémica y recibiendo la contestación de los monjes a través de la revista *El Siglo Futuro*⁵⁸⁴.

Unos años antes de que Tormo se hiciera eco de la negativa por parte de los Agustinos Recoletos de mostrarle los marfiles de las arcas custodiadas en el monasterio emilianense de Yuso, ya se había pronunciado acerca del impedimento encontrado a la hora de fotografiarlos el encargado de realizar el *Catálogo Monumental de la Provincia de Logroño*, Cristóbal de Castro Gutiérrez:

“Habiéndonos denegado, con toda cortesía, pero también con toda firmeza, la contemplación de la famosa arqueta con relieves en marfil, que se guarda en el monasterio de San Millán de la Cogolla, hemos podido procurarnos las magníficas fotografías que las reproducen, adquiriéndolas de don Santos Fernández, actualmente notario en Granada, cuyo recibo obra en nuestro poder”⁵⁸⁵.

A través de estas palabras, el escritor y periodista cordobés, que también asumió la realización de los Catálogos de otras provincias españolas como Álava, Orense, Navarra, Santander o Cuenca⁵⁸⁶, evidenciaba el celo con el que los Agustinos Recoletos custodiaban los marfiles de las Arquetas de san Millán y san Felices, imposibilitando ya no sólo el fotografiado de sus famosos relieves sino también su simple contemplación. Al mismo tiempo, ponía de manifiesto la necesidad de acudir a la colección de imágenes tomadas por Santos Fernández Santos durante su época como notario en la villa emilianense, al que tuvo que pagar para poder disponer de ellas, como único recurso gráfico disponible hasta ese momento para estudiar y reproducir los marfiles en los que se representan escenas de la vida de Jesucristo y san Millán. Asimismo, a pesar de que Cristóbal de Castro sólo hizo alusión al notario vallisoletano como autor de las fotografías de las arquetas y sus marfiles, a lo largo del tomo segundo del Catálogo Monumental de la Provincia de Logroño, dedicado en exclusiva al apartado gráfico de las obras referidas en el primer tomo⁵⁸⁷, se incluyen varias imágenes capturadas en San Millán de la Cogolla y Valvanera que, en varios casos se corresponden con las conservadas en el Museo de La Rioja, y que, indudablemente, también son obra de Santos Fernández⁵⁸⁸.

⁵⁸³ SALAS FRANCO, M^a Pilar, SAN FELIPE ADÁN, M^a Antonia y ÁLVAREZ TERÁN, Remedios, *Los marfiles de San Millán de la Cogolla...*, cap. 7, Apéndices, doc. 7.2.6, pp. 128-138.

⁵⁸⁴ *El Siglo Futuro*, Madrid, 25 de noviembre de 1921, nº 4.497, p. 2.

⁵⁸⁵ DE CASTRO, Cristóbal, *Catálogo Monumental y Artístico de la Provincia de Logroño* [Manuscrito]. 1915. Print. [Catálogo Monumental De España Original], vol.1, Texto, p. 15, en CSIC, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, [en línea], <https://csic-primo.hosted.exlibrisgroup.com/permalink/f/homi3k/34CSIC_ALMA_DS21120999510004201>, [Consulta: 4-10-2022].

⁵⁸⁶ LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia (coord.), *El Catálogo Monumental de España...*, pp. 42 y 85-86.

⁵⁸⁷ DE CASTRO, Cristóbal, *Catálogo Monumental y Artístico de la Provincia de Logroño* [Manuscrito]. 1915. Print. [Catálogo Monumental De España Original], vol.2, en CSIC, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, [en línea], <https://csic-primo.hosted.exlibrisgroup.com/permalink/f/homi3k/34CSIC_ALMA_DS21120999510004201>, [Consulta: 4-10-2022].

⁵⁸⁸ Esta apropiación de ciertas fotografías sin referencias a la autoría original de las mismas fue recurrente en los catálogos monumentales encargados a Cristóbal de Castro, siendo el inédito de Cuenca otro ejemplo llamativo (MARTÍNEZ CANO, Julia, “Fotografías en el Catálogo Monumental de Cuenca” en VILLENA Espinosa, Rafael y LÓPEZ TORÁN, José Manuel, *Fotografía y Patrimonio Cultural. V, VI y VII Encuentros en Castilla-La Mancha*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2018, pp. 431-442).

Retornando a la dificultad de acceder en persona a los marfiles de las Arquetas de san Millán y san Felices, el historiador y medievalista Arthur Kingsley Porter volvió a insistir en ello, aunque de una manera mucho más concisa, en su obra *Romanesque sculpture of the pilgrimage roads* publicada en Boston en 1923: “I have not been able to obtain access to the jealously secreted ivories themselves, but the photographs give a sufficient idea of their character”⁵⁸⁹. De nuevo, ante la negativa de poder observar de manera directa los marfiles tanto del Arca de san Millán como la de san Felices, Arthur Kingsley tuvo que recurrir a las fotografías realizadas por Santos Fernández Santos y que le fueron cedidas por el arqueólogo e historiador del arte Manuel Gómez Moreno, al que agradeció hasta en dos ocasiones por las imágenes “of this inaccessible monument”⁵⁹⁰, y reproduciendo dieciséis de ellas a través de fotograbados en las primeras páginas del sexto volumen, referido a las obras escultóricas de Castilla, Asturias y Galicia, de su ingente estudio⁵⁹¹. A pesar de que Kingsley Porter, en el listado de fotograbados que introduce el volumen sexto, se refiere a Gómez Moreno como autor de las fotografías de los marfiles de las Arcas de san Millán y san Felices, estas imágenes coinciden con las realizadas por Santos Fernández Santos, siendo probable que le entregara una copia de la serie fotográfica realizada por el notario vallisoletano. El que sí consiguió acceder hasta los marfiles, previa presentación de varias cartas de recomendación a los Padres Agustinos Recoletos, fue el ingeniero de caminos y empresario navarro Serapio Huici quien, pese a ello, se sirvió de cuatro de las fotografías de Santos Fernández Santos de las Arcas de san Millán y san Felices para ilustrar la obra *Marfiles de San Millán de la Cogolla y Escultura de Santo Domingo de Silos*⁵⁹², surgida de la conferencia pronunciada en la Residencia de Estudiantes con motivo de su viaje a la localidad bañada por el río Cárdenas en 1924.

En definitiva, a pesar de la dificultad generada por la dispersión de sus imágenes y la falta de información respecto a sus inicios en el mundo de la fotografía, las dudas todavía no resueltas respecto a su dedicación amateur o profesional o el desconocimiento sobre la continuidad de la práctica fotográfica en tierras andaluzas, la obra de Santos Fernández Santos en La Rioja posee un innegable valor documental y artístico, esencial desde el punto de vista monumental y paisajístico de la región. El notario nacido en Valladolid fue un auténtico fotógrafo del patrimonio que, con sus imágenes, contribuyó, de manera consciente o inconsciente, a difundir la riqueza monumental y paisajística de La Rioja y, más concretamente, la localizada en las poblaciones bañadas por el río Najerilla y sus afluentes. Asimismo, su trabajo fotográfico fue fundamental para ilustrar numerosas publicaciones, especialmente obras divulgativas que versaron sobre los monasterios de Suso y Yuso y los marfiles de las arquetas de san Millán y san Felices, pero también otras más periodísticas como el artículo de Luis Barbero publicado en *Rioja Ilustrada* el 6 de mayo de 1907 sobre el monasterio de Santa María la Real de Nájera⁵⁹³. En cualquier caso, se emplearan para uno u otro cometido, son actualmente

⁵⁸⁹ KINGSLEY PORTER, Arthur, *Romanesque sculpture of the pilgrimage roads*. Boston, Marshall Jones Company, 1923, vol. 1, p. 37.

⁵⁹⁰ KINGSLEY PORTER, Arthur, *Romanesque sculpture of the pilgrimage roads...*, vol. 1, p. 41.

⁵⁹¹ KINGSLEY PORTER, Arthur, *Romanesque sculpture of the pilgrimage roads...*, vol. 6, s.p. (Ilustraciones 638-649 y 661-664).

⁵⁹² HUICI, Serapio, *Marfiles de San Millán de la Cogolla y Escultura de Santo Domingo de Silos*. Madrid, Calpe, 1925.

⁵⁹³ BARBERO, Luis, “Santa María la Real de Nájera”, *Rioja Ilustrada*, Logroño, 6 de mayo de 1907, nº 18, s. p. [p. 5].

documentos de primer nivel para conocer el estado de conservación de estos bienes patrimoniales durante la primera década del siglo XX y su percepción social como elementos identitarios durante dicha época.

Otros fotógrafos aficionados cuya obra, total o parcial, se desarrolló en La Rioja hasta 1936 fueron Francisco (Pelayo) Eiriz, Jorge Palomo Durán, Hermenegildo Martínez y José Luis Gil-Díez.

Francisco Eiriz (1879-1936)

Francisco Eiriz Angulo nació en Madrid en 1879 y, a su regreso de un viaje a América, se instaló en Nalda⁵⁹⁴, de donde era su esposa Patrocinio Sáenz de Tejada; Logroño, ciudad en la que ocupó diferentes cargos en varias aseguradoras desde su residencia en el número 12 de Carmelitas⁵⁹⁵; y, finalmente, en Calahorra. En esta última fundó una academia de enseñanza en la que dieron clases sus hijos Pelayo y Samuel⁵⁹⁶. Su obra conocida se aloja en un álbum fotográfico con vistas de Logroño y otras ciudades de España y Europa que, realizadas en las décadas de los años veinte y treinta, destacan por las “inventivas técnicas de positivado de acabado pictorialista, que rayan el puntillismo”⁵⁹⁷.

Jorge Palomo (1885-1942)

Hijo de propietarios andaluces asentados en Madrid, Jorge Palomo Durán nació en la capital española en 1885 y desde joven mostró un interés especial por las manifestaciones culturales y se involucró de manera activa “en todo aquello que pudiera abrir los horizontes del progreso”⁵⁹⁸. Cursó Ingeniería de Caminos, Canales y Puertos y, tras obtener el título de ingeniero en 1908, viajó por diferentes provincias españolas hasta que, en la segunda década del siglo XX, fue destinado a Logroño procedente de la Delegación de Obras Públicas de Valladolid⁵⁹⁹.

Sus inquietudes artísticas y su confianza en los avances tecnológicos para el desarrollo de su profesión le llevaron a adentrarse en el mundo de la fotografía, medio que empleó, además de como una forma de expresión, como una herramienta más de trabajo que le permitió documentar multitud de estructuras que le sirvieran de referencia posteriormente y como recurso “para estudiar el paisaje y las calidades del terreno como paso previo y necesario a las

⁵⁹⁴ *La Rioja*, Logroño, 27 de mayo de 1906, nº 5.380, p. 3

⁵⁹⁵ *La Rioja*, Logroño, 29 de junio de 1915, nº 8.362, p. 3; *La Rioja*, Logroño, 19 de agosto de 1916, nº 8.774, p. 3; *La Rioja*, Logroño, 7 de noviembre de 1917, nº 9.234, p. 3; *La Rioja*, Logroño, 16 de diciembre de 1917, nº 9.273, p. 3.

⁵⁹⁶ TRASPADERNE, Carlos, “Fotografiar apasionadamente”, en Catálogo de Exposición, *Los aficionados, una mirada libre...*, p. 16.

⁵⁹⁷ TRASPADERNE, Carlos, “Fotografiar apasionadamente...”, p. 16.

⁵⁹⁸ RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel, y SANTOLAYA RUIZ-CLAVIJO, Ángel Antonio, “El ingeniero de caminos, canales y puertos Jorge Palomo Durán (Madrid, 1885-Logroño, 1942), un maestro de la fotografía”, en Catálogo de Exposición, *Jorge Palomo Durán. Ingeniero de Caminos, canales y puertos...*, p. 9.

⁵⁹⁹ ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE LA RIOJA, “El puente de Arenzana en 1919 y el ingeniero Jorge Palomo Durán”, *Belezos: Revista de cultura popular y tradiciones de La Rioja*, nº 40, 2019, pp. 89-90.

obras que iba a realizar”⁶⁰⁰. Asimismo, más allá de esta utilidad profesional, también puso en práctica una fotografía de mayor carácter artístico en la que retrató el Logroño de su época. De esta manera, entre los cuatro mil negativos estereoscópicos que de Jorge Palomo se conservan se incluyen retratos familiares, construcciones y obras de ingeniería, vistas generales desde el Ebro, vistas urbanas protagonizadas por la concatedral de Santa María de la Redonda y la iglesia de San Bartolomé, exhibiciones de aviones y globos aerostáticos, escenas de trabajos industriales y acontecimientos sociales y festivos de diversa índole. Fotografías en las que el componente humano asumió un protagonismo destacado como un elemento más del paisaje de la ciudad.

Hermenegildo Martínez (1898-1986)

Nacido en abril de 1898 en Logroño⁶⁰¹, la actividad fotográfica de Hermenegildo Martínez Domínguez estuvo asociada a su etapa como gerente de la *Imprenta Moderna*, negocio en el que sucedió a su padre Eleuterio Martínez⁶⁰². Fue el representante local de la marca Kodak⁶⁰³ y, durante los años veinte del siglo XX, editó varias series de tarjetas postales con vistas de la capital de la provincia empleando el pseudónimo *Foto Gildo*, una de ellas impresa por la afamada *Fototipia Thomas*⁶⁰⁴. Algunas de sus fotografías también se publicaron en revistas ilustradas de la región como *Rioja Industrial*.

José Luis Gil-Díez (1918-1991)

José Luis Gil-Díez de la Pradilla, hijo del odontólogo natural de Alcanadre Canuto Gil-Díez y de la moredana Josefina Fernández de la Pradilla, nació en Logroño el 29 de abril de 1918⁶⁰⁵. Desde antes de cumplir los quince años comenzó a mostrar un gran interés por la fotografía que fue en aumento gracias a las continuadas visitas que realizó al también fotógrafo aficionado doctor Loyola. Tras probar varias cámaras fotográficas y acabar adquiriendo por 150 pesetas una Voigtländer Inos II⁶⁰⁶, entre la segunda mitad del año 1933 y el otoño de 1934, fecha de su traslado a Madrid para estudiar Medicina, fotografió su entorno cotidiano. Así, en sus imágenes quedaron retratados, fundamentalmente, los miembros de su familia; tomó vistas y recogió acontecimientos de la ciudad, en muchas ocasiones fotografiados desde los privilegiados balcones de su casa, situada en el número 138 de la por entonces calle de la República (actual calle Portales); capturó los paisajes de los lugares en los que pasó el verano y aquellos en los que visitó a familiares y amigos; etc. Tras la muerte de su padre en 1936 y su participación en la

⁶⁰⁰ RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel, y SANTOLAYA RUIZ-CLAVIJO, Ángel Antonio, “El ingeniero de caminos, canales y puertos...”, p. 9.

⁶⁰¹ *La Rioja*, Logroño, 17 de abril de 1898, nº 2.829, p. 2.

⁶⁰² COMI RAMÍREZ, Antonio, “Editores riojanos de tarjetas postales”, en COMI RAMÍREZ, Antonio (ed.), *La tarjeta postal en La Rioja hasta 1905...*, p. 47.

⁶⁰³ TRASPADERNE, Carlos, “Fotografiar apasionadamente...”, p. 16.

⁶⁰⁴ Esta serie, compuesta por 30 tarjetas postales y publicada en marzo de 1922, se reproduce en COMI RAMÍREZ, Antonio, “Catálogo. Editores locales y nacionales de tarjetas postales”, en COMI RAMÍREZ, Antonio, *La tarjeta postal en Logroño hasta 1950...*, pp. 257-260.

⁶⁰⁵ GIL-DÍEZ USANDIZAGA, “El fotógrafo adolescente y la máquina de retratar”, en GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio (ed.), *Un fotógrafo de Logroño. Imágenes de José Luis Gil-Díez...*, p. 13.

⁶⁰⁶ GIL-DÍEZ USANDIZAGA, “El fotógrafo adolescente...”, pp. 13-14.

guerra descendió su actividad fotográfica, retomándola en los años cuarenta con nuevos protagonistas a los que dirigir el objetivo de su cámara como la montaña y el esquí.

Como sentencia Ignacio Gil-Díez, “las fotografías de José Luis Gil-Díez tiene todo el encanto de un aficionado que supo perfeccionar poco a poco su técnica” y, a pesar de no alcanzar las cotas a las que si llegaron otros aficionados de su tiempo como Lorza o Loyola, “poseen un interés documental destacado, luciendo en algunos casos ciertos chispazos de originalidad”⁶⁰⁷.

⁶⁰⁷ GIL-DÍEZ USANDIZAGA, “El fotógrafo adolescente...”, pp. 15-16.

6. Fotografía de arquitectura en La Rioja hasta 1936

6.1. Fotografía de arquitectura riojana: principales hitos

Las primeras fotografías de arquitectura en La Rioja de las que se tienen pruebas visuales, puesto que los ejemplos de imágenes tomadas en la región a través de los procedimientos más antiguos como el daguerrotipo no incluyeron vistas monumentales o arquitectónicas, se remontan a la década de los años sesenta del siglo XIX cuando, como se ha comentado con anterioridad (véase *cap. 5.2, pp. 190-198*), llegaron los primeros fotógrafos extranjeros a la región. Con el paso de los años, fotógrafos profesionales y aficionados del ámbito regional y nacional, a los que se sumaron algunas figuras extranjeras aisladas, fueron interesándose, cada vez con mayor asiduidad, por capturar los ambientes urbanos y los bienes histórico-artísticos que se presentaban ante sus ojos. Una gran parte de estas imágenes del patrimonio arquitectónico y monumental riojano se mantuvo en los archivos personales de los respectivos fotógrafos y, siempre y cuando no haya desaparecido, ha ido descubriéndose poco a poco durante las últimas décadas. Otras tantas fotografías fueron reproducidas y difundidas, en mayor o menor grado, inmediatamente después de su captura o pasados unos años respecto a ésta a través de diferentes medios, entre los que destacaron las tarjetas postales ilustradas, los artículos y publicaciones de carácter divulgativo y erudito y los ejemplares de la prensa de la época, especialmente las revistas ilustradas.

6.1.1. La fotografía de arquitectura riojana en las colecciones de tarjetas postales ilustradas

Primeras colecciones de editores riojanos

En La Rioja, las tarjetas postales ilustradas vivieron una de sus mayores épocas de esplendor a lo largo del primer lustro del siglo XX, periodo en el que se pusieron a la venta y editaron numerosas colecciones y series en las que el protagonismo mayoritario recayó en el patrimonio artístico y monumental de la región⁶⁰⁸. Las primeras noticias en la prensa local sobre la venta de este tipo de correspondencia con imágenes en el anverso aparecieron a finales de 1901, ofreciendo la librería logroñesa *El Riojano*, situada en los números 90 y 92 de la calle Portales y autoproclamada como “primera casa en la provincia en artículos de fotografía”⁶⁰⁹, “lo mejor que se ha publicado en tarjetas postales ilustradas”⁶¹⁰. En este escueto anuncio repetido en días posteriores no se hacía ninguna alusión al motivo que aparecía en ellas o los encargados de tomar las fotografías y editarlas. Sin embargo, un mes después el diario *La Rioja* incluyó entre sus avisos y noticias una nota en la que se hacía referencia a una serie de tarjetas postales ilustradas editadas por los Hijos de Alesón, propietarios de la librería anteriormente citada, con vistas de la capital riojana⁶¹¹. Además, habida cuenta del éxito de esta primera serie, se avisaba de lo avanzada que llevaban la edición de una segunda serie de igual temática que fue puesta a la venta en enero de 1902 y que incluía “preciosas vistas fotográficas de calles, paseos y templos

⁶⁰⁸ Véase COMI RAMÍREZ, Antonio (ed.), *La tarjeta postal en La Rioja hasta 1905...*

⁶⁰⁹ *La Rioja*, Logroño, 4 de junio de 1902, nº 4.123, p. 3.

⁶¹⁰ *La Rioja*, Logroño, 1 de noviembre de 1901, nº 3.935, p. 3.

⁶¹¹ *La Rioja*, Logroño, 19 de diciembre de 1901, nº 3.980, p. 2.

de esta capital”⁶¹². Estas dos series dedicadas a Logroño pudieron estar conformadas por un total de diez tarjetas cada una, puestas a la venta por una peseta, como se refiere en un anuncio del 21 del diciembre de 1901 en el que la propia librería *El Riojano* declaraba disponer de todas las tarjetas postales “publicadas por *Hauser y Menet*, Cánovas y Compañy[sic]”⁶¹³. Asimismo, para finales de 1902 no sólo ofrecían postales con imágenes de Logroño, sino que a la capital se sumaban las ciudades de Haro y Nájera⁶¹⁴.

Fue este establecimiento logroñés uno de los tres lugares, junto a la residencia de los Oñate en Nájera y el Centro Riojano de Madrid, donde se puso a la venta una de las primeras colecciones de postales ilustradas de iniciativa privada en La Rioja. Sus promotores fueron los fotógrafos aficionados najerinos Álvaro Ortiz de Lanzagorta y Teodoro de Oñate Reinales, quienes, junto al impulso decidido del Cronista Oficial de La Rioja Constantino Garrán y la colaboración en el apartado fotográfico del también aficionado Santos Fernández Santos, editaron en julio de 1902 una colección compuesta por diez tarjetas postales que recibió el título de “Rioja Histórica y Monumental”⁶¹⁵. Esta serie de postales ilustradas impresas por la casa Miguel Casals en Barcelona se centró en los monasterios de San Millán de la Cogolla y, especialmente, Nájera, dedicando las tres primeras tarjetas a vistas generales de ambas localidades (*lám. 131*) y del monasterio de Suso y continuando con imágenes en detalle de elementos y estancias específicas del monasterio de Santa María la Real de Nájera como el coro alto y su sillería, el claustro de los Caballeros tanto desde el interior como desde el patio, la Puerta de la Luna, el Panteón Real o la Cueva de la Virgen⁶¹⁶. Esta primera colección riojana de postales de temática exclusivamente artística tuvo una evidente intención proteccionista y conservadora, tras la cual se encontraba el aguerrido defensor del patrimonio Constantino Garrán, que fue entendida desde el primer momento por el diario *La Rioja*, destacando el papel de estas tarjetas postales de dar “á conocer verdaderas bellezas arqueológicas que, no obstante su gran importancia nacional, se hallan olvidadas, desatendidas y aun[sic] ignoradas fuera de la región de la[sic] Rioja”⁶¹⁷. Del mismo modo, este fin también se evidenció en un artículo de Garrán publicado en dicho periódico el 12 de septiembre de 1902 que se enmarcó en su particular cruzada por conseguir que las instituciones se decidieran a acometer las necesarias tareas de restauración y conservación en el monasterio de Santa María la Real de Nájera a consecuencia del abandono del que venía siendo objeto dicho monumento:

“Pero ahora que lo hemos dado á conocer por medio de las *tarjetas postales*, y que media España ve sus bellezas incomparables, sería una vergüenza sin nombre no dedicarle toda la protección que merece”⁶¹⁸.

⁶¹² *La Rioja*, Logroño, 31 de enero de 1902, nº 4.017, p. 2.

⁶¹³ *La Rioja*, Logroño, 21 de diciembre de 1901, nº 3.982, p. 3.

⁶¹⁴ *La Rioja*, Logroño, 22 de noviembre de 1902, nº 4.267, p. 3.

⁶¹⁵ *La Rioja*, Logroño, 31 de julio de 1902, nº 4.171, p. 1.

⁶¹⁶ Nueve de las diez tarjetas postales que conforman esta colección pueden apreciarse en COMI RAMÍREZ, Antonio (ed.), *La tarjeta postal en La Rioja hasta 1905...*, pp. 313-323.

⁶¹⁷ *La Rioja*, Logroño, 31 de julio de 1902, nº 4.171, p. 1.

⁶¹⁸ *La Rioja*, Logroño, 12 de septiembre de 1902, nº 4.206, p. 2.



Lámina 131. Lanzagorta, Oñate y Cª, Nájera (Logroño), *Antigua Corte de los Reyes de Navarra*, Barcelona: Miguel Casals, tarjeta postal, 1902 (Colección Comi-Barrio).

Visto el éxito de ventas de esta primera colección de postales dedicada al patrimonio artístico y monumental de La Rioja en Logroño, Bilbao y Madrid⁶¹⁹, Lanzagorta y Oñate decidieron editar una segunda serie en la que ampliaron el ámbito geográfico más allá de Nájera y San Millán de la Cogolla. En concreto, esta nueva tirada de tarjetas postales ilustradas que volvió a contar con la inestimable colaboración del notario vallisoletano Santos Fernández Santos en lo referente al monasterio de Valvanera, sumó a las dos principales localidades que ya protagonizaron la primera colección los municipios de Canillas, Mahave y Anguiano. De esta manera, a partir del 6 de noviembre de 1902, el público dispuso de una nueva serie “todavía más interesante y variada que la primera y que ha de llamar la atención de todos los amantes de las glorias religioso-arqueológicas de la[sic] Rioja y de sus bellos paisajes”⁶²⁰. Las diez nuevas fotografías que se emplearon para editar estas tarjetas postales presentaban tres vistas del monasterio de Valvanera, una panorámica del exterior y otras dos interiores del frontispicio del altar mayor y el camarín de la Virgen; otras dos tomas del monasterio de Santa María la Real de Nájera en las que se recogía el ángulo noroeste del claustro y el sepulcro de don Pedro Manrique de Lara; una captura de la Villa Pilar y otra del monumento erigido a Fernando III, ambas en Nájera; una imagen del pórtico del monasterio de Suso con los sepulcros de los Siete Infantes de Lara; y dos vistas generales a pie de calle del Palacio de los Manso de Zúñiga, en Canillas de Río Tuerto, y del solar e iglesia de la Baronía de Mahave⁶²¹. En el caso de esta segunda colección najerina de postales artísticas, como fue definida en ocasiones por el propio diario riojano y algunos de sus colaboradores, los puntos de distribución también crecieron respecto a la

⁶¹⁹ *La Rioja*, Logroño, 4 de septiembre de 1902, nº 4.199, p. 2.

⁶²⁰ *La Rioja*, Logroño, 8 de octubre de 1902, nº 4.255, p. 2.

⁶²¹ Las diez tarjetas postales que conforman esta colección pueden apreciarse en COMI RAMÍREZ, Antonio (ed.), *La tarjeta postal en La Rioja hasta 1905...*, pp. 325-339.

primera, añadiéndose al Círculo Riojano en Madrid y la relojería del propio Teodoro de Oñate en Nájera las librerías e imprentas logroñesas de Martínez-Ruiz (*Librería Moderna*), Hijos de Alesón (*El Riojano*) y Viuda de Venancio de Pablo y Merino.

Entre ambas colecciones de la “Rioja Histórica y Monumental” surgió otra iniciativa privada en la localidad de Alfaro, de la mano de Antonio Alonso, para editar una serie de tarjetas postales en base a las imágenes tomadas por el fotógrafo y vecino de la localidad Zoilo Calvo y vecino de la localidad Zoilo Calvo tanto de los edificios y sitios más destacados del municipio alfareño como de sus novilladas y otros acontecimientos taurinos⁶²². Nada se sabe de esta primera tirada de tarjetas postales ilustradas con las fotografías de Zoilo Calvo, si es que se llegó a realizar, y las localizadas hasta el momento, en las que aparecen bienes monumentales y arquitectónicos de Alfaro como la iglesia de San Francisco, la Colegiata de San Miguel Arcángel o el puente y la cárcel (*lám. 132*), son posteriores a 1905, ya que presentan la zona del reverso diferenciada en dos partes, una dedicada a la dirección del destinatario y otra, al mensaje.



Lámina 132. Zoilo Calvo, *Alfaro, puente y cárcel*, Madrid, fototipia de *Hauser y Menet*, posterior a 1905, tarjeta postal (Biblioteca de La Rioja).

Anterior a esta nueva regulación del reverso de las tarjetas postales ilustradas fue la colección de San Millán de la Cogolla y Valvanera editada por el notario y abogado Santos Fernández Santos, que ya había colaborado con Lanzagorta y Oñate en sus dos series de postales najerinas, cuya producción de 25.000 tarjetas postales en una litografía de Milán ya se adelantaba en septiembre de 1904 en el diario *La Rioja* esperando que fueran “muy solicitadas por los amantes de las Bellas Artes”⁶²³. A pesar de ello, hubo que esperar hasta mediados de marzo de 1905 para que la colección compuesta por veinticuatro tarjetas postales

⁶²² *La Rioja*, Logroño, 29 de agosto de 1902, nº 4.195, p. 1.

⁶²³ *La Rioja*, Logroño, 4 de septiembre de 1904, nº 4.829, p. 2.

protagonizadas por los monasterios de Suso, Yuso y Valvanera se pusiera a la venta en las librerías de Logroño y con las que el corresponsal najerino de *La Rioja* auguraba “a los amantes de las bellezas arqueológicas de nuestra tierra y de sus poéticos panoramas” el placer de “contemplar las notas más hermosas del arte y del paisaje de aquellos dos insignes monumentos y sus pintorescas montañas”⁶²⁴. En estas palabras que dedica Constantino Garrán a la flamante colección de postales del notario y fotógrafo vallisoletano, le concede un peso similar al apartado monumental y al paisajístico, evidenciando el carácter novedoso de esta tirada respecto a otras anteriores en La Rioja. Esta serie tenía como base los dos edificios emilianenses y el situado en el término municipal de Anguiano, acaparando la atención y el protagonismo en diecisiete de las veinticuatro tarjetas postales que la componían, y ofreciendo imágenes de gran valor histórico, artístico y documental tanto de su aspecto general como del de algunas de sus estancias y bienes muebles contenidos en ellas. Así, del monasterio de Suso incluyó una toma general del interior de la iglesia desde los pies de la nave norte hacia la cabecera, una vista exterior del edificio desde el suroeste, dos imágenes en detalle del cenotafio del santo y del retablo con las Tablas de San Millán y una última vista general de la fachada oriental del cenobio (lám. 133).



Lámina 133. Santos Fernández Santos, *Fachada del Monasterio de Suso, San Millán de la Cogolla*, Milán, 1905, tarjeta postal (Colección Juan Castroviejo).

Por su parte, entre las cinco postales dedicadas al monasterio de Yuso o “del Escorial de La Rioja”, como así figura en los títulos, se encontraban una vista exterior desde el noroeste, en la que se recoge la plaza de la iglesia, las fachadas norte y oeste de ésta y la portada barroca de acceso al monasterio abierta en la antigua mayordomía; una toma del interior del claustro bajo, en dirección oeste-este (lám. 134); dos capturas del interior de la iglesia, con las puertas del

⁶²⁴ *La Rioja*, Logroño, 17 de marzo de 1905, nº 4.995, p. 1.

trascoro en primer plano, y la sacristía; y una última vista exterior del cenobio desde el este, en la que sobresale el volumen ochavado de la torre de la iglesia delante de las nevadas cumbres de la Sierra de la Demanda. Finalmente, del monasterio de Nuestra Señora de Valvanera completaban la colección dos vistas panorámicas del mismo desde el sur y el este respectivamente, una vista en detalle de la portada en arco apuntado de acceso a la iglesia y dos tomas interiores de ésta, una del altar mayor y otra del camarín de la Virgen. A éstas cinco postales se sumaron otras dos de lugares destacados del entorno cercano al santuario, como son la ermita del Cristo y la Fuente Santa, con importante presencia humana en ambos casos, especialmente llamativa en el primero. Sin embargo, a pesar de que el patrimonio artístico y monumental riojano fue uno de los motivos principales de su obra, el aspecto paisajístico y el entorno natural que rodea a estos monumentos estuvo muy presente en las imágenes tomadas por Fernández Santos, hasta el punto de convertirlas en tarjetas postales. Tanta importancia e interés despertó en el notario nacido en Valladolid el componente paisajístico que, en cinco postales de esta colección puesta a la venta en marzo de 1905, fueron los parajes naturales entre San Millán de la Cogolla y Valvanera los únicos protagonistas de sus tomas: Barranco de Reniega, La Cueva de Nuño, la Pradera de Ocijo, Vista de Berceo desde el camino de Estollo y Cuesta de Reniega. Además, tanto en las postales más monumentales como en las de carácter más paisajístico, la presencia humana, en la mayor parte de los casos deliberada, también adquirió un papel destacado que contribuyó a acrecentar el carácter pictorialista y la belleza de las imágenes. Este componente humano, al que se sumó en este caso el etnográfico, alcanzó su punto álgido en la última de las tarjetas que completaba la colección, la titulada “Manteamiento de los perros – Costumbre del Valle de San Millán (Rioja)”. En ella, y a través de un fotomontaje, el notario recogió el instante en el que un buen número de mozos mantee a cinco perros, que aparecen en el aire, en una imagen de temática tan original que no tiene parangón con las del resto de postales de aquellos años⁶²⁵. Es por estos y otros motivos por los que Ignacio Gil-Díez destaca el carácter singular de la obra de Santos Fernández Santos y, más concretamente, de estas tarjetas postales de San Millán de la Cogolla y Valvanera pues “en fecha muy temprana, incluyen en las colecciones provenientes de nuestra región una visión bucólica de la montaña, un gusto por un paisaje apenas modificado por el ser humano y una calidad y capacidad para la fotografía más que notables”⁶²⁶.

⁶²⁵ Las veinticuatro tarjetas postales que conforman esta colección pueden apreciarse en COMI RAMÍREZ, Antonio (ed.), *La tarjeta postal en La Rioja hasta 1905...*, pp. 353-387, en la que dedica un apartado a Santos Fernández Santos en el capítulo “Fotógrafos. Nuevas aportaciones” (pp. 77-90).

⁶²⁶ GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio, “La primera imagen ‘de postal’ de La Rioja”, en COMI RAMÍREZ, Antonio (ed.), *La tarjeta postal en La Rioja hasta 1905...*, p. 16.



Lámina 134. Santos Fernández Santos, *Monasterio del Escorial de la Rioja, Claustro bajo*, Milán, 1905, tarjeta postal (Colección Juan Castroviejo).

No acabaría el año 1905 sin noticias de la publicación de una nueva colección de tarjetas postales ilustradas debida, de nuevo, a la iniciativa de un particular. En concreto, fue el cirujano dentista Adolfo Herrarte el encargado de editar una colección compuesta de diez postales con vistas de Haro en la que se reproducían algunas de sus calles, plazas y edificios más notables y entre las que la prensa destacaba “una vista parcial de Haro, tomada desde Vista Alegre, que es un acierto como belleza panorámica; la casa antigua de López de Haro y otra de la plazuela de San Martín”⁶²⁷. Esta no era la primera de las colecciones que editaba Herrarte con vistas de la ciudad jarrera, puesto que en la noticia de esta colección se hacía referencia a una tirada anterior que debió ponerse a la venta hacia 1903, año en el que Bernardo Riego fecha una postal titulada “Haro. -Deposito[sic] de los vinos finos de Lopez[sic] de Heredia y C^a”, editada por el propio dentista, nacido en Leza y afincado en Haro, incluida en su obra sobre la tarjeta postal en España⁶²⁸. Tampoco fue la última de sus colecciones de tarjetas postales dedicadas a Haro y su entorno, poniendo a la venta en su comercio de ferretería nuevas series más completas en noviembre de 1910⁶²⁹ y diciembre de 1914⁶³⁰ con nuevos motivos como las Conchas, el Barrio de la Estación o los viveros de vides del propio Adolfo Herrarte⁶³¹.

⁶²⁷ *La Rioja*, Logroño, 20 de diciembre de 1905, nº 5.234, p. 1.

⁶²⁸ RIEGO AMÉZAGA, Bernardo (ed.), *España en la tarjeta postal: un siglo de imágenes*. Madrid, Lunwerg, 2010, p. 112.

⁶²⁹ *La Rioja*, Logroño, 20 de noviembre de 1910, nº 6.794, p. 1.

⁶³⁰ *La Rioja*, Logroño, 17 de diciembre de 1914, nº 8.171, p. 1.

⁶³¹ Sobre la figura de Adolfo Herrarte Alegría y su actividad editora véase COMI RAMÍREZ, Antonio, “Editores riojanos de tarjetas postales” en COMI RAMÍREZ, Antonio (ed.), *La tarjeta postal en La Rioja hasta 1905...*, pp. 50-53.

La intención de reafirmar la veracidad histórica de la legendaria Batalla de Clavijo fue el pretexto que empleó el editor Valentín Acha Hurtado, vecino de aquella localidad con editorial propia en Barcelona, para poner a la venta, también hacia el año 1905, dos series diferentes de tarjetas postales. La edición de las mismas la realizó en una de las mejores técnicas de impresión de la época, el gelatino bromuro iluminado (coloreado a mano), con la que, sin embargo, no obtuvo los mejores resultados. La Librería de La Rioja llegó a vender este conjunto de tarjetas postales que representaban “los hechos y paisajes más culminantes de tan gloriosa jornada” al menos desde septiembre de 1906⁶³². Siguiendo lo expuesto por Antonio Comi en *La tarjeta postal en La Rioja hasta 1905*, la primera de las series se componía de tres tarjetas postales en las que se mostraba, por un lado, una fotografía de D. P. Rubio del paraje denominado *La Matanza* en el que debió desarrollarse la batalla y, por otro, dos imágenes coloreadas del grupo escultórico *Santiago y Cierra España*, atribuido a Juan de Juanes y conservado en la Real Basílica de Santiago en Clavijo, y de la pintura al fresco *Batalla de Clavijo* de Casado, localizada en la Real Basílica de San Francisco el Grande en Madrid⁶³³. La segunda de las series, coloreada íntegramente, estaba conformada por un total de diez tarjetas postales en las que Valentín Acha volvió a combinar vistas de calles y parajes de Clavijo y su entorno, la mayor parte de ellas con la firma del fotógrafo D. P. Rubio, con obras de arte mueble relacionadas con la legendaria batalla y la propia población de Clavijo. Entre el primer grupo y, desde el punto de vista de la fotografía monumental y de arquitectura, sobresalen la tarjeta postal titulada “Clavijo.-Una entrada del pueblo”, en la que aparecen tres hombres a lomos de sus caballos frente a las fachadas oriental y septentrional de la iglesia de la Asunción, y la que recibe el nombre de “Clavijo.-Una calle del pueblo”, en la que se divisa al fondo parte de la muralla del castillo de Clavijo, enmarcada en primer plano por los dos flancos de viviendas que determinan el trazado de la calle en la que se localiza un numeroso grupo de lugareños que parecen posar ante la cámara⁶³⁴.

Esta última imagen fue reproducida por el propio editor clavillense junto a otras dos de las fotografías que sirvieron de base para la segunda serie de tarjetas postales (“2. La aparición de Santiago-Cuadro de Navarrete el mudo existente en la basílica de Santiago de Clavijo pintado por encargo de los Caballeros de la Orden” y “6. Extramuros de Clavijo-Valle de San Prudencio: donde acampó el ejército Cristiano después de la derrota de Albelda”) en la breve guía para visitantes titulada *Recuerdos y Bellezas de La Rioja: de Logroño a Clavijo*, que él mismo redactó y editó en su establecimiento barcelonés de la calle Córcega en mayo de 1908⁶³⁵. Además, en este primer volumen que pretendía iniciar una serie mucho más amplia hasta conformar una completa guía artística y monumental de La Rioja⁶³⁶, incluyó otras dos imágenes inéditas en sus tarjetas postales. La primera de ellas es muy similar a la tarjeta postal de la primera serie en la que se aparecía el campo de *La Matanza*, cuya única diferencia estriba en el rebaño de ovejas

⁶³² *La Rioja*, Logroño, 20 de septiembre de 1906, nº 5.480, p. 2.

⁶³³ COMI RAMÍREZ, Antonio, “Catálogo”, en COMI RAMÍREZ, Antonio (ed.), *La tarjeta postal en La Rioja hasta 1905...*, pp. 149-153.

⁶³⁴ Ambas series de tarjetas postales pueden apreciarse en COMI RAMÍREZ, Antonio (ed.), *La tarjeta postal en La Rioja hasta 1905...*, pp. 149-167.

⁶³⁵ ACHA HURTADO, Valentín, *Recuerdos y Bellezas de La Rioja: de Logroño a Clavijo. Guía del visitante a la Basílica de Santiago y al Convento de San Prudencio en el Monte Laturce*. Barcelona, V. Acha Editor Barcelona, 1908.

⁶³⁶ Se desconoce si Valentín Acha llegó a publicar volúmenes posteriores dedicados a otras obras artísticas y monumentos de La Rioja distintos a los localizados en Clavijo.

que pasta en sus praderas. La segunda de ellas, mucho más importante desde el punto de vista de la fotografía monumental, presenta una vista general de la localidad y, especialmente, del castillo de Clavijo desde Monte Laturce⁶³⁷. En este sentido, llama la atención que Acha, disponiendo de una fotografía tan representativa como ésta, no la incluyese en ninguna de sus dos series sobre la Batalla de Clavijo.

Por el precio de una peseta, importe habitual al que fueron vendidas otras muchas colecciones de la época compuestas por diez tarjetas postales, vendía en 1908 el comerciante calagurritano Félix Madorrán una colección “con vistas de lo más notable de Calahorra”⁶³⁸. Para obtenerlas, los calagurritanos tuvieron que acercarse a su variopinto comercio sito en el número 1 de la calle Santiago del que se hizo cargo tras la muerte de su padre, Melitón Madorrán, en 1911. Además de esta colección de tarjetas postales ofertadas en febrero de 1908, Antonio Comi conserva en su archivo personal una tirada de cuatro postales datadas en 1903 y editadas por *Hijo de Melitón Madorrán* en las que se presenta un instante de la procesión de san Emeterio y san Celedonio, con un grupo heterogéneo de monaguillos en primer plano; una multitud de niños y jóvenes rodeando a los cuatro gigantes, que se disponen en las inmediaciones de la catedral; y, con especial interés desde el punto de vista del patrimonio monumental, una vista frontal de la fachada occidental de la iglesia de Santiago y otra mucho más general de la catedral de Santa María, con su torre como buque insignia, tomada desde el otro lado del río Cidacos, junto al puente. En consecuencia, a pesar de que las noticias en prensa de la actividad editora de Félix no aparecieron hasta 1908, el hijo de Melitón Madorrán debió estar implicado en ella bastante tiempo antes, al menos un lustro⁶³⁹.

Antes de concluir la primera década, con motivo de la celebración del octavo centenario de la muerte de santo Domingo de la Calzada, el diario *La Rioja* publicó un suplemento dedicado a la localidad calceatense, su fundador y las fiestas patronales celebradas durante esos días de mayo profusamente ilustrado con una gran variedad de fotografías y en cuya última página aparecía un anuncio de la Imprenta de Hermenegildo Ortega en el cual se instaba a que ningún visitante marchase de Santo Domingo de la Calzada “sin llevar un ejemplar de la Vida del Santo fundador de la Ciudad y una colección de Postales de vistas de la misma y de sus monumentos”⁶⁴⁰.

Otras colecciones de editores riojanos

A pesar de que no quedaron documentadas de manera explícita en las páginas de los periódicos y revistas regionales, a lo largo del primer cuarto de siglo XX se editaron y circularon muchas otras colecciones y tarjetas postales sueltas de temática eminentemente artística, monumental y arquitectónica en La Rioja. Siguiendo un orden cronológico, la más antigua de todas ellas fue una tarjeta editada hacia 1900 en cuya mitad izquierda del anverso se incluía una fotografía general de la catedral de El Salvador en Santo Domingo de la Calzada, realizada desde

⁶³⁷ ACHA HURTADO, Valentín, *Recuerdos y Bellezas de La Rioja: de Logroño a Clavijo...*, s. p. (lámina dispuesta entre las páginas 14 y 15).

⁶³⁸ *La Rioja*, Logroño, 21 de febrero de 1908, nº 5.929, p. 1.

⁶³⁹ Estas cuatro tarjetas postales pueden apreciarse COMI RAMÍREZ, Antonio (ed.), *La tarjeta postal en La Rioja hasta 1905...*, pp. 127-131.

⁶⁴⁰ *La Rioja*, Logroño, 12 de mayo de 1909, número extraordinario, p. 8.

un lugar algo elevado al norte, probablemente el edificio del actual Ayuntamiento de la localidad⁶⁴¹. En 1901 *Hijos de Alesón* puso a la venta una colección de diez tarjetas postales, probablemente la primera de las que editaron, con vistas de Logroño. En su mayor parte se tratan de tomas en perspectiva de las principales calles de la ciudad (Muro del Carmen, del Mercado, Vara de Rey y Muro de las Escuelas -actual Bretón de los Herreros-), a las que se suman una captura de la portada de la iglesia de San Bartolomé, dos imágenes de las estatuas de Espartero y Sagasta y dos vistas generales del Puente de Hierro y el Puente de Piedra⁶⁴². En ese mismo año también debieron ponerse en circulación otras dos series de tarjetas postales dedicadas a Logroño, una editada por la *Imprenta de El Riojano*⁶⁴³ y otra por la *Papelería Viuda de Venancio de Pablo*. En el primer caso, tan solo se conserva una postal circulada en mayo de 1901 y titulada “Logroño.- Salón de Conciertos” en la que se presenta una imagen del quiosco de la música del Espolón. En el segundo caso, la colección se compone de doce tarjetas ilustradas con fotografías de Alberto Muro que, con el título general de “Recuerdo de Logroño”, vuelven a repetir muchos de los motivos que ya habían sido incluidos en la tirada de “Hijos de Alesón” a excepción de una vista panorámica de la ciudad desde el Monte Cantabria y de tomas más específicas de la Plaza del Mercado, el Espolón y la Fachada occidental de la concatedral de Santa María la Redonda⁶⁴⁴. En la segunda serie de vistas logroñesas editada por *Hijos de Alesón* en 1902 el repertorio gráfico dio continuidad a las vistas urbanas y patrimoniales logroñesas, con tomas interiores de la concatedral de Santa María la Redonda (Altar mayor, Mausoleo de Espartero y Retablo de la Adoración de los Reyes Magos) y el convento de la Enseñanza (Altar mayor en Navidad), pero en este caso se incluyeron dos postales en las que se recogían dos acontecimientos sociales de gran asistencia como una corrida de toros y una procesión de San Bernabé⁶⁴⁵, poco habituales hasta ese momento.

A lo largo del año 1903 fueron numerosas las colecciones de tarjetas postales que se editaron en La Rioja. Además de la comentada serie de cuatro postales de Calahorra puesta a la venta por Juan Madorrán⁶⁴⁶, aparecieron otras dos dedicadas a Haro y Ortigosa de Cameros. La primera de ellas, impresa por *Huaser y Menet* y puesta en circulación por la Imprenta y Librería de Viela e Iturbe, constaba al menos de siete tarjetas de vistas urbanas y monumentos de la localidad jarrera, aunque tan solo se conservan tres de ellas en las que aparecen la Basílica de la Vega, la calle de la Vega y la fachada del Ayuntamiento⁶⁴⁷. La dedicada al municipio camerano de Ortigosa, cuyos editores e impresores se desconocen, destacó por sus vistas panorámicas del Barrio de San Martín y el Barruelo, y por el importante componente paisajístico del entorno de la ermita de Santa Lucía y las postales tituladas “Los Escaleros” y “Los Ríos”. A estas cinco

⁶⁴¹ Esta tarjeta postal puede apreciarse con detalle en COMI RAMÍREZ, Antonio (ed.), *La tarjeta postal en La Rioja hasta 1905...*, pp. 395-397.

⁶⁴² La postal de la iglesia de San Bartolomé perteneciente a esta serie aparece en el catálogo de este trabajo con la referencia cat. nº 001.

⁶⁴³ Tras la muerte de Tiburcio Martínez Alesón, sus hijos Pura y Juan se hicieron cargo del negocio familiar y mantuvieron la denominación “El Riojano”, a la que añadieron la de “Hijos de Martínez Alesón” o, simplemente, “Hijos de Alesón”.

⁶⁴⁴ Esta colección de diez tarjetas postales puede apreciarse en COMI RAMÍREZ, Antonio (ed.), *La tarjeta postal en La Rioja hasta 1905...*, pp. 211-227.

⁶⁴⁵ Esta colección de diez tarjetas postales puede apreciarse en COMI RAMÍREZ, Antonio (ed.), *La tarjeta postal en La Rioja hasta 1905...*, pp. 229-241.

⁶⁴⁶ Véase cap. 6.1, p. 273.

⁶⁴⁷ Las tres tarjetas postales que se conservan pueden apreciarse en COMI RAMÍREZ, Antonio (ed.), *La tarjeta postal en La Rioja hasta 1905...*, pp. 185-189.

tomas se añadió una última postal de una festividad celebrada en 1899 en la que sobresale la multitud que se congrega en la plaza del pueblo⁶⁴⁸. Sin embargo, en 1903 predominaron sobre el resto las colecciones y tarjetas postales sueltas que abordaron el “Desastre de Cenicero”, un trágico accidente ocasionado por el descarrilamiento del tren correo a su paso por el puente de Torremontalbo el 27 de junio de ese año, lugar al que acudieron algunos fotógrafos locales como Alberto Muro y Teodoro y Emilio de Oñate para dar testimonio gráfico del aciago suceso⁶⁴⁹.

El año 1904 también fue prolífico en cuanto a colecciones de tarjetas postales ilustradas de temática riojana. Hasta en tres de ellas Logroño se convirtió en el centro de atención, con dos series de cuatro y ocho postales editadas por la *Librería Moderna* de Martínez y Ruiz y una última editada por *Librería Hijos de Merino* compuesta por diez tarjetas postales con imágenes del fotógrafo Alberto Muro⁶⁵⁰. Además de las típicas vistas generales de la ciudad, de sus principales arterias y de sus insignes edificios y monumentos que se habían reproducido con anterioridad, estas colecciones también introdujeron nuevos motivos como la Fábrica de Tabacos, el Asilo Provincial, la calle Delicias (actual calle Miguel Villanueva)⁶⁵¹, el Teatro Bretón de los Herreros o los Cuarteles del General Urrutia. Fuera de la capital riojana las otras dos colecciones que se pusieron en circulación hacia 1904 presentaban imágenes de Haro y Brieva de Cameros. En lo que respecta al municipio jarrero, una serie de al menos siete tarjetas postales fueron puestas a la venta por la *Librería J. Pérez Montoya* en la que, entre otras, aparecen vistas del Hotel Suizo en la Plaza de la Paz, la Casa de Correos y Telégrafos (Palacio de Tejada), la Plaza de la Cruz y la calle del conde de Haro⁶⁵². En el caso de Brieva de Cameros, durante este año circuló una tarjeta postal con la fotografía de G. Caro de la fuente de la localidad, que se presenta en el centro de la composición, rodeada por numerosos lugareños y con tres viviendas de diferente altura como telón de fondo⁶⁵³.

Finalmente, el último año en el que se vieron invadidos los anversos de las tarjetas postales con los mensajes manuscritos de los emisores también se produjo una intensa edición y distribución de tarjetas postales ilustradas en La Rioja. A los ya conocidos casos de Valentín Acha, Santos Fernández Santos y Adolfo Herrarte con sus series de la Batalla de Clavijo, los monasterios de San Millán y Valvanera y las vistas de Haro, respectivamente, se sumaron otras tantas postales coloreadas de la localidad jarrera, muchas de ellas publicadas con anterioridad por el cirujano dentista Adolfo Herrarte. Sin fecha concreta, aunque anterior a 1906, también circuló por tierras riojanas una colección editada por *Chocolates Las Bargas, Hijos de Isidro Aguirre* que, impresas por Thomas en Barcelona y en base a fotografías de Cirilo Aguirre, en las

⁶⁴⁸ Esta colección de seis tarjetas postales puede apreciarse en COMI RAMÍREZ, Antonio (ed.), *La tarjeta postal en La Rioja hasta 1905...*, pp. 343-349.

⁶⁴⁹ Para ampliar la información sobre este funesto accidente y las colecciones de tarjetas postales que se editaron con algunas de las fotografías del accidente véase COMI RAMÍREZ, Antonio (ed.), *La tarjeta postal en La Rioja hasta 1905...*, pp. 61-66 y 135-145.

⁶⁵⁰ Estas tres colecciones de tarjetas postales de Logroño pueden apreciarse en COMI RAMÍREZ, Antonio (ed.), *La tarjeta postal en La Rioja hasta 1905...*, pp. 247-279.

⁶⁵¹ En la obra *España en la tarjeta postal*, editada por Bernardo Riego en 2010, se reproduce la tarjeta postal de la calle de las Delicias que puso en circulación la Librería Moderna, Martínez y Ruiz durante este año (p. 144).

⁶⁵² Tres tarjetas postales de esta colección pueden apreciarse en COMI RAMÍREZ, Antonio (ed.), *La tarjeta postal en La Rioja hasta 1905...*, pp. 195-199.

⁶⁵³ Esta tarjeta postal puede apreciarse en detalle en COMI RAMÍREZ, Antonio (ed.), *La tarjeta postal en La Rioja hasta 1905...*, pp. 399-401.

que ofreció varias vistas de Munilla (Plaza de San Miguel, Puente Aydillo, Fábrica de Chocolates Las Bargas) y una general de Enciso⁶⁵⁴. A partir de la década de 1910 siguieron editándose colecciones de tarjetas postales en La Rioja por parte de las principales imprentas y librerías de la región, destacando los casos de la logroñesa *Imprenta y Librería Moderna*, cuya sección fotográfica recibió un gran impulso con la gerencia de Hermenegildo Martínez (*Foto Gildo*), encargado de realizar varias tiradas de tarjetas postales durante los años veinte en base a fotografías capturadas por él mismo⁶⁵⁵; y la jarrera *Librería Viela*, que continuó su actividad editora hasta 1960.

A caballo entre la actividad comercial propia de un negocio editorial y la iniciativa privada de un particular del ámbito local se encuentra la colección de tarjetas postales ilustradas puesta en circulación en 1918 “Monasterio de San Millán de Yuso (El Escorial de La Rioja)”. Fue editada bajo el título genérico de “Colección Artística de España” por la madrileña *Fototipia Hauser y Menet* empleando las fotografías del militar y fotógrafo Manuel Servet⁶⁵⁶, cuyo nombre figura en la portada del encarte (*lám. 135*) y en el anverso de cada una de las postales, acompañando al título de cada una de las imágenes y a la indicación de ‘Serie A’. Esta última anotación llevaría a pensar que se editaron series posteriores compuestas por las mismas tarjetas postales o por otras con diferentes motivos, hipótesis que, hasta el momento, no se han podido demostrar.



Lámina 135. Encarte de la colección de tarjetas postales “Monasterio de San Millán de Yuso (El Escorial de La Rioja)” (Colección particular, fotografía de José Manuel Valle Melón).

⁶⁵⁴ Estas siete tarjetas postales pueden apreciarse en COMI RAMÍREZ, Antonio (ed.), *La tarjeta postal en La Rioja hasta 1905...*, pp. 299-309.

⁶⁵⁵ COMI RAMÍREZ, Antonio, “Editores riojanos de tarjetas postales...”, p. 47.

⁶⁵⁶ Sobre la figura de Manuel Servet véase COMI RAMÍREZ, “Editores locales de tarjetas postales”, en COMI RAMÍREZ, Antonio, *La tarjeta postal en Logroño hasta 1950...*, pp. 70-74; y cap. 8.3, pp. 454-457.

De marcado carácter arquitectónico, esta colección compuesta por diez tarjetas postales se dedicó en exclusiva al monasterio de Yuso y, siguiendo la numeración establecida por los propios editores, están protagonizadas por la portada de acceso al monasterio desde la antigua mayordomía, uno de los ángulos exteriores del claustro bajo visto desde el patio (lám. 136), la Escalera principal del Salón de los Reyes, la biblioteca, la sacristía, el retablo mayor de la iglesia, el cancel de paso entre el claustro bajo y el brazo sur del crucero de la iglesia, el púlpito localizado en el lado de la epístola de los pies de la iglesia, la reja de cierre entre la nave central y el coro bajo y las puertas del trascoro. Ocho de las diez fotografías empleadas por *Hauser y Menet* para editar esta colección, como se verá con mayor detalle más adelante⁶⁵⁷, aparecieron dos años después de la edición de la colección en un artículo de Juan Cualquiera sobre el propio monumento emilianense en la revista *Blanco y Negro*⁶⁵⁸.

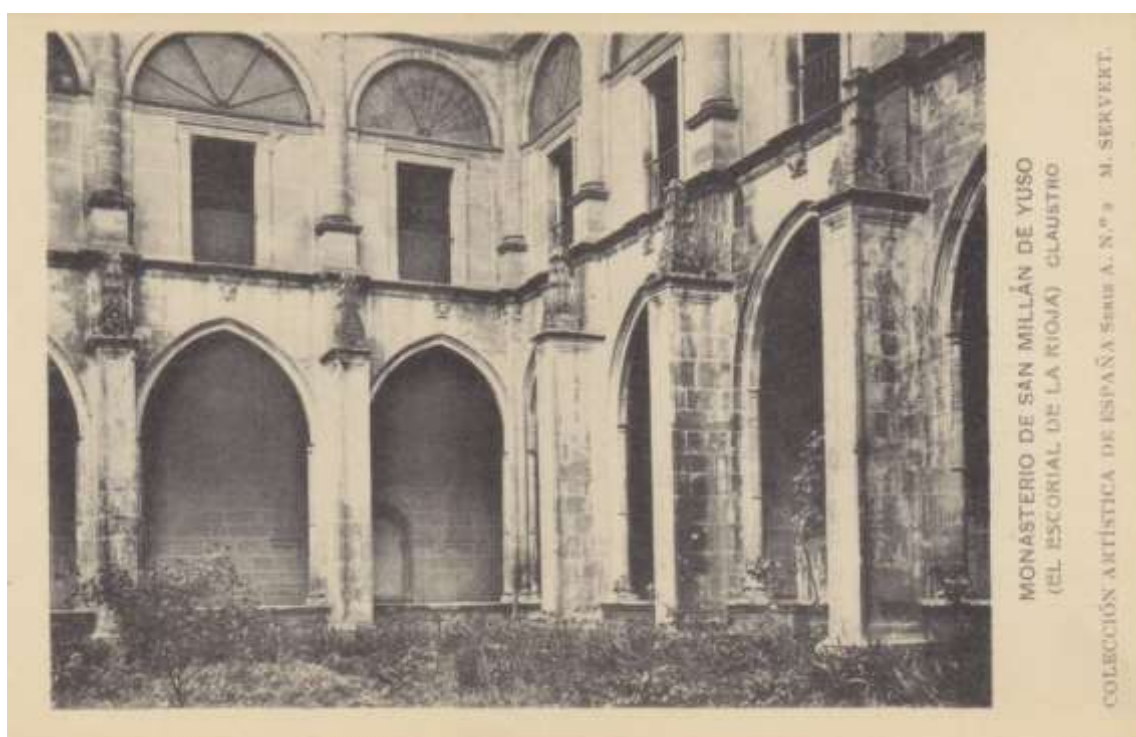


Lámina 136. Anónimo, *Estación de ferrocarril*, Logroño, Fototipia Thomas (Barcelona), 1910-1912, negativo (Colección particular, fotografía de José Manuel Valle Melón).

Colecciones de editores nacionales

Durante estas primeras décadas del siglo XX emergieron con fuerza en el plano nacional dos firmas especializadas en la impresión y edición de tarjetas postales que, entre sus tiradas, incluyeron imágenes de La Rioja: *Fototipia Thomas* y L. Roisin. La *Fototipia Thomas* fue fundada en 1880 por el impresor barcelonés Josep Thomas i Bigas, dando sus primeros pasos en la reproducción de la imagen fotográfica a través de diversas técnicas como la litografía, el fotograbado, la autotipia, el heliograbado y la fototipia, especialidad de la casa. De sus talleres

⁶⁵⁷ Véase cap. 6.1, pp. 315-316.

⁶⁵⁸ CUALQUIERA, Juan, "El Escorial de La Rioja...", pp. 27-30.

especializados salieron muchos de los trabajos de impresión para calendarios, carteles, guías, recordatorios, libros, periódicos y revistas de la época como *La Ilustració Catalana* o *El Arte en España*. Fue hacia 1901 cuando se inició en el mundo de la edición de tarjetas postales, reeditando colecciones anteriores de otros editores y atendiendo principalmente a temas catalanes. Sin embargo, en 1905 comenzó su especialización con la puesta en circulación de colecciones de tarjetas postales propias que abarcaron gran parte de la geografía española y cuyas fotografías encargó a importantes fotógrafos locales⁶⁵⁹. En ellas aparecieron multitud de ciudades y poblaciones de España, con un claro predominio de las vistas urbanas, así como de paisajes y reproducciones de obras de arte mueble y monumental. La actividad de la *Fototipia Thomas* continuó como negocio familiar tras la muerte de su fundador en la ciudad suiza de Berna en 1910, extendiendo su producción de tarjetas postales hasta mediados de los años cincuenta, cuando se vio obligada a cerrar sus puertas. Una parte importante de los negativos y objetos fotográficos que empleó esta casa barcelonesa para la edición de tarjetas postales ilustradas, en torno a las 22.000 imágenes, se conservan en el Fondo Fotográfico del Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya (en adelante IEFC)⁶⁶⁰, incluyéndose entre ellas un total de 59 imágenes realizadas en los municipios riojanos de Logroño (44), Haro (11) y Calahorra (4)⁶⁶¹. En el caso de la capital, las fotografías ofrecen un amplio repertorio de vistas generales Logroño, principalmente desde el río Ebro, escenas urbanas en las que se muestra el ambiente social y comercial de sus principales calles e imágenes de sus principales bienes arquitectónicos y monumentales (*lám. 137*). Las tomas de Haro, fechadas en 1905, recogen, entre otras, vistas de la Plaza de la Herradura, la calle de la Vega o de la por entonces Casa de Correos y Telégrafos, que ocupó las estancias del Palacio de Tejada (*lám. 138*). En Calahorra, las fotografías se convirtieron en un fiel reflejo de los quehaceres cotidianos de sus habitantes y del ambiente comercial de sus principales calles, sin olvidar su magnífica riqueza monumental encarnada en la catedral de Santa María o la iglesia de San Andrés (*lám. 139*).

⁶⁵⁹ Origen e historia, [en línea], Fototipia Thomas, <<https://www.fototipiathomas.es/origen-e-historia/>>, [Consulta: 23-08-2021].

⁶⁶⁰ Colección Thomas, [en línea], IEFC, <<https://www.iefc.cat/es/colecciones/thomas/>>, [Consulta: 23-08-2021].

⁶⁶¹ Varias de estas imágenes se reproducen en el catálogo de la exposición *Cien años de fotografía en La Rioja* (1992) en las páginas 85-88 (Haro) y 91-92 (Calahorra).

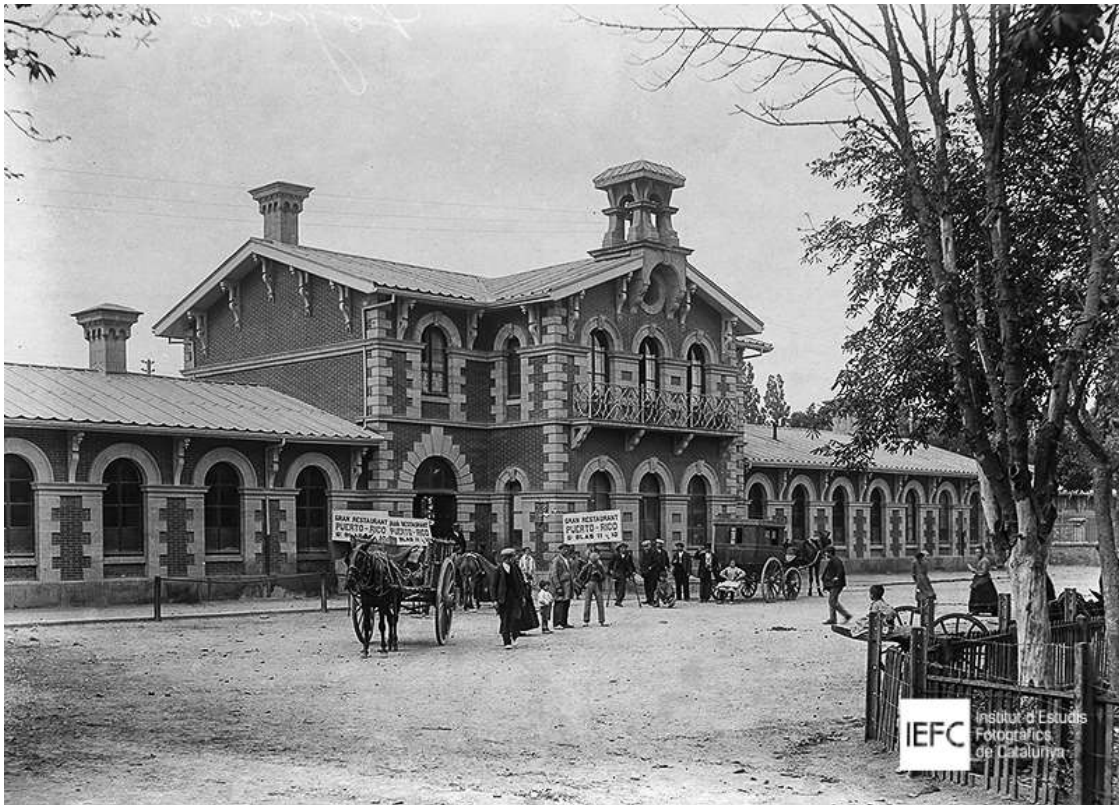


Lámina 137. Anónimo, *Estación de ferrocarril*, Logroño, *Fototipia Thomas* (Barcelona), 1910-1912, negativo (Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya).



Lámina 138. Anónimo, *Palacio de Tejada (Casa de Correos y Telégrafos)*, Haro, *Fototipia Thomas* (Barcelona), 1905, negativo (Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya).



Lámina 139. Anónimo, *Plaza e Iglesia de San Andrés, Calahorra, Fototipia Thomas* (Barcelona), 1905, negativo (Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya).

Una buena parte de los negativos originales empleados por esta fototipia catalana fueron adquiridos por anticuarios a mediados de los años ochenta del siglo pasado y, posteriormente, se convirtieron en objeto de lucrativas operaciones comerciales, diseminándose en colecciones privadas y fondos de entidades públicas que han podido recuperarse, aunque de manera virtual, gracias al proyecto liderado por la Fundación Anastasio de Gracia (AG-FITEL)⁶⁶². El Ayuntamiento de Logroño conserva veintisiete de estos clichés originales empleados por la *Fototipia Thomas* para editar tarjetas postales de la capital riojana, los cuales fueron adquiridos a uno de esos anticuarios por Resolución de la Alcaldía del 14 de noviembre de 2002⁶⁶³. Estos veintisiete negativos de acetato de autoría anónima, a excepción de uno de ellos atribuido a *Foto Gildo* y fechado hacia 1920-1922 en el que se recoge parcialmente la fachada sur de la concatedral de San María la Redonda y los cuerpos superiores de las torres (*lám. 140*), presentan fotografías que fueron capturadas entre 1910 y 1914 y que repiten, en la mayor parte de los casos, los motivos que aparecieron en las tarjetas postales en fechas anteriores. De esta manera, bajo el título de “Vistas de Logroño de Thomas”, la serie la conforman vistas panorámicas y generales tanto de la ciudad en su conjunto como de los Puentes de Piedra y Hierro sobre el río Ebro; tomas urbanas de las calles Vara de Rey, Bretón de

⁶⁶² Al rescate del patrimonio fotográfico e industrial, [en línea], Fototipia Thomas, <<https://www.fototipiathomas.es/>>, [Consulta: 23-08-2021].

⁶⁶³ Reconstruir lo destruido, [en línea], Fototipia Thomas, <<https://www.fototipiathomas.es/reconstruir-lo-destruido/>>, [Consulta: 23-08-2021].

los Herreros, Muro de Francisco de la Mata y el Paseo Príncipe de Vergara; capturas de las estatuas del General Espartero y Práxedes Mateo Sagasta; fotografías generales y en detalle de la concatedral de Santa María la Redonda, la iglesia Imperial de Santa María de Palacio, la iglesia de San Bartolomé y el convento de la Enseñanza; vistas de otros inmuebles destacados como el Palacio de los Chapiteles, la Estación de Ferrocarril, el Instituto General y Técnico y la Fábrica de Tabacos; y, finalmente, un paisaje natural protagonizado por el Monte Cantabria.



Lámina 140. Hermenegildo Martínez (Foto Gildo), *Concatedral de Santa María de la Redonda*, Logroño, 1920-1922, negativo de acetato (Ayuntamiento de Logroño).

En manos de un coleccionista privado se encuentran también algunos de los negativos que la *Fototipia Thomas* encargó para la edición de tarjetas postales de Calahorra y que

quedaron, tras el abandono de la sede de la casa de impresión, en manos de anticuarios⁶⁶⁴. En concreto, el proyecto de recuperación digital de estos fondos conserva un total de veintiséis negativos en los que, además de vistas urbanas y de imágenes interiores y exteriores de edificios fabriles calagurritanos, aparecen planos generales de dos de sus monumentos religiosos más representativos: la catedral de Santa María, con dos tomas exteriores desde el noroeste y el puente sobre el río Cidacos y dos interiores del retablo mayor y la Capilla de los Santos Mártires; y la iglesia de Santiago, cuya fachada occidental sobresale majestuosa en el entorno de la Plaza del Raso.

En el caso de la firma de Lucien Roisin, francés afincado en Barcelona que inició su andadura como fotógrafo, su labor como editor de tarjetas postales también le reportó pingües beneficios durante los años veinte y treinta del siglo XX, llegando a regentar un establecimiento especializado en este tipo de correspondencia ilustrada en la Rambla de Santa Mónica de Barcelona llamada *La Casa de la Posta*⁶⁶⁵. En ella ofertaba una gran variedad de postales en las que se incluían imágenes de gran parte de la geografía española que, si bien en algunos casos tuvieron como base las fotografías realizadas por el mismo, fueron tomadas por colaboradores locales a los que compraba sus clichés. Entre las postales editadas por Roisin, fue la ciudad concebida desde un plano puramente urbanístico la gran protagonista. A pesar de ello, también puso en circulación otras postales con paisajes, vistas de poblaciones de menor entidad y tomas centradas en el patrimonio artístico y monumental. Gran parte de estas fotografías sobre las que se sustentó el negocio del fotógrafo y editor parisino asentado en la ciudad condal se conservan, nuevamente, en el IEF⁶⁶⁶. Entre ellas, se localizan un total de 38 fotografías de Logroño y Haro en las que volvieron a predominar los lugares y monumentos más representativos de ambas ciudades, con algunas novedades en cuanto a edificios de nueva construcción como es el caso del Seminario Diocesano inaugurado en la capital riojana en 1929 (véase, *cap. 6.2, p. 372*).

Del análisis de todas estas colecciones de tarjetas postales que circularon en la región entre finales del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX se advierten claras diferencias entre Logroño y el resto de localidades riojanas, no tanto en el apartado temático, que, con escasas excepciones, se mantuvo en la misma línea de vistas generales de las poblaciones, sus calles y su patrimonio artístico y monumental, como en el ámbito de la edición. Logroño fue el municipio más representado en las tarjetas postales gracias, además de a su capitalidad de la por entonces provincia del mismo nombre, al hecho de concentrar en ella la mayoría de los establecimientos dedicados a la edición de este tipo de correspondencia fotográfica. Entre las vistas urbanas de la capital riojana, predominaron las panorámicas desde la margen izquierda del río Ebro, las que incluyeron en su encuadre alguno de los dos puentes principales de la ciudad (el de Piedra y el de Hierro) y las que mostraron en profundidad algunas de sus calles más representativas. En estas últimas, las más numerosas, los editores y fotógrafos centraron su atención en las arterias en las que se concentraba la actividad social, comercial y política de la ciudad, en torno al

⁶⁶⁴ Localizador de imágenes, [en línea], Fototipia Thomas, <<https://www.fototipiathomas.es/localizador-de-imagenes/>>, [Consulta: 23-08-2021].

⁶⁶⁵ BONET BAÑULS, Isabel M^a, “La Valencia de Roisin y el patrimonio de la iglesia”, en PÉREZ GIMÉNEZ, Juan Ignacio (coord.), *Thesaurus Ecclesiae. Thesaurus II. 2^{as} Jornadas sobre el Patrimonio Cultural de la Iglesia*. Xàtiva, Aula de Cultura Beato Gonzalo Viñes, 2019, pp. 408-409.

⁶⁶⁶ Colección Roisin, [en línea], IEF, <<https://www.iefc.cat/es/colecciones/roisin/>>, [Consulta: 23-08-2021].

Espolón y la Plaza del Mercado. De esta manera, fueron recurrentes las tarjetas postales con vistas de la calle del Mercado (actual calle Portales), Muro del Carmen, Muro de Francisco de la Mata, Miguel Villanueva (o Delicias), Vara de Rey y Bretón de los Herreros (también denominada durante un tiempo “Muro de las Escuelas”). Es en estas calles en las que, además, se encontraban las principales muestras del patrimonio artístico y monumental de Logroño, siendo casi imprescindible en cualquier colección de tarjetas que se preciase la presencia de la portada de la iglesia de San Bartolomé, la fachada occidental con las torres gemelas de la concatedral de Santa María de la Redonda o las estatuas del General Baldomero Espartero y Práxedes Mateo Sagasta. Poco a poco, también fueron abriéndose camino la iglesia Imperial de Santa María de Palacio, el Teatro Bretón de los Herreros, el Instituto de Segunda Enseñanza, el Nuevo Matadero, la sede del Gobierno Civil, la Fábrica de Tabacos, el Asilo Provincial, el convento de la Enseñanza, etc.

A partir de los años veinte del siglo XX, con la expansión de la ciudad hacia el este, comenzaron a ganar representación en las tarjetas postales ilustradas las calles y monumentos alejados del centro neurálgico de la misma, atrayendo la atención de editores y fotógrafos por su carácter novedoso asociado al progreso y el crecimiento económico. Este es el caso de calles como Avenida de la Paz y edificios como el Seminario Diocesano. En lo que respecta al modo en que fueron tomadas las fotografías en base a las que se imprimieron estas tarjetas postales ilustradas de la ciudad de Logroño, en la mayor parte de los casos optaron por capturas a ras de suelo, buscando la mayor profundidad de campo y definiendo líneas muy marcadas con los flancos de edificios, en el caso de las vistas de calles, o colocando el motivo seleccionado en el centro de la composición, más usual en el caso de imágenes protagonizadas por el patrimonio artístico y monumental. Sin embargo, hacia 1904 se fueron introduciendo vistas menos convencionales como las realizadas desde puntos de vista elevados (el balcón de una vivienda, el tejado de un edificio, la torre de una iglesia o catedral...), llegando a parecer en ocasiones que estuvieran tomadas desde el aire. Un ejemplo claro de este efecto visual son las fotografías panorámicas del entorno de la concatedral de Santa María de la Redonda, cuya fachada occidental se erige en el centro de la imagen atrayendo la atención del observador, realizadas por varios fotógrafos con leves diferencias de encuadre y que, con toda probabilidad, fueron capturadas desde la torre o el chapitel desmantelado en 1902 de la iglesia de Santiago el Real (*lám. 141*).



Lámina 141. Gabino Hernández Alsina, *Vista general de Logroño*, Madrid: G. H. Alsina "Márgara", 1929, tarjeta postal (Fondo Fotográfico del IER).

Desde este punto de vista de la representación y la imagen ofrecida de una ciudad o población en las tarjetas postales de la época, fue Haro la que más cerca estuvo de la capital riojana. En las postales de la ciudad riojalteña se repitieron, no tanto las vistas generales desde las inmediaciones del río Tirón, como las de los principales espacios de socialización y el patrimonio monumental localizado en ellos. En este sentido, fue la Plaza de la Paz, centro neurálgico de la ciudad, uno de los lugares más representados en las tarjetas postales jarreras. En ellas se intercalaron tomas a ras de suelo con tomas desde puntos de vista elevados y capturas orientadas hacia el este, en las que aparece la fachada del Ayuntamiento, con otras dirigidas hacia el oeste, concediendo protagonismo al distinguido Hotel Suizo. Entre las calles más reproducidas en las postales de este primer tercio de siglo, la calle de la Vega ocupó un lugar preeminente en lo que a fotografía puramente urbana se refiere, puesto que las tarjetas de otras arterias principales del casco histórico de Haro estuvieron supeditadas a los palacios y casonas blasonadas como el Palacio de Tejada, antigua Casa de Correos y Telégrafos, como aparece en varias de las tarjetas postales o el Palacio de los Condes de Haro. En lo que respecta al patrimonio monumental religioso, la atención de los editores viró en favor de la basílica de Nuestra Señora de la Vega, vista desde el este, en detrimento de la iglesia de Santo Tomás, que apareció representada a través de su torre en tomas generales o en vistas en detalle de su magnífica portada (*lám. 142*). Además, en el caso de la localidad jarrera, su ambiente comercial y su estrecha relación con el mundo del vino provocó que las fotografías de bodegas y comercios asociados a ellas ganaran presencia en las tarjetas postales editadas en la ciudad. En ellas también fueron apareciendo paulatinamente parajes naturales como el de las Conchas de Haro, fotografiado tempranamente por Jean Laurent.



Lámina 142. Anónimo, *Haro, Calle de Santo Tomás*, Haro: Imprenta y Librería de Viela, posterior a 1905, tarjeta postal (Biblioteca de La Rioja).

Menos numerosas fueron las postales editadas durante estos años de Calahorra o Santo Domingo de la Calzada, siendo sus catedrales los motivos centrales de las mismas. Sin embargo, el peso artístico y monumental fue especialmente destacado en las colecciones de Nájera, San Millán de la Cogolla y Valvanera. Las series editadas por Lanzagorta y Oñate y por Santos Fernández Santos, así como la editada por *Hauser y Menet* con fotografías de Manuel Servet, se concibieron como auténticas colecciones de interés histórico-artístico que contribuyeron, más allá de cualquier fin económico, a difundir el patrimonio de dichas localidades entre los riojanos. En el caso de las tarjetas postales de Lanzagorta y Oñate, además, persiguieron otro objetivo, el de concienciar a la población y las instituciones en la protección y conservación de los monumentos y obras de arte. Tras esta idea se encontraba otro de sus promotores principales, Constantino Garrán⁶⁶⁷, defensor incansable del patrimonio y uno de los protagonistas necesarios para la aprobación definitiva en 1909 de las obras de restauración del monasterio de Santa

⁶⁶⁷ GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio, "La primera imagen 'de postal' de La Rioja...", p. 15.

María la Real de Nájera, monumento central de la primera serie editada por los aficionados najerinos. En el caso de Santos Fernández Santos, colaborador con algunas de sus fotografías en las dos series editadas por Lanzagorta y Oñate, su colección sobre los monasterios de Suso, Yuso y Valvanera es probable que tuviera mayores intenciones de obtener beneficios económicos, además de convertirse en un elemento de reafirmación de su tarea fotográfica y de los monumentos y paisajes que le rodearon durante su estancia laboral en La Rioja. Es por ello por lo que en las colecciones de unos y otro se observan diferencias relativas al modo de capturar y componer las imágenes. Mientras en las dos series de tarjetas postales ilustradas “Rioja histórica y monumental” las fotografías presentan el motivo artístico o arquitectónico seleccionado de manera objetiva, en el centro de la imagen y sin grandes pretensiones estéticas, la colección del notario Santos Fernández destila un estilo propio marcado por el buen gusto compositivo y la inclusión de elementos paisajísticos y humanos de manera deliberada, concediendo a las imágenes un estilo pictórico que fue constante en gran parte de su obra fotográfica.

El resto de municipios riojanos y de los monumentos localizados en ellos apenas estuvieron representados en las postales ilustradas de la época más allá de colecciones o tarjetas aisladas que, de nuevo, se debieron a personas oriundas de aquellos lugares o relacionadas con ellos por motivos profesionales, de amistad, etc. Fue así como aparecieron tarjetas postales de Ortigosa, Munilla o Enciso en las que predominaron las vistas generales y panorámicas tomadas desde lugares elevados con una gran amplitud de campo y en las que, en la mayor parte de los casos, destacaban en volumen y altura sus templos cristianos.

A pesar de estas diferencias en lo cuantitativo y lo cualitativo, fue en la distribución y, especialmente, en la edición de estas tarjetas postales donde existió una clara diferenciación entre Logroño y el resto de localidades de la región. Mientras que en la capital riojana fueron las librerías y las imprentas las encargadas de editar las colecciones de postales, la gran mayoría de ellas con la propia ciudad de Logroño como protagonista, en el resto del territorio la edición de colecciones de tarjetas postales ilustradas dependió de la iniciativa privada, tanto de fotógrafos profesionales como de aficionados. En el primer caso, destacaron por encima del resto tres librerías e imprentas anteriormente citadas como la *Librería El Riojano*, establecimiento que pudo ser el primer editor de tarjetas postales ilustradas en La Rioja y que, tras la muerte del fundador de la casa, compartió dicha denominación con la de *Hijos de Martínez Alesón*; la *Imprenta y Librería Moderna*, con el apellido de *Martínez y Ruiz* tras la asociación de Sabino Ruiz y Eleuterio Martínez en marzo de 1902, considerada como el “el editor de tarjetas postales más prolífico de toda La Rioja a lo largo del siglo XX”⁶⁶⁸; y la *Imprenta y Librería Hijos de Merino*, primera en editar una serie en la que figuraba el nombre de Alberto Muro y, junto a la *Librería Moderna*, la más prolífica en lo que a edición de postales en Logroño se refiere. De nuevo volvió a ser Haro la que más se acercó al modelo editor logroñés, contando entre sus establecimientos comerciales con la *Librería Pérez Montoya* y la *Imprenta y Librería Viela e Iturbe*, empresas que tuvieron un papel destacado, especialmente en el caso de la segunda, en la edición de tarjetas postales con vistas de la ciudad jarrera. Sin embargo, más allá de los límites municipales de Logroño, fueron las iniciativas privadas las encargadas de editar las colecciones de tarjetas postales con imágenes de sus localidades y de poblaciones del entorno. Entre sus protagonistas se encontraron fotógrafos profesionales y aficionados, propietarios de casas editoriales en otras

⁶⁶⁸ COMI RAMÍREZ, Antonio, “Editores riojanos de tarjetas postales...”, p. 48.

regiones españolas, comerciantes con establecimientos propios o profesionales de ámbitos tan lejanos a la fotografía como la odontología. En Alvaro la edición de tarjetas postales ilustradas corrió a cargo del electricista y aficionado Zoilo Calvo, que con el tiempo acabaría asentándose como fotógrafo profesional. El comerciante Félix Madorrán puso en circulación tarjetas con vistas de Calahorra desde su multidisciplinar negocio, en el que también contó con artículos fotográficos de la marca Kodak. Las series de la Batalla de Clavijo fueron editadas por iniciativa del orihundo de la localidad riojana Valentín Acha, propietario de una casa editorial en Barcelona. En Haro, además de las librerías anteriormente citadas, sobresalió la figura del cirujano dentista Adolfo Herrarte, quien aprovechó su otro negocio de ferretería como punto de venta de las postales que el mismo editó. El empresario y fotógrafo aficionado Cirilo Aguirre, propietario de la *Fábrica de Chocolates Las Bargas* junto a sus hermanos Joaquín y Santiago, tomó las imágenes de Munilla y Enciso que sirvieron para editar una colección impresa en Barcelona. Los fotógrafos aficionados najerinos Álvaro de Lanzagorta, telegrafista de profesión, y Teodoro de Oñate, electricista y relojero, fueron los impulsores junto al erudito Constantino Garrán de las colecciones de tarjetas postales histórico-artísticas que giraron en torno a los monasterios de Santa María la Real de Nájera, Suso y Valvanera. Estos dos últimos monumentos, además del monasterio de Yuso y algunos parajes naturales localizados entre San Millán de la Cogolla y Anguiano, fueron los principales protagonistas de las veinticuatro tarjetas postales editadas por Santos Fernández Santos, notario vallisoletano en la localidad bañada por las aguas del río Cárdenas y fotógrafo que se movió entre el mundo aficionado y el profesional.

En definitiva, independientemente de que la edición de tarjetas postales corriera a cuenta de imprentas y librerías o de personalidades asociadas de una u otra manera al mundo de la fotografía y del fin económico que se encontraba en la base de la mayor parte de estas iniciativas, todas ellas destacaron, como bien señala Ignacio Gil-Díez, “aquello que consideraban característico del territorio, en muchos casos rescatándolo o ensalzándolo, elaborando así, casi sin darse cuenta, la primera imagen colectiva de La Rioja”⁶⁶⁹. Una construcción de la imagen colectiva de la región en la que, además de las vistas panorámicas de poblaciones y las vistas urbanas de las principales calles de las ciudades y pueblos riojanos, el patrimonio artístico y, especialmente, el arquitectónico y monumental ocupó un lugar preferente.

6.1.2. La fotografía de arquitectura riojana en obras divulgativas, estudios histórico-artísticos y publicaciones eruditas

Crónica de la Provincia de Logroño (1867)

Muchas fueron las obras divulgativas, estudios histórico-artísticos y publicaciones eruditas que incluyeron fotografías de arquitectura riojana o que se sirvieron de éstas como base para sus ilustraciones. Este último fue el caso de la obra de Waldo Giménez Romera (1835-1896) publicada en 1867 *Crónica de la Provincia de Logroño*⁶⁷⁰. A lo largo de las páginas de esta

⁶⁶⁹ GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio, “La primera imagen ‘de postal’ de La Rioja...”, p. 16.

⁶⁷⁰ GIMÉNEZ ROMERA, Waldo, *Crónica de la Provincia de Logroño*. Madrid, Rubio y Compañía, 1867. En 1995 la Librería Hijazo editó una edición facsímil de esta obra (GIMÉNEZ ROMERA, Waldo, *Crónica de la Provincia de Logroño. Edición facsímil con prólogo de María Puido*. Logroño, Librería Hijazo, 1995).

crónica en la que el escritor y periodista almeriense, redactor de *El Imparcial* o *El Eco del País* entre otros⁶⁷¹, realizó un recorrido histórico por los hechos más relevantes acaecidos en la provincia y una semblanza de sus personajes más ilustres, incluyó un total de cinco xilografías del dibujante y litógrafo Vicente Urrabieta Ortiz y el grabador Joaquín Sierra y Ponzano que, indudablemente, tomaron como base las fotografías que Jean Laurent realizó dos años antes durante su paso por territorio riojano y su breve estancia en Logroño. La primera de estas xilografías titulada *Calle del Mercado* repitió la perspectiva elevada que el fotógrafo francés seleccionó para su *Vista de la Calle del Mercado*, si bien se advierten diferencias llamativas en lo que respecta a la gran nube que se añade en el cielo, completamente blanco en la toma de Laurent, y la sombra que proyectan los edificios del flanco sur, mucho menos extensa en el caso de la fotografía realizada en 1865⁶⁷². La referencia fue mucho más evidente en la xilografía *Casa donde vive el duque de la Victoria en Logroño*⁶⁷³, donde el encuadre y las sombras proyectadas sobre la fachada coinciden sin apenas variaciones con respecto a la fotografía de Jean Laurent y Minier *Palacio del Duque de la Victoria* (lám. 142 y 143).



Láminas 142 y 143. Urrabieta y Sierra, *Casa donde vive el duque de la Victoria en Logroño*, 1867, xilografía (GIMÉNEZ ROMERA, Waldo, *Crónica de la Provincia de Logroño*. Madrid, Rubio y Compañía, 1867, p. 25.); Jean Laurent, *Palacio del Duque de la Victoria*, Logroño, 1865, negativo de vidrio, (Archivo Ruiz Vernacci, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte).

Las tres xilografías restantes con las que Waldo Giménez ilustró su obra fueron tres vistas generales de las poblaciones de Logroño⁶⁷⁴, Haro⁶⁷⁵ y Cenicero⁶⁷⁶ que, nuevamente, se sirvieron de las imágenes realizadas por el fotógrafo nacido en la comuna francesa de Garchizy.

⁶⁷¹ OSSORIO Y BERNARD, Manuel, *Ensayo de un Catálogo de Periodistas Españoles del siglo XIX*. Madrid, Imprenta y Litografía de J. Palacios, 1903, pp. 170-171.

⁶⁷² GIMÉNEZ ROMERA, Waldo, *Crónica de la Provincia de Logroño...*, p. 17.

⁶⁷³ GIMÉNEZ ROMERA, Waldo, *Crónica de la Provincia de Logroño...*, p. 25.

⁶⁷⁴ GIMÉNEZ ROMERA, Waldo, *Crónica de la Provincia de Logroño...*, p. 33.

⁶⁷⁵ GIMÉNEZ ROMERA, Waldo, *Crónica de la Provincia de Logroño...*, p. 41.

⁶⁷⁶ GIMÉNEZ ROMERA, Waldo, *Crónica de la Provincia de Logroño...*, p. 49.

La xilografía de la capital riojana repitió minuciosamente la vista panorámica capturada por Laurent desde un lugar elevado de la margen izquierda del río Ebro, primera fotografía de este tipo que se tomó en Logroño y que, posteriormente, fue repetida por varios fotógrafos con leves variaciones. En el caso de las vistas de las poblaciones de Haro y Cenicero, Urrabieta y Sierra introdujeron en sus xilografías cambios algo más significativos que en los casos anteriores. Estas variaciones respecto a las fotografías realizadas por el fundador de la *Casa Laurent* en el contexto del encargo de la Compañía de Ferrocarril Tudela-Bilbao para documentar gráficamente el trazado de esta nueva línea se fundamentaron en una mayor cercanía de los núcleos urbanos y en la diferente localización de algunas de las cumbres, edificios y elementos vegetales. En consecuencia, a pesar de las leves variaciones que parecen en algunas de estas xilografías, resulta evidente que Urrabieta y Sierra emplearon las fotografías de Jean Laurent como base para su trabajo ilustrador en la obra de Waldo Giménez Romera, copiándolas casi al milímetro.

España: sus monumentos y artes, su naturaleza e historia (1886)

Cronológicamente, la siguiente obra que se sirvió de la fotografía para acompañar su narración fue la extensa *España: sus monumentos y artes, su naturaleza e historia* del historiador y crítico de arte Pedro de Madrazo y Kuntz (1816-1898) publicada en 1886. En su tomo tercero, dedicado a las provincias de Navarra y Logroño⁶⁷⁷, se incluyeron un total de veinticinco ilustraciones del patrimonio artístico y monumental riojano entre fotograbados y heliografías de Miguel Joarizti y Heribert Mariezcurrena, dibujos a pluma de M. O. Delgado y Passos y cromos de Xumetra. Siguiendo el orden en el que se estructura la obra de marcado peso artístico y monumental de Madrazo, las primeras ilustraciones hacen referencia a Logroño y su patrimonio. Dejando a un lado la primera de las láminas sueltas en la que se reproduce un lienzo con el retrato de una campesina, el repertorio gráfico logroñés se inicia con una vista general de la ciudad y el Puente de Piedra desde la margen izquierda del río Ebro⁶⁷⁸, una imagen que se convirtió en recurrente durante las décadas posteriores y en la que se distinguen por encima del resto las torres de las iglesias de San Bartolomé, Santa María de Palacio (con su aguja), Santa María la Redonda y Santiago el Real. Las láminas sueltas segunda y tercera se dedicaron a las fachadas occidentales de la iglesia de San Bartolomé⁶⁷⁹ y la concatedral de Santa María la Redonda⁶⁸⁰. En el primero de estos fotograbados se muestra una vista general de la fachada oeste de la iglesia logroñesa, tomada desde el ángulo noroccidental, en la que destaca su gran portada de en arco apuntado con arquivoltas y doble nivel de arquerías en las jambas con un amplio programa escultórico (*lám. 144*). En la época en la que fue tomada la fotografía, el acceso al templo se realizaba a pie de calle, a través de una pequeña rampa empedrada que, en el año 1908, fue sustituida por una escalinata.

⁶⁷⁷ MADRAZO Y KUNTZ, Pedro, *España: sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Navarra y Logroño*. Barcelona, Establecimiento Tipográfico-Editorial de Daniel Cortezo y C.ª, 1886, t.III.

⁶⁷⁸ MADRAZO Y KUNTZ, Pedro, *España: sus monumentos y artes...*, t. III, p. 551.

⁶⁷⁹ MADRAZO Y KUNTZ, Pedro, *España: sus monumentos y artes...*, t. III, p. 552.

⁶⁸⁰ MADRAZO Y KUNTZ, Pedro, *España: sus monumentos y artes...*, t. III, p. 554.



Lámina 144. Miguel Joarizti y Heribert Mariezcurrena, *San Bartolomé*, Logroño, 1886, fotograbado (MADRAZO Y KUNTZ, Pedro, *España: sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Navarra y Logroño*. Barcelona, Establecimiento Tipográfico-Editorial de Daniel Cortezo y C.^ª, 1886, t. III, p. 552).

El segundo fotograbado, presentado también como lámina suelta, se centra en la fachada occidental de la concatedral logroñesa. La imagen fue tomada desde un lugar elevado, probablemente el balcón de una de las viviendas de la calle del Mercado, y recoge, además de la portada cobijada por una bóveda de horno y las dos torres de idéntica factura que la flanquean, la fachada meridional del templo en perspectiva, continuando el trazado de esta arteria comercial de la ciudad en dirección oeste-este. La última de las imágenes de Joarizti y Mariezcurrena de la capital riojana incluidas en el tomo dedicado a las provincias de Navarra y Logroño tiene como protagonista a la iglesia Imperial de Santa María de Palacio y, más concretamente, su llamativa aguja piramidal⁶⁸¹. Capturada de nuevo desde un lugar alto, pues la escena está tomada frontalmente sin necesidad de recurrir al contrapicado, en el encuadre aparecen las caras meridionales tanto del cimborrio piramidal de ocho caras como de la torre-campanario cuadrangular que se levanta sobre la nave sur de la iglesia. A diferencia de lo ocurrido con Logroño, de la que tan solo se incluyen fotograbados o heliografías, en el caso del

⁶⁸¹ MADRAZO Y KUNTZ, Pedro, *España: sus monumentos y artes...*, p. 561.

monasterio de Santa María la Real de Nájera se alternaron este tipo de imágenes procedentes directamente de fotografías con dibujos realizados por Delgado y Passos. Este tipo de ilustraciones quedaron reservadas para los elementos escultóricos, dedicándose específicamente a la sillería del coro alto, a las estatuas yacentes de D. Diego López de Salcedo y D. Diego López de Haro y a la mitad izquierda del bajorrelieve del sepulcro de este último⁶⁸². En lo que respecta a las fotografías, todas ellas se centraron en la zona del claustro bajo tanto desde el interior como desde el patio. Así, el primero de los fotograbados presenta el ala occidental del claustro bajo en dirección norte-sur, mostrando tanto el muro oeste configurado por sepulcros en arcosolio continuos como el lado oriental en el que se abre la arquería apuntada con tracerías en claraboya y, al fondo, una estructura que tapa casi al completo la puerta de acceso a la iglesia en la zona de los pies⁶⁸³. Las dos imágenes que aparecen a continuación recogen la misma toma de uno de los ángulos del claustro bajo desde el interior del patio, poniendo la atención en los ventanales apuntados con tracerías de claraboya, diferentes en cada uno de ellos⁶⁸⁴. La única diferencia entre estos fotograbados reside en que uno se presenta como lámina suelta y el otro se inserta en las propias páginas de la obra. Además, en lo que a imágenes de arquitectura se refiere y a pesar de que la mayoría de los dibujos hacían referencia a obras escultóricas, también se incluyó uno muy minucioso y con numerosos detalles del claustro de los Caballeros de este monasterio de Santa María la Real de Nájera⁶⁸⁵. Este hecho también se repitió con el interior de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso pues, al no disponer de fotografías para impresionarlas en el papel a través de las técnicas del fotograbado o la heliografía, Madrazo y sus colaboradores gráficos consideraron necesario ofrecer una imagen de dicho motivo y decidieron hacerlo a través del dibujo de Obiols Delgado. En él se ofrece una vista general del interior del templo desde el coro alto situado a los pies de la nave norte⁶⁸⁶, un punto de vista que fue repetido con posterioridad por numerosos fotógrafos como Santos Fernández, Alberto Muro o Pelai Màs (*lám. 145*).

Tras otro dibujo en el que se recrea la vista cenital de la estatua yacente de San Millán esculpida en su cenotafio⁶⁸⁷, aparecen tres fotografías monumentales del monasterio de Yuso: una del interior de la iglesia realizada desde el coro alto en cuyo primer plano aparecen las puertas del trascoro, una vista longitudinal del ala norte del claustro bajo y una última de la portada en arco de medio punto entre columnas y rematada en hornacina que da acceso a la iglesia del monasterio desde el extremo oriental de este lado del claustro bajo⁶⁸⁸. Entre estos dos últimos fotograbados, se intercala una imagen del Arca de san Millán en la que se distribuyen sus relieves en marfil y que, en la toma, aparece sobre sus andas procesionales⁶⁸⁹.

⁶⁸² MADRAZO Y KUNTZ, Pedro, *España: sus monumentos y artes...*, t. III, pp. 632, 634, 638 y 639.

⁶⁸³ MADRAZO Y KUNTZ, Pedro, *España: sus monumentos y artes...*, t. III, p. 629.

⁶⁸⁴ MADRAZO Y KUNTZ, Pedro, *España: sus monumentos y artes...*, t. III, pp. 630-631.

⁶⁸⁵ MADRAZO Y KUNTZ, Pedro, *España: sus monumentos y artes...*, t. III, p. 635.

⁶⁸⁶ MADRAZO Y KUNTZ, Pedro, *España: sus monumentos y artes...*, t. III, p. 665.

⁶⁸⁷ MADRAZO Y KUNTZ, Pedro, *España: sus monumentos y artes...*, t. III, p. 669.

⁶⁸⁸ MADRAZO Y KUNTZ, Pedro, *España: sus monumentos y artes...*, t. III, pp. 673, 675 y 678.

⁶⁸⁹ MADRAZO Y KUNTZ, Pedro, *España: sus monumentos y artes...*, t. III, p. 676.

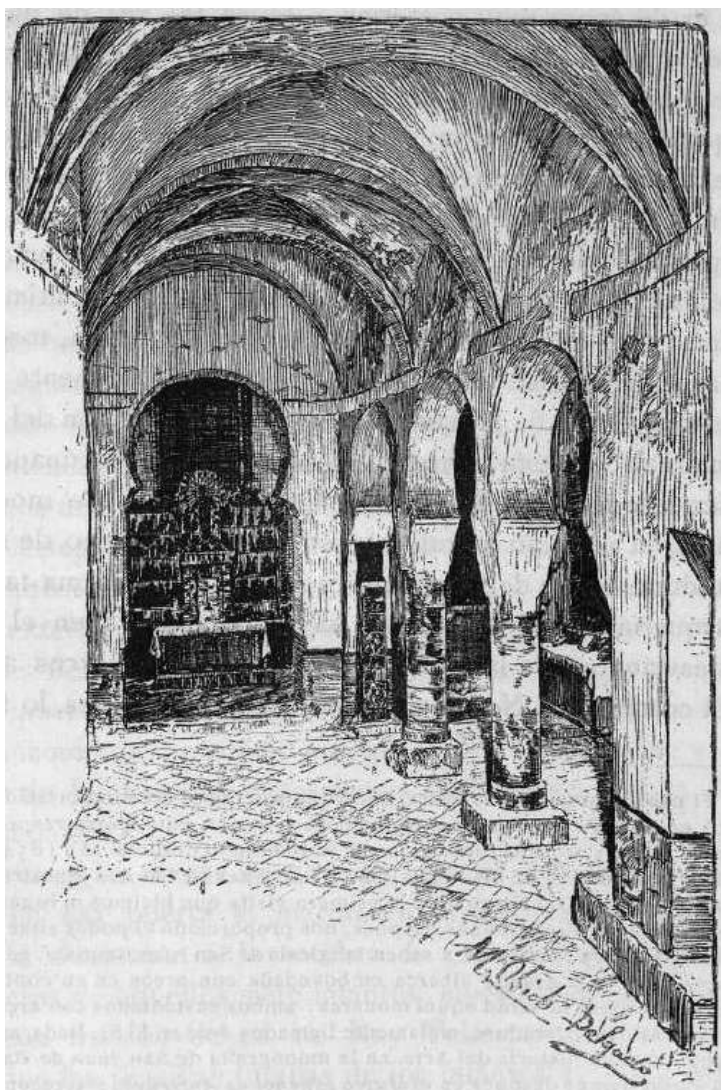


Lámina 145. M. Obiols-Delgado, *Interior de San Millán de Suso*, San Millán de la Cogolla, 1886, dibujo (MADRAZO Y KUNTZ, Pedro, *España: sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Navarra y Logroño*. Barcelona, Establecimiento Tipográfico-Editorial de Daniel Cortezo y C.^ª, 1886, t. III, p. 665).

La última de las láminas sueltas de este tomo referido a las provincias de Logroño y Navarra está dedicada a la Portada de San Jerónimo de la catedral de Santa María en Calahorra, ofreciendo una vista lateral desde un punto algo elevado al oeste en la que, sin embargo, se pueden observar con bastante detalle todos los elementos que la componen, desde las pilastras decoradas con grutescos que enmarcan el doble ingreso en carpanel hasta el programa escultórico del tímpano de medio punto, dominado por la escena central de la Virgen siendo coronada por ángeles y las figuras de los santos mártires Emeterio y Celedonio flanqueándola⁶⁹⁰.

Varias de las imágenes que aparecen en esta obra de Pedro de Madrazo constituyen los primeros ejemplos conocidos de fotografía de ciertos monumentos riojanos como Santa María la Real de Nájera o el monasterio de Yuso, motivo por el cual poseen un destacado valor documental y artístico para el estudio de su evolución histórica en el ámbito de la conservación.

⁶⁹⁰ MADRAZO Y KUNTZ, Pedro, *España: sus monumentos y artes...*, t. III, p. 748.

De hecho, en los fotograbados que ofrecen vistas de los claustros bajos de ambos cenobios se advierten algunos detalles como losetas fuera de lugar y estructuras ajenas a los propios edificios que llevan a pensar en un deterioro evidente de algunos de los elementos de dichas estancias (*lám. 146*).

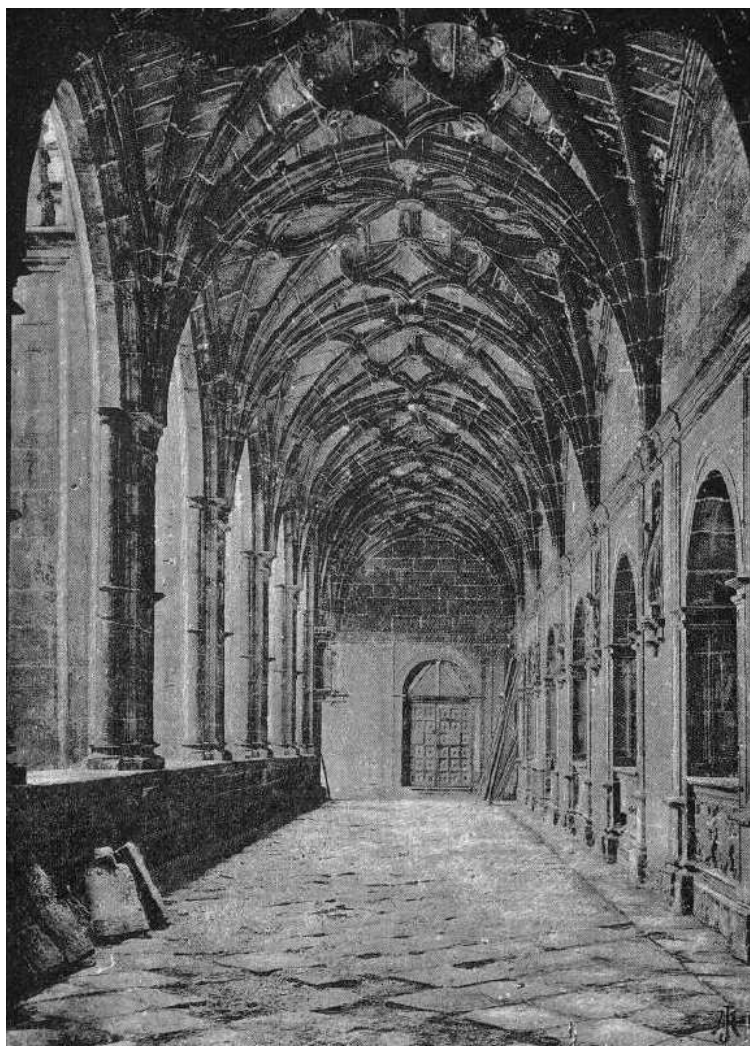


Lámina 146. Miguel Joarizti y Heribert Mariezcurrena, *Claustro de San Millán de Yuso*, San Millán de la Cogolla, 1886, fotograbado (MADRAZO Y KUNTZ, Pedro, *España: sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Navarra y Logroño*. Barcelona, Establecimiento Tipográfico-Editorial de Daniel Cortezo y C.^ª, 1886, t. III, p. 675).

A partir de mediados de la década de los años ochenta del siglo XIX, la figura del ilustre najerino Constatino Garrán (1883-1929) se erigió como una de las voces principales en la salvaguarda del patrimonio artístico y monumental riojano y, en especial, del monasterio de Santa María la Real de Nájera. De hecho, a su incansable tarea en el plano de la documentación histórica y artística, en la que se incluyen tanto la colaboración en diarios y revistas como la redacción de informes y memorias, y su relación con las diferentes instituciones implicadas en la materia se debieron tres hechos fundamentales en la difusión y conservación del cenobio

najerino: su declaración como ‘Monumento Nacional’ el 17 de octubre de 1889⁶⁹¹, en la que intervino de manera decisiva preparando en 1885 uno de los primeros y más completos informes sobre la historia y la situación del monasterio⁶⁹² e instando al Ayuntamiento de Nájera para que la Diputación provincial solicitara al Estado dicha declaración⁶⁹³; la instalación de una comunidad de Religiosos Franciscanos de Cantabria el 21 de julio de 1895 como único medio para facilitar la conservación del edificio ante la dejadez de los organismos estatales⁶⁹⁴; y la definitiva redacción del primer proyecto de restauración estatal por parte de Joaquín Roncal en 1903 y su posterior ejecución entre 1909 y 1912 bajo la dirección de Manuel Jiménez Escudero⁶⁹⁵.

-Santa María la Real de Nájera, memoria histórico-descriptiva (1892) y Santa María la Real de Nájera, Monumento Histórico-Artístico Nacional (1909)

En este contexto, la primera monografía que el miembro de la Comisión de Monumentos de Logroño desde 1890 y académico de la Real Academia de la Historia dedicó al recién declarado Monumento fue publicada en 1892 bajo el título de *Santa María la Real de Nájera, memoria histórico-descriptiva*⁶⁹⁶. Dedicada al por entonces Gobernador Civil de la provincia, Manuel Camacho Fernández, el fin último de esta memoria histórico-artística no era otro que el de llamar su atención para que, a través de la influencia de su cargo político, pudiera “fijar la atención del señor Ministro de Fomento é inclinarle á conceder un crédito para la restauración de aquel santuario de la Religión, de la Historia y de las artes tan renombrado y meritísimo”⁶⁹⁷. A lo largo de esta monografía, Constantino Garrán realizó un breve recorrido por la historia del monasterio, el valor artístico de algunas de sus estancias y obras más destacadas (Panteón Real, claustro de los Caballeros, capilla de la Vera-Cruz, etc.) y las reformas llevadas a cabo en épocas pasadas. Además, reservó los últimos epígrafes para abordar su situación presente y su porvenir, en los que aprovechó para lamentarse del “deplorable estado” en el que se encontraba el monasterio y para volver a insistir en la necesidad de acometer una restauración integral del monumento para evitar que, transcurridos treinta años, desapareciera⁶⁹⁸. Sin embargo, para acompañar este relato, el docto najerino no incluyó ninguna ilustración, dibujo o fotografía que evidenciara este estado de abandono del que tanto se afligía, algo que sí realizó varios años después en una nueva monografía sobre el monasterio titulada *Santa María la Real de Nájera, Monumento Histórico-Artístico Nacional. Apuntes para su*

⁶⁹¹ Real Orden de 17 de octubre de 1889, declarando Monumento nacional el ex Monasterio de Santa María la Real de la ciudad de Nájera (*Gaceta de Madrid*, 1 de noviembre de 1889, nº 305, pp. 325-326).

⁶⁹² En el proemio de su obra *Santa María la Real de Nájera, Monumento Histórico-Artístico Nacional. Apuntes para su primera visita arqueológica-popular*, publicada en 1909, nombra a todas las instituciones, oficinas y personalidades a las que llegó dicho estudio de 1885 hasta culminar con la declaración del monasterio de María la Real de Nájera como monumento en 1889 (*Gaceta de Madrid*, 1 de noviembre de 1889, nº 305, pp. 325-326).

⁶⁹³ FERNÁNDEZ PARDO, Francisco, “Ruina y abandono en torno al Monasterio de Santa María la Real de Nájera” en *Berceo*, Logroño, nº 126, p. 13.

⁶⁹⁴ GARRÁN, Constantino, *Santa María la Real de Nájera, Monumento Histórico-Artístico Nacional...*, p. 5.

⁶⁹⁵ MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, “Así, no: a propósito de una intervención en Santa María la Real de Nájera” en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, nº 1, 1989, p. 72.

⁶⁹⁶ GARRÁN, Constantino, *Santa María la Real de Nájera, memoria histórico-descriptiva...*

⁶⁹⁷ GARRÁN, Constantino, *Santa María la Real de Nájera, memoria histórico-descriptiva...*, pp. 3-4.

⁶⁹⁸ GARRÁN, Constantino, *Santa María la Real de Nájera, memoria histórico-descriptiva...*, p. 108.

*primera visita arqueológica-popular*⁶⁹⁹. En esta ocasión, un total de veintidós láminas con interesantes fotografías de gran parte de las estancias y elementos más destacados del cenobio ilustraron esta nueva publicación que Constantino Garrán ofreció a los interesados lectores aprovechando, por un lado, que la esperada restauración del insigne Monumento Histórico Artístico najerino había dado comienzo hacía un año y, por otro lado, la visita popular que le había sido encargada por el Ayuntamiento de Nájera para las próximas fiestas de San Juan Mártir para la cual había preparado estas “breves Notas descriptivas”⁷⁰⁰.

Con toda probabilidad, las fotografías que aparecen a lo largo de la obra fueron tomadas, al igual que las fotografías que Garrán entregó a Alfonso XIII durante su visita a Logroño en septiembre de 1903 con el fin de que el monarca accediera a sus pretensiones de iniciar un proceso restaurador en el monasterio de Santa María la Real de Nájera⁷⁰¹, por Santos Fernández Santos y Teodoro de Oñate, coincidiendo tres de ellas con las que se emplearon para editar las dos series de tarjetas postales de Lanzagorta, Oñate y Ca⁷⁰². En conjunto, estas láminas reprodujeron la mayor parte de las estancias y obras de arte destacadas del monasterio, conformando un completo reportaje gráfico por la fachada exterior de la iglesia, con sus torreones cilíndricos y su torre-campanario cuadrangular; las imágenes románicas de Nuestra Señora la Real y gótica de la Virgen del Real Alcázar, también llamada Virgen de la Rosa; el Panteón Real y la Cueva donde el rey Don García encontró la imagen de la Virgen; los antiguos sepulcros de Doña Blanca, los Duques de Nájera y Don Diego López de Haro; la nave central tanto hacia el altar mayor como hacia la zona de los pies, donde se localizaban el coro bajo y el coro alto; este coro alto visto en general y con algunos detalles de la sillería del lado de la epístola, la silla presidencial y un remate de la sillería del lado del evangelio; la Puerta de Carlos V, que dice estar restaurada en el momento de la publicación, y la Puerta de los Reyes, ambas con presencia de uno de los padres franciscanos; el lado occidental, el interior de una de las alas, el ángulo interior noroeste, uno de los ventanales apuntados con tracería en claraboya y la puerta del jardín (también llamada Puerta del Árbol del Bien y del Mal o de la Luna) del claustro de los Caballeros; y, finalmente, las ruinas de la capilla de la Vera Cruz, que alberga los sepulcros de Doña Mencía de Portugal, Don Diego López de Salcedo, Don García Manrique de Lara y Garcilaso de la Vega.

De esta manera, a través de estas veintidós tomas seleccionadas por Constantino Garrán para ilustrar esta obra concebida también para que sirviese como “Guía, ó itinerario para las visitas que las personas extrañas al país hagan en los sucesivos á tan arquitectónico é histórico edificio”, ofreció una completa imagen del monasterio de Santa María la Real de Nájera que, salvo en casos excepcionales como el de la Puerta de Carlos V, en el que se advierten desconchones en el muro circundante, y especialmente en el de la capilla de la Vera Cruz, donde el estado de ruina de arcosolios y bóvedas y la afección sobre los sepulcros que en ella se localizan es más que evidente, no muestra un edificio que estuviera a punto de desaparecer. Este hecho pudo deberse a que algunas de las fotografías fueran realizadas tras el comienzo de los trabajos de restauración, avanzados en el momento de la publicación de estas notas, al buen hacer de las pequeñas obras acometidas en el monumento antes de la gran intervención iniciada

⁶⁹⁹ *Santa María la Real de Nájera, Monumento Histórico-Artístico Nacional...*

⁷⁰⁰ GARRÁN, Constantino, *Santa María la Real de Nájera, Monumento Histórico-Artístico...*, p. 7.

⁷⁰¹ GARRÁN, Constantino, *Santa María la Real de Nájera, Monumento Histórico-Artístico...*, pp. 5-6.

⁷⁰² Véase cap. 6.1, pp. 266-268.

en 1908 o, simplemente, a la necesaria exageración por parte del académico najerino para salvaguardar la integridad del monasterio y sus valores históricos y artísticos en un plazo mucho más amplio de tiempo.

Logroño Histórico (1895)

Entre la edición de ambas monografías de Garrán sobre el monasterio najerino apareció la obra *Logroño Histórico*, publicada por Francisco Javier Gómez Planzón en 1895 y por el IER, como edición facsímil, en 1998⁷⁰³. Su autor se inició en el mundo de la escultura pero, a partir de la década de los años setenta, orientó sus intereses hacia la escritura, el periodismo y los estudios de historia local. De la combinación de estas tres facetas surgió el trabajo “Logroño y sus alrededores” con el que Gómez obtuvo un premio en los Juegos Florales convocados por el Ateneo Científico Literario de Logroño en 1885 y que, ampliado y documentado por él mismo, acabó publicando en 1895 bajo el título de *Logroño Histórico*. Así, generó una obra dedicada tanto “á cantar las bellezas del suelo y el cielo de Logroño, sus ricas producciones y lo pintoresco y alegre de su feraz campiña” como a realizar “una descripción histórica de la ciudad, que, como los pueblos todos, tuvo su origen insignificante, creció poco á poco en importancia, y pasando por mil vicisitudes, ha llegado á la altura en que hoy se encuentra, dejando tras de sí el recuerdo de su pasado para que sirva de ejemplo al presente y de enseña para el porvenir”⁷⁰⁴.

Para ilustrar esta documentada obra en la que la narración histórica predominó por encima de informaciones de otro ámbito, Gómez Planzón incluyó un total de once imágenes de Logroño procedentes de fotografías, siendo una de las primeras publicaciones de este tipo que introdujo la imagen fotográfica en sus páginas dentro del ámbito regional. Cada una de ellas se introdujo de manera individual con su correspondiente pie de foto, ocupando una cara completa e intercalándose entre el texto. Por orden de aparición, la primera fotografía es una vista general de la ciudad, en una clara intención por parte del autor de presentar a la protagonista de su escrito. La segunda de las imágenes, en cuyo pie de foto se insistió en su origen fotográfico, se muestra una vista del Puente de Madres⁷⁰⁵. Frente a estas dos primeras imágenes, que se situaron en las primeras páginas de la obra⁷⁰⁶, las nueve restantes se distribuyeron más allá de la página cuatrocientos del *Logroño Histórico* y recogieron un instante de la procesión de San Bernabé del año 1893 a su paso por la calle del Mercado, una vista de El Coso “tomada desde la nueva carretera al puente”, las ruinas del exconvento de San Francisco tras el incendio de agosto de 1869, una captura del Puente de Piedra sobre el río Ebro, una vista general del convento del Carmen, otra de la portada del exconvento de la Merced, una toma de la Casa de la Beneficencia, una vista de Valbuena datada en 1870 y, finalmente, el Mausoleo de los Príncipes de Vergara localizado en la concatedral de Santa María de la Redonda⁷⁰⁷. Si bien en algunas de ellas se

⁷⁰³ GÓMEZ, Francisco Javier, *Logroño Histórico*. Logroño, Establecimiento Tipográfico de La Rioja, 1893. Edición facsímil con introducción, índices y notas de José Miguel DELGADO IDARRETA. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, Ayuntamiento de Logroño, 1998.

⁷⁰⁴ GÓMEZ, Francisco Javier, *Logroño Histórico...*, p. 5.

⁷⁰⁵ Llama la atención que esta imagen no se incluya en la “plantilla para la colocación de las láminas” que el propio Francisco Javier Gómez incluyó al final de la obra, tras el índice general.

⁷⁰⁶ GÓMEZ, Francisco Javier, *Logroño Histórico...*, pp. 8 y 37.

⁷⁰⁷ GÓMEZ, Francisco Javier, *Logroño Histórico...*, pp. 412, 493, 507, 535, 549, 581, 601, 609 y 728.

incorporó la fecha de la toma original de la fotografía, la autoría es desconocida en todos los casos.

En cualquier caso, la fotografía de arquitectura tuvo un peso fundamental en el apartado gráfico de esta obra de Francisco Javier Gómez, siendo la protagonista de la mayoría de las imágenes seleccionadas para acompañar su estudio sobre la capital riojana. Sin embargo, los monumentos y espacios escogidos por el escritor y periodista logroñés se alejaron en ocasiones de los motivos más representativos de la ciudad y que, por ello, capitalizaron las publicaciones eruditas e ilustradas de la época. Así, frente a los populares templos cristianos de San Bartolomé, Santa María la Redonda o Santa María de Palacio, Gómez Planzón optó por monumentos menos conocidos fuera de las fronteras provinciales como los desaparecidos conventos de San Francisco, el Carmen o Valbuena.

Historia de la arquitectura cristiana española de la Edad Media (1908-1909, 1930)

En 1908 se publicó el primero de los dos tomos de uno de los más completos trabajos sobre arquitectura medieval española, la *Historia de la arquitectura cristiana española de la Edad Media, según el estudio de los elementos y los monumentos* de Vicente Lampérez y Romea⁷⁰⁸. En esta voluminosa obra, el arquitecto e historiador de la arquitectura nacido en Madrid el 24 de marzo de 1861, llevó a cabo una de las primeras sistematizaciones de la arquitectura medieval en España a través de la comparación y la asociación de los diferentes estilos y monumentos cristianos. Esta obra publicada en dos tomos entre 1908 y 1909, tuvo una segunda edición compuesta por tres volúmenes en el año 1930 que, además de por su vasto conocimiento en materia artística, destacó por su ingente y apropiado apartado gráfico conformado por centenares de dibujos, plantas, alzados, secciones y, evidentemente, fotografías. Si bien una parte importante de las imágenes pertenecían al Archivo Mas, la nómina de fotógrafos que colaboraron en la obra de Lampérez y Romea fue dilatada⁷⁰⁹, incluyéndose también otras célebres firmas de la época como *Hauser y Menet*, Lacoste, Laurent o Moreno y profesionales y aficionados como Clavería, el Conde de Polentinos, Joarizti, Manuel Gómez Moreno, Prieto, Simancas, Vadillo, Vielva, etc. Asimismo, varias de las fotografías que ilustraron este completo trabajo, al igual que muchos de los dibujos de elementos arquitectónicos y trazados de plantas y secciones, fueron obra del propio Lampérez y Romea.

En los tres volúmenes de la edición de 1930 hubo presencia fotográfica de monumentos riojanos, tres fotograbados en el primero de ellos dedicado a la arquitectura visigoda, mozárabe, asturiana y románica; otras tres imágenes en el segundo volumen que dio continuidad a la arquitectura románica y abordó parte de la arquitectura ojival o gótica; y un total de seis fotografías en el último de los tomos en el que Vicente Lampérez y Romea cerró su estudio sobre la arquitectura cristiana de estilo gótico en España. Dentro del apartado de arquitectura mozárabe aparecen las tres únicas fotografías del monasterio de Suso. La primera de ellas, de Santos Fernández Santos, es la que recoge en detalle los capiteles pareados de alabastro que se localizan en el lado occidental de la puerta de acceso a la iglesia del monasterio y que el

⁷⁰⁸ LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, *Historia de la Arquitectura Cristiana Española...*

⁷⁰⁹ En el apartado de agradecimientos con que se cierra el último de los tres volúmenes de la edición de 1930, Vicente Lampérez y Romea refiere la extensa lista de estos más de cien fotógrafos (junto a su procedencia o lugar de trabajo) que colaboraron en el apartado gráfico de su obra (p. 643).

arquitecto madrileño se encarga de describir minuciosamente⁷¹⁰. En la segunda de las fotografías, capturada por el propio Lampérez y Romea, se recoge la fachada oriental del monasterio en la que se observan sus muros enlucidos⁷¹¹, un aspecto distinto al que se muestra en otras tomas de esta zona exterior de la cabecera realizadas en fechas similares. La última de las imágenes relativas al monumento emilianense corresponde al interior de la iglesia en una vista típica desde el coro alto situado a los pies de la nave norte que, en este caso, fue fotografiada por Olavarría⁷¹². En ella se muestra la zona septentrional del presbiterio, en la que se localiza el retablo mayor configurado por las dos tablas góticas conservadas del antiguo, la imagen medieval de la Virgen y Niño, y una mazonería y sagrario barrocos; y los tres primeros tramos del templo, definidos por los tres grandes arcos de herradura de la arquería central que separa ambas naves.

En el segundo de los volúmenes, la única representación gráfica de la arquitectura románica en La Rioja es la de la iglesia de Santa María de la Piscina⁷¹³. En esta fotografía, Mancebo capturó una vista general del monumento desde el sur, erigiéndose tras un cultivo de vides en primer plano y presentando a la vista del observador su fachada meridional en la que se localiza la portada de medio punto con tres arquivoltas. A pesar de la escasa calidad del fotograbado, se advierten importantes deficiencias en el estado de conservación del monumento sonserrano, especialmente en lo relativo a las cubiertas. Las dos siguientes fotografías, de nuevo obra de Olavarría, se enmarcan en el estudio de la arquitectura ojival o gótica y muestran detalles del monasterio de Santa María la Real de Nájera y de la iglesia Imperial de Santa María de Palacio en Logroño. En el primer caso, se trata de una vista del ventanal apuntado en el que se enmarca la adintelada Puerta del Árbol del Bien y del Mal o de la Luna, que da acceso al patio desde el ala oriental del claustro bajo, y de su contiguo por el norte⁷¹⁴. Ambos sobresalen por la tracería en claraboya que se dispone en su tercio superior, diferente en cada uno de los ventanales, y que apea sobre tres columnillas. La segunda fotografía, tomada desde una cierta altura, recoge parcialmente la aguja o flecha de la iglesia logroñesa de Santa María de Palacio que se levanta sobre el crucero⁷¹⁵. De esta flecha piramidal, además de su tambor prismático octogonal, se observan sus caras más meridionales con *crochets* en las aristas, y las buhardillas en piñón de la base en las que se abren ventanales apuntados.

Es en el tercero de los volúmenes, dedicado exclusivamente a la arquitectura gótica cristiana, en el que aparece una mayor representación de fotografías con monumentos riojanos. En concreto, este último tomo de Lampérez y Romea incluye tres tomas de la catedral de El Salvador en Santo Domingo de la Calzada, una de la catedral de Santa María en Calahorra, otra de la concatedral de Santa María la Redonda y una última del monasterio de Santa María la Real de Nájera. Siguiendo el orden en que se presentan, la primera de estas fotografías es una vista general del interior de la nave central de la catedral calceatense, capturada nuevamente por Olavarría, en la que se aprecia perfectamente la zona de la cabecera con los pilares fasciculados

⁷¹⁰ LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, *Historia de la Arquitectura Cristiana Española...*, vol. 1, p. 234.

⁷¹¹ LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, *Historia de la Arquitectura Cristiana Española...*, vol. 1, p. 284.

⁷¹² LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, *Historia de la Arquitectura Cristiana Española...*, vol. 1, p. 287.

⁷¹³ LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, *Historia de la Arquitectura Cristiana Española...*, vol. 2, p. 104.

⁷¹⁴ LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, *Historia de la Arquitectura Cristiana Española...*, vol. 2, p. 538.

⁷¹⁵ LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, *Historia de la Arquitectura Cristiana Española...*, vol. 2, p. 563.

que separan el espacio del altar del de la de la girola que lo circunda, el retablo mayor de Damián Forment situado al fondo y la bóveda estrellada que cubre la zona del presbiterio⁷¹⁶. La siguiente de las imágenes fue tomada por el propio Vicente Lampérez y Romea, quien centró su atención en la parte superior de las columnas y los capiteles de un tramo de la girola de esta catedral de El Salvador⁷¹⁷. En la breve descripción de la catedral de Santa María en Calahorra también añadió una fotografía de Olavarría en la que, en un leve contrapicado realizado desde el crucero, se muestran algunos de los arcos formeros apuntados que separan la nave central de la del lado de la epístola y los nervios de las bóvedas de crucería que arrancan de sus pilares⁷¹⁸. También se observa casi al completo la reja de cierre del coro bajo.

En esta ingente obra sobre la arquitectura medieval cristiana en España no faltó la presencia fotográfica de Alberto Muro gracias a una imagen del interior de la concatedral logroñesa hacia la cabecera marcada por la vía sacra de rejería en la nave central, vía actualmente desaparecida (*cat. nº 144*). Esta imagen, al ser reproducida en el papel, perdió gran parte de su calidad original y dificultó la apreciación de los detalles como consecuencia de los fuertes contrastes lumínicos generados⁷¹⁹. Las dos últimas fotografías con ejemplos de monumentos riojanos también partieron de capturas de Olavarría, fuente principal de Lampérez y Romea en lo que respecta a esta región, con un detalle alto de la nave del evangelio de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera, en la que se observan dos vanos apuntados del triforio, y una vista exterior de la zona absidual de la catedral de El Salvador en Santo Domingo de la Calzada con fuerte protagonismo de la torre exenta que se levanta al fondo, en el lado izquierdo de la fotografía⁷²⁰.

Catálogo Monumental y Artístico de la Provincia de Logroño (1915-1916)

Con la intención de proteger de manera eficaz y coherente la riqueza patrimonial del España, el Real Decreto de 1 de junio de 1900 puso en marcha el proyecto cultural del *Catálogo monumental y artístico de la Nación* con el fin de inventariar de manera sistemática los bienes histórico-artísticos y arqueológicos del país y publicar los resultados, como herramienta de difusión e incentivo a la investigación, en catálogos provinciales⁷²¹. A pesar de que esta ambiciosa e ingente labor quedó inconclusa por falta de medios económicos y de un ambiente favorable, iniciándose los trabajos de catalogación de cuarenta y siete provincias y concluyéndose los de treinta y nueve de ellas, sí que llegaron a publicarse diecisiete catálogos monumentales⁷²², estando el de la provincia de Logroño entre ellos. En el caso riojano, el encargado de su redacción fue el escritor y periodista cordobés nacido en Iznájar en 1874 Cristóbal de Castro Gutiérrez, autor al que se le encomendaron el mayor número de textos (Álava, Orense, Logroño, Navarra, Santander, Cuenca y Canarias) pese a “su limitada especialidad en estos temas y sobre todo tratando de territorios de características histórico-

⁷¹⁶ LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, *Historia de la Arquitectura Cristiana Española...*, vol. 3, p. 33.

⁷¹⁷ LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, *Historia de la Arquitectura Cristiana Española...*, vol. 3, p. 35.

⁷¹⁸ LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, *Historia de la Arquitectura Cristiana Española...*, vol. 3, p. 91.

⁷¹⁹ LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, *Historia de la Arquitectura Cristiana Española...*, vol. 3, p. 150.

⁷²⁰ LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, *Historia de la Arquitectura Cristiana Española...*, vol. 3, pp. 435 y 613.

⁷²¹ *Real Decreto de 1 de junio de 1900, disponiendo se proceda al Catálogo monumental y artístico de la Nación (Gaceta de Madrid, Madrid, 2 de junio de 1900, nº 153, p. 1079).*

⁷²² LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia (coord.), *El Catálogo Monumental de España...*, p. 9.

artísticas muy dispares⁷²³. De hecho, muchos de estos encargos le llegaron por problemas y renunciadas de los primeros investigadores a los que les fueron encomendados dichos catálogos provinciales. En cualquier caso, atendiendo a la Real Orden de 1 de febrero de 1915, Cristóbal de Castro se desplazó hasta La Rioja ese mismo año para acometer los trabajos de catalogación de sus bienes patrimoniales siguiendo un itinerario bien organizado compuesto por una decena de salidas de campo. Esta labor se materializó en la redacción del *Catálogo Monumental y Artístico de la Provincia de Logroño* compuesto por dos volúmenes, uno dedicado en exclusiva a los textos y otro a las fotografías, que, a pesar de todo, no llegaron a publicarse⁷²⁴.

Dejando a un lado el primero de estos tomos en el que, tras un breve recorrido por las etapas históricas de la región desde sus orígenes hasta la Primera Guerra Carlista, el escritor cordobés realizó una descripción de los diferentes monumentos histórico-artísticos de las principales localidades de la provincia, en el segundo de los volúmenes recogió un total de 254 fotografías con vistas generales de poblaciones, imágenes monumentales y reproducciones de obras de arte. Siguiendo el orden establecido por el autor del catálogo, los municipios representados en las fotografías son Logroño, Clavijo, Fuenmayor, Alfaro, Arnedo, Calahorra, Cervera del Río Alhama, Haro, Nájera, San Millán de la Cogolla, Santo Domingo de la Calzada y Anguiano (“Valbanera”). En lo que respecta a la autoría de las mismas, las palabras de Cristóbal de Castro en la introducción del tomo dedicado al texto llevarían a pensar en que fue él, o en todo caso uno de sus acompañantes durante la campaña riojana, el encargado de realizar las tomas incluidas en el catálogo. A esta idea responderían las alusiones que en este sentido hace a “las dificultades que hubimos de vencer en muchas de ellas, las cuales reproducen interiores de templos oscuros, ó copian cuadros, tallas y relieves de borrosas pátinas, fotografiados por primera vez⁷²⁵ o cuando se felicita por los buenos resultados obtenidos con la técnica del magnesio⁷²⁶. La única referencia a otros fotógrafos es la que realiza respecto a las imágenes de los relieves en marfil de las arquetas custodiadas en el monasterio de Yuso, adquiridas al por entonces notario en Granada Santos Fernández Santos, como consecuencia de la negativa recibida para contemplarlos en persona por parte de los Agustinos Recoletos⁷²⁷. En consecuencia, estas explicaciones darían a entender que, a excepción de las dieciocho fotografías de las arquetas de san Millán y san Felices y de sus placas de relieves en marfil realizadas por el notario y fotógrafo vallisoletano, el resto de las imágenes fueron capturadas

⁷²³ LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia (coord.), *El Catálogo Monumental de España...*, p. 85.

⁷²⁴ DE CASTRO, Cristóbal, *Catálogo Monumental y Artístico de la Provincia de Logroño* [Manuscrito]. 1915. Print. [Catálogo Monumental De España Original], 2 vol., en CSIC, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, [en línea] <https://csic-primo.hosted.exlibrisgroup.com/permalink/f/homi3k/34CSIC_ALMA_DS21120999510004201>, [Consulta: 4-10-2022].

⁷²⁵ DE CASTRO, Cristóbal, *Catálogo Monumental y Artístico de la Provincia de Logroño* [Manuscrito]. 1915. Print. [Catálogo Monumental De España Original], vol.1, Texto, p. 14, en CSIC, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, [en línea] <https://csic-primo.hosted.exlibrisgroup.com/permalink/f/homi3k/34CSIC_ALMA_DS21120999510004201>, [Consulta: 4-10-2022].

⁷²⁶ DE CASTRO, Cristóbal, *Catálogo Monumental y Artístico de la Provincia de Logroño* [Manuscrito]. 1915. Print. [Catálogo Monumental De España Original], vol.1, Texto, p. 15, en CSIC, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, [en línea], <https://csic-primo.hosted.exlibrisgroup.com/permalink/f/homi3k/34CSIC_ALMA_DS21120999510004201>, [Consulta: 4-10-2022].

⁷²⁷ Véase cap. 5.4, pp. 259-261.

por Cristóbal de Castro. Sin embargo, un vistazo general por el conjunto gráfico de este *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Logroño* permite desechar esta afirmación.

En primer lugar, existe una gran variedad en las técnicas, los soportes y la estética de las imágenes, algo que no sería lo común si sólo existiera detrás de ellas la mano de un único fotógrafo. Además, las diferencias evidentes en la datación de las mismas hacen imposible sostener su captura en un periodo corto de tiempo en el que se desarrolló el viaje de Cristóbal de Castro por el territorio riojano. Por si esto fuera poco, son numerosas las fotografías vistas con anterioridad en otras publicaciones y, especialmente, en las colecciones de postales que se editaron en los primeros años del siglo XX. Este es el caso de las fotografías de Clavijo, empleadas por Valentín Acha para sus series de postales; algunas de las tomas del monasterio de Santa María la Real de Nájera, obra de Teodoro de Oñate y Álvaro de Lanzagorta para su colección de tarjetas “Rioja Histórica y Monumental”; o las conocidas capturas de Santos Fernández y Santos de los cenobios emilianenses de Suso y Yuso y del también monasterio de Nuestra Señora de Valvanera. Por lo tanto, aunque una gran parte de las más de 250 fotografías pudieron ser tomadas por Cristóbal de Castro, otras tantas pertenecieron a fotógrafos cuyo nombre, deliberadamente o no, fue obviado por el autor del *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Logroño*.

En cuanto a las fotografías propiamente dichas, cuyos pies de lámina presentan continuas equivocaciones y errores respecto a la atribución estilística o la propia identificación de la obra⁷²⁸, los monumentos más destacados de La Rioja dominaron en lo cuantitativo, llamando la atención la amplia variedad de tomas en detalle tanto de elementos arquitectónicos como de obras de arte mueble que se ofrecieron en casos como el de la concatedral de Santa María la Redonda, la catedral de Santa María en Calahorra, el monasterio de Santa María la Real de Nájera o el monasterio de Yuso. Si se incluyen las fotografías de las arquetas y sus relieves en marfil, es este último monumento el más representado, con un total de 44 fotografías entre las que figuran vistas generales del cenobio, tomas de la portada tanto del propio monasterio como de la iglesia, varias capturas del claustro y de la sacristía y, finalmente, de la biblioteca y algunos de sus documentos y códices más interesantes como el “*Libro del Becerro*”⁷²⁹. Le sigue en número de fotografías el monasterio najerino, con más de una treintena de imágenes en las que lo arquitectónico tiene mayor peso que en el caso anterior gracias a las numerosas imágenes del claustro bajo o de los Caballeros⁷³⁰. En el caso de las 24 fotografías de la “Colegiata de la

⁷²⁸ Estas equivocaciones y confusiones por parte de Cristóbal de Castro fueron una constante en los diferentes catálogos provinciales que le fueron encargados, como así señala Amelia López-Yarto para el caso concreto de Cuenca (LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia, “El *Catálogo Monumental de España* y sus ilustraciones fotográficas”, en *Pvlchrvm: Scripta varia in honorem M^a Concepción García Gainza*. Pamplona, Gobierno de Navarra, Universidad de Navarra, 2011, p. 483).

⁷²⁹ DE CASTRO, Cristóbal, *Catálogo Monumental y Artístico de la Provincia de Logroño* [Manuscrito]. 1915. Print. [Catálogo Monumental De España Original], vol.2, Fotografías, pp. 163-206, en CSIC, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, [en línea] <https://csic-primo.hosted.exlibrisgroup.com/permalink/f/homi3k/34CSIC_ALMA_DS21120999510004201>, [Consulta: 4-10-2022].

⁷³⁰ DE CASTRO, Cristóbal, *Catálogo Monumental y Artístico de la Provincia de Logroño* [Manuscrito]. 1915. Print. [Catálogo Monumental De España Original], vol.2, Fotografías, pp. 129-138, en CSIC, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, [en línea] <https://csic-primo.hosted.exlibrisgroup.com/permalink/f/homi3k/34CSIC_ALMA_DS21120999510004201>, [Consulta: 4-10-2022].

Redonda”, como así se refiere el escritor y periodista cordobés a la concatedral logroñesa, sobresale la atención que dedica a la portada occidental, con varias tomas generales y en detalle de su programa escultórico. Por su parte, la catedral de Santa María en Calahorra y el monasterio de Suso aparecen representadas de manera similar, con diecinueve y dieciséis fotografías respectivamente. Del monumento calagurritano destacan las vistas exteriores de la zona de la fachada occidental y la portada de San Jerónimo, así detalles interiores tanto escultóricos como pictóricos del interior del templo. En el caso del cenobio emilianense, se recogen vistas exteriores y del interior de la iglesia a las que se suman tomas en detalle de los capiteles de la cueva del santo y de la puerta de acceso al templo junto a otras del cenotafio y el retablo con las Tablas de San Millán. Menor presencia tienen la iglesia de Bartolomé y la catedral del Salvador en Santo Domingo de la Calzada, con poco más de diez fotografías cada una, donde sobresalen las tomas de las capillas y retablos en el primer caso y las capturas de la torre y la portada en el segundo. Finalmente, salvo el monasterio de Valvanera, bien representado por las fotografías de Santos Fernández Santos, el resto de monumentos riojanos no superan las diez fotografías.

-Iglesias mozárabes. Arte español de los siglos IX al XI (1919)

Entre ambas ediciones de la obra de Vicente Lámperez y Romea, en el año 1919, el Centro de Estudios Históricos de Madrid editó la exhaustiva obra del arqueólogo e historiador del Arte granadino Manuel Gómez-Moreno *Iglesias mozárabes. Arte español de los siglos IX al XI*⁷³¹. Fruto de una tarea iniciada en 1910 en la que fueron fundamentales los numerosos viajes y campañas para visitar los diferentes monumentos distribuidos por la geografía nacional junto a un equipo conformado por el arquitecto Francisco de Paula y Nebot y el, por entonces, estudiante de Arquitectura Leopoldo Torres Balbás, surgió esta publicación dedicada al estudio comparativo de las iglesias mozárabes españolas conformada por dos extensos volúmenes. El primero de ellos se dedicó al texto y al apartado gráfico compuesto por planos, croquis, dibujos, trazas, etc. El segundo de los volúmenes se destinó exclusivamente a la reproducción de 151 láminas fotográficas de los monumentos citados que, según explica Gómez-Moreno en el preámbulo, aparte de algunas tomas cuyo autor figura al pie, fueron realizadas en su mayor parte por Gil, en el caso de las tomas catalanas, y por Moreno Villa, Torres, Artiñano y el propio autor de la obra en los casos restantes. Entre todas estas láminas se incluyen siete fotografías arquitectónicas del monasterio de Suso, de las cuales cuatro no poseen información sobre su autor, que debió ser alguno de los anteriores, y las tres restantes presentan la firma “Fz. Santos”, en clara alusión al notario y fotógrafo vallisoletano Santos Fernández Santos. Sus tres imágenes reproducen una vista general de la fachada oriental del edificio, otra toma en dirección este-oeste de la nave norte de su iglesia y una captura en detalle de las columnas pareadas con capiteles de alabastro que se disponen en la jamba occidental de la entrada al templo desde el pórtico meridional. Por su parte, las fotografías aportadas por los colaboradores de Gómez-Moreno muestran la nave sur de la iglesia de oeste a este, la bóveda esquifada de la capilla mayor, uno de los aleros de la cabecera y tres de los modillones que se localizan en su extremo,

⁷³¹ GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel, *Iglesias mozárabes. Arte español de los siglos IX a XI*. Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1919, 2 vols.

existiendo una copia de esta última fotografía entre las imágenes catalogadas en este trabajo (cat. nº 154).

San Millán de la Cogolla y sus dos insignes monasterios (1929)

Dos décadas después del inicio de la restauración integral del monasterio de Santa María la Real de Nájera, su principal valedor publicó una nueva obra en forma de guía para el visitante, como hiciera en 1909 con el monumento najerino, dedicada en este caso a los dos monasterios emilianenses y titulada *San Millán de la Cogolla y sus dos insignes monasterios*⁷³². Este estudio histórico-arqueológico, como así fue definido por el estudioso riojano, surgió a raíz de una excursión celebrada el 13 de mayo de 1923 y organizada por el Ateneo Científico, Literario y Artístico de Logroño a la localidad bañada por las aguas del río Cárdenas en la que se le encargó a Constantino Garrán una breve explicación sobre la vida de San Millán y la relevancia histórico-artística de los monasterios de Suso y Yuso. La satisfacción que produjo su relato entre los asistentes, quienes le animaron a que ampliara su estudio, se materializó en esta monografía publicada en 1929. Para ilustrar esta semblanza sobre el célebre ermitaño y los dos cenobios emilianenses, Garrán incluyó un total de quince láminas con un total de catorce fotografías⁷³³, cinco del monasterio “de arriba” y nueve del “de abajo”.

Las fotografías del monasterio de Suso recogieron una vista general del conjunto arquitectónico desde el suroeste, otra del cenotafio de San Millán, una toma del interior de la iglesia desde los pies de la nave norte hacia la cabecera, la captura en detalle de los capiteles de alabastro situados en el lado occidental de la entrada a dicha iglesia y una última imagen del retablo principal⁷³⁴. En cuanto al monasterio de Yuso, las primeras cinco fotografías se centraron en las arcas de san Millán y san Felices y en algunos de sus relieves en marfil⁷³⁵, mostrando las cuatro últimas sendas vistas del interior de la iglesia con el trascoro en primer plano, el lado norte del claustro desde el centro del patio, la portada de acceso al monasterio y la biblioteca⁷³⁶.

A pesar de que a lo largo del texto no se hace referencia a la autoría de estas imágenes, Constantino Garrán se sirvió en esta ocasión de las capturas realizadas por el destacado fotógrafo calagurritano Alberto Muro, coincidiendo varias de ellas con las fotografías que conforman el catálogo de este trabajo y cuyos negativos originales se conservan en el Fondo Fotográfico del IER (cat. nº 155, 169, 177 y 178).

⁷³² GARRÁN, Constantino, *San Millán de la Cogolla y sus dos insignes monasterios...*

⁷³³ La única lámina que no incluye una imagen fotográfica se corresponde con un croquis de la planta de la iglesia del monasterio de Suso (p. 13).

⁷³⁴ GARRÁN, Constantino, *San Millán de la Cogolla y sus dos insignes monasterios...*, pp. 3, 11, 13, 14, 17 y 29.

⁷³⁵ GARRÁN, Constantino, *San Millán de la Cogolla y sus dos insignes monasterios...*, pp. 63, 65, 66, 69 y 70.

⁷³⁶ GARRÁN, Constantino, *San Millán de la Cogolla y sus dos insignes monasterios...*, pp. 77, 83, 88 y 115.

El románico en la provincia de Logroño (1942)

Por último, en 1942 la Junta Provincial de Turismo en Logroño editó una tirada aparte del artículo *El románico en la provincia de Logroño*, firmado por Juan Antonio Gaya Nuño⁷³⁷, publicado ese mismo año, por separado, en los números correspondientes al primer y segundo semestre y al tercer y cuarto semestre del *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*⁷³⁸. A lo largo de las cuarenta páginas por las que se extiende la disertación del historiador y crítico de arte soriano, se realiza un repaso por los vestigios románicos localizados en las localidades riojanas de Santa Coloma, Ventrosa, Canales de la Sierra, Mansilla de la Sierra, Villavelayo, Nájera, Almarza de Cameros, Canillas de Río Tuerto, Brieva de Cameros, Ledesma, Santo Domingo de la Calzada, Tirgo, Ochánduri, Bañares, Villaseca, Foncea, Arce, Cellerigo, Fonzaleche, San Millán de la Cogolla, Cuzcurrita de Río Tirón, Ocón, Robles del Castillo, Navarrete y la propia Logroño. A pesar de que la fecha de publicación excede de los límites temporales establecidos para este trabajo, varias de las numerosas fotografías que ilustraron este breve ensayo, si no todas, fueron realizadas por el propio Gaya Nuño en fechas cercanas a 1936, como evidencian las tomas en el monasterio de Suso o la catedral de El Salvador en Santo Domingo de la Calzada, en las que se observan detalles que prueban el desarrollo de los trabajos de restauración acaecidos entre 1934-1935 y 1936, respectivamente.

Atendiendo al fin perseguido por el historiador y a la propia naturaleza de los restos románicos, la mayor parte de estas fotografías se centran en detalles específicos de vanos, capiteles, columnas, relieves y ornamentos, cabeceras, portadas o pilas bautismales, siendo casi inexistentes las vistas generales de monumentos, puesto que el interés de Gaya Nuño no se centró en el conjunto sino en lo específico. Con respecto al número de imágenes, los monumentos más representados son la iglesia de Santa María en Villavelayo, con ocho fotografías; la ermita de San Cristóbal en Canales de la Sierra y la catedral de El Salvador en Santo Domingo de la Calzada, con siete imágenes cada una; y la ermita de Santa Catalina en Mansilla de la Sierra, de la que se ofrecen seis tomas.

Como se verá más adelante (*véase cap. 8.3, pp.446-451*), un buen número de las imágenes reproducidas en este estudio de Juan Antonio Gaya Nuño sobre el románico en La Rioja se corresponden con las que se conservan en el Fondo Fotográfico del IER. Un buen ejemplo de ello son la fotografía protagonizada por la puerta meridional de la iglesia de Santa María en Villavelayo (*lám. 147*) y aquellas que documentan las intervenciones en el edificio de Suso y la catedral calceatense, y que han sido catalogadas en este trabajo (*cat. nº. 115 a 121 y 165 a 168*).

⁷³⁷ GAYA NUÑO, Juan Antonio, *El románico en la provincia de Logroño*. Madrid, Junta Provincial del Turismo en Logroño, Hauser y Menet, 1942.

⁷³⁸ GAYA NUÑO, Juan Antonio, "El románico en la provincia de Logroño" en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, Primero y segundo trimestre, 1942, pp. 81-97; GAYA NUÑO, Juan Antonio, "El románico en la provincia de Logroño" en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, Tercero y cuarto trimestre, 1942, pp. 235-258.



Lámina 147. Juan Antonio Gaya Nuño, *Puerta meridional de la iglesia de Santa María*, Villavelayo, h. 1936, copia positiva de época (Fondo Fotográfico del IER).

6.1.3. La fotografía de arquitectura riojana en la prensa

La aparición de los primeros procedimientos fotográficos y, especialmente, de aquellos que alcanzaron la multiplicidad de la imagen o, dicho de otra forma, la realización de tantas copias del original como se quisiese, tuvo un impacto predecible en el ámbito de la prensa. Tanto los periódicos de tirada diaria como, fundamentalmente, las publicaciones y revistas ilustradas del último tercio del siglo XIX encontraron en la fotografía el medio perfecto para dar el salto definitivo en sus apartados gráficos, sustituyendo paulatinamente a los grabados, ilustraciones, dibujos, etc. Sin embargo, el desarrollo de las técnicas que permitieran transportar la imagen fotográfica al papel y hacerlo, además, de manera conjunta con el texto no resultó tarea fácil. Fueron numerosos los procedimientos y soluciones que se idearon en esta búsqueda de la imagen impresa en las que resultaba fundamental mantener “la estabilidad de la imagen en el tiempo y la obtención de grandes tiradas”⁷³⁹. A su vez, estas tiradas debían permitir la pretendida impresión simultánea de texto e imagen y, al mismo tiempo, que esta última conservara todos sus detalles y matices, “con una escala de grises intermedios entre el negro de la tipografía y el blanco del papel”⁷⁴⁰.

⁷³⁹ SOUGEZ, Marie-Loup, “La fotomecánica”, en SOUGEZ, Marie-Loup, *Historia de la fotografía...*, p. 304.

⁷⁴⁰ SOUGEZ, Marie-Loup, “La fotomecánica...”, p. 304.

Los primeros pasos en la inclusión de la imagen fotográfica en prensa se llevaron a cabo por medio de procedimientos existentes con anterioridad en el ámbito del grabado y que, con las diferencias propias de cada uno de ellos, consistían en proyectar la imagen sobre una superficie dura y trabajarla con punzones u otras herramientas similares para obtener el mejor molde posible, que sería entintado y estampado sobre el papel. La xilografía (en relieve), el huecograbado (en hueco) o la litografía (plano) fueron algunos de los sistemas más empleados en estas primeras décadas⁷⁴¹. Sin embargo, a pesar de que se consiguieron fotograbados, fotolitografías, heliograbados o xilografías en los que resulta complicado distinguirlos de la fotografía directa, siempre se trataban de imágenes en blanco y negro en las que se enmascaraban “los grises mediante el puntillado o el rayado” y en las que era complicado “plasmear los detalles de la piel humana, el gesto, la verosimilitud en definitiva”⁷⁴².

Para solventar estos problemas hubo que esperar hasta la invención de la técnica de medios tonos o semitonos, basada en una trama de puntos de diferente diámetro para representar los blancos con la ausencia de puntos, los grises con puntos de diámetros diversos y los negros con puntos de mayor diámetro superpuestos. Por medio de esta técnica mecánica, que permitió además imprimir simultáneamente texto e imagen, se incluyó el 4 de marzo de 1880 en el neoyorquino *The Daily Graphic* la considerada primera fotografía en prensa, obra de Stephen Henry Horgan en la que se recogía, bajo el título *Shantytown*, un asentamiento de chabolas en la ciudad estadounidense de Nueva York⁷⁴³.

En España, pese a que se considera a *La Ilustración Española y Americana* como el antecedente de la fotografía en prensa desde 1885, durante las últimas décadas del siglo XIX las imágenes seguían siendo grabados, en muchos casos excelentes⁷⁴⁴. No fue hasta la aparición de revistas como *Blanco y Negro* (1891) o *Nuevo Mundo* (1894) cuando la fotografía se integró definitivamente en la prensa española, regularizándose su uso en periódicos y semanarios de principios del siglo XX⁷⁴⁵.

Prensa nacional

La primera aparición en prensa de imágenes monumentales riojanas derivadas de fotografías se produjo en diciembre de 1874, fecha en la que *La Ilustración Española y Americana* incluyó en su portada un grabado de la fachada principal del palacio de Espartero (*lám. 148*), en cuyo pie figuraba la observación “(De fotografía)”⁷⁴⁶, en clara alusión al empleo de una imagen fotográfica para la elaboración de la ilustración. En concreto, como ya habían hecho siete años antes Urrabieta y Sierra en la *Crónica de la Provincia de Logroño* de Gómez Romera⁷⁴⁷, el

⁷⁴¹ Marie Loup Sougez aporta una breve descripción de estos tres tipos de procedimientos de grabado anteriores al nacimiento de la fotografía (SOUGEZ, Marie-Loup, “La fotomecánica...”, p. 302).

⁷⁴² CHOMÓN SERNA, José María y MORENO GALLO, Miguel Ángel, “*El Genio* (1874-1875): La primera revista periódica que insertó fotografías” en *Zer: Revista de Estudios de Comunicación*, vol. 22, nº 43, 2017, p. 204.

⁷⁴³ *The Daily Graphic*, Nueva York, 4 de marzo de 1880, p. 38.

⁷⁴⁴ Véase SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, “Precursores de la prensa ilustrada”, en SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, *La documentación fotográfica en España...*, vol. I, pp. 92-98.

⁷⁴⁵ Sobre la introducción de la fotografía en la prensa véase SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, “La fotografía en prensa”, en SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, *El documento fotográfico...*, pp. 86-108.

⁷⁴⁶ *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 30 de diciembre de 1874, nº 48, p. 1.

⁷⁴⁷ Véase cap. 6.1, pp. 287-288.

grabador empleó como referencia la toma realizada por Jean Laurent durante su estancia en Logroño en 1865 (véase lám. 143), presentando el mismo encuadre e idéntica iluminación que la imagen realizada por el fotógrafo francés una década antes. La única diferencia reseñable respecto a la fotografía de Laurent se encuentra en la ambientación de la escena, introduciendo dibujada. Mientras la vista capturada por el francés evitó la presencia humana, el grabador introdujo varios personajes en torno a un carruaje de caballos situado frente a la puerta de acceso al palacio y una pareja de hombres, uno de ellos ataviado con uniforme marcial, junto a la farola que se dispone en la esquina inferior derecha de la imagen.



LOGROÑO. — EXTERIOR DEL PALACIO DEL GENERAL ESPARTERO. — (De fotografía.)

Lámina 148. Autor desconocido, *Fachada occidental de la Catedral de Santa María en Calahorra*, grabado en prensa en *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 30 de diciembre de 1874, nº 48, p. 1 (Biblioteca Nacional de España).

Sin embargo, la aparición de las primeras imágenes fotográficas de arquitectura riojana en prensa a través del procedimiento del fotograbado tuvo lugar apenas unos meses antes del

cambio de siglo, el 18 de agosto de 1899, en la revista ilustrada *Alrededor del Mundo*⁷⁴⁸. Abriendo el decimoprimer número de esta publicación turística y de viajes de tirada semanal⁷⁴⁹, Manuel Alhama Montes relató su itinerario de cuatro jornadas por Nájera y su entorno en un cochecillo de dos asientos “en cuya trasera había sitio justo para una maleta y para la máquina fotográfica”⁷⁵⁰. Acompañado por el pintor riojano Manuel Crespo Villanueva, natural de la aldea de Amunartia perteneciente al municipio de Ojacastro⁷⁵¹, el director de la revista madrileña que empleó el pseudónimo “Wanderer” visitó el lugar en el que tuvo lugar la contienda entre Pedro I el Cruel y su hermano bastardo Enrique II de Trastámara, la ciudad de Nájera y su insigne monasterio de Santa María la Real y “el monasterio curiosísimo de San Millán de la Cogolla, donde duermen el sueño eterno los siete infantes de Lara”⁷⁵². En este primer artículo destacó algunos de los episodios más llamativos de la batalla de Nájera, ilustrando su narración con un total de cinco grabados fotográficos en los que se recogen, en orden de aparición, uno de los ángulos exteriores del claustro bajo, en el que sobresale la falta sustancial de material en una de las tracerías del ventanal situado a la derecha; una de las esquinas en las que se disponen hornacinas con imágenes escultóricas bajo dosel gótico, vacía la que se muestra de frente; un detalle de la sillería del coro alto en la que aparece el acceso al mismo a través de arco trilobulado; figuras en relieve localizadas en la entrada al Panteón Real; y, finalmente, una vista general del ala oeste del claustro bajo. Tras unos breves apuntes sobre el papel de Nájera en la historia de la Corona de Navarra y el de Santa María la Real como santuario funerario para sus reyes, el cronista y director de la revista emplaza a un número posterior para conocer más sobre su insigne monasterio y poder observar otras fotografías que fueron realizadas por la propia pareja de viajeros durante los cuatro días que pasaron en la localidad najerina “metidos casi todo el tiempo en su iglesia de Santa María la Real, una de las más interesantes de España”⁷⁵³.

Esta nueva serie de grabados en base a fotografías fue publicada el 1 de septiembre de 1899, en el decimotercer número de *Alrededor del Mundo*, acompañando el segundo relato de su viaje titulado, en esta ocasión, “En el panteón de los reyes de Navarra”⁷⁵⁴. A diferencia del primero de los artículos, centrado casi en exclusiva en la batalla de Nájera acaecida en 1367, este nuevo relato se convierte en una descripción somera de los elementos arquitectónicos, estancias y obras de arte principales del monasterio najerino. Tras una introducción en la que recoge la leyenda fundacional del monasterio de Santa María la Real de Nájera, centra su atención en la imagen románica de la Virgen con Niño y la lámpara dorada que encontró don García *el de Nájera*, de las que aporta un grabado reproduciendo una fotografía tomada cuatro años antes⁷⁵⁵; en el Claustro de los Caballeros, causándole gran dolor “ver los sepulcros todos con señales de violación, ó dados a la cal, mutiladas bárbaramente las estatuas, y rotas y en

⁷⁴⁸ ALHAMA MONTES “WANDERER”, Manuel, “Cuatro días en Nájera”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, 18 de agosto de 1899, nº 11, pp. 3-5.

⁷⁴⁹ *Alrededor del Mundo* (Madrid), [en línea], Biblioteca Nacional de España, <<http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0001801836&lang=es>>, [Consulta: 10-09-2021].

⁷⁵⁰ ALHAMA MONTES “WANDERER”, Manuel, “Cuatro días en Nájera...”, p. 3.

⁷⁵¹ MERINO URRUTIA, José Juan Bautista, “Pintores riojanos olvidados”, *Berceo*, nº 7, 1952, p. 185.

⁷⁵² ALHAMA MONTES “WANDERER”, Manuel, “Cuatro días en Nájera...”, p. 3.

⁷⁵³ ALHAMA MONTES “WANDERER”, Manuel, “Cuatro días en Nájera...”, p. 5.

⁷⁵⁴ ALHAMA MONTES “WANDERER”, Manuel, “En el panteón de los reyes de Navarra”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, 1 de septiembre de 1899, nº 13, pp. 3-6.

⁷⁵⁵ ALHAMA MONTES “WANDERER”, Manuel, “En el panteón de los reyes de Navarra...”, p. 3.

peligro de total ruina las lacerías⁷⁵⁶; y el Panteón Real, del que dice producir una sensación de mascarada la intervención llevada a cabo en el siglo XVI. Además de la anteriormente comentada fotografía de la Virgen de la Rosa o del Alcázar, el apartado gráfico lo completan otros cuatro grabados de la sillería del coro alto y de su frente occidental, de una estatua en hornacina del claustro bajo y del sepulcro en arcosolio de Don Diego López de Haro. En esta visita de cuatro días por tierras riojanas, Wanderer también se acercó hasta el monasterio de Suso y, a pesar de anunciarse en varios de los números de agosto a noviembre del mismo año la próxima inclusión en sus páginas del artículo “San Millán de la Cogolla, sepultura de los infantes de Lara”⁷⁵⁷, la narración de este viaje ilustrado al cenobio emilianense nunca llegó a publicarse.

La siguiente aparición en la prensa nacional de imágenes monumentales de La Rioja a partir de fotografías se produjo en la *Ilustración Española y Americana*. En el ejemplar del 15 de marzo de 1904, con el fin de ilustrar el artículo firmado por el escritor y académico Enrique Serrano Fatigati dedicado a los Monumentos Nacionales Españoles y, más concretamente, a los templos y monasterios con restos reales⁷⁵⁸, se incluyó una imagen del claustro de Santa María la Real de Nájera junto a las de los claustros de San Juan de la Peña y la catedral de Pamplona, una vista general de la iglesia-fortaleza de Santa María la Real de Ujué y otra de la zona septentrional de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de las Huelgas⁷⁵⁹. Estos grabados de A. Biarán procedían de fotografías de Magdalena, Olazábal, Mosquera y Pliego, siendo con toda probabilidad este último el encargado de realizar la toma del monasterio najerino, en la que recogió desde el centro del patio del claustro la Puerta del Árbol del Bien y del Mal o de la Luna y los dos ventanales contiguos por el norte. Serrano Fatigati continuó colaborando con la revista a través de la sección dedicada a los Monumentos Nacionales y en el número decimotercero del 8 de abril de 1904 centrado en “los restos primitivos y clásicos, los primeros medioevales y los prerrománicos”⁷⁶⁰ citó al monasterio de Suso por el interés de sus arcos de herradura⁷⁶¹, incluyendo una fotografía del interior de su iglesia⁷⁶², captura que pudo realizar Olavarría, nombrado por Fatigati entre los proveedores de fotografías.

En junio de ese mismo año, la revista católica ilustrada *La Hormiga de Oro*, de publicación semanal y cercana a la causa carlista, incorporó en su número 24 un grabado de Joarizti y Mariezcurrena de una fotografía de la fachada occidental de la catedral de Santa María en Calahorra en la que quedaron fuera del encuadre los últimos cuerpos de la torre (*lám. 149*) y que se acompañó con una breve explicación histórico-artística, en forma de pie de foto, en la

⁷⁵⁶ ALHAMA MONTES “WANDERER”, Manuel, “En el panteón de los reyes de Navarra...”, p. 4.

⁷⁵⁷ *Alrededor del Mundo*, Madrid, 4 de agosto de 1899, nº 9, p. 2; *Alrededor del Mundo*, Madrid, 11 de agosto de 1899, nº 10, p. 2; *Alrededor del Mundo*, Madrid, 18 de agosto de 1899, nº 11, p. 2; *Alrededor del Mundo*, Madrid, 25 de agosto de 1899, nº 12, p. 2; *Alrededor del Mundo*, Madrid, 29 de septiembre de 1899, nº 17, p. 2; *Alrededor del Mundo*, Madrid, 6 de octubre de 1899, nº 18, p. 2; *Alrededor del Mundo*, Madrid, 13 de octubre de 1899, nº 19, p. 2; *Alrededor del Mundo*, Madrid, 20 de octubre de 1899, nº 20, p. 2; *Alrededor del Mundo*, Madrid, 27 de octubre de 1899, nº 21, p. 2; *Alrededor del Mundo*, Madrid, 10 de noviembre de 1899, nº 23, p. 2; *Alrededor del Mundo*, Madrid, 10 de noviembre de 1899, nº 24, p. 2; *Alrededor del Mundo*, Madrid, 10 de noviembre de 1899, nº 25, p. 2.

⁷⁵⁸ SERRANO FATIGATI, Enrique, “Templos y monasterios con restos reales”, *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 15 de marzo de 1904, nº 10, pp. 154-155.

⁷⁵⁹ SERRANO FATIGATI, Enrique, “Templos y monasterios con restos reales...”, p. 156.

⁷⁶⁰ SERRANO FATIGATI, Enrique, “Los restos primitivos y clásicos, los primeros medioevales y los prerrománicos”, *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 8 de abril de 1904, nº 13, pp. 202-204.

⁷⁶¹ SERRANO FATIGATI, Enrique, “Los restos primitivos y clásicos...”, p. 203.

⁷⁶² SERRANO FATIGATI, Enrique, “Los restos primitivos y clásicos...”, p. 204.

que se destacó la autoría del arquitecto Santiago Raón y las principales imágenes que conforman la portada principal de acceso que se dispone en dicha fachada⁷⁶³.



Lámina 149. Miguel Joarizti y Heribert Mariezcurrena, *Fachada occidental de la Catedral de Santa María en Calahorra*, grabado en prensa en *La Hormiga de Oro*, Barcelona, 11 de junio de 1904, nº 24, p. 10 (Biblioteca Nacional de España).

Fue también en 1904 cuando aparecieron en la revista quincenal de arquitectura e ingeniería *La Construcción Moderna* cuatro fotografías de monumentos localizados en La Rioja. La primera de ellas formó parte del número publicado el 15 de noviembre, en cuyas páginas centrales el artista y periodista Ignacio María de Cerezeda relató su excursión artística por lo que llamó “La Antigua Castilla y la Sosierra de Navarra” y en la que visitó, aprovechando la línea de ferrocarril Tudela-Bilbao cuyo trazado fotografió Jean Laurent cuarenta años antes, numerosas localidades burgalesas, alavesas y riojanas⁷⁶⁴. Entre estas últimas se encontraron San Vicente de la Sonsierra y Peciña, lugar donde se erige la ermita de Santa María de la Piscina, de la que intercaló en el texto una fotografía realizada por “el joven médico de Peñacerrada”⁷⁶⁵. De este monumento riojano, al que Cerezeda llegó a través de un “endiablado camino de carros” en el que se le descompuso la cámara fotográfica⁷⁶⁶, destacó sus pequeñas dimensiones, su relevancia histórica, la pureza de su estilo románico y la belleza de sus proporciones. El relato de esta excursión artística por tierras riojanas de Ignacio María de Cerezeda tuvo continuidad en el siguiente número de esta revista quincenal de arquitectura en el que incluyó dos nuevas

⁷⁶³ *La Hormiga de Oro*, Barcelona, 11 de junio de 1904, nº 24, p. 10.

⁷⁶⁴ DE CERZEDA, Ignacio M., “La antigua Castilla.-La Sosierra de Navarra”, *La Construcción Moderna*, Madrid, 15 de noviembre de 1904, nº 21, pp. 564-571.

⁷⁶⁵ DE CERZEDA, Ignacio M., “La antigua Castilla...”, nº 21, p. 569.

⁷⁶⁶ DE CERZEDA, Ignacio M., “La antigua Castilla...”, nº 21, p. 570.

imágenes de Santa María de la Piscina, un detalle de una de los capiteles historiados del interior de la ermita (fotografía colocada de manera invertida en la publicación)⁷⁶⁷ y una vista general del ábside con evidentes problemas de conservación en la zona norte de la cubierta (lám. 150)⁷⁶⁸, y una tercera de la fachada sur del Palacio de los Navarretes en Ábalos⁷⁶⁹, frente al que posó un nutrido grupo de niños. En este caso, es muy probable que las fotografías fueran realizadas por el propio autor del texto, que se acompañó en su viaje de una cámara fotográfica para reproducir los elementos artísticos arquitectónicos que llamaron su atención, como así hizo saber a los lectores. Asimismo, cabe señalar que las fotografías referidas a la ermita románica de Santa María de la Piscina son, si no las primeras, unas de las primeras tomas que se hicieron de tan interesante monumento, publicándose además en una revista especializada de tirada nacional.



Lámina 150. Anónimo, *Vista del ábside de la ermita de Santa María de la Piscina*, grabado en prensa en *La Construcción Moderna*, Madrid, 30 de noviembre de 1904, nº 22, p. 588 (Biblioteca Nacional de España).

Las tres fotografías de la ermita de Santa María de la Piscina incluidas en *La Construcción Moderna*, junto a una cuarta de la fachada meridional inédita hasta el momento, se volvieron a reproducir dos años después en el sexto número de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*⁷⁷⁰. Estas imágenes sirvieron para ilustrar el extenso artículo del Cronista de Logroño y Capellán de Altar de la Real Capilla, Narciso Hergueta y Martín, titulado “Noticias Históricas de

⁷⁶⁷ DE CERZEDA, Ignacio M., “La antigua Castilla.-La Sosierra de Navarra”, *La Construcción Moderna*, Madrid, 30 de noviembre de 1904, nº 22, pp. 587.

⁷⁶⁸ DE CERZEDA, Ignacio M., “La antigua Castilla...”, nº 22, p. 588.

⁷⁶⁹ DE CERZEDA, Ignacio M., “La antigua Castilla...”, nº 22, p. 586.

⁷⁷⁰ HERGUETA Y NARTÍN, Narciso, “Noticias Históricas de la Real Divisa é Iglesia de Santa María de la Piscina fundadas en San Vicente de la Sonsierra”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid, junio de 1906, nº 6, pp. 467-499.

la Real Divisa é iglesia de Santa María de la Piscina fundadas en San Vicente de la Sonsierra". Su pormenorizada narración histórico-artística, en la que intercaló las cuatro fotografías anteriormente citadas en dos láminas sueltas no paginadas, concluyó con una llamada de alarma para evitar la destrucción inminente que sufriría el monumento si no se acometían las obras de restauración y consolidación pertinentes, instando para ello a "los vecinos de San Vicente, Peciña, Ábalos y Labastida" que llevasen "los apellidos de Peciña o Ramírez Peciña, al Cabildo eclesiástico y Ayuntamiento de San Vicente, así como á la Comisión Provincial de Monumentos de Logroño"⁷⁷¹. A este artículo de Narciso Hergueta incluido en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* y publicado por el propio escritor en forma de folleto, hizo una breve alusión la revista *Academia Heráldica* en su ejemplar de diciembre de 1906⁷⁷². En concreto, fue en las notas introductorias redactadas por su director Julio Lecea y Navas donde se recogieron algunas pinceladas esencialmente históricas del trabajo investigador de Hergueta y donde se reprodujo una nueva fotografía del monumento sonserrano, en esta ocasión, una toma frontal y en detalle de la fachada meridional de la ermita de Santa María de la Piscina centrada en su portada de acceso de medio punto con arquivoltas y la parte inferior del escudo de la Real Divisa que se dispone sobre ella y que fue añadido hacia 1537⁷⁷³. Esta deferencia con la labor de Narciso Hergueta por parte del director de *Academia Heráldica* se debió, en gran parte, a su colaboración en el contenido de la revista desde sus inicios. De hecho, en el primero de sus números aparecido en junio de 1906 se dio inicio a la sección titulada "Rioja antigua"⁷⁷⁴, una colaboración que se extendió hasta el ejemplar de febrero de 1907 y en la que Narciso Hergueta indagó en la historia de la familia Manso de Zúñiga y las poblaciones de Torremontalbo, Somalo y Cenicero. Acompañando dos de estos artículos aparecieron dos grabados de A. Biarán y C^a reproduciendo la vista general de Cenicero capturada por Jean Laurent en 1865, en cuyo pie de foto se indicó erróneamente "Vista general de Torremontalbo"⁷⁷⁵, y una fotografía anónima del claustro de Santa María la Real de Nájera tomada desde el centro del patio⁷⁷⁶.

En sus números de enero y abril de 1908, la revista técnica *Arquitectura y Construcción* incorporó en sus páginas varios grabados realizados en base a fotografías de las catedrales de Santa María en Calahorra y El Salvador en Santo Domingo de la Calzada. Sin embargo, se presentaron de distinta manera. Mientras que en el caso de la primera, la típica imagen en detalle del tímpano de la portada de San Jerónimo apareció en forma de lámina suelta y con el pie de foto "La puerta de la Vida en la Catedral de Calahorra"⁷⁷⁷, las cuatro fotografías de la catedral calceatense se insertaron intercaladas en el texto a excepción de una de ellas, también presentada en forma de lámina suelta⁷⁷⁸. Esta última presenta una captura parcial de la Capilla de Santa Teresa o de San Juan Bautista en cuyo primer plano se observa la parte superior del torso y la cabeza de la estatua yacente en alabastro de don Pedro Suárez de Figueroa y al fondo, en la esquina suroccidental, aparecen los sepulcros en arcosolio de don Francisco Samaniego y

⁷⁷¹ HERGUETA Y NARTÍN, Narciso, "Noticias Históricas de la Real Divisa...", p. 499.

⁷⁷² HERGUETA Y NARTÍN, Narciso, "Rioja antigua", *Academia Heráldica*, Madrid, diciembre de 1906, pp. 99-105.

⁷⁷³ HERGUETA Y NARTÍN, Narciso, "Rioja antigua...", diciembre de 1906, p. 100.

⁷⁷⁴ HERGUETA Y NARTÍN, Narciso, "Rioja antigua", *Academia Heráldica*, Madrid, junio de 1906, pp. 4-7.

⁷⁷⁵ HERGUETA Y NARTÍN, Narciso, "Rioja antigua...", diciembre de 1906, p. 104.

⁷⁷⁶ HERGUETA Y NARTÍN, Narciso, "Rioja antigua", *Academia Heráldica*, Madrid, enero de 1907, p. 11.

⁷⁷⁷ *Arquitectura y Construcción*, Barcelona, enero de 1908, nº 186, s.p.

⁷⁷⁸ *Arquitectura y Construcción*, Barcelona, abril de 1908, nº 189, s. p.

doña Ana Valderrama, gótico, y de don Francisco de Ocio y doña Leonor de Mendoza, renacentista⁷⁷⁹. Las tres imágenes restantes ilustraron el texto sobre la catedral de Santo Domingo de la Calzada extraído de la obra de Vicente Lampérez y Romea *Historia de la Arquitectura Cristiana Española en la Edad Media*, que se incluyó, con leves variaciones y poco antes de su publicación, en el número 189 de la revista⁷⁸⁰. A este texto en primicia en el que el arquitecto e historiador madrileño repasó los orígenes del monumento, describió sus elementos artísticos principales e intentó relacionarlo con sus homólogos españoles desde el punto de vista estilístico, le acompañaron tres grabados sacados de fotografías que también fueron añadidos en su obra magna, facilitando la autoría de las mismas. La primera de ellas fue una vista general de la cabecera y la torre exenta de la catedral desde el norte⁷⁸¹, tomada por Olavarría al igual que la del interior del templo, en la que se recoge longitudinalmente la nave central y la zona del altar mayor, donde se localiza el retablo realizado por Damián Forment⁷⁸². La última de las fotografías fue capturada por el propio Vicente Lampérez y Romea, reproduciendo un detalle de la girola de la catedral, especialmente destacada por sus capiteles historiados⁷⁸³.

Pasó más de una década hasta volver a encontrar ejemplos de fotografía de monumentos riojanos en prensa, aunque cuando lo hizo se convirtió en algo generalizado en las páginas de las revistas y periódicos más populares de la década de los años veinte y treinta como *ABC*, *Blanco y Negro* o *La Esfera*. Así, el 22 de febrero de 1919 la última de ellas publicó el artículo “Visiones de un itinerario entre Logroño y Álava”, firmado por el periodista, dramaturgo y novelista José Ortega Munilla⁷⁸⁴, padre del reconocido intelectual y filósofo José Ortega y Gasset. La primera mitad de su relato la dedicó a ponderar la labor que *La Esfera*, como referente de la prensa gráfica española de la época, venía haciendo en favor de acercar hasta los hogares de suscriptores y demás lectores innumerables parajes de la geografía del país⁷⁸⁵. Para facilitar este viaje desde casa, además del propio relato más o menos literario, jugó un papel imprescindible la fotografía. En este caso concreto, el “viaje literario-fotográfico” de Ortega Munilla y el fotógrafo vitoriano Enrique Guinea Maquíbar hizo parada en tierras alavesas y riojanas y, de manera más específica, en algunos de sus arcos, puertas y pasadizos más llamativos. En total, fueron cuatro imágenes las que sirvieron de base al escritor nacido en Cuba para describir brevemente lo que acertó a llamar “Entradas y salidas” de las localidades de Antoñana, Foronda, Salinas de Leniz y Santo Domingo de la Calzada. De esta última, se reprodujo una captura del adarve defensivo y, al mismo tiempo, pórtico occidental de su catedral, con la presencia curiosa de un lugareño junto a su cargado pollino. El característico contraste lumínico no pasó desapercibido para el padre del filósofo español, señalando que “unos pocos metros de distancia

⁷⁷⁹ AZOFRA, Eduardo, *La catedral de Santo Domingo de la Calzada*. León, Edilesa, 2003, pp. 74-75.

⁷⁸⁰ LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, “La catedral de Santo Domingo de la Calzada (Logroño)”, *Arquitectura y Construcción*, Barcelona, abril de 1908, nº 189, pp. 100-107.

⁷⁸¹ LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, “La catedral de Santo Domingo...”, p. 101 y LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, *Historia de la Arquitectura Cristiana Española...*, vol. 3, p. 613.

⁷⁸² LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, “La catedral de Santo Domingo...”, p. 105 y LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, *Historia de la Arquitectura Cristiana Española...*, vol. 3, p. 33.

⁷⁸³ LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, “La catedral de Santo Domingo...”, p. 107 y LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, *Historia de la Arquitectura Cristiana Española...*, vol. 3, p. 35.

⁷⁸⁴ ORTEGA MUNILLA, José, “Visiones de un itinerario entre Logroño y Álava”, *La Esfera*, Madrid, 22 de febrero de 1919, nº 269, s. p.

⁷⁸⁵ Sobre el apartado gráfico en la revista *La Esfera* véase SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, *La documentación fotográfica en España...*

sobran para que cambie el ambiente y se pase en un instante de la plenitud meridiana á la obscuridad nocturna”⁷⁸⁶. El 29 de noviembre de ese mismo año, *La Esfera* también recogió en una de sus páginas un reportaje titulado “Tierra de Cameros” en el que el periodista y filólogo Guillermo Rittwagen hizo un breve recorrido por la Sierra de Cameros en el que destacó el carácter emigrante y exitoso de sus pobladores, su patrimonio natural y su riqueza monumental⁷⁸⁷. Como acompañamiento gráfico se seleccionaron cuatro fotografías de Almarza y Garriga en las que se muestra una vista general de Laguna de Cameros, otra de la ermita de Santa María de Lomos de Orio en la que sobresale la arcada de medio punto de su pórtico, una captura de una casa solariega blasonada con sus moradores asomados a los balcones y una última instantánea de la romería a la cueva de Santo Domingo de Silos⁷⁸⁸.

En el año 1920 la prensa gráfica española siguió prodigándose en la fotografía monumental y artística, encontrando nuevos ejemplos riojanos en la revista de información general *La Esfera*. En su número 315⁷⁸⁹, bajo el epígrafe “España Artística y Monumental”, se dedicó una página completa a la anteriormente comentada fotografía de Kurt Hielscher de la portada septentrional de la concatedral de Santa María la Redonda en Logroño⁷⁹⁰. En el mes de julio de 1920 la localidad de Santo Domingo de la Calzada, “una ciudad fundada y engrandecida por un santo”, fue la protagonista de una nueva colaboración de Guillermo Rittwagen en la que la fotografía monumental tuvo un peso destacado⁷⁹¹. En esta ocasión, las seis tomas fueron realizadas por el riojano Oñate y mostraron la fachada de la Casa Consistorial calceatense, una vista general de la cabecera y la torre exenta de la catedral (considerada “borrominesca” en el pie de foto), un tramo del lienzo de muralla con sus correspondientes torreones, la imagen de la hornacina con arco de plata repujada e imagen del santo del siglo XVIII y dos vistas exteriores del antiguo hospital de Peregrinos (actual Parador Nacional) y el adarve defensivo occidental de la catedral, cuyo paso es conocido popularmente como Arco de Cristo. En el ejemplar del 11 de septiembre de ese mismo año, acompañando un nuevo texto de Rittwagen, en este caso sobre el arte románico en La Rioja⁷⁹², se intercalaron un total de cinco fotografías con ejemplos de monumentos románicos de la región y que, con toda probabilidad, fueron capturadas por el propio autor del relato pues, entre otras ocupaciones, destacó como reportero y fotógrafo⁷⁹³. Tres imágenes se dedicaron a la zona absidial de la catedral de El Salvador en Santo Domingo de la Calzada, con una vista general y dos detalles de los ventanales y sus capiteles historiados. En las dos fotografías restantes se recogió la portada de transición, “prácticamente gótica aunque

⁷⁸⁶ ORTEGA MUNILLA, José, “Visiones de un itinerario...”, s. p.

⁷⁸⁷ RITTWAGEN, Guillermo, “Tierra de Cameros”, *La Esfera*, Madrid, 29 de noviembre de 1919, nº 309, s. p.

⁷⁸⁸ RITTWAGEN, Guillermo, “Tierra de Cameros...”, s. p.

⁷⁸⁹ *La Esfera*, Madrid, 17 de enero de 1920, nº 315, s. p.

⁷⁹⁰ Véase cap. 6.2, p. 366 (lám. 176).

⁷⁹¹ RITTWAGEN, Guillermo, “Santo Domingo de la Calzada. Una ciudad fundada y engrandecida por un santo”, *La Esfera*, Madrid, 17 de julio de 1920, nº 341, s.p.

⁷⁹² Este texto se corresponde, palabra por palabra, con la introducción que el propio Guillermo Rittwagen Solano incluyó en el capítulo “El Arte Románico en La Rioja” de su obra *Estudios sobre La Rioja*, publicada en 1921 por la Real Sociedad Geográfica (pp. 73-77) y con la columna aparecida con anterioridad en la página segunda del diario *La Rioja* el jueves 27 de noviembre de 1919.

⁷⁹³ RITTWAGEN, Guillermo, “El arte románico en La Rioja”, *La Esfera*, Madrid, 11 de septiembre de 1920, nº 349, s.p.

con reminiscencias románicas⁷⁹⁴, de la ermita de Santa María de Sorejana en Cuzcurrita de Río Tirón y una toma en detalle del ábside de la iglesia de Santa María de la Concepción en Ochánduri. Finalmente, en el número 363 del 18 de diciembre de 1920 Miguel España resaltó la riqueza monumental de La Rioja que él mismo pudo admirar aprovechando un viaje profesional a la por entonces provincia de Logroño y llamándole especial atención los monasterios de Santa María la Real de Nájera y San Millán de Yuso⁷⁹⁵. A pesar de ello, las recientes noticias sobre la clausura de la “iglesia colegial de La Redonda”, le llevaron a describir brevemente este templo logroñés e ilustrar el texto con cinco imágenes de la actual concatedral de Santa María la Redonda realizadas por el propio España y por el alemán Kurt Hielscher en las que se muestran detalles de las portadas occidental y meridional, el tabernáculo y la sillería del coro junto a una vista general del edificio desde el noreste en la que sobresalen sus torres gemelas y el entramado residencial que rodea el edificio.

Otra publicación periódica de referencia en el mundo de la prensa gráfica española fue la revista *Blanco y Negro*, fundada por Torcuato Luca de Tena en 1891 y primera en publicar una fotografía en color en el ámbito nacional. En el número del 16 de mayo de 1920, esta revista ilustrada publicó un artículo firmado por Juan Cualquiera dedicado al monasterio de Yuso en el que las fotografías del monumento sobresalieron tanto en importancia como en extensión por encima del texto⁷⁹⁶. La información aportada por el redactor se limitó a unos breves apuntes sobre la localización y el origen del monasterio así como a una sucinta descripción de sus estancias y obras artísticas, con especial atención a la iglesia, concediendo todo el protagonismo a las ocho imágenes que se distribuyeron de manera equitativa por las cuatro páginas por las que se extiende el reportaje y que fueron tomadas, a pesar de no figurar en dicho artículo, por el militar y fotógrafo Manuel Servet Fortuny⁷⁹⁷. Siguiendo el orden en el que aparecen, las dos primeras muestran la portada barroca de entrada al monasterio y una captura de uno de los ángulos exteriores del claustro tomada desde el patio⁷⁹⁸. Las dos siguientes se centran en la zona del altar mayor de la iglesia, en la que se dispone el retablo configurado en torno al lienzo titular de Fray Juan Ricci en el que se representa a san Millán en la batalla de Hacinas, y la biblioteca⁷⁹⁹. El siguiente par de fotografías ofrecen una vista general de la sacristía, con la repetida perspectiva simétrica de la estancia en dirección norte-sur, y otra de las puertas del trascoro flanqueadas por los retablos de santa Potamia, en el lado izquierdo, y santa Áurea, en el derecho⁸⁰⁰. Finalmente, las dos últimas imágenes recogen la zona del coro bajo situado en el centro de la iglesia del monasterio y el primer tramo de escaleras del Salón de los Reyes⁸⁰¹. Estas ocho fotografías incluidas en este artículo de la revista *Blanco y Negro* sobre el monasterio de Yuso en San Millán de la Cogolla formaron parte, junto a otras dos más de un púlpito y la puerta

⁷⁹⁴ SÁENZ RODRÍGUEZ, Minerva, *Todo el Románico de La Rioja*. Aguilar de Campoo, Centros de Estudios del Románico, Fundación Santa María la Real, 2020, p. 90.

⁷⁹⁵ ESPAÑA, Miguel, “La iglesia Colegial de la Redonda”, *La Esfera*, Madrid, 18 de diciembre de 1920, nº 363, s.p.

⁷⁹⁶ CUALQUIERA, Juan, “El Escorial de La Rioja. Monasterio de San Millán de Yuso”, *Blanco y Negro*, Madrid, 16 de mayo de 1920, nº 1.513, pp. 27-30.

⁷⁹⁷ Sobre Manuel Servet véase COMI RAMÍREZ, Antonio, “Editores locales de tarjetas postales...”, pp. 70-74.

⁷⁹⁸ CUALQUIERA, Juan, “El Escorial de La Rioja...”, p. 27.

⁷⁹⁹ CUALQUIERA, Juan, “El Escorial de La Rioja...”, p. 28.

⁸⁰⁰ CUALQUIERA, Juan, “El Escorial de La Rioja...”, p. 29.

⁸⁰¹ CUALQUIERA, Juan, “El Escorial de La Rioja...”, p. 30.

de acceso al claustro desde la iglesia, de una colección de diez postales que el propio Manuel Servet Fortuny editó hacia 1918 con el sobrenombre de “El Escorial de La Rioja. Colección artística de España” (véase *cap. 6.1*, pp. 276-277).

En 1922 el diario *ABC* también comenzó a publicar imágenes monumentales de La Rioja. Las primeras fueron cuatro fotografías de la Catedral de Santa María en Calahorra que ilustraron un artículo sobre el propio monumento calagurritano escrito por el poeta y periodista cordobés Marcos Rafael Blanco-Belmonte⁸⁰². Tras una introducción en la que el escritor, de marcada ideología cristiana y tradicional, se lamenta de la pérdida de dos de las tres manifestaciones esenciales de “esa España creyente, guerrera y democrática” como son las plazas y los castillos, y muestra una comedia satisfacción porque aún subsistan innumerables ejemplos de la considerada tercera esencia, los templos, realiza una semblanza histórica de la ciudad de Calahorra y artística de su catedral⁸⁰³. En consecuencia, el definido por Blanco Belmonte como “mejor tesoro de la ciudad, lo más bello, lo más artístico de su pretérito y de su presente”⁸⁰⁴ es el protagonista de las cuatro fotografías que ilustran el artículo, cuyo autor se desconoce, y que muestran vistas generales de la fachada occidental, la Capilla de los Santos Mártires, la portada lateral de San Jerónimo y el entorno urbano de la catedral en el que sobresale la torre rectangular con remate ochavado. Pasado poco más de un mes volvería a aparecer un reportaje dedicado a un monumento riojano, en este caso, la logroñesa iglesia Imperial de Santa María de Palacio. Para esta ocasión, el diario *ABC* contó con la colaboración de Manuel Servet tanto en la redacción del texto como en la realización de las fotografías, un total de ocho imágenes distribuidas equitativamente en las dos páginas por las que se extiende el artículo en el que el militar y fotógrafo repasó las épocas constructivas del monumento desde un punto de vista histórico-artístico⁸⁰⁵. Las ocho fotografías que ilustraron este reportaje, intercaladas en el texto en dos tamaños diferentes, recogieron varios de los elementos más destacados del edificio tanto del exterior como del interior. En el primer caso, se incluyeron una vista general de la aguja y el campanario de la iglesia, tomada desde un lugar sobreelevado desde el este que permite observar los tejados de las viviendas próximas, y otra de la portada meridional de acceso al templo conformada por ingreso adintelado entre columnas toscanas pareadas, hornacina con imagen de la Asunción bajo frontón semicircular partido y escudos imperiales a los lados, todo ello cobijado por arco de medio punto. Las imágenes del interior muestran un tramo de la sillería clasicista del coro bajo, las puertas de armario profusamente decoradas con relieves de paisajes y rocallas de la sacristía, una toma general del retablo mayor, una vista parcial del claustro y dos capturas en detalle del sepulcro en arcosolio de Juan de Vergara y el aguamanil de la sacristía.

Además de las fotografías publicadas en los diferentes números sucesivos de revistas, diarios y demás publicaciones periódicas, también fue usual la edición de suplementos especiales en los que los recursos gráficos tuvieron un papel destacado. Así, por ejemplo, el 25 de agosto de 1922, el semanario especializado en materia económica y monetaria *El Financiero* añadió a su número 1.117 un suplemento dedicado a La Rioja (ya se habían publicado con

⁸⁰² BLANCO-BELMONTE, Marcos Rafael, “El mejor tesoro de Calahorra”, *ABC*, Madrid, 5 de febrero de 1922, nº extraordinario, pp. 8-9.

⁸⁰³ BLANCO-BELMONTE, Marcos Rafael, “El mejor tesoro de Calahorra...”, p. 8.

⁸⁰⁴ BLANCO-BELMONTE, Marcos Rafael, “El mejor tesoro de Calahorra...”, p. 9.

⁸⁰⁵ SERVET, Manuel, “La iglesia Imperial de Santa María de Palacio. Logroño”, *ABC*, Madrid, 12 de marzo de 1922, nº extraordinario, pp. 12-13.

anterioridad los de las provincias de Huelva, Badajoz, Vizcaya, Las Palmas, Jaén y Pontevedra y serían publicados próximamente los de Santander, Albacete y Toledo⁸⁰⁶) con un total de 24 páginas en las que se añadieron 62 grabados fotográficos y un plano a modo de mapa del territorio de la región con sus principales municipios, ríos y vías de comunicación. Este suplemento se concibió como un documento casi enciclopédico en el que se ofreció una información objetiva sobre la localización, el número de habitantes y las principales actividades económicas de los municipios más importantes de La Rioja (Logroño, Alfaro, Arnedo, Calahorra, Cervera del Río Alhama, Haro, Nájera, Santo Domingo de la Calzada y Torrecilla en Cameros) y, también, de algunas de las poblaciones incluidas en el Partido Judicial de cada uno de los anteriores. Además, en las páginas finales de este suplemento, se añadieron artículos específicos sobre diversos asuntos referidos a la región como “La personalidad de La Rioja”. En lo que respecta a las 62 fotografías que se emplearon para ilustrar esta entrega adicional, dejando a un lado las 4 imágenes que acompañaron los anuncios comerciales de Bodegas Franco-Españolas, Fábrica de Harinas de Antonio Olavarrieta Larrazábal, Fábrica de Conservas Vegetales La Riojana e Hijo de Juan Ferrer (banquero), fueron tan solo ocho las localidades representadas: Alfaro, Calahorra, Ezcaray, Haro, Logroño, Nájera, San Millán de la Cogolla y Santo Domingo de la Calzada. Entre ellas existió una gran diferencia cuantitativa, siendo dos terceras partes imágenes logroñesas y jarreras, con 20 y 19 fotografías respectivamente. En lo relativo a la temática, la mayoría de estos grabados fotográficos presentaron vistas monumentales y urbanas a las que se sumaron varias vistas panorámicas y otras tomas de carácter paisajístico. A pesar de no seguir un orden escrupuloso, pues en ocasiones se intercalan imágenes de diferentes localidades, las de Logroño y Haro, se colocaron en primer lugar, incidiendo en la importancia capital de ambas por encima del resto. Asimismo, no aparece ni en el texto ni en los pies de foto ninguna alusión o referencia a los fotógrafos encargados de realizar las capturas. Sin embargo, el hecho de que muchas de estas fotografías se publicaran en formato de tarjeta postal antes y después de la publicación de este suplemento permite conocer algunos datos relativos al autor o a los editores e impresores que se sirvieron de ellas para obtener un beneficio económico a través de este medio postal.

Entre las imágenes de Logroño, además de un par de panorámicas tanto del entorno de la concatedral de Santa María la Redonda como del río Ebro y sus puentes, destacaron las vistas urbanas de las principales arterias de la ciudad (Muro de Cervantes, Paseo Príncipe de Vergara, Muro de Francisco de la Mata, General Zurbano, Estación, General Vara de Rey, Muro Bretón de los Herreros, Muro del Carmen, Duquesa de la Victoria y Mercado) y de algunos de sus edificios, monumentos y lugares más reconocidos: el Asilo provincial, el Puente de Hierro, el Espolón con su Quiosco de la Música, la portada de San Bartolomé, las torres de Santa María de la Redonda, el Teatro Bretón de los Herreros, la estatua de Espartero, los Cuarteles de Infantería y la Fábrica de Tabacos. Un número importante de estas imágenes fueron editadas como tarjetas postales por la *Imprenta y Librería Hijos de Merino*, sirviéndose para algunas de ellas de fotografías realizadas por Alberto Muro. También aparecen fotografías que se estamparon en postales puestas a la venta por la *Imprenta Moderna* o el *Salón Murillo*, sucursal de “Arte de Barcelona”

⁸⁰⁶ *El Financiero*, Madrid, 25 de agosto de 1922, nº 1.117, pp. 1-23.

en la capital riojana⁸⁰⁷ que, desde 1908, además de vender cuadros, ofertaba un amplio surtido de postales entre las que se incluían vistas de Logroño⁸⁰⁸.

En el caso de Haro, se volvió a repetir la tónica general de fotografías urbanas o de monumentos y espacios emblemáticos, destacando los casos del Ayuntamiento y la Plaza de la Paz, la Basílica de la Vega, las calles de la Vega y del Banco de España, las Plazas de Canalejas, y de San Martín, el Mercado de Abastos y la Alhóndiga, el Barrio y la ermita de San Felices, el Quiosco de la Música en la Florida o Las Conchas. En este caso, se desconoce el autor de todas estas fotografías, aunque un número importante de ellas aparecieron en tarjetas postales editadas por la *Imprenta y Librería de Viela* e impresas en Madrid por la afamada casa *Hauser y Menet*. En el caso contrario se encuentran las cinco fotografías del monasterio de Yuso (Trascoro, Puerta del Claustro, Portada del monasterio, Púlpito y Retablo mayor) que se incluyeron en este suplemento y que habían aparecido publicadas en prensa dos años antes en *Blanco y Negro*⁸⁰⁹. Fueron capturadas por el militar y fotógrafo Manuel Servet y, como muchas de sus acompañantes, también aparecieron en los anversos de una colección de diez tarjetas postales editadas por el propio autor de las imágenes hacia 1918⁸¹⁰. Por su parte, las cuatro fotografías de Santo Domingo de la Calzada muestran la Casa Consistorial de la localidad, imagen que editaría en formato postal G. Sús, la entrada principal a la catedral de El Salvador el sur, una vista general de las Escuelas y una última panorámica de la localidad que también sería editada como tarjeta por H. Ortega. De Calahorra, Ezcaray y Alfaro se incluyeron tres fotografías por municipio, siendo en el primer caso tres imágenes de la catedral de Santa María, la Plaza del Raso y la calle Grande empleadas por la *Fototipia Thomas* en su negocio de tarjetas postales; reproduciendo el Santuario de Nuestra Señora de Allende, la Plaza de la iglesia de Santa María la Mayor y la calle Mayor en la que se situaba el comercio de Ceferino Soto en el segundo caso, también llevadas al formato tarjeta postal por el propio comerciante ezcarayense con la colaboración de la madrileña firma impresora *Fototipia Lacoste*; y aprovechando, en el tercero de los casos, las capturas del fotógrafo Zoilo Calvo del altar mayor y el coro de la iglesia de San Miguel y de la celebración de un encierro a su paso por la calle alfareña de San Antón, editadas también como tarjetas postales por el autor de las instantáneas. Finalmente, llama la atención que tan solo se sumara al amplio repertorio gráfico del suplemento de *El Financiero* una única fotografía del monasterio de Santa María la Real de Nájera, que tanto protagonismo había acaparado en publicaciones anteriores y que, en este ejemplo, tan solo estuvo representado por una imagen en detalle de la sillería del coro alto.

No parece casualidad que el 21 de septiembre de 1924, día de San Mateo, el semanario gráfico dirigido por el escritor y periodista Francisco Guillén Salaya *Castilla Gráfica* dedicara a Logroño su apartado “Castilla Monumental”⁸¹¹. Este homenaje a la capital riojana y su riqueza patrimonial y artística quedó patente ya en su portada, que se ilustró con una fotografía de la aguja de la iglesia Imperial de Santa María de Palacio, y quedó refrendada en sus páginas centrales con otras cuatro imágenes en gran formato que acompañaron un breve texto sin

⁸⁰⁷ *La Rioja*, Logroño, 9 de septiembre de 1908, nº 6.096, p. 4.

⁸⁰⁸ *La Rioja*, Logroño, 13 de octubre de 1908, nº 6.126, p. 2; *La Rioja*, Logroño, 31 de diciembre de 1908, nº 6.195, p. 2.

⁸⁰⁹ Véase cap. 6.1, pp. 315-316.

⁸¹⁰ Véase cap. 6.1, pp. 276-277.

⁸¹¹ *Castilla Gráfica*, Madrid, 21 de septiembre de 1924, nº 32, pp. 10-11.

firmar en el que, a pesar de defender que Logroño “no responde al conjuro del arte, como Toledo” y de ser definida como “la encarnación del derecho, la personificación de la política”⁸¹², se reconoce el valor artístico de algunos de sus “monumentos notabilísimos”⁸¹³, desconocidos para gran parte del público general. Para revertir este desconocimiento, el artículo se acompañó de cuatro fotografías típicas de la ciudad en las que estas obras artísticas se convirtieron en protagonistas. La primera de ellas es una vista panorámica de la ciudad y, más concretamente, del entorno de la concatedral de Santa María la Redonda que se erige en el centro del entramado urbano y que, gracias al espacio abierto de la Plaza del Mercado, muestra fulgurante su fachada occidental con portada cobijada en bóveda de horno y flanqueada por dos esbeltas torres barrocas de idéntica factura (*cat n.º 122*). Esta fotografía fue realizada por el calagurritano Alberto Muro, probablemente subido a la torre de la iglesia de Santiago el Real, y fue reproducida en varios ejemplares de la prensa de la época y, como se ha visto con anterioridad, en colecciones de tarjetas postales como las editadas por *Hijos de Merino*. La segunda de las imágenes muestra en el centro la estatua del General Espartero, rodeada por la exuberante vegetación de los jardines y el arbolado del Espolón, y también se repitió, con leves variaciones, en publicaciones y postales de la época. La tercera de las fotografías ofrece una vista mucho más cercana de la concatedral de Santa María la Redonda en la que, además de su fachada occidental y parte de la septentrional, se observa parcialmente el ajardinamiento de la Plaza del Mercado (*cat. n.º 133*). Tomada desde uno de los balcones de las viviendas situadas al oeste, también tuvo una gran presencia en las tarjetas postales con vistas logroñesas de las primeras décadas del siglo XX. La última de las fotografías, en orientación vertical al igual que la anterior, se centra en la portada de la iglesia de San Bartolomé, pudiendo observarse en detalle las escenas escultóricas que se disponen tanto en el tímpano como en las jambas del arco apuntado y abocinado con arquivoltas que circunda el ingreso adintelado a este templo por el oeste, al que se accede por medio de una escalinata curva con verja de hierro en el escalón superior, instaladas en 1908 y entre 1910 y 1911 respectivamente.

Si en el caso de este artículo de *Castilla Gráfica* al menos una de las fotografías fue capturada por Alberto Muro, la mano de este fotógrafo profesional riojano estuvo detrás de las tres imágenes que empleó el diario *ABC* para ilustrar el reportaje “San Millán de la Cogolla y sus célebres y antiquísimos marfiles” de su sección “Joyas de España”, incluido en su número del 27 de febrero de 1927⁸¹⁴. Pese a que la disertación de Francisco Mendizábal versó principalmente sobre “la muestra más artística y una de las de más remota antigüedad de la marfilería española”⁸¹⁵, tan solo una de las tres fotografías que se adjuntaron a su relato se dedicó a las placas de marfil que decoran, tras la desaparición del arca primitiva, las arquetas de san Millán y san Felices. En concreto, la imagen muestra uno de los marfiles de mayor tamaño, que en la actualidad se dispone al frente de arca con los restos del santo anacoreta de Bilibio, en el que se representa la Última Cena de Cristo con sus apóstoles. Las otras dos fotografías recogen dos de las estancias más llamativas del monasterio de Yuso con una vista general de la sacristía desde la entrada y una toma en detalle de la Escalera del Salón de los Reyes, cuyo arranque está

⁸¹² *Castilla Gráfica*, Madrid, 21 de septiembre de 1924, n.º 32, p. 10.

⁸¹³ *Castilla Gráfica*, Madrid, 21 de septiembre de 1924, n.º 32, p. 11.

⁸¹⁴ MENDIZÁBAL, Francisco, “San Millán de la Cogolla y sus célebres y antiquísimos marfiles”, *ABC*, Madrid, 27 de febrero de 1927, n.º extraordinario, pp. 24-25.

⁸¹⁵ MENDIZÁBAL, Francisco, “San Millán de la Cogolla...”, p. 24.

flanqueado por dos leones tenantes con escudos de la Abadía y la Corona de Castilla y la fecha “1697”⁸¹⁶.

También llevaron el sello de Alberto Muro las dos fotografías con las que el periodista y literato Paulino Masip, nacido en la provincia de Lérida pero afincado en Logroño entre 1905 y 1928, ilustró su artículo sobre la capital riojana en el número 16 de la revista *Estampa*⁸¹⁷, una de las encargadas de modernizar el periodismo gráfico español de actualidad. Para acompañar el panegírico construido a base de analogías, símiles y comparaciones, seleccionó dos imágenes enormemente representativas de Logroño. La primera de ellas fue la vista general de la ciudad que el fotógrafo calagurritano capturó desde los aledaños del Monte Cantabria, siguiendo el ejemplo que marcó el francés Jean Laurent en su breve estancia en Logroño en 1865 (véase lám. 97). La segunda de las imágenes elegidas por Paulino Masip fue la recurrente vista de la concatedral de Santa María la Redonda desde el oeste, con leves diferencias entre unas fotografías y otras, concediendo todo el protagonismo a su portada principal de acceso y, especialmente, a sus dos torres gemelas de San Pedro, al norte, y San Pablo, al sur.

En 1930, dos publicaciones diferentes como *Unión Patriótica*, fundada en 1926 como boletín oficial del partido personalista del mismo nombre con el fin de dar anclaje social y político a la Dictadura de Primo de Rivera, y *Alrededor del Mundo*, revista ilustrada de viajes dirigida por Manuel Alhama Montes, incluyeron en sus ejemplares del 1⁸¹⁸ y el 21⁸¹⁹ de junio respectivamente el mismo reportaje titulado simplemente “Logroño”. A pesar de que el texto se limitó exclusivamente a aportar información sobre el pasado histórico, las principales actividades económicas, el entramado urbano, las vías de comunicación y la riqueza artística y monumental de la capital riojana, en los dos grupos de tres fotografías que se dispusieron de manera singular en la parte superior de cada una de las dos páginas del reportaje también estuvieron representados dos monumentos riojanos localizados en municipios distintos al de Logroño. En la primera de las páginas, el grupo de tres imágenes lo conforman una captura de la fachada occidental de la iglesia de San Bartolomé (*cat. nº 016*), otra de la nave septentrional de la iglesia del monasterio de Suso (*cat. nº 158*) y una vista general de Logroño realizada a orillas del río Ebro, cuyo curso fluvial domina gran parte de la fotografía⁸²⁰. En la segunda página de este reportaje, las imágenes logroñesas muestran una vista interior de la nave central de la iglesia de Santiago el Real y otra exterior del Palacio del Duque de la Victoria, actual Museo de La Rioja, mientras que la tercera de las fotografías recoge una de las alas del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera (*cat. nº 028*)⁸²¹. A pesar de que ni en el texto ni junto a las fotografías aparece ninguna alusión al autor de las fotografías, éstas volvieron a ser obra del afamado Alberto Muro, a cuyos trabajos recurrieron un buen número de publicaciones y revistas durante las tres primeras décadas del siglo XX.

⁸¹⁶ MENDIZÁBAL, Francisco, “San Millán de la Cogolla...”, p. 25.

⁸¹⁷ MASIP, Paulino, “Una ciudad de Castilla. Logroño”, *Estampa*, Madrid, 17 de abril de 1928, nº 16, s. p.

⁸¹⁸ *Unión Patriótica*, Madrid, 1 de junio de 1930, nº 89, pp. 22-23.

⁸¹⁹ *Alrededor del Mundo*, Madrid, 21 de junio de 1930, nº 1.618, pp. 684-685.

⁸²⁰ *Unión Patriótica*, Madrid, 1 de junio de 1930, nº 89, p. 22 y *Alrededor del Mundo*, Madrid, 21 de junio de 1930, nº 1.618, p. 684.

⁸²¹ *Unión Patriótica*, Madrid, 1 de junio de 1930, nº 89, p. 23 y *Alrededor del Mundo*, Madrid, 21 de junio de 1930, nº 1.618, p. 685.

En agosto de ese mismo año, Paulino Masip volvió a colaborar con la revista de gran despliegue gráfico *Estampa* por medio de un artículo al que puso por título “Sierra de Cameros, vivero de millonarios”, haciendo alusión a los serranos que emigraron al otro lado del Atlántico y obtuvieron pingües beneficios que permitieron mantener tanto a los familiares que se quedaron guardando sus casas como al propio pueblo de origen⁸²². En consecuencia, atendiendo al objeto de lo relatado por el poeta y escritor ilerdense, el protagonismo del apartado gráfico también recayó sobre los hombres y mujeres cameranos, con sendos retratos colectivos de “los americanos” y las “bellas serranas” por separado y otras dos imágenes siluetadas de dos de las mujeres ataviadas con el traje típico de esta sierra riojana, flanqueando el llamativo título del artículo. Sin embargo, el autor no dejó pasar la oportunidad para incluir otras dos fotografías, obra de nuevo de Alberto Muro, en las que lo urbano y lo arquitectónico tuvo mayor presencia. La primera de ellas ofrece una vista general de la plaza de Ortigosa de Cameros, caracterizada por un espacio abierto rectangular perimetrado por un pequeño murete de piedra y reja en el que la sombra la genera un robusto olmo tras el cual se disponen, de manera escalonada y ascendente, las viviendas y edificios de la localidad (*lám. 151*). La segunda imagen muestra un instante en el que la comitiva procesional pasa por el Puente-Viaducto de Hormigón de la misma población, construcción que une los barrios de San Martín y San Miguel, cuya iglesia de la misma advocación aparece al fondo, y que destaca por el gran arco del tramo central de su estructura de unos 60 metros de luz.



Lámina 151. Alberto Muro, *Vista de la Plaza de Ortigosa de Cameros*, Ortigosa de Cameros, h. 1900-1910, positivo de época (Archivo Fotográfico del Ayuntamiento de Logroño).

Un año antes de que el conflicto civil asolase el territorio peninsular y acabase con incontables diarios, semanarios y revistas en España, aparecieron otros dos ejemplos en los que

⁸²² MASIP, Paulino, “Sierra de Cameros, vivero de millonarios”, *Estampa*, Madrid, 26 de agosto de 1930, nº 137, s. p.

los monasterios benedictinos de Suso, Valvanera y Santa María la Real de Nájera tuvieron presencia fotográfica en las páginas de este tipo de publicaciones periódicas. La revista católica *La Hormiga de Oro* fue la primera de ellas, incluyendo en su número 20 del 16 de mayo de 1935 un artículo titulado “El Regreso” en el que un vecino de la localidad de Anguiano, del que tan solo se conocen sus iniciales (F.A. A.), relató la breve visita a su pueblo natal procedente de América⁸²³. En esta narración emocionada por el reencuentro con familiares, amigos y vecinos, destacó la Romería a Valvanera en la que él mismo participó y que sirvió de pretexto para ilustrar el artículo con cuatro imágenes del monasterio de Valvanera y su entorno. La primera de ellas muestra en detalle la imagen románica de Nuestra Señora de Valvanera, sedente y con el Niño en su regazo. La segunda de las fotografías recoge una vista general desde el sur del conjunto monumental del monasterio, localizado en la ladera de la montaña. En la tercera y la cuarta aparecen la ermita del Santo Cristo, edificio de estilo neoclásico construido en 1782, y un paraje cercano al monasterio de Valvanera en el que descansan un hombre y un niño junto a su animal de tiro. A estas imágenes se les sumó una quinta fotografía en la que se ofrece una vista general del monasterio de Suso desde el suroeste y que se incluye en el apartado gráfico del artículo por ser nombrado por el autor en el contexto de su traslado desde Logroño hacia su localidad de origen: “Poco antes cruzamos por Berceo, célebre en la Historia de las letras, como patria del gran poeta que inmortalizó su nombre, y después por San Millán de la Cogolla, con su monumental monasterio, para llegar felizmente al término de mi viaje”⁸²⁴. Aunque en ninguna de las tres páginas por las que se extiende este “regreso” de F. A. A. se refiere la autoría de las fotografías, se tratan de imágenes de Santos Fernández Santos vistas con anterioridad en otras publicaciones y soportes, como la propia colección de postales que editó el propio notario y fotógrafo en 1905 con tomas de los monasterios de Suso y Yuso, el monasterio de Valvanera y parajes naturales localizados entre San Millán de la Cogolla y Anguiano⁸²⁵.

La segunda de las publicaciones que incluyó fotografías de monumentos riojanos antes de la sublevación del bando nacional los días 17 y 18 de julio de 1936 fue la revista mensual de temática turística y de viajes *Oasis*. En su número de septiembre de 1935 incorporó un extenso reportaje de Celestino M. López-Castro titulado “Retazos de un antiguo reino. El monasterio de Santa María la Real, de Nájera”, ilustrado con un total de diez fotografías de Aransay⁸²⁶. En este artículo, el autor invita al lector a visitar con él “un célebre monasterio de piadosa fundación y mudo testigo de atrevidas proezas que ha presenciado el desfile de los fugaces siglos con el estrépito de sus guerras, recogiendo a su paso tradiciones de sabor patriarcal envueltas en dulces añoranzas, consejas ingenuas y candorosas leyendas inspiradas a veces en olvidados legajos y pergaminos”⁸²⁷. Acompañando esta visita histórico-artística por la ciudad de Nájera y su insigne monumento, siguiendo el orden de aparición, esta decena de imágenes ofrecen una vista panorámica del sector occidental de la ciudad en el que se localiza el monasterio de Santa María la Real, una toma general desde el coro alto de la nave central de la iglesia del monasterio, una captura frontal de la románica Virgen de Santa María la Real de Nájera, una vista del Panteón Real desde el extremo septentrional, una toma del sepulcro de Doña Blanca de Navarra, una

⁸²³ F. A. A., “El regreso”, *La Hormiga de Oro*, Barcelona, 16 de mayo de 1935, nº 20, pp. 309-311.

⁸²⁴ F. A. A., “El regreso...”, p. 309.

⁸²⁵ Véase cap. 6.1, pp. 268-271.

⁸²⁶ LÓPEZ DE CASTRO, Celestino M., “Retazos de un antiguo reino. El Monasterio de Santa María la Real, de Nájera”, *Oasis*, Madrid, septiembre de 1935, nº 11, pp. 146-156.

⁸²⁷ LÓPEZ DE CASTRO, Celestino M., “Retazos de un antiguo reino...”, pp. 146-147.

captura parcial del lado noroccidental de la sillería del coro alto, una fotografía de la Puerta de la Luna que da acceso al patio desde el claustro, una vista longitudinal del ala septentrional del claustro bajo, un relieve en detalle de la barandilla atril de la sillería del coro alto en el que se representa a la Virgen amamantando al Niño y, finalmente, una toma frontal de los sepulcros de Don Diego López de Haro y su mujer Doña Toda Pérez de Azagra.

Con el inicio de la Guerra Civil Española y a lo largo de los tres funestos años por los que se alargó la contienda desaparecieron muchos títulos de revistas ilustradas y publicaciones periódicas de relevancia en el ámbito de la prensa gráfica nacional, disminuyendo en gran medida los ejemplos de fotografía monumental y de arquitectura tanto de La Rioja como el resto de regiones españolas, dejando paso al reporterismo de guerra. Hasta este momento, como se ha visto con anterioridad, ciertos municipios riojanos y sus monumentos más destacados tuvieron una presencia reseñable en lo relativo al material fotográfico incorporado en sus páginas. Como podría presuponerse, fue Logroño la ciudad más representada, algo en lo que tuvo una influencia directa su peso poblacional y su capitalidad, dando nombre a la provincia hasta 1980, año en el que fue sustituida por la denominación actual de "Provincia de La Rioja"⁸²⁸. En este sentido, fueron dos monumentos los que sobresalieron por encima del resto en lo que a número de apariciones se refiere: la iglesia de San Bartolomé, con su llamativa portada gótica de reminiscencias románicas, y, especialmente, la concatedral de Santa María de la Redonda, situada en el centro neurálgico de la ciudad y característica por sus dos esbeltas torres de idéntica factura. Otros dos templos cristianos de la capital como la iglesia de Santiago el Real y la iglesia de Santa María de Palacio fueron protagonistas hasta en dos ocasiones, centrándose el resto de fotografías logroñesas publicadas en prensa en las principales arterias de la ciudad y en otros espacios representativos como, por ejemplo, el Paseo del Espolón o los puentes sobre el río Ebro. En el resto de municipios riojanos, la atención también se dirigió de manera prioritaria hacia los monumentos declarados con anterioridad, como es el caso del monasterio de Santa María la Real de Nájera, o que lo serían de manera conjunta en junio de 1931. Así, la mayor parte de los artículos con apartado gráfico de las revistas y diarios hasta 1936 estuvieron dedicados a la catedral de El Salvador en Santo Domingo de la Calzada, el propio monasterio najerino, la catedral de Santa María en Calahorra, los monasterios emilianenses de Suso y Yuso y la ermita de Santa María de la Piscina.

El caso de este último monumento localizado en los límites municipales de San Vicente de la Sonsierra resulta peculiar, pues es en la prensa especializada de la época el único medio en el que se han localizado imágenes anteriores a 1936. También llama la atención la inexistente presencia de fotografías de la iglesia de Santo Tomás de Haro en los reportajes de la ciudad jarrera, en los que se concedió mayor importancia a la Basílica de la Vega, o del castillo de Clavijo en las numerosas narraciones de la legendaria batalla del mismo nombre, cuyos apartados gráficos se dedicaron casi en exclusiva a reproducir la pintura de José Casado del Alisal, realizada en 1885, en la que se representa la aparición del Apóstol Santiago en la contienda combatiendo frente al bando musulmán, lienzo de grandes dimensiones situado en el testero de la Capilla de los Órdenes Militares o de Santiago en la madrileña Basílica de San Francisco el Grande⁸²⁹.

⁸²⁸ *Boletín Oficial del Estado* (en adelante *BOE*), Madrid, 22 de noviembre de 1980, nº 281, p. 26.051.

⁸²⁹ BONET SALAMANCA, Antonio, "El templo de San Francisco el Grande de Madrid" en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (dir.), *El culto a los santos: cofradías, devoción, fiestas y arte*. San Lorenzo del Escorial, Ediciones Escorialenses, 2008, p. 913.

Prensa regional

-El Diluvio. Semanario Festivo Ilustrado (1897-1898)

En el ámbito de la prensa de ámbito regional, la fotografía de arquitectura también tuvo una presencia destacada⁸³⁰. Uno de los primeros ejemplos lo constituyó *El Diluvio. Semanario Festivo Ilustrado*, cuyos 48 números vieron la luz entre el 4 de julio de 1897 y el 12 de junio de 1898⁸³¹. A pesar de que en esta temprana publicación dominical las imágenes incorporadas en sus páginas no incluyeron capturas riojanas, *El Diluvio* fue uno de los primeros ejemplos en cuyo apartado gráfico se incluyeron imágenes de origen fotográfico, especialmente retratos de personalidades relevantes de la época, reproducciones de obras pictóricas y, en menor medida, vistas arquitectónicas de la llamada “España monumental”. Entre estas últimas destacaron las fotografías en portada de la catedral de Toledo⁸³², El Generalife⁸³³ o la catedral de Tarragona⁸³⁴ y otras tantas imágenes intercaladas entre los textos dedicadas al donostiarra Palacio de Miramar⁸³⁵, el Patio de los Leones de la Alhambra⁸³⁶, la Basílica del Pilar⁸³⁷ o el Palacio del Senado⁸³⁸, entre otros monumentos españoles. Este semanario ilustrado puede considerarse el precursor en la introducción de la imagen fotográfica en la prensa regional, sin embargo, fueron *Rioja Ilustrada* (1907-1908) y *Rioja Industrial* (1920-1936) las dos publicaciones periódicas en las que se consolidó y extendió el protagonismo de la fotografía de arquitectura riojana como recurso fundamental de sus apartados gráficos.

-Rioja Ilustrada (1907-1908)

Rioja Ilustrada nació con el siguiente propósito: “formar grandes núcleos de opinión, sembrando por doquier ideas cuya misión consista en hacer algo puramente nuestro, algo que sea estudiar cuantos problemas afecten al bienestar de la provincia, sin pretensiones de crear movimiento alguno de solidaridad regional que tenga otro alcance que el puramente entusiasta de las glorias propias”⁸³⁹. Siguiendo estas intenciones y reconociendo estar exentos de cualquier compromiso político que pudiera interferir en su normal funcionamiento pero imbuidos por un marcado ideario regeneracionista, entre 1907 y 1908 se publicó con periodicidad semanal esta revista provincial de corte cultural dirigida por Sabino Ruiz y en cuya redacción participó un nutrido grupo de hombres ilustrados del ámbito regional. En sus páginas pudieron leerse noticias, reportajes y escritos literarios de diversa índole, con temáticas tan diversas como la

⁸³⁰ Sobre la fotografía en la prensa regional véase SALINAS ZÁRATE, M^a Eugenia, “Arte y prensa en La Rioja (siglos XIX-XX)”, en ARRÚE UGARTE, Begoña (coord.), *Aspectos menos conocidos del arte riojano (1997-1999)*. Logroño, Ateneo Riojano, 2000, pp. 217-242.

⁸³¹ MARTÍNEZ LATRE, María Pilar (Ed.), *El Diluvio. Semanario festivo ilustrado (1897-1898)*. Edición facsímil. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1999.

⁸³² *El Diluvio. Semanario festivo ilustrado*, Logroño, 12 de septiembre de 1897, nº 11, p. 1.

⁸³³ *El Diluvio. Semanario festivo ilustrado*, Logroño, 5 de diciembre de 1897, nº 23, p. 1.

⁸³⁴ *El Diluvio. Semanario festivo ilustrado*, Logroño, 12 de diciembre de 1897, nº 24, p. 1.

⁸³⁵ *El Diluvio. Semanario festivo ilustrado*, Logroño, 12 de septiembre de 1897, nº 11, p. 5.

⁸³⁶ *El Diluvio. Semanario festivo ilustrado*, Logroño, 9 de enero de 1898, nº 27, p. 5.

⁸³⁷ *El Diluvio. Semanario festivo ilustrado*, Logroño, 17 de abril de 1898, nº 40, p. 4.

⁸³⁸ *El Diluvio. Semanario festivo ilustrado*, Logroño, 12 de junio de 1898, nº 48, p. 3.

⁸³⁹ *Rioja Ilustrada*, Logroño, 7 de enero de 1907, nº 1, p. 1.

vida política, los problemas urbanos, los festejos populares, la agenda cultural centrada en concursos literarios y espectáculos teatrales y musicales, sucesos cotidianos, información histórico-artística, artículos de opinión, relatos personales de viajes y excursiones, etc.

En lo que respecta al apartado gráfico de este semanario impreso en formato tabloide, la inclusión de dibujos y fotograbados fue una de sus características más destacadas, siguiendo el ejemplo de otras revistas españolas de la época con un destacado apartado gráfico como *Blanco y Negro*. Además de la preocupación estética mostrada por sus editores con la inclusión de elementos ornamentales como orlas y motivos florales y geométricos en portadas y marcos de ciertos artículos y anuncios o el empleo de diferentes tipos de letras y tonos de tintas, los dibujos y fotografías incluidos en las páginas de *Rioja Ilustrada* superaron con creces las doscientas unidades. En el caso de los dibujos, un total de 239, su uso se dirigió principalmente a temáticas asociadas a la moda, con reproducciones de figurines ataviados al gusto de la época, y a viñetas y chistes gráficos parodiando la vida social y, en menor medida, también la política. En casos excepcionales, también se incluyeron algunos retratos dibujados acompañando las biografías de riojanos ilustres, artistas internacionales o monumentos y ciudades extranjeras⁸⁴⁰.

Por su parte, los 237 fotograbados incluidos en el semanario riojano, distribuidos de manera desigual entre los números de 1907, mucho más numerosos, y 1908, más parcos en fotografías, se destinaron de manera mayoritaria a ilustrar reportajes sobre las diferentes poblaciones riojanas en los que el paisaje y, especialmente, su riqueza artística y monumental alcanzó un protagonismo fundamental. También predominaron los retratos de personalidades riojanas, con un total de 62 fotografías de próceres locales, representantes políticos, escritores, etc.; las tomas de establecimientos comerciales, con 30 fotografías insertadas en los propios anuncios de dichos comercios; y las vistas panorámicas de ciudades y localidades de la región, con otros 13 fotograbados. Menos numerosas fueron las fotografías de artistas dramáticos (7), reproducciones de cuadros (7), rincones de pueblos riojanos (7), edificios de Logroño (5), personajes ilustres no riojanos (4) y retratos colectivos (4).

Poniendo la atención en la fotografía monumental y de arquitectura aparecida en los sucesivos ejemplares de *Rioja Ilustrada*, cuyo último número se publicó el 26 de diciembre de 1908, la característica principal fue la amplia variedad de tipologías constructivas y poblaciones representadas. Así, además de los principales bienes monumentales de la región, también se ofrecieron vistas de otros tantos bienes arquitectónicos menos reconocidos de toda la geografía riojana. A este hecho contribuyeron los numerosos reportajes que ocuparon las páginas del semanario y que narraron en primera persona la experiencia de sus autores durante su paso, estancia o viaje por algunas de estas poblaciones de menor entidad. Entre los principales monumentos, no faltaron las fotografías del monasterio de Santa María la Real de Nájera, la catedral de El Salvador en Santo Domingo de la Calzada, la concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño, los monasterios de Suso y Yuso en San Millán de la Cogolla, el castillo de Clavijo, todos ellos declarados monumentos histórico-artísticos antes de 1936. Muchas de estas imágenes, además, no fueron la primera vez que se mostraban al público general, ya que fueron

⁸⁴⁰ Para mayor información sobre las fotografías y dibujos insertados en las páginas del semanario *Rioja Ilustrada* véase MARTÍNEZ LATRE, M^a Pilar, “*La Rioja Ilustrada: 1907-1908. Elementos de caracterización de una revista regional*”, en DELGADO IDARRETA, José Miguel (coord.), *Jornadas sobre “Prensa y sociedad”*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1991, pp. 65-114; y MARTÍNEZ LATRE, M^a Pilar (ed.), *Rioja Ilustrada (1907-1908). Edición facsímil...*, vol. 1, pp. XIII-XIV.

la base para la edición de diferentes colecciones de tarjetas postales como las editadas en 1902 y 1905 por Lanzagorta, Oñate y C^a. y Valentín Acha, respectivamente⁸⁴¹. Frente a estos monumentos principales del ámbito regional, el amplio apartado fotográfico de *Rioja Ilustrada* también incluyó otros ejemplos de arquitectura religiosa y civil no reproducidos o, en el caso de haberlo sido, de manera residual a través de este medio. Ejemplos de ello son el teatro Bretón de los Herreros, la ermita del Cristo del Humilladero, el colegio de San Antonio o la desaparecida cárcel de Logroño; el palacio de los Manso de Zúñiga en Canillas de Río Tuerto; la iglesia de Santa María la Mayor en Ezcaray; el ayuntamiento y la basílica de la Virgen de la Vega en Haro; el Puente de Piedra de San Vicente de la Sonsierra; la Electra Pilar, suministradora de energía de la localidad de Anguiano y alrededores; la iglesia de San Martín y la ermita de Santa Lucía en Ortigosa de Cameros; el convento de los Padres Agustinos en Calahorra; la iglesia de San Miguel en Alfaro; el castillo de Leiva; las escuelas públicas de Berceo; o la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción en Briones.

Una tipología arquitectónica que también contó con una importante presencia fotográfica en las páginas de este semanario ilustrado fueron las construcciones industriales y comerciales, destacando las imágenes y reportajes de Alberto Muro en la Industrial Harinera y La Modelo, el balneario de Arnedillo o las bodegas Chateau Igay y Franco-Españolas. A éstas se le sumaron numerosas capturas de fachadas y escaparates de establecimientos, logroñeses en su mayor parte, que, con la presencia de sus propietarios posando ante el fotógrafo (Garay hijo se especializó en este tipo de imágenes), se convirtieron por sí mismas en el mejor de los anuncios: Imprenta Moderna, Camisería de José Durán, Imprenta y Librería Viela e Iturbe (Haro), Bisutería Hermanos Marín, Comercio de Pañerías y Novedades Lamberto Lajusticia y Compañía, Loza y Cristal Pedro Cabañas, Zapatería de Jacinto García, La Amuebladora Basilio García, La Económica de Miguel Marín, Sombrerería de Vázquez, Cerrajería Cenzano, Lodosa y Fernández, Almacén de Coloniales y Ultramarinos de Evaristo Pérez Íñigo, Zapatería de Zaldívar hijo, Comercio de Tejidos de Esteban López y López, La Camera Riojana, Drogería Moderna de Martínez y Castellanos, Comercio de Tomás Martínez y Compañía, “La Ciudad de Sevilla” de Generoso Carrera, Camisería “La 25.000” de Julián Arazuri, Relojería de Joaquín Rodríguez y Compañía, Zapatería de Basilio Notario, Tienda de San Agustín (Santiago Guerrero, Comerciante en agua fresca), comercio de tejidos Manuel Alboreca, taller encuadernador de Antonio Larios y Zapatería de Eulalio Zaldívar.

Aunque un número importante de estas fotografías no presentan la firma de su autor, entre la nómina de fotógrafos figuran los reconocidos Alberto Muro, Garay hijo, Teodoro de Oñate, Santos Fernández Santos y Marcos de Oñate, junto a otros menos habituales como E. González, P. Muñoz, L. Gómez, Ugarte, Ponce de León o E. Alonso.

Rioja Industrial (1920-1936)

Fue en esta revista riojana de tirada anual, publicada cada mes de septiembre entre 1920 y 1936, donde la fotografía de arquitectura alcanzó un papel destacado⁸⁴². A lo largo de sus más de mil páginas, la aparición de imágenes de bienes inmuebles, conjuntos monumentales

⁸⁴¹ Véase cap. 6.1, pp. 266-268 y 272-273.

⁸⁴² GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio y MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Laura (ed.), *Rioja Industrial (1920-1936)*. Edición facsímil. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2008, 3 vol.

y vistas urbanas de diferentes localidades de La Rioja fue recurrente, en muchas ocasiones, agolpadas en una o dos páginas encabezadas por títulos como “Paisajes Riojanos”, “La Sierra Riojana”, “Panoramas Riojanos”, “Bellezas Artísticas de La Rioja”, “Del Joyel de La Rioja” o “De La Rioja Artística”. Entre estas estampas riojanas, donde la presencia del patrimonio monumental copó el protagonismo del apartado gráfico de la revista, aparecen la iglesia de San Esteban Protomártir, la casa del Virrey de Nápoles y el Palacio de los Marqueses de Legarda en Álbalos; el monasterio de Valvanera en Anguiano; el castillo de Davalillo; la catedral de Santa María y la iglesia de San Andrés en Calahorra, la iglesia Imperial de Santa María de Palacio, el Revellín, el convento de la Merced, el Instituto de Educación Secundaria Práxedes Mateo Sagasta, la concatedral de Santa María la Redonda y la iglesia de Santiago el Real en Logroño; la iglesia de Santa Margarita en Muro de Cameros; el monasterio de Santa María la Real de Nájera; la iglesia de Santa María de la Asunción en Navarrete; los monasterios de Suso y Yuso en San Millán de la Cogolla; la catedral de El Salvador en Santo Domingo de la Calzada; etc.

Entre la nómina de fotógrafos que colaboraron en la revista⁸⁴³, fue Alberto Muro el autor de la mayoría de las imágenes del patrimonio artístico y monumental de Logroño y de otras localidades riojanas como Calahorra, Nájera, San Millán de la Cogolla y algunos municipios de Cameros. En este sentido, resulta preciso señalar que, en varias ocasiones, las fotografías de Muro que ilustran las páginas de *Rioja Industrial* coinciden con las imágenes que se incluyen en el catálogo de este trabajo, cuyos originales se conservan en el Fondo del IER. En concreto, se tratan de fotografías en las que se muestran vistas generales, estancias y detalles de la catedral de Santa María en Calahorra (Vista exterior, Altar del Santo Cristo, Sacristía, Portada lateral, Vista interior)⁸⁴⁴, el monasterio de Santa María la Real de Nájera (Claustro, Entrada a la cripta, Sepulcro de Doña Blanca de Navarra, Sillería de coro, Puerta plateresca, Panteón de los Reyes, Nave central de la iglesia, Claustro de los Caballeros)⁸⁴⁵, la concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño (Vista exterior, Mausoleo de Espartero)⁸⁴⁶ y los monasterios de Suso (Altar) y Yuso (Entrada al monasterio, Escalera a la clausura, Patio y claustro, Galería alta) en San Millán de la Cogolla⁸⁴⁷. Además del afamado fotógrafo calagurritano, también aparecen otros nombres destacados como los de Jesús Muro, que presenta una vista general de la ciudad calceatense en la que, enmarcadas por uno de los arcos de medio punto del edificio del ayuntamiento, aparecen la catedral y su torre exenta (*lám. 152*)⁸⁴⁸; Francisco Garay, con sus vistas de Nieva de Cameros⁸⁴⁹ y del “Ebro chiquito” en Logroño⁸⁵⁰; Jorge Palomo y sus paisajes del monasterio de Valvanera, El Redal y Autol⁸⁵¹; Limorti, que contribuye con una fotografía artística de la silueta de las torres

⁸⁴³ El listado completo de fotógrafos y sus respectivas imágenes se recoge en GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio y MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Laura (ed.), *Rioja Industrial (1920-1936)...*, vol. 1, pp. XXXV-XXXVIII.

⁸⁴⁴ *Rioja Industrial*, Logroño, septiembre de 1920, nº 1, s. p. [p. 45]; *Rioja Industrial*, Logroño, septiembre de 1926, nº 6, s. p. [p. 289]; *Rioja Industrial*, Logroño, septiembre de 1930, nº 10, s. p. [p. 588]; *Rioja Industrial*, Logroño, septiembre de 1932, nº 12, s. p. [p. 740].

⁸⁴⁵ *Rioja Industrial*, Logroño, septiembre de 1929, nº 9, s. p. [pp. 493 y 503]; *Rioja Industrial*, Logroño, septiembre de 1930, nº 10, s. p. [p. 589]; *Rioja Industrial*, Logroño, septiembre de 1931, nº 11, s. p. [p. 665]; *Rioja Industrial*, Logroño, septiembre de 1932, nº 12, s. p. [p. 740].

⁸⁴⁶ *Rioja Industrial*, Logroño, septiembre de 1929, nº 9, s. p. [p. 498].

⁸⁴⁷ *Rioja Industrial*, Logroño, septiembre de 1929, nº 9, s. p. [p. 497]; *Rioja Industrial*, Logroño, septiembre de 1933, nº 13, s. p. [p. 817].

⁸⁴⁸ *Rioja Industrial*, Logroño, septiembre de 1923, nº 4, s. p. [p. 195].

⁸⁴⁹ *Rioja Industrial*, Logroño, septiembre de 1927, nº 27, s. p. [p. 345].

⁸⁵⁰ *Rioja Industrial*, Logroño, septiembre de 1933, nº 13, s. p. [p. 815].

⁸⁵¹ *Rioja Industrial*, Logroño, septiembre de 1928, nº 8, s. p. [p. 413].

de la concatedral de Santa María la Redonda cuando cae la noche⁸⁵²; y S. García, centrando su atención en la torre de la iglesia de Santiago el Real que asoma tras la vegetación de la ribera del río Ebro⁸⁵³. Asimismo, aunque en varias ocasiones no aparece la firma del fotógrafo, también se incluyen fotografías cuya autoría es bien conocida, como es el caso de la repetidamente reproducida vista de la calle del Mercado capturada por Jean Laurent hacia 1865⁸⁵⁴.



Lámina 152. Jesús Muro, *Un anochecer en Santo Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, h. 1920, fotograbado en prensa (*Rioja Industrial*, Logroño, septiembre de 1923, nº 4, s. p. [p. 195]).

Guías de Logroño:

Además de la tipología de revistas ilustradas, desde finales del siglo XIX y durante el primer tercio del siglo XX fue usual la edición de guías de temática histórica, artística o comercial de Logroño y el resto de la provincia.

Guía de Logroño. Historia. Arte. Comercio (1897)

La precursora fue *Guía de Logroño. Historia. Arte. Comercio*⁸⁵⁵, publicada en 1897 por Enrique Gómez Aguirre. Éste tomó el testigo de su padre, Francisco Javier Gómez, y elaboró una guía de la propia capital riojana en la que, con el deseo de formar un libro que pudiera “tener

⁸⁵² *Rioja Industrial*, Logroño, septiembre de 1934, nº 14, s. p. [p. 887].

⁸⁵³ *Rioja Industrial*, Logroño, septiembre de 1935, nº 15, s. p. [p. 959].

⁸⁵⁴ *Rioja Industrial*, Logroño, septiembre de 1930, nº 10, s. p. [p. 622].

⁸⁵⁵ GÓMEZ AGUIRRE, Enrique, *Guía histórico-artístico-comercial de Logroño, 1897*. Logroño, Establecimiento Tipográfico de La Rioja, 1897. Edición facsímil con introducción, índices y notas de M^a Pilar Salas Franco. Logroño, Ayuntamiento de Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2002, 2 vol.

alguna utilidad para sus paisanos”⁸⁵⁶, recogió brevemente algunos de los apuntes históricos que con anterioridad había documentado su progenitor en la obra *Logroño Histórico* y que acompañó de un somero registro de las iglesias, los conventos y otras “obras notables”⁸⁵⁷ de la ciudad como la Fábrica de Tabacos, la Casa de Beneficencia, la estatua del General Espartero, los Puentes de Piedra y Hierro, El Coso, la Plaza de Toros (de La Victoria), el Teatro (Bretón de los herreros), el hospital, el Mausoleo de Espartero y la estatua de Sagasta. Completando esta guía jalonada de anuncios comerciales a página completa que se intercalaron entre el texto, Gómez Aguirre incluyó un último apartado, el más extenso, dedicado a lo que llamó “notas útiles”⁸⁵⁸. Entre ellas introdujo informaciones prácticas sobre una gran variedad de servicios de la ciudad, tarifas y contribuciones y un amplio listín de cargos eclesiásticos, militares y políticos, así como de profesionales y establecimientos de todo tipo. Es por su estructura y composición por la que María Pilar Santos Franco la consideró como una “pionera y antecesora de las actuales *Guías de la Comunicación* editadas anualmente”⁸⁵⁹.

El apartado gráfico de esta guía histórica, artística y comercial de la capital riojana se sirvió de las fotografías incluidas en la obra *Logroño Histórico*, reproduciendo todas las imágenes con leves variaciones en sus títulos y añadiendo, en este caso, aquellos monumentos y espacios “olvidados” en la obra del escritor y periodista y que, a lo largo de los años, se fueron convirtiendo en los principales protagonistas de la identidad visual de Logroño. De esta manera, a las fotografías que ilustraron la obra de Gómez Planzón de 1895 se sumaron otras siete imágenes en las que se muestran las fachadas occidentales de la concatedral de Santa María de la Redonda y la iglesia de San Bartolomé, una vista general del Puente de Hierro, las estatuas del General Espartero y Sagasta, una toma de la Plaza del Mercado y otra vista general de la ciudad capturada en 1870 desde la margen izquierda del río Ebro en la que se puede observar el puente de piedra que se erigía en lugar del inaugurado en 1884⁸⁶⁰.

Ni en la obra de Francisco Javier Gómez, *Logroño Histórico*, ni en la guía publicada por su hijo dos años después se hizo ninguna alusión al autor de las imágenes que ilustraron sus obras y que coincidieron entre sí en un alto porcentaje. Sin embargo, en las notas introductorias de la edición facsímil de la segunda de estas publicaciones, María Pilar Santos Franco especula con la posibilidad de que fueran tomadas por Pedro Ducloux, hipótesis que sustenta en la simple circunstancia de vecindad, pues la familia Gómez y el fotógrafo de origen francés residieron en el número 11 de la calle logroñesa Muro del Carmen, en el entresuelo y el tercer piso respectivamente⁸⁶¹. Al margen de esta suposición, el único fotógrafo que se anunció en esta guía fue Pablo Martínez-Chacón (*véase lám. 100*).

⁸⁵⁶ GÓMEZ AGUIRRE, Enrique, *Guía histórico-artística-comercial...*, vol. 1, p. 5.

⁸⁵⁷ GÓMEZ AGUIRRE, Enrique, *Guía histórico-artística-comercial...*, vol. 2, p. 23.

⁸⁵⁸ GÓMEZ AGUIRRE, Enrique, *Guía histórico-artística-comercial...*, vol. 2, p. 33.

⁸⁵⁹ GÓMEZ AGUIRRE, Enrique, *Guía histórico-artística-comercial...*, vol. 1, p. 13.

⁸⁶⁰ GÓMEZ AGUIRRE, Enrique, *Guía histórico-artística-comercial...*, vol. 1, pp. 8/9, 24/25, 44/45, 56/57, 60/61, 64/65 y 72/73.

⁸⁶¹ GÓMEZ AGUIRRE, Enrique, *Guía histórico-artística-comercial...*, vol. 1, pp. 25-27.

Anuario de la Vida Oficial, el Comercio y la Industria de la Provincia de Logroño (1915)

A mediados de la segunda década del siglo XX se publicó una nueva guía editada por la imprenta y librería *Hijos de Alesón "El Riojano"* bajo el nombre *Anuario de la Vida Oficial, el Comercio y la Industria de la Provincia de Logroño*⁸⁶². Dedicado por sus editores a los ilustres políticos Amós Salvador, Tirso Rodrigáñez y Miguel Villanueva, en el prólogo dejan clara su pretensión de convertir este anuario en un medio eficaz para difundir y propagar las actividades económicas llevadas a cabo en cada una de las localidades de la región en aras de contribuir al "progresivo desarrollo de la industria y el comercio, felizmente iniciado en nuestra provincia hace algunos años"⁸⁶³. De esta manera, excusándose en el hecho de ser la primera publicación de dicha naturaleza, pero insistiendo en sus esfuerzos por proporcionar unos datos lo más exactos posibles, esta "monografía comercial" incorporó información relevante de cada una de las localidades de la provincia siguiendo la comúnmente usada categorización por Partidos Judiciales. Esta estructura permitió a los editores presentar de manera más detallada cada una de las cabeceras de estas divisiones territoriales, aportando unos breves apuntes sobre su historia, sus características geográficas, sus hijos ilustres, sus monumentos más representativos, sus principales actividades económicas o su gobierno local. A continuación, incluyeron un amplio listado de cargos políticos, administrativos, judiciales, educativos, militares, etc. y de establecimientos comerciales de todo tipo de cada una de estas ciudades, incluidos los de fotografía y venta de material fotográfico. Este listín se repitió también en el caso de las poblaciones menores de cada partido judicial tras una breve nota introductoria en la que se especificaron el número de habitantes, la distancia respecto a las grandes ciudades riojanas, las principales fuentes de riqueza o la fecha de sus festividades.

De esta manera, además de ampliar el marco geográfico de la información al conjunto del territorio regional, monopolizada hasta entonces por la capital, también se extendió a otras localidades riojanas el apartado gráfico. Así, junto a las típicas imágenes logroñesas de Santa María de la Redonda, San Bartolomé o el Puente de Hierro y de otras menos comunes como las de los teatros Bretón de los Herreros y Moderno o el Asilo Provincial, cada cabeza de Partido Judicial estuvo representada por un número variable de fotografías. De Alfaro se incluyeron una vista general de la localidad y dos tomas de las fachadas principales de la iglesia de San Miguel y el convento de San Francisco⁸⁶⁴, obra del fotógrafo local Zoilo Calvo, quien las editó en formato tarjeta postal⁸⁶⁵. Para Arnedo se seleccionaron una vista general con el Puente sobre el río Cidacos en primer plano y otra en la que se recogen el convento de las Clarisas y la iglesia de Santa Eulalia⁸⁶⁶. Cuatro fueron las imágenes que ilustraron las páginas dedicadas a Calahorra, empezando, de nuevo, por una vista general del municipio y siguiendo con otras capturas más específicas de la Plaza del Raso durante la celebración del mercado, la catedral de Santa María desde el Puente sobre el río Cidacos y la Glorieta del Mercadal⁸⁶⁷. A la habitual vista panorámica de Cervera del Río Alhama le acompañó una toma de la Peña de San Antonio con el puente en

⁸⁶² *Anuario de la Vida Oficial, el Comercio y la Industria de la Provincia de Logroño*. Logroño, Imprenta, Librería y Encuadernación de "El Riojano" (Hijos de Alesón), 1915.

⁸⁶³ *Anuario de la Vida Oficial, el Comercio...*, s. p.

⁸⁶⁴ *Anuario de la Vida Oficial, el Comercio...*, pp. 95-96.

⁸⁶⁵ Véase cap. 6.1, p. 268.

⁸⁶⁶ *Anuario de la Vida Oficial, el Comercio...*, pp. 106-107.

⁸⁶⁷ *Anuario de la Vida Oficial, el Comercio...*, pp. 133-135.

primer plano⁸⁶⁸. El apartado gráfico de Haro también se abrió con una vista general de la localidad, con la iglesia de Santo Tomás en el centro, a la que siguieron tres vistas urbanas de la Plaza de Canalejas, la Plaza de la Paz y la calle de la Vega⁸⁶⁹. Las fotografías de Nájera rompieron la tónica general del resto de cabezas de Partido Judicial, pues se centraron exclusivamente en el monasterio de Santa María la Real de Nájera y, más concretamente en la zona correspondiente a la iglesia. Así, la primera de las fotografías muestra la fachada oriental del edificio, a la que se adosan construcciones hoy desaparecidas, con dos lugareños en el primer plano. Las dos siguientes fotografías recogen dos de las estancias interiores del templo, la nave central de la iglesia vista desde la tribuna situada tras el retablo mayor y el acceso a la cueva desde el Panteón Real, flanqueada por dos heraldos con alabarda y los monarcas fundadores en actitud orante⁸⁷⁰. En las fotografías de Santo Domingo de la Calzada también tuvo un peso importante su monumento más destacado, dedicándose dos de las tres fotografías incluidas en este anuario a la torre barroca y el retablo mayor de Damián Forment de la catedral de El Salvador y una última a los restos de la muralla que, antaño, circundaba la ciudad⁸⁷¹. Finalmente, las imágenes de Torrecilla de Cameros volvieron a la típica vista general o panorámica de la localidad y a un paisaje de la ribera del río Iregua⁸⁷².

Atendiendo a este plano fotográfico, también resulta interesante destacar que entre el listín comercial que acompañó a cada uno de los municipios riojanos aparecieron un total de nueve fotógrafos, asentados todos ellos en las cabeceras de los distintos Partidos Judiciales. De este modo, en 1915 Logroño contaba con los servicios fotográficos de F. Garay, J. Montes, Alberto Muro, J. Rodrigo y Moreno Postal; en Alfaro destacaba el trabajo de Zoilo Calvo Martínez; la casa *Fotografía Wisler* monopolizaba el ámbito profesional en Haro; y en Nájera y Santo Domingo de la Calzada sobresalían los trabajos de Teodoro Oñate y Marcos de Oñate, respectivamente⁸⁷³. De hecho, fueron algunos de estos fotógrafos los que proveyeron a *Hijos de Alesón* de varias de las imágenes que ilustraron este anuario, ya que la firma "CASALS" que presentan la gran mayoría de los fotograbados no hace referencia a su autor, sino al grabador encargado de impresionarlas en las páginas de esta obra editada por *El Riojano*.

En lo que respecta a la tipología de las fotografías, además de la recurrente vista general o panorámica inicial presente en la mayoría de estas localidades cabeza de partido, fueron los principales monumentos arquitectónicos y los espacios urbanos de cada una de ellas los motivos elegidos para ilustrar sus páginas. De esta manera, los edificios religiosos, tanto iglesias y catedrales como monasterios y conventos, y, en menor medida, otras obras civiles como teatros, puentes o murallas predominaron en el apartado gráfico de este anuario y, junto con la reproducción de fotografías similares en otro tipo de publicaciones, especialmente las de tirada periódica, fueron construyendo la imagen visual de las ciudades y pueblos de La Rioja.

Siguiendo el ejemplo de estas guías y anuarios, a lo largo del primer tercio del siglo XX aparecieron nuevas publicaciones de este tipo en las que el apartado fotográfico continuó

⁸⁶⁸ *Anuario de la Vida Oficial, el Comercio...*, pp. 147-148.

⁸⁶⁹ *Anuario de la Vida Oficial, el Comercio...*, pp. 161-163.

⁸⁷⁰ *Anuario de la Vida Oficial, el Comercio...*, pp. 196-198.

⁸⁷¹ *Anuario de la Vida Oficial, el Comercio...*, pp. 239-241.

⁸⁷² *Anuario de la Vida Oficial, el Comercio...*, pp. 264-265.

⁸⁷³ *Anuario de la Vida Oficial, el Comercio...*, pp. 55, 101, 169, 202 y 245.

teniendo un peso importante, dedicándose de manera mayoritaria a los principales monumentos y obras de arquitectura de la región.

Guía Oficial de Logroño de 1925 (1925)

La *Guía Oficial de Logroño de 1925*⁸⁷⁴, editada por Agencia Siris, también contó con un amplio repertorio de ilustraciones fotográficas de calles, monumentos y establecimientos comerciales de la capital. En lo relativo a los bienes inmuebles histórico-artísticos reproducidos, la primera imagen por orden de aparición en la guía fue una vista general de la ciudad con la concatedral de Santa María de la Redonda en el centro, toma de Alberto Muro de 1902 (*cat. n.º. 122*)⁸⁷⁵. A esta le siguieron otras tantas vistas del Matadero Municipal, el Puente de Piedra, los teatros Bretón de los Herreros y Moderno, la plaza de toros, el convento de la Enseñanza, el asilo de Santa Rosa (situado en el Palacio de Espartero, hoy sede del Museo de La Rioja), el Museo de Reproducciones Artísticas, el instituto Nacional de Segunda Enseñanza, el kiosco del Espolón y la portada occidental de la iglesia de San Bartolomé⁸⁷⁶.

Guía-Consultorio del Forastero. Logroño 1925 (1925)

Esta guía fue publicada aprovechando la proximidad de las fiestas de San Mateo de 1925 con el objetivo de reunir cuantos datos e indicaciones pudieran ser útiles para los visitantes de Logroño y, al mismo tiempo, “hacer la máxima propaganda de su Comercio e Industria” y dar a conocer, a través de grabados intercalados entre el texto y sin paginar, “lo más saliente de la ciudad”⁸⁷⁷. En concreto, para estos grabados de tono azulón, los editores se sirvieron de fotografías de los principales monumentos de la ciudad, incluyéndose entre ellos una vista desde el sureste de la concatedral de Santa María de la Redonda, las estatuas de Sagasta y Espartero, la plaza de toros de La Manzanera, las calle Vara de Rey y Bretón de los Herreros y el Matadero Municipal.

Guía de Logroño. 1933 (1933)

Al igual que en el caso de la guía oficial de 1925, en la *Guía de Logroño* de 1933, editada por *Artes Gráficas Notario Hermanos* y puesta a la venta por 25 cts.⁸⁷⁸, dos de las imágenes fotográficas incorporadas a su apartado gráfico se dedicaron a la portada oeste de la iglesia de San Bartolomé, en cuya escalinata aparecen sentados un par de niños, y a la portada meridional de la concatedral de santa María de la Redonda, por cuya puerta acceden algunos feligreses⁸⁷⁹. En ambos se trataron de imágenes extraídas de tarjetas postales pues, además del propio pie de foto aportado por los editores, sobre las fotografías figuran los respectivos títulos de las propias postales (“LOGROÑO. Fachada de San Bartolomé” y “LOGROÑO. Puerta de la Colegiata de Santa María la Redonda”). A las imágenes de estos dos monumentos logroñeses declarados,

⁸⁷⁴ *Guía Oficial de Logroño de 1925*, Logroño, Imprenta General, Agencia Siris, 1925.

⁸⁷⁵ *Guía Oficial de Logroño de 1925...*, p. 12.

⁸⁷⁶ *Guía Oficial de Logroño de 1925...*, pp. 20, 36, 40, 44, 48, 52, 56, 60, 63 y 67.

⁸⁷⁷ *Guía-Consultorio del Forastero. Logroño 1925*, Logroño, Nueva Imprenta, 1925, s. p. [p. 3].

⁸⁷⁸ *Guía de Logroño. 1933*, Logroño, Artes Gráficas Notario Hermanos, 1933.

⁸⁷⁹ *Guía de Logroño. 1933*, s.p. [p. 12 y 14].

también les acompañaron una vista general de Logroño, la plaza de toros y la estatua de Espartero, así como una gran cantidad de fotografías de comercios.

6.2. Principales fotógrafos de arquitectura en La Rioja

Como se ha visto en capítulos anteriores⁸⁸⁰, son muy variadas las tipologías y las situaciones que llevaron a los distintos fotógrafos, ya fueran profesionales o aficionados, a tomar imágenes de arquitectura y de los principales monumentos de la región. Algunos de los primeros fueron fotógrafos itinerantes extranjeros que, en el marco de viajes y campañas fotográficas, pasaron por la provincia dirigiendo su objetivo hacia las principales manifestaciones arquitectónicas de sus municipios. Una vez consolidada la fotografía, fueron numerosos los profesionales que, además de retratos de estudio, capturaron vistas urbanas y monumentales para su venta directa, generando grandes catálogos, o por encargo de determinadas empresas e instituciones de carácter público y privado. A partir de la última década del siglo XIX, con la aparición de la tarjeta postal ilustrada, también surgieron fotógrafos especializados en la toma de este tipo de imágenes destinadas a ilustrar los anversos de este nuevo medio de correspondencia. Por su parte, la irrupción del fenómeno aficionado, cuya fotografía fue eminentemente exterior, encontró en la arquitectura uno de sus principales protagonistas por encontrarse presente en su entorno cotidiano o por un interés especial hacia el patrimonio. En este mismo sentido, aunque desde un ámbito científico y académico, también existieron casos de investigadores que tomaron sus propias fotografías de arquitectura como herramienta de estudio y medio ilustrativo para sus estudios histórico-artísticos. Un último grupo de fotógrafos de arquitectura lo componen los arquitectos que, como complemento de su trabajo, documentaron a través de la fotografía sus obras e intervenciones, especialmente aquellos dedicados a la restauración monumental.

A continuación, se realiza un repaso cronológico por cada uno de estos fotógrafos y, en concreto, por las fotografías de arquitectura que tomaron en territorio riojano, poniendo especial atención en aquellas imágenes en las que se reproduce alguno de los monumentos declarados con anterioridad a 1936 en La Rioja.

6.2.1. Fotógrafos comerciales extranjeros

Las primeras fotografías conocidas de arquitectura en la Rioja, en las que se reprodujeron bienes monumentales de la capital, fueron realizadas por dos fotógrafos comerciales extranjeros, R. P. Napper y Jean Laurent. Ambos llevaron a cabo estas tomas en el marco de encargos de diferente naturaleza. El primero lo hizo en el contexto de una gran campaña fotográfica para la marca comercial *Francis Frith & Co.* que le hizo recorrer buena parte del país (véase cap. 4.1, pp 61-64) y, el segundo, durante la documentación fotográfica de la línea de ferrocarril Tudela-Bilbao (véase cap. 5.2, pp. 193-198).

⁸⁸⁰ Véanse caps. 5 y 6.

R.P. Napper (1819-1867)

Con toda probabilidad, fue el itinerante Robert Peters Napper quien abrió el camino de la fotografía monumental y de arquitectura en La Rioja con sus tres imágenes de la calle del Mercado y la portada y la plaza de San Bartolomé en Logroño hacia 1863⁸⁸¹. La fotografía de la actual calle Portales, a la que Napper concedió el nombre de calle Mayor, sirvió de precedente para numerosos fotógrafos posteriores que, con variaciones respecto al punto de vista, recogieron el mismo motivo con sus cámaras de manera recurrente. En el caso del fotógrafo inglés, la toma fue realizada a pie de calle, desde el centro de la misma, hecho que permite obtener una vista en perspectiva de gran profundidad, llegando a observarse el edificio del antiguo convento de la Merced y posterior Fábrica de Tabacos. Los extremos laterales de la imagen quedan definidos por los dos flancos de edificios que, de este a oeste, dan continuidad al trazado de la calle en que aparecen diseminadas algunas figuras humanas y animales, no todas ellas bien definidas como resultado del tiempo de exposición empleado para la toma. Sobre el resto de edificios, destaca la figura de la concatedral de Santa María de la Redonda, que se erige en el flanco norte y de la que sobresalen sus dos torres de idéntica factura que se levantan a los pies del templo (*véase lám. 92*).

Por su parte, las dos fotografías de R. P. Napper en las que la iglesia de San Bartolomé asumió el protagonismo presentaron una tipología diferente, aunque también sirvieron de inspiración para fotógrafos posteriores que retrataron este monumento de la capital, especialmente en el segundo ejemplo. La primera de estas imágenes volvió a ser una vista urbana a ras de suelo, en este caso, de la plaza de San Bartolomé (*lám. 153*). Tras un primer plano dominado por el propio espacio abierto de la plaza y un grupo de cinco jóvenes y un animal de carga, se agolpan las construcciones que se adosan a la iglesia y que, si no fuera por la torre cuadrangular que se levanta por encima del resto de edificaciones, apenas se distinguiría de éstas. En esta imagen el inglés obvió por completo la llamativa portada de acceso a la iglesia por el oeste, observándose tan solo una de las vertientes del pórtico triangular que la cobija, a la que, sin embargo, dedicó la tercera y última de sus fotografías en suelo logroñés (*lám. 154*). Retrató la portada frontalmente y, pese a la falta de colaboración del sol que generó un marcado contraste lumínico en gran parte de la imagen, el fotógrafo inglés consiguió captar con gran detalle todos los elementos que la componen tanto de los dos pisos de las jambas de arquerías y relieves historiados como de las representaciones del tímpano y las arquivoltas apuntadas que lo circundan.

⁸⁸¹ Estas tres fotografías son reproducidas en Catálogo de Exposición, *Logroño, imagen latente...*, pp. 22, 25, 64, 96 y 111 y descritas con detalle en DEL VALLE GASTAMINZA, Félix, "Notas sobre el paisaje fotográfico...", pp. 97-99. Las dos fotografías de la iglesia de San Bartolomé también se reproducen en LÓPEZ FERNÁNDEZ, Adolfo, *La iglesia de San Bartolomé de Logroño. Historia de la conservación del monumento en el siglo XIX*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2013, pp. 22 y 23.



Láminas 153 y 154. Robert Peters Napper (Francis Frith & Co.), *Plaza de San Bartolomé* y *Portada de la Iglesia de San Bartolomé*, Logroño, h. 1863, positivo en albúmina desde negativo al colodión húmedo (Victoria & Albert Museum).

Jean Bautista Laurent y Minier (1816-1886)

Jean Laurent, como se ha comentado con anterioridad⁸⁸², fue uno de los fotógrafos más prolíficos en lo que se refiere a vistas de ciudades y monumentos, generando una ingente cantidad de series que contaron con una gran acogida por parte del público y que, al mismo tiempo, sirvieron para ilustrar numerosas publicaciones. Estas series, que inició hacia 1857 a través de un extenso itinerario por toda la Península Ibérica, no surgieron de manera premeditada, sino que fueron consecuencia de encargos realizados por la propia monarquía y las compañías ferroviarias. Este último caso fue el que llevó a Laurent hasta La Rioja en 1865 para fotografiar el trazado de la línea Tudela-Bilbao⁸⁸³.

Como en muchos otros ejemplos de la geografía española, ese encargo sirvió de pretexto para realizar fotografías de las ciudades por las que pasaba el trazado ferroviario o que estaban próximas a él. Entre estas fotografías no faltaron las que se centraban en la arquitectura y el patrimonio monumental de La Rioja, destacando sobre el resto las tomadas en Logroño y Calahorra. En la ciudad riojabajeña el interés de Laurent se dirigió hacia la fachada occidental de su catedral. En concreto, realizó dos tomas diferentes tanto en el encuadre como en la tipología de la imagen. Por un lado, realizó una fotografía monoscópica y frontal de la portada oeste o “del Moral” en la que se observan con detalle los elementos arquitectónicos que la configuran y los motivos ornamentales que la decoran (*lám. 155*). Por otro lado, realizó una vista

⁸⁸² Véase cap. XX, pp. XX.

⁸⁸³ GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio, “Espartero y La Rioja vistos por Laurent. Imágenes e imaginarios”, en GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio (ed.), *Las fotografías de J. Laurent...*, pp. 61-68.

estereoscópica de la propia fachada occidental desde uno de los extremos de la actual plaza del Cardenal Cascajares (véase lám. X). Esta vista estereoscópica se compone de dos tomas diferentes, no simultáneas, ya que Laurent empleaba el sistema del desplazamiento de la cámara sobre una guía, hecho que se observa a la perfección en ciertos detalles como el grupo de personas que desaparece casi por completo por una de las calles situada al norte en la segunda imagen.



Lámina 155. Jean Laurent, *Vista de la Catedral*, Calahorra, 1865, negativo de vidrio, (Archivo Ruiz Vernacci, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte).

En el caso de la capital riojana, la mirada del fotógrafo francés en lo que a monumentos y arquitectura se refiere se limitó a dos motivos principales: el palacio del Duque de la Victoria, actual Museo de La Rioja, y la calle del Mercado, actual calle Portales, con las torres de la concatedral como punto culminante. En el primer caso, el del palacio residencial de Baldomero Espartero, se produjo un hecho similar al de la catedral de Santa María de Calahorra con dos fotografías distintas en lo que a formato se refiere. Sin embargo, en esta ocasión las diferencias en cuanto a encuadre y punto de vista de la toma son menos evidentes. En ambas fotografías se presenta la fachada principal del edificio, tomada desde la pequeña plaza adyacente y desde un lugar levemente desplazado hacia la izquierda respecto al eje frontal de la puerta de acceso. Mientras en la captura monoscópica se recoge la fachada por completo (véase. lám. 143), incluido el lucernario que corona el palacio, en la vista estereoscópica el encuadre se limita al cuerpo central de los tres pisos significados al exterior hasta el límite de arranque de la cubierta

(*lám. 156*). Asimismo, las sombras que se proyectan sobre la fachada en la vista estereoscópica son diferentes a las que presenta la toma única, destacando especialmente la diferencia de exposición lumínica entre ambas imágenes, mucho mayor en la fotografía individual.



Lámina 156. Jean Laurent, *Palacio del Duque de la Victoria*, Logroño, 1865, negativo de vidrio estereoscópico, (Archivo Ruiz Vernacci, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte).

En lo que respecta a la vista general de la calle del Mercado (*lám. 157*), Laurent seleccionó un punto de vista elevado con el fin de captar la mayor profundidad posible de esta arteria de alineación irregular. En concreto, realizó la toma desde uno de los balcones del antiguo edificio del siglo XVIII, conocido como “casa del Correo”, en el que llegó a localizarse el *Café Oriental* y que se erigía donde hoy lo hace el bloque de viviendas construido por Luis Barrón en el número 1 de la calle Muro de Cervantes, en cuya planta primera se localiza desde 1927 la sede del Ateneo Riojano⁸⁸⁴. Este punto de vista le permitió recoger frontalmente el trazado de la principal arteria de la ciudad y los dos flancos de edificios situados a ambos lados, con especial atención a la concatedral de Santa María la Redonda y sus dos torres de idéntica factura. De esta manera, como si de una ventana abierta a la calle se tratara, el fotógrafo francés muestra una amplia calzada casi desértica (tan solo aparecen un par de figuras sobre la acera septentrional y lo que parece ser un rudimentario transporte de tracción animal al fondo, todo ello en movimiento como consecuencia de los amplios tiempos de exposición necesarios) en cuyo lado meridional se dispone el alineamiento continuo de viviendas porticadas, que darán nombre a la calle, y en cuyo extremo norte se intercalan varias viviendas entre el Palacio de los Chapiteles,

⁸⁸⁴ GIL-DÍEZ USANDIZAGA, “Espartero y La Rioja vistos por Laurent...”, pp. 64-65. Las fotografías de Pérez y Pliego de los arcos de triunfo levantados en la calle Portales con motivo de la visita del rey Alfonso XII a Logroño en marzo de 1876, a través de los cuales se puede observar este edificio, se reproducen en GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio, “La *carte de visite* en colecciones riojanas...”, pp. 38 y 41.

actual sede del IER del que tan solo se aprecia su lado más occidental, y la concatedral de Santa María la Redonda, de la que se observa su fachada sur en profundidad y los cuerpos superiores de sus dos torres barrocas, que atraen gran parte de la atención de la imagen.



Lámina 157. Jean Laurent, *Vista de la Calle del Mercado*, Logroño, 1865, negativo de vidrio, (Archivo Ruiz Vernacci, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte).

Además de en Calahorra y en la capital de la provincia, donde también fotografió la propia estación del ferrocarril, durante su paso por territorio riojano, Laurent tomó algunas vistas de los conjuntos arquitectónicos de los municipios por los que discurría la línea Tudela-Bilbao. Destacan por su belleza e interés monumental las de Alfaro, en la que sobresale la figura de la colegiata de San Miguel; Cenicero, tomada desde la propia vía permitiendo observar en primer plano la ermita de la Virgen del Valle y, algo más al fondo, la iglesia de San Martín (*lám. 158*); Briones, presentando al municipio, del que llaman la atención las torres de la iglesia y el castillo, tras la pronunciada curva del trazado; o Haro, cuyo núcleo poblacional se erige en la mitad derecha de la imagen dominado en altura, nuevamente, por la torre de la iglesia de Santo Tomás.



Lámina 158. Jean Laurent, *Vista general*, Cenicero, 1865, negativo de vidrio estereoscópico, (Archivo Ruiz Vernacci, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte).

José Martínez Sánchez (1808-1874)

A pesar de no ser extranjero, se ha incluido dentro de este apartado al valenciano José Martínez Sánchez, encargado de realizar las otras dos fotografías tomadas por la *Casa Laurent* en La Rioja en calidad de colaborador de la empresa de Jean Laurent. En concreto, las imágenes tuvieron como objetivo dos puentes de la región: el de Tómalos (*lám. 159*), ofreciendo una vista en contrapicado de la infraestructura de un único arco de medio punto que enlaza ambas paredes rocosas generadas por el curso del río Iregua, y el de Nájera, capturado desde la zona de ribera de la margen derecha del río Najerilla. Estas fotografías, realizadas entre finales de 1866 y principios de 1867, formaron parte del citado encargo de la Comisión de Obras Públicas para la Exposición Universal de París de 1867 en el que se incluyeron, entre otras, tomas de puentes de fábrica modernos y antiguos de toda la geografía española⁸⁸⁵.

⁸⁸⁵ DÍAZ FRANCÉS, Maite, "La obra fotográfica de la Casa Laurent...", pp. 298-302.



Lámina 159. José Martínez Sánchez, *Puente de Tómalos*, carretera de Soria a Logroño, 1866-1867, papel albúmina (Biblioteca Nacional de España).

6.2.2. Fotógrafos profesionales con estudio propio

Varios de los profesionales que trabajaron en La Rioja y su entorno próximo como retratistas, especialmente desde los inicios del siglo XX, salieron de sus estudios para documentar fotográficamente el mundo que les rodeaba. De esta manera, ampliaron sus fondos con imágenes paisajísticas y, fundamentalmente, vistas urbanas y monumentales que, en muchos casos, vendieron posteriormente desde los propios gabinetes o se convirtieron en las protagonistas de diferentes colecciones y series postales. En otros casos, como consecuencia de su prestigio como fotógrafos, fueron reclamados para la realización de reportajes por parte de empresas privadas o instituciones públicas. Algunos de los ejemplos más destacados de esta práctica en el ámbito riojano fueron Francisco Garay Montero y Francisco Garay Panizo, Manuel Torcida, Alberto Muro, Jesús Muro y Teodoro de Oñate.

Francisco Garay Montero, (1853-1925) y Francisco Garay Panizo (1884-1949)

Además de como magníficos retratistas de las gentes de Logroño, Francisco Garay Montero (padre) y Francisco Garay Panizo (hijo) salieron de sus respectivos estudios para documentar, entre otros aspectos, el patrimonio arquitectónico de la capital de la provincia y de ciertos municipios serranos. El primero de ellos se interesó de manera especial por la arquitectura pública, comercial y doméstica de la ciudad. Así lo demuestran las tomas en las que capturó, a principios del siglo XX y con la maestría técnica propia de un fotógrafo profesional en lo que a composición, encuadre y tratamiento de la luz se refiere, el Gobierno Civil, el despacho de vinos “El Paraíso” o los nuevos edificios de viviendas levantados en las calles Muro de Cervantes, Avenida de Portugal y Bretón de los Herreros⁸⁸⁶. Por su parte, Francisco Garay hijo dirigió su atención hacia la arquitectura del sector bodeguero (Bodegas Bilbaínas, Bodegas Franco españolas y Bodegas Marqués de Riscal) y la de los ámbitos rurales, capturando escenas de marcado carácter etnográfico en Nieva de Cameros⁸⁸⁷, localidad natal de su esposa Cristina Saénz.

Manuel Torcida (1864-1928)

La arquitectura bodeguera de la región, en este caso concreto la localizada en el municipio de Haro, también quedó inmortalizada por la cámara del fotógrafo profesional Manuel Torcida Torre. Nacido en Santander en 1864, su carrera profesional como fotógrafo se desarrolló en la ciudad de Bilbao, donde se instaló en 1893⁸⁸⁸. Su formación como químico y las numerosas visitas que realizó a la fábrica lionesa de productos fotográficos Lumière, donde entabló una estrecha relación con los hermanos Auguste y Luis, le atrajeron hacia el mundo de la fotografía y le llevaron a abrir, a finales del siglo XX, un estudio en la bilbaína calle Correo⁸⁸⁹. En 1901 se asoció con el fotógrafo García Razquin, con quien fundó la *Compañía General de Material Fotográfico Lux*, trasladando su sede a la Gran Vía⁸⁹⁰. A pesar de que la asociación entre ambos fotógrafos no duró mucho, *Casa Lux* se convirtió en un establecimiento de referencia en la ciudad en la venta de material fotográfico y cinematográfico. Sus imágenes, influenciadas por la corriente pictorialista dominante en la época, tuvieron como protagonistas principales los paisajes y las gentes de Bilbao y la provincia de Vizcaya, empleándose en muchas ocasiones para ilustrar varias de las publicaciones vascas del momento.

La relación de Manuel Torcida con La Rioja se asocia al encargo que recibió por parte de D. Rafael López Heredia para realizar un reportaje fotográfico de la bodega jarrera con motivo de la Exposición Universal celebrada en Bruselas en 1910, en la que esta empresa iba a estar representada a través de un stand del que iban a formar parte dichas fotografías. En concreto, fue ese mismo año cuando D. Rafael se puso en contacto con su representante en Bilbao para

⁸⁸⁶ Estas fotografías se reproducen en Catálogo de Exposición, *Los Garay (1860-2002)*..., pp. 98-101 y 104-107.

⁸⁸⁷ Estas fotografías se reproducen en Catálogo de Exposición, *Los Garay (1860-2002)*..., pp. 37, 140-143 y 146-153.

⁸⁸⁸ Arozamena Ayala, Ainhoa. *Torcida Torre, Manuel*, [en línea], 2 Enciclopedia Auñamendi, <<https://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/es/torcida-torre-manuel/ar-143047/>>, [Consulta: 17-9-2022].

⁸⁸⁹ MADARIAGA ATOKA, Javier, “Manuel Torcida Torre y la Casa Lux. Breves pinceladas de este fotógrafo y pionero cineasta bilbaíno”, *Bilbao*, 1996, nº 93, p. 39.

⁸⁹⁰ MADARIAGA ATOKA, Javier, “Manuel Torcida Torre y la Casa Lux...”, p. 39.

que encontrara “un fotógrafo de primera para hacer fotos al magnesio para adornar la exposición de Bruselas y hacer catálogos y el historial de la bodega”⁸⁹¹. La respuesta emitida por el también comerciante en vinos y licores de Bilbao J. Pérez de Yarza propuso al fundador de las bodegas jarreras el nombre de Manuel Torcida Torre, propietario de la firma *Casa Lux* con estudio en el número 20 de la calle Gran Vía, como el hombre adecuado para tal encargo. Como consecuencia, se inició un intercambio de correspondencia entre el bodeguero y el fotógrafo en la que se expusieron las necesidades y condiciones de cada uno de ellos. A pesar de no dedicarse a ese tipo de trabajos, Manuel Torcida acabó concertando una cita con D. Rafael para desplazarse a Haro junto a su ayudante y llevar a cabo las fotografías encomendadas, hecho que se produjo entre los días 2 y 3 de abril de 1910 pese a la intensa nevada caída en la localidad riojalteña durante esos días.

De las 21 fotografías tomadas por Torcida, conservadas todas ellas en el Archivo de la propia bodega⁸⁹², se seleccionaron las doce mejores para su ampliación y posterior exposición. En ellas se documentaba tanto la arquitectura de la Bodega R. López de Heredia como las obras de ampliación que se estaban llevando a cabo en algunos de sus espacios. Según los textos escritos por el propio D. Rafael, las doce imágenes se correspondían con:

“Ampliación 1: Vista de parte de las obras de ampliación y construcción de nuevas bodegas. Fotografía tomada durante un temporal de nieves en abril de 1910.

Ampliación 2: Fotografía de D. Rafael López de Heredia, jefe y fundador de esta casa, probando vinos finos en una galería, el 3 de abril de 1910.

Ampliación 3: Vista del patio central de las bodegas en construcción, para cubrirla con armadura de hierro, de 1.600 metros cuadrados. Tomada el 3 de abril de 1910.

Ampliación 4: Retrato de D. Rafael López de Heredia, fundador y jefe actual de la casa, tomada durante una gran nevada, sobre el muelle de Rioja, de la Estación de Haro, el 3 de abril de 1910.

Ampliación 6: Vista parcial de una cantera y de una perforación en un bloque de piedra areniza por debajo del gran almacén de vendimia nº 15, en las obras de ampliación de las bodegas, encontrándose en este sitio el jefe de la casa D. Rafael López de Heredia y su bodeguero Florentino Cerdón. Tomada el 3 de abril de 1910.

Ampliación 7: Vista del Almacén-Bodega nº 1, en construcción. Al fondo se ven 5 grandes conos de 500 hectolitros cada uno, conteniendo vinos finos. Tomada el 3 de abril de 1910.

⁸⁹¹ ELÍAS PASTOR, Luis Vicente, “Fotógrafos vascos en La Rioja. Manuel Torcida Torre en Bodegas R. López de Heredia, en 1910” en *Actas Primer Congreso de Historia de la Fotografía*. Zarautz, Photomuseum Argazki Euskal Museoa, 2006, p. 98.

⁸⁹² En el Archivo de la bodega se conserva abundante material fotográfico, en el que se alterna el contenido de carácter familiar con el relativo a la propia bodega, incluyéndose una colección de equipos y fotografías tomadas por D. Rafael y su hijo, grandes aficionados. Las imágenes más antiguas que se conservan en este fondo de la bodega R. López de Heredia, además de la que dio origen al dibujo que figura en sus etiquetas, datan de la última década del siglo XIX. Todas ellas son de autoría anónima e incluyen algunas de las tarjetas postales de Haro que se editaron en el cambio de siglo, como la que reproduce la propia bodega y que fue editada hacia 1905 por el dentista jarrero Adolfo Herrarte (véase cap. X, pp. XX).

Ampliación 8: Representa una de las 9 naves de la bodega nueva, bajo el gran patio central, en cuyo fondo se destaca la entrada a la bodega, nº 10 de 200 mts de largo que desemboca en la margen derecha del río Ebro. Tomada el 3 de abril de 1910.

Ampliación 9: Reproduce la mitad de la bodega nº 2 llena de vinos finos viejos dispuestos para ser embotellados. Tomada el 3 de abril de 1910.

Ampliación 10: Reproduce parte de la maquinaria de vendimia, perfeccionada, y del almacén de elaboración de mostos, nº 15, en el cual se ven algunos conos de fermentación. Tomada el 3 de abril de 1910.

Ampliación 11: Reproduce el final de la bodega nº 10 en la parte de la puerta de entrada, y mientras se ejecutan algunos trabajos de ensanche, dirigidos por el jefe de la casa D. Rafael López de Heredia. Tomada el 3 de abril de 1910.

Ampliación 13: Vista de las cuadras, tomada en el momento que el jefe de la casa D. Rafael López de Heredia hacía una visita de inspección a las mismas. Haro 3 de abril de 1910”.

Ampliación 19: Vista tomada el 3 de abril de 1910. Día de gran nevada en el momento de encontrarse sobre el muelle de Rioja de la Estación del F.C. de Bilbao a Barcelona, el fotógrafo Manuel Torcida Torre, el jefe de la casa D. Rafael López de Heredia y dos de sus habitantes”⁸⁹³.

Estas ampliaciones, sin los respectivos cristales, fueron enviadas a Bruselas el 13 de julio de 1910 junto con otras piezas y objetos pendientes del stand. De esta manera, las fotografías realizadas por Manuel Torcida en la Bodega R. López de Heredia fueron contempladas por los asistentes a la Exposición Universal de Bruselas de 1910 junto al stand de estética modernista realizado para la ocasión por artistas y artesanos locales de Haro (Juan Sagrado, carpintero; Leandro Beain, pintor y dorador; José Besga, ebanista; Arsenio Olarte, herrero; y Fidel Vargas, tallista⁸⁹⁴).

Alberto Muro (1870-1945)

Entre todos los fotógrafos riojanos con estudio propio en la capital de la provincia, fue Alberto Muro quien, además de sobresalir como “el mejor retratista de la ciudad”⁸⁹⁵ junto a Garay, llevó a cabo la mejor y más completa documentación del patrimonio arquitectónico, monumental y artístico de la región durante el primer tercio del siglo XX. Como se verá en detalle más adelante (véase *cap. 8.3, pp. 445-446*), esta faceta como fotógrafo del patrimonio respondió tanto a su propio interés por documentar la riqueza artística y monumental de la región, como a los encargos recibidos por el diario *La Rioja* en 1907⁸⁹⁶ y la Junta Provincial de Monumentos en 1922⁸⁹⁷. En consecuencia, estuviera motivada por una u otra causa, la tarea de reproducción fotográfica de las obras de arte, especialmente arquitectónicas, por parte de Alberto Muro se extendió a buena parte del territorio riojano, como así lo demuestran los negativos originales y las copias positivadas a partir de éstos que se conservan en el Fondo Fotográfico del IER.

Entre otros ejemplos distintos a los monumentos declarados en La Rioja hasta 1936, en Alberto Muro fotografió la iglesia de San Esteban Protomártir y el Palacio del Marqués de Legarda en Ábalos; en Calahorra, más allá de su catedral, se interesó por la iglesia de San Andrés;

⁸⁹³ ELÍAS PASTOR, Luis Vicente, “Fotógrafos vascos en La Rioja...”, pp. 100-101.

⁸⁹⁴ ELÍAS PASTOR, Luis Vicente, “Fotógrafos vascos en La Rioja...”, p. 97.

⁸⁹⁵ ROCANDIO, Jesús, “A. Muro. Fotografía, fototipia y fotocromos...”, p. 36.

⁸⁹⁶ *La Rioja*, Logroño, 18 de mayo de 1907, nº 5.688, p. 2.

⁸⁹⁷ *La Rioja*, Logroño, 28 de marzo de 1922, nº 10.711, p. 2.

en Enciso realizó una vista general de la zona del presbiterio de la iglesia de Santa María de la Estrella (lám. 160); en Navarrete se paró junto a la portada de su cementerio, retratándola frontalmente; los puentes atrajeron su atención en Ortigosa de Cameros...



Lámina 160. Alberto Muro, *Presbiterio y retablo mayor de la iglesia de Santa María de la Estrella, Enciso, 1900-1930*, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos).

Sin embargo, fue en Logroño donde Muro reprodujo a través del medio fotográfico un mayor número de obras arquitectónicas por cuestiones evidentes asociadas a la jerarquía y dimensión de la propia ciudad y al hecho de ser su lugar de residencia y trabajo. De esta manera, además de la iglesia de San Bartolomé y la concatedral de Santa María de la Redonda, dirigió su objetivo hacia las iglesias de Santiago el Real y Santa María de Palacio, el convento de la Merced, los teatros Bretón de los Herreros y Moderno (*lám. 161*), el Gran Casino, el Matadero Municipal, el Laboratorio Municipal, el Palacio de los Chapiteles, la plaza de toros de La Manzanera, la puerta del Revellín, el Palacio del Espartero, etc. Muchas de estas fotografías fueron bien conocidas por sus conciudadanos, pues ilustraron numerosas series de tarjetas postales puesta en circulación a lo largo del primer tercio del siglo XX por diferentes editores locales y nacionales.



Lámina 161. Alberto Muro, *Teatro Moderno*, Logroño, 1925-1935, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos).

Jesús Muro (1882-1936)

Este fotógrafo natural de Navarrete contó con estudio propio en las localidades de Haro y Santo Domingo de la Calzada durante el primer tercio del siglo XX ofreciendo, además de retratos, fotografías de paisajes, costumbres, tipos y panoramas (*véase cap. 5.3, p. 229*). Asimismo, realizó numerosas fotografías del patrimonio monumental del municipio calceatense, algunas de las cuales fueron publicadas en la prensa regional (*véase lám. 152*). De su obra tan solo se conserva un pequeño álbum en el Archivo Municipal de Santo Domingo de la Calzada⁸⁹⁸.

Teodoro de Oñate Reinares (¿?-¿?)

Teodoro de Oñate, ejerció su actividad profesional en la ciudad de Nájera, donde regentó una relojería y un estudio fotográfico propio, como así lo atestiguan los anuarios comerciales publicados entre 1908 y 1926 (*véase cap. X, p. X*). Además de ciertas incursiones en la fotografía de sucesos, su labor se orientó hacia la documentación del patrimonio histórico-artístico de su entorno. Dentro de este género, destacaron por encima del resto sus imágenes del monasterio de Santa María la Real de Nájera, llegando a afirmarse en el diario *La Rioja* que fueron las primeras realizadas en el monumento najerino⁸⁹⁹. Asimismo, estas fotografías del

⁸⁹⁸ ROCANDIO, Jesús, "La fotografía profesional desde 1900 a 1940...", p. 28.

⁸⁹⁹ *La Rioja*, Logroño, 9 de agosto de 1908, nº 6.070, p. 2.

monasterio sirvieron para concienciar al rey Alfonso XIII sobre su deplorable estado de conservación y protagonizaron las dos series de tarjetas postales que el propio Oñate editó junto al, también aficionado najerino, Álvaro Ortiz de Lanzagorta⁹⁰⁰.

6.2.3. Fotógrafos aficionados españoles

Desde finales del siglo XIX y a lo largo del primer tercio del siglo, la nómina de fotógrafos aficionados que eligieron las obras arquitectónicas de La Rioja como motivo principal de sus creaciones fue extensa, destacándose entre ellos Santos Fernández Santos, Manuel Servet Fortuny, Amós Salvador Carreras, el Conde de Polentinos, Francesc Xavier Parés, Emilio de Oñate Reinares y Francisco Layna Serrano. Otros aficionados, en cuya temática tuvo un peso mucho mayor la vertiente social y etnográfica, también retrataron de forma directa o indirecta, como escenario, las principales manifestaciones arquitectónicas tanto de Logroño como de otras localidades de la región. En este segundo grupo se incluirían Víctor Lorza, Julián Loyola, Jorge Palomo o José Ortiz Echagüe.

Santos Fernández Santos (1860-1935)

A pesar de que llevó a cabo algunos retratos familiares y de personas de su entorno cercano y capturó con cierta asiduidad parajes y paisajes naturales, la fotografía del notario y fotógrafo vallisoletano Santos Fernández Santos, asentado en San Millán de la Cogolla entre 1887 y 1909 (véase cap. 5.4, pp. 248-262), se orientó de manera preeminente hacia el patrimonio monumental riojano, en concreto, el localizado en el valle del Najerilla⁹⁰¹. Esta tendencia hacia las obras arquitectónicas, especialmente las de carácter religioso, quedó plasmada en numerosos reportajes y series fotográficas que llevó a cabo durante los poco más de veinte años que ejerció como notario en nuestra provincia, siendo los monasterios de San Millán de la Cogolla, Santa María la Real de Nájera y Valvanera sus tres monumentos de referencia.

De hecho, fueron varios los autores de artículos divulgativos y eruditos que se sirvieron de las fotografías tomadas por el notario y fotógrafo de Valladolid en los monasterios de San Millán de la Cogolla, de Suso y Yuso, y de Santa María la Real de Nájera. Asimismo, el propio Fernández Santos fue el encargado de editar una colección de tarjetas postales de temática arquitectónica, paisajística y etnográfica a partir de las tomas que llevó a cabo entre las localidades de San Millán de la Cogolla y Anguiano (véase cap. 6.1, pp. 268-271), donde el protagonismo lo asumieron los conjuntos monásticos de ambas localidades (lám. 162).

⁹⁰⁰ Sobre estas dos series de tarjetas postales véase cap. 6.1, pp. 266-268 de este trabajo.

⁹⁰¹ CASTROVIEJO SANZ, Juan, "Santos Fernández Santos (1860-1935), fotógrafo..."



Lámina 162. Santos Fernández Santos, *Monasterio del Escorial de la Rioja por el Nordeste*, Milán, 1905, tarjeta postal (Colección Juan Castroviejo).

Otras muestras igual de sobresalientes de su predilección por capturar con su cámara las obras arquitectónicas de la región, generalmente acompañadas por la presencia más o menos numerosa de personas, fueron las diferentes vistas urbanas de poblaciones como Badarán (*lám. 163*) y Berceo y, especialmente, el encargo que asumió en la Hacienda de Somalo⁹⁰². En este último, además de fotografiar los exteriores del complejo arquitectónico localizado actualmente en el término municipal de Uruñuela (*véase lám. 127*), mostró una capacidad técnica y compositiva excepcional en las tomas de las estancias interiores de la hacienda, de la que reprodujo de manera sistemática sus gabinetes, despachos (*lám. 164*), salones, pasillos, comedores, etc.

⁹⁰² CASTROVIEJO SANZ, Juan, "Santos Fernández Santos y el Álbum...", pp. 557-575.



Lámina 163. Santos Fernández Santos, *Vista general de la calle Real*, Badarán, h. 1905, copia positiva de época (Museo de La Rioja).



Lámina 164. Santos Fernández Santos, *Un despacho de la Hacienda de Somalo*, Uruñuela, h. 1908, copia positiva de época (*Álbum de Somalo*, Archivo Inspectorial Salesiano).

Manuel Servet y Fortuny (1874-¿?)

El militar Manuel Servet y Fortuny, cuya llegada a Logroño se produjo hacia 1904⁹⁰³, también fue un gran aficionado a la fotografía, siendo el patrimonio arquitectónico riojano uno de sus motivos más reproducidos, como así quedó refrendado en sus colaboraciones en la prensa nacional y en la edición de colecciones de tarjetas postales sobre la capital de la provincia y, especialmente, el monasterio de Yuso. Al ser uno de los autores de dos de las fotografías dedicadas a la concatedral de Santa María de la Redonda catalogadas en este trabajo, su papel como fotógrafo del patrimonio se aborda en un capítulo posterior (*véase cap. 8.3, pp. 454-457*).

Amós Salvador Carreras (1879-1963)

Al igual que ocurrió en el caso de Santos Fernández Santos, uno de los principales protagonistas de la obra fotográfica aficionada de Amós Salvador en nuestra región fue su patrimonio monumental y arquitectónico, hecho en el que debió influir de manera determinante su profesión de arquitecto. En consecuencia, visitó numerosas localidades del territorio provincial, especialmente las situadas en su vertiente occidental, retratando sus principales bienes inmuebles y espacios urbanísticos, ya fuera por iniciativa propia o en el marco de salidas y viajes de carácter político.

Las primeras etapas de este recorrido fotográfico de Amós por La Rioja tuvieron lugar en 1914. Durante este año, se recreó, junto a un grupo de tres niños que le siguieron durante su visita a la localidad, en los monumentos casalarreiteros del Palacio de Pobes (*véase lám. 120*), el Palacio de los Condestables de Castilla y el monasterio de Nuestra Señora de la Piedad; captó el empinado y largo trecho hasta alcanzar la localidad de Cellorigo, resguardada por las escarpadas peñas que atraen la atención central de la imagen, desde la bifurcación de un camino con evidentes señales del tránsito animal; volvió a lidiar con la curiosidad y el movimiento de los más pequeños en el entorno del castillo de Cuzcurrita de Río Tirón, del que recogió parte de su muralla y su torre fortificada; plasmó en cuatro pares estereoscópicos la particular belleza de las Conchas de Haro, llegando a captar el momento en el que el tren pasaba bajo el túnel y atreviéndose a realizar una toma desde el propio vagón; y colocó al castillo de Sajazarra en el centro de una vista paisajística mucho más amplia dominada en el primer plano por un extenso viñado.

Posteriormente, a lo largo de la década de los años veinte, dirigió su cámara hacia dos casonas blasonadas de robusto volumen, el Palacio de los Bustamante y la casa sita en el número 20 de la Avenida de Villa Alfovare de la localidad de Villalobar; tomó una vista general de Albelda de Iregua desde el río, en una sucesión de planos en cuyo término medio se erige el núcleo poblacional con la torre de su iglesia de San Martín como estandarte; en Lardero, la iglesia parroquial de San Pedro Apóstol le sirvió para enmarcar una escena cotidiana de trabajo por parte de niños y mayores en contraste con el relajado retrato individual del harinero y miembro del partido liberal Pedro Arza Ubis, quien posó bien ataviado y apoyado sobre su bastón frente a la fachada principal de un palacio con pequeño blasón y entrada en arco de medio punto; el 6

⁹⁰³ *La Rioja*, Logroño, 21 de enero de 1914, nº 7.846, p. 1.

de agosto de 1926 inmortalizó varias tomas callejeras de Ortigosa de Cameros, con especial interés por la plaza del pueblo y el ambiente creado en torno a ella, y una vista del Puente de Hormigón con la iglesia de San Miguel de fondo, magnífica obra civil inaugurada dos años antes; paseó por las calles de Ezcaray fotografiando los palacios blasonados del Arzobispo Barroeta y del Ángel, así como la iglesia parroquial de Santa María la Mayor de la que, además de una vista exterior desde el sur, realizó una captura general del interior en dirección este-oeste y una fotografía de detalle del retablo de la Piedad⁹⁰⁴; en agosto de 1928, en su par estereoscópico de la catedral de Santa María en Calahorra (*lám. 165*), repitió con leves diferencias el mismo ángulo que eligió en 1865 el fotógrafo francés Jean Laurent (*véase lám. 96*); finalmente, ese mismo año, se paró en la calle San Juan de Briones para buscar la mejor perspectiva de la torre de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, levantándose entre los flancos de viviendas en las que llama la atención un grupo de tres mujeres que conversan ajenas al retrato⁹⁰⁵.



Lámina 165. Amós Salvador Carreras, *Catedral de Calahorra*, Calahorra, 1928, placa de vidrio estereoscópica (Fondo Amós Salvador, Archivo Club Xeitu).

⁹⁰⁴ Esta imagen general del interior de la iglesia de Santa María la Mayor, junto a la del retablo que se localiza en el brazo sur del crucero, son las únicas imágenes de interiores que se conservan entre las fotografías riojanas del fondo Amós Salvador Carreras.

⁹⁰⁵ Todas estas fotografías se reproducen en el catálogo de imágenes incluido en GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio (ed.), *Amós Salvador Carreras y La Rioja...*, pp. 91-308.

Especial atención le mereció Santo Domingo de la Calzada, donde tomó un total de nueve fotografías de la ciudad durante dos visitas diferentes realizadas en 1920, a la que corresponden ocho imágenes, y el 2 de septiembre de 1926, de la que tan solo se conserva una imagen del ábside de la catedral con varios niños trepando por la verja que rodeaba el edificio por el norte. Cinco de ellas tienen a la catedral de El Salvador como protagonista principal y, a excepción de las dos fotografías que se centran en la zona exterior de la cabecera, todas ellas muestran puntos de vista diferentes del exterior y están protagonizadas por elementos distintos. Una de ellas es una vista general del monumento y la actual Plaza de España desde el norte, enmarcada en el margen superior por uno de los arcos de medio punto del edificio del Ayuntamiento, muy similar a la realizada por Jesús Muro en las mismas fechas (véase lám. X). En otra de las imágenes pone el acento en la torre exenta de la catedral, desplazándose para ello hacia el sur de la localidad y recogiendo con maestría su esbelta figura en el centro, rodeada por los tejados de las viviendas adyacentes y del propio monumento religioso. Por último, además de las dos imágenes referidas a la zona del ábside, Amós Salvador Carreras retrató parcialmente la fachada sur del edificio en la que se levanta la portada principal de acceso (lám. 166). Lo hizo desde el lugar donde la actual calle Hilario Pérez se abre a la Plaza del Santo, junto a la ermita de Nuestra Señora de la Plaza, en un momento solitario y de marcados contrastes lumínicos.



Lámina 166. Amós Salvador Carreras, *Portada sur de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 1920, placa de vidrio estereoscópica (Fondo Amós Salvador, Archivo Club Xaitu).

El resto de imágenes en las que aparecen muestras del patrimonio arquitectónico calceatense se corresponden con una vista parcial del Ayuntamiento, otra del edificio anexo del Antiguo Pósito y Corregimiento y una última de la fachada principal del Palacio del Marqués de Ciriñuela, por entonces escuela y actualmente Casa de la Cofradía del Santo y Albergue de Peregrinos, a cuya puerta se asoma un grupo de alumnas con largas trenzas ante la atenta mirada de un perro recostado al sol. Diferente a todas las anteriores es la vista paisajística que captura a las afueras de la ciudad, en la que predomina una especie de campiña con árboles, lomas al fondo, algunos restos de construcciones y la presencia de una niña sentada sobre una gran piedra rectangular en primer plano.

La presencia del patrimonio arquitectónico y urbanístico riojano también fue una constante en las fotografías tomadas por Amós durante la citada ruta de los candidatos liberales por las localidades pertenecientes al distrito de Logroño en el mes de mayo de 1919 (*véase cap. 5.4, pp. 236-237*). Así por ejemplo, en Alberite y Daroca de Rioja, el arquitecto logroñés tomó tres fotografías en las plazas de empedrado suelo que ambas localidades dedicaron a la figura de su padre, Amós Salvador Rodrigáñez. Las dos imágenes de Alberite las dedicó en exclusiva a capturar las obras arquitectónicas que delimitan el espacio rectangular de dicha plaza, una centrada en el edificio de dos plantas que destaca por su galería de arcos rebajados sobre pilastras toscanas y otra en la que se recoge parte de este edificio y los caserones, uno de ellos blasonado, que hacen esquina frente a la fachada sur de la iglesia de San Martín, de la que tan solo se aprecia su acceso adintelado bajo doble arcada de medio punto. Estas fotografías de Alberite, que destacan por su ambiente solitario, contrastan con el retrato colectivo que realizó Amós en Daroca, junto al pórtico meridional de la iglesia de Nuestra Señora del Patrocinio, en el que posaron ante su cámara un total de catorce hombres entre representantes del Partido Liberal y habitantes de la localidad, incluido el párroco (*véase lám. 121*). En Lagunilla del Jubera, el fotógrafo aficionado no buscó el posado, sino que captó el momento de reunión y conversación entre los candidatos y los lugareños, situados a los pies del núcleo poblacional que aparece al fondo, con la esbelta torre de la iglesia de San Andrés como punta de lanza.

Atraídos por las vistas de la localidad de Leza de Río Leza desde la carretera, la comitiva debió hacer un alto en el camino que Amós Salvador Carreras aprovechó para realizar dos tomas panorámicas similares del municipio y su entorno rocoso, incluyendo en una de ellas a la comitiva liberal posando para la ocasión. Cuatro son las placas estereoscópicas capturadas en Murillo de Río Leza que se conservan de esta gira del Partido Liberal por el distrito logroñés en mayo de 1919. Tres de ellas recogen vistas urbanas del entorno de la, por entonces, calle Tirso Rodrigáñez y la actual Plaza de España, apareciendo en dos de ellas los candidatos liberales y habitantes de la localidad y destacando, entre los monumentos y edificios que sirven de escenario, la aparición de la iglesia de San Esteban Protomártir y una casona de tres plantas en la que destacan las formas geométricas y molduradas de sus dos pisos superiores. La última de las fotografías de este paso por Murillo de Río Leza es una vista panorámica tomada por Amós desde la torre de la iglesia dotada de una amplia profundidad y que muestra las viviendas en el margen izquierdo y las huertas con cultivos en el margen derecho. El patrimonio monumental, sin presencia de la comitiva electoral, también recibió la atención del fotógrafo aficionado en Navarrete y Sotés. En la primera de estas localidades capturó una vista general de “Los certijos”, soportales en arco de medio punto que dominan la planta baja de los edificios que se

construyeron sobre la antigua muralla. En la segunda de ellas, tras un primer plano en el que se muestra parte de una barandilla, se centró en el pórtico meridional de la iglesia de San Martín en el que se resguarda la portada en ingreso carpanel con la imagen ecuestre de San Martín en el tímpano, junto a la que se encuentra un grupo de tres niños que dirigen su mirada hacia el fotógrafo. Las últimas tomas de esta gira liberal fueron realizadas en la zona de Viguera, con una vista general del Iregua y una escena en la que Miguel Salvador Rodrigáñez, Perico Arza y Juan Francisco Pando conversan de manera distendida sobre un murete de piedras camino de Viguera.

En consecuencia, las imágenes capturadas por Amós Salvador en territorio riojano poseen un gran valor documental, especialmente desde el punto de vista patrimonial. Sus fotografías son una prueba fundamental para conocer el estado de numerosas localidades riojanas y de sus principales monumentos durante el primer tercio de siglo XX. En ellas se ofrece una visión objetiva, pero no por ello descuidada en lo relativo al encuadre y la composición, de la situación en la que se encontraban las calles, caminos y edificaciones del medio rural riojano, siendo mayoritaria la sensación de abandono. Al mismo tiempo, ofrecen información relevante sobre el estado de conservación de sus monumentos y sobre las soluciones de reparación, consolidación y restauración que se llevaron a cabo en algunos de estos bienes inmuebles, en la mayor parte de los casos de manera desafortunada.

Aurelio de Colmenares y Orgaz, Conde de Polentinos (1873-1947)

Entre el fondo fotográfico del Conde de Polentinos, que desarrolló su afición fotográfica en el marco de una intensa actividad excursionista (*véase cap. 4.1, pp. 109-112*), se encuentran algo más de dos centenares de imágenes tomadas en territorio riojano, especialmente en localidades y parajes de La Rioja Alta. Fueron Santo Domingo de la Calzada y Ezcaray, con su entorno natural, los dos enclaves preferidos por Aurelio de Colmenares y Orgaz para plantar su cámara fotográfica, aunque también tomó vistas monumentales en Haro y los municipios circundantes de Ábalos, Casalarreina y San Vicente de la Sonsierra. Tampoco se quedó sin visitar los monasterios de Nájera y San Millán de la Cogolla. En el caso de Santo Domingo de la Calzada, la atracción principal recayó en la catedral del Salvador, dejando patente su marcado interés por el patrimonio monumental y artístico. En la catedral calceatense priorizó la documentación de los bienes y elementos arquitectónicos del interior del templo frente a la vista exterior del mismo, aunque no se olvidó de capturar varias fotografías generales del monumento desde diferentes ángulos. Así, se pueden encontrar hasta siete vistas exteriores de la catedral del Salvador pertenecientes a la fachada sur, la zona absidial, el adarve o pórtico defensivo occidental y los extremos este y oeste desde ambos lados de la Calle Mayor. En el interior del templo su interés fotográfico se dirigió hacia las capillas y los bienes muebles que cobija, especialmente los retablos, siendo inferiores en número las imágenes generales de la zona del presbiterio, las naves laterales o la girola.

En el caso de Ezcaray, además del protagonismo que le concedió a su iglesia parroquial, el peso cuantitativo lo desequilibró en favor de las escenas típicas de excursión y las vistas de parajes naturales de sus alrededores. En la iglesia de Santa María la Mayor se interesó tanto por el exterior como por el interior del templo. Así, se localizan entre sus fondos hasta nueve vistas exteriores que recogen desde diferentes ángulos las distintas fachadas del templo (*lám. 167*), a

excepción de la septentrional. Por su parte, son tres las vistas interiores del edificio tomadas desde los pies hacia la cabecera, lugar donde se sitúa el retablo mayor que atrae la atención del conde hasta el punto de dedicarle el protagonismo en cinco de sus capturas, cuatro de ellas estereoscópicas y una última toma única en vertical. En el interior de la iglesia fotografía otros dos detalles situados en el extremo occidental, parte de la sillería situada en el coro alto y los nervios con claves ornamentadas del coro bajo. Sin embargo, entre las fotografías realizadas por Aurelio de Colmenares y Orgaz en la iglesia parroquial de Ezcaray sobresalen varias imágenes en las que seleccionó como motivo principal y, en ocasiones, único la puerta de acceso al templo por el sur. De las siete tomas realizadas a esta puerta de cuarterones con relieves de grutescos y figuras humanas, cuatro de ellas son capturas en detalle de estos motivos decorativos, siendo las tres restantes vistas algo más generales en las que se observa parte de la fachada y la portada apuntada con ingreso en arco carpanel en la que se inserta.



Lámina 167. Conde de Polentinos, *Fachada meridional de la Iglesia de Santa María la Mayor, Ezcaray, 1892-1930*, negativo estereoscópico en plástico (Conde de Polentinos, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte).

En sus excursiones por los alrededores de Ezcaray, que también quedaron inmortalizadas por su cámara, tomó dos direcciones encontradas. Por un lado, se desplazó hacia el oeste hasta la localidad próxima de Valgañón. Allí tomó una vista parcial de la llamada “Casa Grande”, situada en la plaza del pueblo frente a la iglesia/ermita de San Andrés, y continuó el camino hacia la frontera con Burgos para realizar dos imágenes de la iglesia románica de Nuestra Señora de Tres Fuentes, una en la recoge la fachada sur del edificio desde el sureste y otra en la que se aprecia de manera incompleta la zona del ábside y el volumen prismático de la sacristía, suprimido en la intervención dirigida por José Ignacio Amat Sánchez e Ignacio Gómez Díaz entre 1994 y 1995⁹⁰⁶. Por otro lado, se internó por el Valle del Oja junto a sus compañeros excursionistas, a los que retrató en varias de las imágenes almorzando en torno a una mesa, recostados sobre la hierba, montados sobre mulas o posando junto a los locales. En estas salidas aguas arriba del río Oja el Conde de Polentinos recogió vistas y estampas de las aldeas de

⁹⁰⁶ SÁENZ RODRÍGUEZ, Minerva, *Todo el Románico de La Rioja...*, p. 261.

Zaldierna y Posadas, en las que concedió un peso destacado a sus pobladores y a los parajes naturales de la zona, especialmente zonas en altura desde las que contemplar el valle en perspectiva.

Tanto en Nájera como en San Millán de la Cogolla y las localidades riojaltañas de Ábalos, Casalarreina, Haro y San Vicente de la Sonsierra el interés fotográfico de Aurelio Colmenares y Orgaz sí se centró en sus bienes monumentales. En el monasterio de Santa María la Real de Nájera tomó quince fotografías en las que recogió casi en exclusividad varias de sus estancias interiores, apareciendo tan solo una vista exterior perteneciente a la fachada sur con la portada de acceso a la iglesia. A la hora de tomar muchas de ellas se encontró con importantes dificultades derivadas de los marcados contrastes de luz, especialmente en las fotografías realizadas en el claustro, o la escasa iluminación de las estancias, como el Panteón Real, inconvenientes que no supo solventar con facilidad. El hecho de aparecer tres imágenes de la capilla de la Vera Cruz en las que se observan detalles que evidencian el desarrollo de trabajos de restauración, lleva a pensar que estas fotografías fueron tomadas entre 1909 y 1912 (*lám. 168*), periodo en el que se acometió una profunda intervención en el monasterio en la que se limpiaron las tumbas cubiertas por escombros y se reconstruyó la arquitectura de dicha capilla⁹⁰⁷. Sin embargo, el buen estado que muestra el monumento en el resto de las fotografías hace pensar que el Conde de Polentinos pudo realizar dos visitas distintas a Nájera o que los trabajos en la capilla de la Vera Cruz se produjeron en el tramo final de la intervención dirigida por Manuel Jiménez Escudero. Por su parte, en el monasterio de Suso capturó entre 1892 y 1930 cuatro imágenes, dos muy similares de las naves de la iglesia desde el coro situado a los pies (la única diferencia entre ambas estriba en el pasamanos del barandado que aparece en el extremo inferior de una de ellas), otra del retablo situado en la cabecera norte y compuesto por las *Tablas de San Millán* a los lados y un sagrario central coronado por una imagen de la Virgen con Niño, y una fotografía en detalle de los capiteles de alabastro con decoración figurada, vegetal y geométrica de la puerta de acceso a la iglesia por el sur.



Lámina 168. Conde de Polentinos, *Sepulcro de Doña Mencía López de Haro en la Capilla de la Vera Cruz en el Monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, h. 1909-1912, positivo estereoscópico en acetato (Conde de Polentinos, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte).

⁹⁰⁷ MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, "Así, no: a propósito de una intervención...", pp. 69-78.

En Ábalos, Casalarreina, Haro y San Vicente de la Sonsierra su atención se dirigió hacia los templos cristianos y los palacios y casonas blasonadas que jalonan sus calles. La ciudad jarrera es la más representada de todas ellas, con ocho tomas de los lugares más emblemáticos de su centro histórico como la portada de la iglesia de Santo Tomás, el Palacio Bendaña o Casa de los Paternina desde diferentes orientaciones, la fachada principal del Palacio de los Condes de Haro y la Plaza de la Herradura. Además, el Conde de Polentinos realizó un interesante retrato de los alpargateros de Haro trabajando en plena calle, destacando la diferencia de edad de sus componentes, con una importante presencia de niños dedicados en la labor del calzado. En número de imágenes le sigue Ábalos, localidad en la que Aurelio de Colmenares y Orgaz realizó cinco fotografías. Tres de ellas las dedicó a la iglesia de San Esteban Protomártir, una enmarcando su llamativa portada de acceso con frontón trebolado y su torre entre los dos flancos de viviendas de una calle contigua (*lám. 169*), otra centrada en el retablo mayor de su interior realiza desde el coro alto y una última en detalle de varias de las sillas de dicho coro, en las que sobresale la decoración gótica de sus respaldos. En las dos fotografías restantes cedió el protagonismo a la arquitectura civil, con sendas vistas urbanas de la Casa del Virrey de Nápoles y del Palacio de los Marqueses de Legarda. Los niños de Casalarreina se interpusieron entre su cámara y las dos imágenes que capturó de la portada septentrional, cobijada bajo pórtico en templete, de la iglesia del monasterio de Nuestra Señora de la Piedad. Finalmente, también fueron dos las fotografías que realizó en San Vicente de la Sonsierra, fijando con su cámara el retablo mayor de la iglesia de Santa María la Mayor y una de las calles empedradas con casas blasonadas en el flanco derecho.



Lámina 169. Conde de Polentinos, *Iglesia de San Esteban Protomártir*, Ábalos, h. 1892-1930, negativo estereoscópico en acetato (Conde de Polentinos, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte).

En este fondo fotográfico también aparecen varias imágenes de la capital que fueron tomadas entre el 31 de agosto y el 2 de septiembre de 1903 durante la visita a la ciudad por parte del rey Alfonso XIII, monarca del que el propio Conde de Polentinos fue Gentilhombre de Cámara y Mayordomo de Semana⁹⁰⁸. La mayor parte de las fotografías giran en torno a este

⁹⁰⁸ ARGERICH, Isabel y PELÁEZ, Cristina, "Excursiones fotográficas de Aurelio de Colmenares...", p. 218.

importante suceso, destacando las vistas urbanas con arquitectura efímera de arcos conmemorativos (lám. 170) o las tribunas y los balcones engalanados en las zonas de paso de la comitiva real. Asociada a esta visita monárquica también aparece una imagen del Salón del Museo de Reproducciones y Arte Moderno del Instituto Práxedes Mateo Sagasta, convertido en alojamiento del Borbón durante su estancia en la ciudad. Sin embargo, Aurelio de Colmenares y Orgaz no sólo realizó fotografías relacionadas con la visita real, sino que aprovechó este paso por Logroño para tomar cuatro imágenes completamente ajenas al acto en cuestión. Una de ellas es una vista frontal de la portada de San Bartolomé mientras que las otras tres restantes pertenecen a vistas urbanas centradas, dos de ellas, en una fachada con puerta ornamentada en las enjutas y una última del inicio de una calle empedrada con varios grupos de mujeres y niños mirando a cámara. En la práctica totalidad de las fotografías tomadas por el Conde de Polentinos en la capital riojana es recurrente esta presencia de la población logroñesa, acercando a través de las imágenes la realidad social de la ciudad y dotando a las imágenes de un marcado carácter pictorialista y etnográfico, premeditado en algunos casos. En esta especie de reportaje de la visita real a Logroño también recogió, aunque de manera indirecta, el ambiente industrial de Logroño personalizado en la Fábrica de Tabacos y su nutrido grupo de trabajadoras o cigarreras.



Lámina 170. Conde de Polentinos, *Arco conmemorativo de la visita de Alfonso XIII*, Logroño, 1903, negativo estereoscópico (Conde de Polentinos, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte).

Francesc Xavier Parés i Bartra (1875-1951)

Al igual que ocurrió en el caso del Conde de Polentinos, el quehacer fotográfico de Francesc Xavier Parés estuvo asociado de manera directa al fenómeno excursionista. Nacido en la localidad barcelonesa de Torelló el 2 de diciembre de 1875, se trasladó tempranamente con su familia a la ciudad condal, donde residió hasta su muerte⁹⁰⁹. Se licenció en Medicina en 1898 en la Universidad de Barcelona y, cuatro años después, presentó su tesis doctoral *Rinitis atrófica fétida (ocena verdadero)*. En 1906 se convirtió en socio del Centre Excursionista de Catalunya, desarrollando una intensa actividad viajera entre 1907 y 1927 junto a su esposa, Josefa Terradas

⁹⁰⁹ MARZO, Carlota, "Francesc Xavier Parés i Bartra", *Arts19. Quadern d'investigacions de l'assignatura Art del s. XIX*, Barcelona, Universidad Pompeu Fabra, 2017, p. 3.

Brutau, por buena parte de España y Europa⁹¹⁰. Asociada a esta actividad viajera y a su interés por la “montaña, el costumbrismo, la arquitectura, el excursionismo y la etnología”⁹¹¹, Parés se introdujo en el mundo de la fotografía de manera autodidacta, capturando en placas estereoscópicas positivas de 6x13 cm los paisajes y principales representaciones arquitectónicas de los lugares visitados. Uno de estos viajes realizados en el ámbito nacional hacia 1915 tuvo como destino La Rioja, región en la que visitó, al menos, las ciudades de Haro, Logroño, Nájera, San Millán de la Cogolla y Santo Domingo de la Calzada⁹¹². En cada una de ellas fotografió algunos de sus principales monumentos (iglesia de Santo Tomás, iglesia Imperial de Santa María de Palacio, monasterio de Santa María la Real, monasterio de Yuso y catedral de El Salvador), recogiendo generalmente sus espacios interiores, aunque no faltaron vistas desde el exterior, y mostrando una atracción especial por las bóvedas, las sillerías de coro o los claustros.

Víctor Manuel Lorza y Farias (1877-¿¿)

El también médico Víctor Lorza fue otro ejemplo de fotógrafo aficionado que recogió con su cámara la vida cotidiana del Logroño de principios de siglo XX (véase cap. 5.4, pp. 238-240). La mayor parte de las escenas que captó con su cámara se enmarcaron en el decorado urbano de la capital, motivo por el cual la arquitectura asumió un gran protagonismo en buena parte de sus fotografías. Así, por ejemplo, los conocidos como ‘Portalillos’ de la plaza del Mercado se convirtieron en un fondo recurrente para sus retratos y la concatedral de Santa María de la Redonda fue una espectadora de lujo del mercado navideño celebrado en la plaza de San Bartolomé. Esta presencia arquitectónica también fue destacada en las vistas urbanas de las nevadas acaecidas en la ciudad en 1916 y 1917, las cuales cubrieron de una espesa capa de nieve las principales calles del centro de Logroño y algunos de los monumentos más destacados localizados en ellas, como el caso de la iglesia de San Bartolomé. En ocasiones, Víctor Lorza se desplazó a otras localidades cercanas como Varea y Torrecilla de Cameros, lugares en los que, además de retratar a sus habitantes, también capturó escenas populares en las que la arquitectura rural se convirtió en el motivo principal.

Su hermano Ezequiel también realizó algunas incursiones en el mundo de la fotografía, destacando el reportaje que llevó a cabo sobre la arquitectura efímera de arcos conmemorativos que se erigieron en Logroño con motivo de la visita de Alfonso XIII en 1903⁹¹³, al igual que hiciera el Conde de Polentinos. En la mayor parte de estas imágenes realizadas en la calle del Mercado y sus proximidades se advierte, además de la gran expectación que entre la población logroñesa suscitó la presencia del monarca en la ciudad, la presencia de algunos de los principales monumentos de la capital como la concatedral de Santa María de la Redonda o el Palacio de los Chapiteles⁹¹⁴.

⁹¹⁰ Entre los países europeos visitados y fotografiados por Xavier Parés se encuentran Alemania, Bélgica, Francia, Holanda, Italia, Mónaco y Suiza (MARZO, Carlota, “Francesc Xavier Parés i Bartra...”, pp. 2-4).

⁹¹¹ MARZO, Carlota, “Francesc Xavier Parés i Bartra...”, p. 5.

⁹¹² Información obtenida a partir de las búsquedas realizadas en Todocolección, [en línea], <<https://www.todocoleccion.net/>>, [Consulta: 1-10-2022].

⁹¹³ TRASPADERNE, Carlos, “El caso Ezequiel...”, p. 25.

⁹¹⁴ Estas fotografías se reproducen en TRASPADERNE, Carlos, “El caso Ezequiel...”, pp. 26-35.

Julián Loyola Galar (1881-1957)

Un caso similar al de Víctor Lorza fue el del ginecólogo, cirujano y fotógrafo aficionado logroñés Julián Loyola Galar (véase cap. 5.4, pp. 240-243). Su amplio repertorio de imágenes, entre las que se incluyeron todo tipo de acontecimiento sociales y vistas urbanas, también incluyó algunas fotografías con una destacada presencia del patrimonio monumental religioso de la ciudad de Logroño como aquellas en las que retrató a los ‘escalatorres’ durante sus espectáculos en lo alto de las torres de la concatedral de Santa María de la Redonda (lám. 171) o las que fueron documentando el proceso de derribo del Seminario Conciliar a partir de 1934 (véase lám. 123).

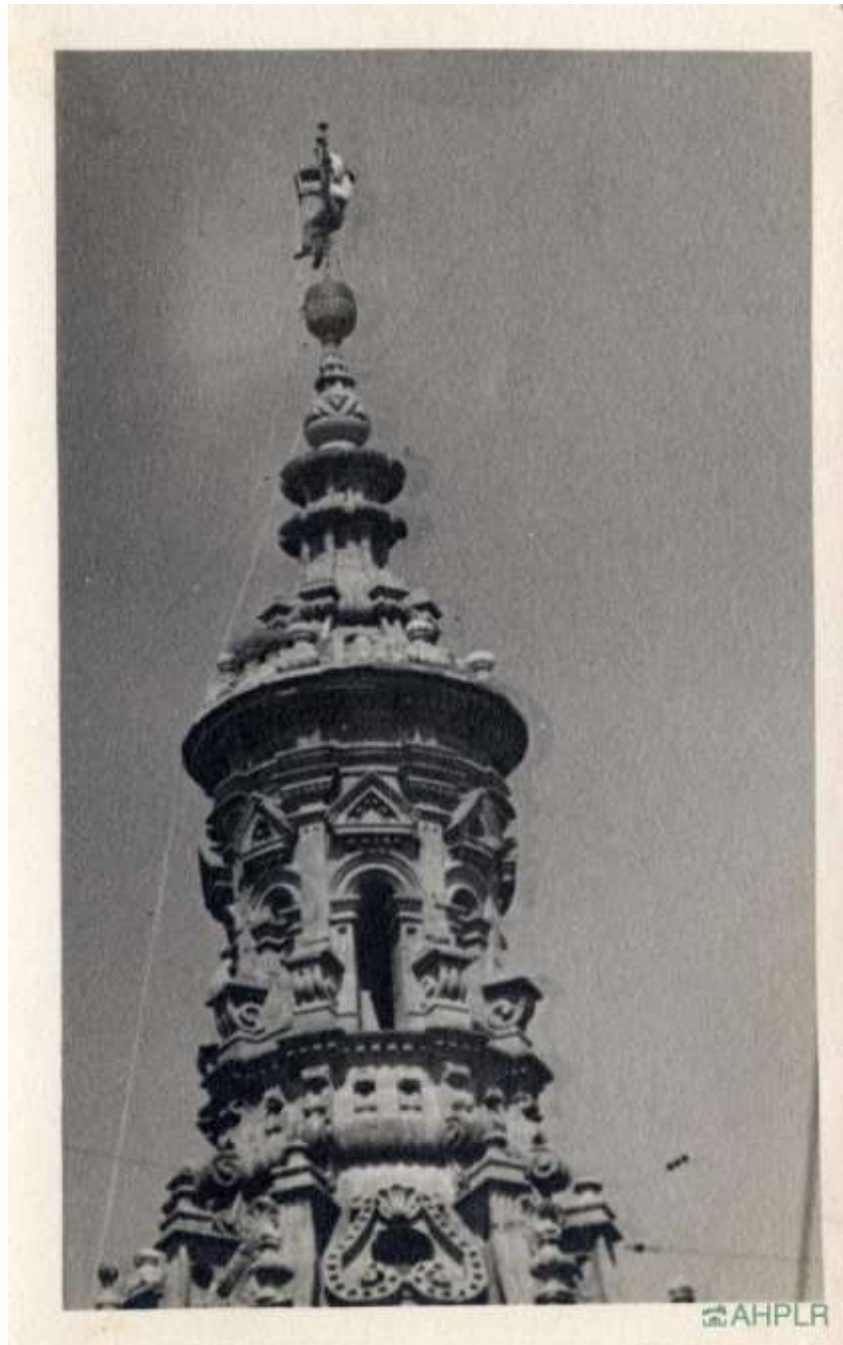


Lámina 171. Julián Loyola, *Escalatorres en Santa María la Redonda*, Logroño, 1935, copia positiva sobre papel (AHPLR, Fondo Fotográfico Julián Loyola, L-1/477, nº de inventario 0477).

Jorge Palomo Durán (1885-1942)

Entre las tomas de acontecimientos sociales realizadas por el ingeniero de caminos, canales y puertos Jorge Palomo, quien se asentó en la capital riojana durante la segunda década del siglo XX (véase cap. 5.4, pp. 262-263), también tuvieron cabida algunas imágenes de marcado carácter arquitectónico como aquellas en las que apareció de manera recurrente la torre meridional de la concatedral logroñesa, al final de la calle Marqués de Vallejo o en el centro de la calle Herventia (actual Portales); las que dedicó a la fachada occidental de la iglesia de San Bartolomé, frente a la cual se entretiene un numeroso grupo de niños; o las tomas generales del interior del desaparecido frontón Beti-Jai⁹¹⁵. Por motivos evidentes asociados a su profesión, tampoco faltaron entre sus fotografías algunas imágenes eminentemente ‘técnicas’ como las capturadas en el Puente de Hierro o las que documentaron la construcción del puente sobre el Ebro en dirección a Labastida⁹¹⁶.

José Ortiz Echagüe (1886-1980)

En la fotografía del afamado pictorialista José Ortiz Echagüe, que residió durante catorce años en Logroño (véase cap. 5.4, pp. 243-245), la arquitectura riojana se convirtió, en la mayor parte de los casos, en un decorado de lujo para sus escenas, generalmente los interiores de iglesias. Las emblemáticas *Sermón en la aldea* (véase lám. 124) y *Después de misa mayor*, tomadas ambas en 1903 en la iglesia de la Asunción en Viguera, fueron un claro ejemplo de ello. La única imagen realizada en La Rioja por el ingeniero militar guadalajareño en la que el objeto arquitectónico asumió un papel protagonista, compartido por el hecho paisajístico, fue la “romántica”⁹¹⁷ vista general del castillo de Clavijo (lám. 172), fortaleza que situó en el centro de la imagen sobre el promontorio de conglomerados en el que se asienta y por delante de un cielo dominado por unas pesadas nubes blancas.

⁹¹⁵ Estas fotografías se reproducen en Catálogo de Exposición, *Jorge Palomo Durán...*, pp. 76-79.

⁹¹⁶ Estas fotografías se reproducen en Catálogo de Exposición, *Jorge Palomo Durán...*, pp. 35-37 y 43-45.

⁹¹⁷ DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTÍN, Asunción, “José Ortiz Echagüe: de la afición a la culminación” en *Nuestro Tiempo*, nº 687, 2015, p. 44.

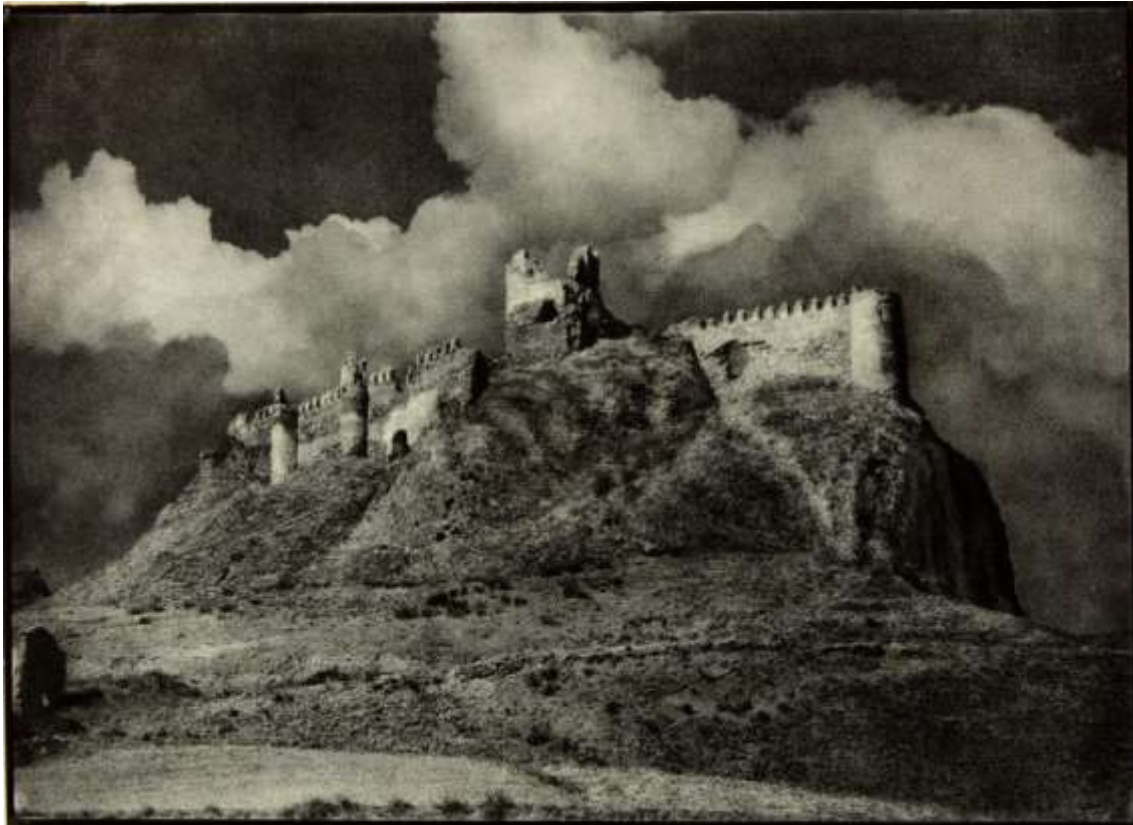


Lámina 172. José Ortiz Echagüe, *Castillo de Clavijo*, Clavijo, 1935, carbón directo sobre papel fresson (Fondo Fotográfico Universidad de Navarra).

Emilio de Oñate Reinares (1887-1918)

El citado médico y fotógrafo aficionado Emilio de Oñate Reinares, hijo del fotógrafo con estudio propio en Burgos Pascual de Oñate Villate (*véase cap. 5.3, pp. 213-214*), también encontró en el patrimonio histórico-artístico riojano uno de los motivos predilectos hacia los que dirigir el objetivo de su cámara, tendencia en la que pudo influir el hecho de ejercer su profesión en San Millán de la Cogolla hasta 1914. La imagen de la portada de acceso desde la mayordomía hacia el monasterio de Yuso que tomó en dicha localidad, se sumó a otras tantas fotografías de los principales monumentos riojanos de la zona como el autorretrato que se tomó frente a la portada de ingreso mixtilíneo con frontón trebolado de la iglesia de San Esteban Protomártir en Ábalos, la vista general del exterior de la basílica de Nuestra señora de la Vega en Haro, las dos tomas del claustro y el Panteón Real del monasterio de Santa María la Real de Nájera o varias capturas del interior y el exterior de la catedral de El Salvador en Santo Domingo de la Calzada (*lám. 173*)⁹¹⁸.

⁹¹⁸ Estas fotografías forman parte de la treintena de imágenes sobre La Rioja del Fondo Fotográfico Oñate-Reinares, conformado por un total de 536 fotografías en soporte vidrio y papel fechadas entre 1865 y 1918 y realizadas por Pascual Oñate y Emilio de Oñate Reinares, conservado en el Archivo de Álava. Además de las imágenes de arquitectura citadas, se conservan otras imágenes riojanas en las que se recogen la procesión de las doncellas y de 'La Rueda' y un festejo taurino en Santo Domingo de la Calzada, la catástrofe ferroviaria de Torremontalbo y algunas vistas del río Najerilla.



Lámina 173. Emilio de Oñate Reinares, *Catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 1900-1915, copia positiva original (Archivo de Álava, Fondo Fotográfico Oñate-Reynares, ATHA-DAF-OÑA-PP-002-219).

Francisco Layna Serrano (1893-1971)

Como se ha señalado con anterioridad (véase *cap. 5.4, pp. 245-248*), el médico alcarreño y fotógrafo aficionado Francisco Layna Serrano visitó asiduamente La Rioja entre las décadas de los años veinte y cuarenta del siglo XX, visitas en las que fotografió una buena parte del patrimonio arquitectónico y monumental de la región, especialmente de la zona de la Rioja alta. Esta atención preferente y casi exclusiva por el patrimonio histórico-artístico de la provincia se enmarcó en su férrea defensa por su conservación frente al abandono que venía observando en su tierra de origen. En consecuencia, empleó el medio fotográfico para documentar su existencia y acompañar las diferentes obras y artículos divulgativos de carácter histórico que publicó entre 1935 y 1946⁹¹⁹.

En lo que respecta a las localidades riojanas que quedaron retratadas por el médico guadalajareño, fueron Haro y San Vicente de la Sonsierra las más fotografiadas, con una treintena de imágenes cada una. En el caso de la ciudad jarrera, su atención se centró en la portada de la iglesia de Santo Tomás, destacando la toma en la que un numeroso grupo de niños posaron frente a ella (*lám. 174*), y los cuantiosos palacios blasonados que jalonan el casco

⁹¹⁹ GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio, "Don Francisco Layna Serrano y La Rioja", en BALLESTEROS SAN JOSÉ, Plácido y GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio (coord.), *Fotografías de La Rioja. Francisco Layna Serrano...*, pp. 15-17.

histórico de Haro como el Palacio de Bendaña o Paternina, el de la Plaza de la Cruz, el de los Condes de Haro, el de Tejada o el de las Bezaras. Además de estas tomas generales de la arquitectura civil, también capturó algunas vistas urbanas más generales en el entorno de dos de las plazas más importantes de la ciudad como son la Plaza de la Herradura, en cuya imagen recoge el trasiego de mujeres cogiendo agua de la fuente y en la que se observa la arquitectura típica de casonas nobles y parte de la torre de la iglesia de Santo Tomás, y la Plaza de la Paz, de la que muestra el rincón en el que se levanta el actual Museo del Torreón.



Lámina 174. Francisco Layna Serrano, *Portada de la parroquia de Santo Tomás, obra de Felipe Vigarny (o de Borgoña)*, Haro, 1932, negativo sobre plástico (Fondo Layna Serrano, CEFIHGU, Diputación de Guadalajara).

Por su parte, en San Vicente de la Sonsierra se prodigó en las vistas panorámicas de la localidad que se levanta sobre el cerro desde diferentes localizaciones y distancias (*lám. 175*). Asimismo, tomó fotografías tanto de la fachada de la iglesia de Santa María como de su

magnífico retablo, recorriendo también sus calles para capturar imágenes de sus palacios blasonados y casonas (Palacio de los Gil Aguiriano, Palacio de los Olarte, Casa de los Díaz Corcuera, etc.). Esta misma tendencia hacia la arquitectura civil, dominada por los palacios, y la religiosa, dominada por las portadas de acceso y los retablos, continuó en las imágenes de Briones, Casalarreina, Logroño, Nájera, San Millán de la Cogolla, o Santo Domingo de la Calzada. Singulares fueron los casos de Cuzcurrita de Río Tirón y Sajazarra, poblaciones en las que la existencia de robustos castillos captó su atención casi de manera exclusiva, recogiendo varias tomas desde perspectivas y ángulos diferentes para resaltar sus imponentes figuras (*lám. X*).



Lámina 175. Francisco Layna Serrano, *El castillo, visto desde el noroeste*, San Vicente de la Sonsierra, 1935, negativo sobre plástico (Fondo Layna Serrano, CEFIHGU, Diputación de Guadalajara).

6.2.4. Otros fotógrafos extranjeros

Medio siglo después de que R. P. Napper y Jean Laurent tomaran las primeras fotografías del patrimonio arquitectónico logroñés, otros dos fotógrafos extranjeros, en este caso de procedencia alemana, pasaron por la capital de la provincia realizando vistas monumentales y urbanas cuyos motivos distaron de los elegidos por sus predecesores cincuenta años antes.

Kurt Hielscher (1881-1948)

Kurt Hielscher, maestro de escuela y fotógrafo aficionado que quedó atrapado en nuestro país como consecuencia del estallido de la Primera Guerra Mundial⁹²⁰, recorrió España en las primeras décadas del siglo XX retratando monumentos y escenas de la vida cotidiana de gran parte de sus regiones (véase cap. 4.1, pp. 120-123). El resultado de estos viajes fotográficos quedó plasmado en su obra *La España incógnita* y en revistas de la época como *La Esfera*, publicada en Madrid entre 1914 y 1931, que empleó las imágenes capturadas por el alemán para ilustrar sus páginas. Este último fue el caso de Logroño y, más concretamente, de la concatedral de Santa María de la Redonda, protagonista en dos ocasiones de las fotografías de Kurt Hielscher. En el número 315 de *La Esfera* que se pudo leer a partir del 17 de enero de 1920, se incluyó una vista frontal de la portada norte de la concatedral logroñesa (lám. 176) con el siguiente pie de foto: “MAGNÍFICA PORTADA, DE UN ESTILO RENACIMIENTO, QUE HACE PENSAR EN BERNINI, EL ADMIRABLE ESCULTOR ITALIANO, Y QUE DA ACCESO AL TEMPLO DE SANTA MARÍA LA REDONDA, EN LOGROÑO”⁹²¹. Dejando a un lado la errónea atribución estilística y la favorable comparativa con el destacado artista barroco Gian Lorenzo Bernini que los redactores de la revista incluyeron en el pie de foto, esta fotografía llama la atención por el objeto artístico seleccionado pues, frente al resto de fotógrafos de la época que, en el caso de hacerlo, dirigieron su cámara hacia la portada sur o de la Asunción, Hielscher eligió la portada norte o de San Martín⁹²². A pesar de que ambas presentan idéntica factura y la única diferencia destacada es la imagen que cobijan en la hornacina del piso alto, el fotógrafo alemán se paró frente a la portada que se localiza más resguardada, en la esquina en la que confluyen la Plaza del Mercado y el arranque de la calle Caballería por el oeste, en vez de fotografiar la portada sur, abierta a la actual calle Portales, a la vista de todos los viandantes de la principal arteria de la ciudad. En esta decisión pudo influir su tendencia e interés por retratar lo desconocido, lo apartado o lo escondido. Tres meses después, la concatedral logroñesa volvió a ser uno de los objetivos de esta misma revista ilustrada. En este caso concreto, protagonizó un artículo redactado por Miguel España, ilustrado con cinco fotografías del monumento firmadas por Hielscher y el propio España en las que se reprodujeron las portadas occidental y meridional, dos detalles del tabernáculo y la sillería de coro y una vista general del entorno del monumento dominada por sus “torres gemelas”⁹²³.

⁹²⁰ LENAGHAN, Patrick, “La formación de una colección fotográfica de Castilla-La Mancha: monumentos, tipos y trajes”, en CRESPO JIMÉNEZ, Lucía y VILLENA ESPINOSA, Rafael (eds.), *Fotografía y patrimonio. II Encuentro en Castilla-La Mancha*. Ciudad Real, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, 2007, p. 73.

⁹²¹ *La Esfera*, Madrid, 17 de enero de 1920, nº 315, p. 26.

⁹²² Las dos imágenes que se observan en la fotografía sobre las alas laterales del ático de esta portada no se conservan en la actualidad.

⁹²³ ESPAÑA, Miguel, “La iglesia Colegial de la Redonda...”, p. 11.

ESPAÑA ARTÍSTICA Y MONUMENTAL



MAGNÍFICA PORTADA, DE UN ESTILO RENACIMIENTO, QUE HACE PENSAR EN BERNINI, EL ADMIRABLE ESCULTOR ITALIANO, Y QUE DA ACCESO AL TEMPLO DE SANTA MARÍA LA REDONDA, EN LOGROÑO DOC. HIELSCHER

Lámina 176. Kurt Hielscher, *Portada de San Martín de la Concatedral de Santa María la Redonda*, Logroño, anterior a 1920 en *La Esfera*, Madrid, 17 de enero de 1920, nº 315, p. 26 (Biblioteca Nacional de España).

La obra fotográfica de Kurt Hielscher trascendió más allá de la prensa ilustrada de la época gracias a la publicación en 1922 de su obra *La España incógnita*⁹²⁴, en la que acompañó el relato de sus campañas fotográficas por el país con un amplio repertorio de vistas naturales, urbanas y monumentales. En dicha obra, Hielscher incluyó dos fotografías tomadas en La Rioja, distintas a las publicadas en los números 315 y de *La Esfera* anteriormente citados, en las que el protagonismo recayó sobre las caprichosas formaciones geológicas de Autol. Pese a que ambas presentan el mismo pie de foto en castellano, “Formaciones en las rocas de Autol”, en la primera de ellas aparece el peñasco que se sitúa al suroeste de la localidad sobre el que descansan las ruinas del castillo roquero⁹²⁵. Al estar tomada desde un punto sobreelevado al norte, permite observar el paso del río Cidacos y el túnel por el que cruza la Carretera de Arnedo, desde la cual miran atentos al fotógrafo un hombre y un niño junto a un burro de carga (*lám. 177*). En la segunda imagen Kurt Hielscher seleccionó, de manera consciente o inconsciente, una de las principales señas de identidad visual de la localidad riojabajeña: el Picuezo y la Picueza⁹²⁶. Capturada desde el este, la fotografía se centra exclusivamente en los dos monolitos rocosos que se erigen junto al río Cidacos y cuyas caprichosas formas esculpidas a lo largo del tiempo por efecto de la erosión no pasaron desapercibidas para el fotógrafo alemán (*lám. 178*).



Láminas 177 y 178. Kurt Hielscher, *Formaciones en las rocas de Autol*, Autol, h. 1920 (NÚÑEZ GUARDE, Juan Agustín (Ed.), *La España desconocida. Kurt Hielscher*. Granada, Edilux, 2007, pp. 356-357).

⁹²⁴ HIELSCHER, Kurt, *La España incógnita. Arquitectura. Paisajes...*

⁹²⁵ NÚÑEZ GUARDE, Juan Agustín (Ed.), *La España desconocida...*, p. 356.

⁹²⁶ NÚÑEZ GUARDE, Juan Agustín (Ed.), *La España desconocida...*, p. 357.

Otto Wunderlich (1886-1975)

En la misma época que Hielscher otro fotógrafo alemán, Otto Wunderlich, también recorrió la geografía española realizando un registro fotográfico de la riqueza paisajística y monumental del país (*véase cap. 4.1, pp. 123-126*). De su paso por Logroño el IPCE conserva tres fotografías (negativos de vidrio a la gelatina de 12x9 cm) realizadas entre 1929 y 1936 en las que se muestran tres escenas de lugares representativos de la capital riojana. La primera de ellas es una vista general de la ciudad tomada desde el arranque del Puente de Hierro por el norte, del que se puede observar uno de los remates de su barandilla oriental, en la margen izquierda del río Ebro (WUN-08591). El primer plano lo ocupa el curso fluvial y los terrenos de inundación adyacentes en los que apenas existe vegetación más allá de la hilera de árboles que se localiza junto al único ojo del Puente de Piedra que se observa en la escena, en el extremo izquierdo de la misma. Al otro lado del río se erige el perfil de la ciudad de Logroño, entre cuyas construcciones destacan por su altura varios de los monumentos más representativos de la capital riojana. De izquierda a derecha, o de este a oeste, se observan la torre mudéjar de la iglesia de San Bartolomé, la aguja y la torre cuadrada de la iglesia Imperial de Santa María de Palacio y, distanciadas respecto a estas anteriores, las torres gemelas de la concatedral de Santa María la Redonda. La silueta de estas cinco torres se refleja sobre las aguas del río Ebro que aparecen en primer plano, dotando a la imagen de mayor belleza.

Para su segunda imagen de Logroño, Otto Wunderlich seleccionó una vista urbana del inicio de la calle Barriocepo desde el este en la que destacan, en segundo plano, la Fuente del Peregrino y la fachada sur de la iglesia de Santiago el Real (WUN-08592). En esta imagen, Wunderlich parece recoger la sorpresa con la que se encuentra al entrar por la angosta calle que, de manera repentina, se abre hacia el norte en forma de plaza en torno al templo dedicado a Santiago Matamoros (*Íám. 179*). A un lado de la calzada empedrada, que va ganando altura a medida que se acerca a la iglesia, se levantan las modestas viviendas conectadas entre sí por la maraña de tendidos eléctricos que cruzan la imagen de uno a otro lado. Al otro, aparece parcialmente la fachada sur de la iglesia parroquial de Santiago el Real y los cuatro cuerpos inferiores de su torre cuadrangular, incompleta a pesar de haber seleccionado el fotógrafo nacido en Stuttgart un encuadre vertical. El carácter pictórico que sobrevuela todas sus imágenes toma fuerza con los tres niños que aparecen junto a la Fuente del Peregrino, de los que tan solo uno ha advertido la presencia del fotógrafo y otro más se vuelve hacia un cuarto niño sentado bajo la portada meridional de acceso a la iglesia en una estampa de destacado peso monumental que, hasta entonces, apenas había recibido la atención de los fotógrafos tanto oriundos como extranjeros.



Lámina 179. Otto Wunderlich, *Kirche Santiago*, Logroño, 1929-1936, negativo (Archivo Wunderlich, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte).

La tercera y última fotografía realizada por el Otto Wunderlich en suelo logroñés tuvo por objeto principal un carro de tracción animal estacionado junto a los soportales de la actual calle Portales (WUN-08593). La fotografía está tomada a la altura del número 13 de la, por aquel momento, calle del Mercado o de la República y tiene por protagonista una tartana de dos

ruedas con cubierta abovedada tirada por una mula que descansa sobre el pavimento empedrado frente a los arcos de medio punto de los soportales. A través de éstos, la imagen permite observar algunos de los establecimientos comerciales que jalonan los pisos bajos del flanco sur de edificios, destacando el letrero de uno de ellos en los que se puede leer “ALPARGATERÍA / LA CERVERANA / GREGORIO GIL”. De esta manera, pese a la ausencia de figuras humanas en la escena, el fotógrafo alemán supo captar a la perfección el ambiente comercial de una de las principales arterias de la ciudad.

6.2.5. Fotógrafos y editores de tarjetas postales

Frente a aquellos editores que durante el primer tercio del siglo XX se sirvieron de las imágenes tomadas por otros fotógrafos para producir numerosas colecciones de tarjetas postales de las distintas ciudades y regiones de la geografía española, como hicieron entre otros *Hauser y Menet* y *Fototipia Thomas*, también existieron editores que se encargaron personalmente de realizar, si no todas, muchas de las imágenes que posteriormente utilizaron para tal cometido. Dos de los ejemplos de editores nacionales que capturaron en persona las fotografías de sus series de tarjetas postales ilustradas sobre La Rioja, con un peso importante de la arquitectura y los ambientes urbanos, fueron Lucien Roisin y G. H. Alsina, quien empleó el pseudónimo *Márgara*. A pesar de que, al ser autores de cuatro de las fotografías catalogadas en este trabajo, se hablará de ellos más detenidamente en un capítulo posterior (véase, *cap. 8.3, pp. 451-453 y 457-461*), ambos destacaron por fotografiar, además de las típicas vistas urbanas y monumentos que se venían reproduciendo con asiduidad desde finales del siglo XIX, algunos de los nuevos edificios erigidos en la ciudad de Logroño.

Gabino Hernández Alsina, Márgara (1878-¿?)

El vallisoletano G. H. Alsina, con taller fotográfico propio en Madrid, editó hacia 1930 una amplia serie de tarjetas postales de la ciudad de Logroño cuyas fotografías, pertenecientes al menos a dos fechas distintas⁹²⁷, repitieron los motivos monumentales y urbanísticos que venían apareciendo en las postales de la ciudad desde hace años. Sin embargo, dedicó dos de ellas a edificios de nueva construcción como la Escuela de Artes y Oficios (*lám. 180*), inaugurada por Alfonso XIII en octubre de 1925⁹²⁸, y el Seminario Diocesano, todavía en obras cuando fue fotografiado por *Márgara* (véase *lám. 194*).

⁹²⁷ La amplia diferencia entre la cronología de algunas de las imágenes fotografiadas, podría llevar a pensar que, las más antiguas, datadas entre 1909 y 1915, no fueron tomadas por el propio G. H. Alsina.

⁹²⁸ JIMÉNEZ TORRES, Fernando y JIMÉNEZ TORRES, Cristina (coord.), *Las calles de Logroño y su historia*. Logroño, Ayuntamiento de Logroño, 2013, p. 563.



Lámina 180. G. H. Alsina (*Márgara*), *Escuela de Artes e Industrias*, Logroño, 1929, tarjeta postal (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos).



Lámina 181. Lucien Roisin, *Vista exterior del Seminario Diocesano de Logroño*, Logroño, h. 1929, copia positiva a partir de negativo original (Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya).

Lucien Roisin Besnard (1884-1943)

Por su parte, entre las fotografías logroñesas del francés Lucien Roisin, establecido en Barcelona desde principios de la segunda década del siglo XX⁹²⁹, además de las típicas vistas generales desde el río Ebro protagonizadas por el Puente de Hierro y el Puente de Piedra o las vistas urbanas de sus céntricas calles y paseos, también incluyó algunas fotografías interiores y exteriores del nuevo Seminario Diocesano, inaugurado en noviembre de 1929⁹³⁰ y, en este caso concreto, ya concluido (*lám. 181*).

6.2.6. Firmas especializadas en la reproducción de obras de arte

La gran demanda y utilidad de las reproducciones fotográficas de obras de arte y de las vistas monumentales hizo que proliferaran desde la segunda mitad del siglo XIX negocios especializados en este tipo de tomas, cuyo sostenimiento económico y profesional estuvo marcado por los múltiples encargos recibidos por particulares, generalmente historiadores del arte, e instituciones para reproducir a través del medio fotográfico las principales manifestaciones artísticas, tanto muebles como inmuebles, del panorama español. Las dos principales firmas de reproducción sistemática del patrimonio histórico-artístico durante el primer tercio del siglo XX fueron *Arxiu Mas*, cuya obra fotográfica de arquitectura en La Rioja constituye uno de los pilares centrales de este trabajo, motivo por el cual se aborda con más detenimiento en un capítulo posterior (*véase cap. 8.3, pp. 438-445*), y *Casa Moreno*, nombre bajo el que desarrollaron su actividad profesional Mariano Moreno y su hijo, Vicente Moreno.

Mariano Moreno García (1865-1925) y Vicente Moreno Díaz (1894-1954)

Mariano Moreno, fundador de la *Casa Moreno*, y su hijo Vicente construyeron entre 1893 y 1954 el conocido como “Archivo de Arte Español”. En este ingente fondo fotográfico del patrimonio histórico-artístico español que nos legaron tras una minuciosa labor de seis décadas, conservado en el Instituto de Patrimonio Cultural de España, se localizan un total de 168 imágenes tomadas en La Rioja que se corresponden con seis monumentos concretos: la iglesia parroquial de San Esteban, en Ábalos (18 fotografías); el monasterio de Santa María de San Salvador, en Cañas (8 fotografías); la iglesia de Santa María de Palacio, en Logroño (2 fotografías); el monasterio de Santa María la Real, en Nájera (22 fotografías); la iglesia de Santa María la Mayor, en San Vicente de la Sonsierra (49 fotografías); y la catedral de El Salvador, en Santo Domingo de la Calzada (69 fotografías). Si bien no existe ninguna alusión al marco temporal específico en el que fueron realizadas estas fotografías riojanas por parte de los Moreno, el hecho de que las imágenes del monasterio najerino presenten el estado del monumento tras su restauración integral y la posibilidad de que pudieran ser tomadas en su conjunto en un mismo viaje a la provincia, hace pensar que se llevaron a cabo a partir de 1912.

⁹²⁹ TOMÉ FERNÁNDEZ, Sergio, “La ciudad española en las tarjetas postales de Lucien Roisin” en *Estudios geográficos*, vol. 76, nº 278, 2015, p. 395.

⁹³⁰ JIMÉNEZ TORRES, Fernando y JIMÉNEZ TORRES, Cristina (coord.), *Las calles de Logroño...*, pp. 566-567.

Siguiendo la pauta mostrada en otros trabajos realizados en el resto de España y en su conocida labor en museos y colecciones privadas, el grueso de las “imágenes riojanas” de la *Casa Moreno* tiene por protagonistas bienes muebles. En su mayor parte son tomas en detalle de retablos, esculturas y relieves, siendo excepcionales las vistas generales de los propios monumentos tanto al exterior como al interior. Así, por ejemplo, el medio centenar de imágenes capturadas en la iglesia de Santa María la Mayor en San Vicente de la Sonsierra son exclusivamente imágenes y escenas en detalle de su retablo mayor, a excepción de una toma que se centra en la pila bautismal gótica de finales del siglo XIII. En el caso de las fotografías realizadas en la catedral de Santo Domingo de la Calzada ocurre algo similar, aunque en este caso la balanza se desequilibra en favor de los maravillosos capiteles que jalonan la girola del templo, objetivo en la mitad de las imágenes tomadas en la localidad calceatense por los Moreno. Las escenas de los retablos y los relieves de las sillerías de coro o los sepulcros también destacaron cuantitativamente en las fotografías de las iglesias de San Esteban y Santa María de Palacio, en Ábalos y Logroño respectivamente, o en los monasterios de Santa María de San Salvador de Cañas y el de Santa María la Real de Nájera.

Pese a que en las imágenes tomadas por la Casa Moreno en La Rioja quedó patente su sello como firma de referencia en la reproducción de obras de arte mueble en España, también dejaron algunos ejemplos de fotografía monumental y de arquitectura. Este es el caso de la vista exterior de la fachada sur de la iglesia de San Esteban en Ábalos, en la que se muestran la portada con frontón trebolado y la torre desde la plaza de Santa María de la Piscina. Son tres las imágenes de la abadía cisterciense de Cañas en las que se recogen espacios arquitectónicos, una de ellas muestra la sala capitular del monumento (*lám. 182*), otra se centra en la portada de acceso a ésta, compuesta por triple arcada apuntada con arquivoltas decoradas, y una última muestra parcialmente, y con evidentes problemas de iluminación, la zona exterior del ábside desde el este. De las dos imágenes capturadas en Santa María de Palacio la única que se puede considerar “arquitectónica” es la vista general del retablo mayor en la que aparece parte del presbiterio, con los pilares que definen la nave central del templo. Hasta seis son las fotografías monumentales del monasterio de Santa María la Real de Nájera, cinco de ellas recogen de manera individual distintos ventanales apuntados del claustro desde el patio, en las que destacan sus tracerías en claraboya, y una última tomada desde el ángulo nororiental de dicho claustro en la que se muestra el ala septentrional. En la catedral de Santo Domingo de la Calzada, además de las 34 fotografías en detalle de capiteles decorados e historiados en las cuales se puede apreciar en mayor o menor grado algunos de los elementos constructivos de la girola, aparecen dos vistas generales de dos capillas, que llamaron la atención de los Moreno por la bella factura de las rejas que las cierran, y una última toma que recoge el retablo mayor al completo y en la que apenas se observan algunos elementos de la girola en los extremos laterales.



Lámina 182. *Casa Moreno, Sala capitular del monasterio de Santa María de San Salvador, Cañas, 1893-1953, negativo de vidrio, (Casa Moreno. Archivo de Arte Español, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte).*

En varias de estas fotografías en las que lo monumental y arquitectónico adquiere un mayor protagonismo frente a la reproducción de obras de escultura y pintura, se muestra una menor atención al encuadre y la composición, observándose una menor calidad técnica reflejada en problemas acusados de iluminación, desenfoques y elementos en movimiento. Este descenso en la calidad técnica y estética de este tipo de imágenes pudo ser consecuencia del menor interés de Mariano y Vicente Moreno por lo arquitectónico y de su especialización en la fotografía de bienes muebles que, al encontrarse en muchas ocasiones en espacios interiores, ofrecían mejores condiciones ambientales para la práctica fotográfica, especialmente en lo referido a la luz. Esta maestría técnica de la Casa Moreno en la reproducción de obras de arte sí que quedó reflejada en un total de 150 fotografías relacionadas directamente con La Rioja por su procedencia desde los monasterios de Yuso y Suso en San Millán de la Cogolla. En ellas se reproducen algunos de los marfiles de las Arcas de san Millán (11 imágenes) y san Felices (2

imágenes) y más de un centenar de hojas de varios de los Códices emilianenses como el *Beato de San Millán*⁹³¹ (95 imágenes).

6.2.7. Historiadores del arte y profesionales de la arquitectura

Otros, en el desarrollo de sus investigaciones en el campo de la Historia del Arte o de su actividad profesional en el ámbito de la arquitectura y la restauración monumental, echaron mano de la fotografía como herramienta de análisis y estudio y, al mismo tiempo, como medio de documentación e ilustración. Dos de los ejemplos más sobresalientes en este sentido fueron el historiador y crítico de arte Juan Antonio Gaya Nuño, del que se hablará más adelante por ser uno de los autores de las fotografías de arquitectura catalogadas en este trabajo (véase *cap. 8.3, pp. 446-451*), y Francisco Íñiguez Almech.

Francisco Íñiguez Almech (1901-1982)

El arquitecto restaurador, profesor e historiador de la arquitectura Francisco Íñiguez Almech tuvo una relación destacada con La Rioja gracias a las intervenciones que llevó a cabo a mediados de la década de los años treinta del siglo XX en dos de sus monumentos más destacados: el monasterio de Suso en San Millán de la Cogolla y la catedral de El Salvador en Santo Domingo de la Calzada. El hijo del catedrático de Astronomía en la Universidad Central y director del Observatorio Astronómico, el camerano Francisco Íñiguez Íñiguez, nació en Madrid el 22 de marzo de 1901 y, tras estudiar Ciencias Exactas, ingresó en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid en la que obtuvo el título de arquitecto el 15 de junio de 1925. Con anterioridad a esta fecha ya se mostró interesado por la conservación monumental, una tendencia profesional que se acrecentó en agosto de 1933 cuando fue nombrado Arquitecto Auxiliar Conservador de Monumentos de la 2ª zona, a la que pertenecían las provincias de Álava, Burgos Guipúzcoa, Huesca, Logroño, Navarra, Soria, Vizcaya y Zaragoza. En consecuencia, entre 1933 y 1936 acometió diferentes intervenciones en algunos de los monumentos más destacados de dichas provincias, entre los que se incluyeron el monasterio de Suso, la catedral de El Salvador en Santo Domingo de la Calzada y la iglesia de Santa María la Mayor en San Vicente de la Sonsierra. La intervención en el primero de estos monumentos riojanos tuvo lugar entre 1934 y 1935 y, en palabras del propio Íñiguez Almech, consistió en una “limpieza y desembarazo de lo postizo”⁹³², eliminando elementos constructivos posteriores a la época medieval en busca de los elementos primitivos del edificio. Sin embargo, como bien señala Arrúe Ugarte, esta restauración no sólo se limitó a una limpieza, exploración y eliminación de las partes nuevas y sin arte, especialmente de la Edad Moderna, sino que implicó una intervención de mayor calado en el monumento, incluyendo tareas de consolidación y reposición de cubiertas, entre otras⁹³³.

⁹³¹ Real Academia de la Historia, (en adelante RAH), *Beato de San Millán de la Cogolla*, ms. 33, siglos X-XII, Monasterio de San Millán de la Cogolla. *Commentaria in Apocalipsin libri XII*, [en línea], Biblioteca Digital Real Academia de la Historia, <<https://bibliotecadigital.rah.es/es/consulta/registro.do?id=124>>, [Consulta: 12-5-2021].

⁹³² URANGA GALDIANO, José Esteban e ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco, *Arte Medieval Navarro...*, vol. 1, p. 186.

⁹³³ ARRÚE UGARTE, Begoña, “Entorno histórico y destrucción de la zona conventual del Monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso (La Rioja)” en *Brocar*, nº 38, 2014, p. 272.

Tras esta intervención en el monasterio de Suso y en la iglesia de Santa María la Mayor en San Vicente de la Sonsierra, en enero de 1936 inició los trabajos en la cabecera de la catedral de El Salvador en Santo Domingo de la Calzada, continuando con la aplicación de criterios historicistas. De esta manera, su intervención se centró en la Capilla de San Pedro, única capilla románica conservada de las que había dispuesto la catedral, retirando los objetos muebles en ella dispuestos, eliminando encalados y zócalos, reconstruyendo y reintegrando sillares perdidos y, finalmente, ampliando los aleros y reconstruyendo los tejados con losas de piedra⁹³⁴.

En muchas ocasiones, los arquitectos documentaron su trabajo a través de memorias escritas y, desde la democratización de la fotografía, también por medio de documentos gráficos. Este pudo ser el caso del propio Francisco Íñiguez Almech, en cuyo Fondo Personal conservado en el Archivo General de la Universidad de Navarra (AGUN) se custodian varios álbumes repletos de negativos y positivos de innumerables monumentos de la geografía española en los que intervino o de los que realizó exhaustivas investigaciones. Entre este ingente fondo fotográfico también aparecen numerosas imágenes de arquitectura riojana, con un peso cuantitativo destacado de aquellas en las que intervino de manera efectiva. En concreto, los álbumes en los que aparecen imágenes de La Rioja son los números 2 y 3, con 310 hojas colmadas de negativos de celulosa que en su mayor parte presentan unas dimensiones de 10x15cm, y los álbumes 10, 11 y 12, repletos de positivos de diferentes medidas, aunque también predominan las fotografías de 10x15 cm junto a las de un formato un poco mayor, de 18x24 cm. En el primero de estos álbumes, el número 2 (CAJA 2, 0001/0739), se alojan cerca de una veintena de fotografías tomadas en territorio riojano, con un claro predominio de los negativos del monasterio de Suso.

En concreto, se distribuyen en cinco hojas diferentes, no correlativas, un total de quince fotografías en las que se recogen gran parte de las estancias y detalles del cenobio emilianense: los modillones de rollo del tejado, el pórtico, las naves interiores, una de las bóvedas esquifadas, la puerta de acceso a la iglesia, la capilla del santo y el resto de cuevas del monumento. A excepción de una de ellas, todas estas imágenes debieron realizarse una vez concluida la intervención del arquitecto en el edificio en el año 1935, pues éste se muestra con los muros sin encalar, las bóvedas de arista desmontadas y la estancia más meridional convertida en un pórtico con sepulcros y arquería de medio punto en ladrillo abierta al valle. La única fotografía que presenta una datación anterior muestra en detalle la puerta en arco de herradura y sobre columnas pareadas con capiteles de alabastro que da acceso al interior de la iglesia desde el nuevo pórtico (2/0032/N) (*lám. 183*). En esta imagen se advierten algunos elementos que evidencian el desarrollo de trabajos de restauración en el monumento como la presencia de un tablón de madera sobre uno de los peldaños de la escalera, un amontonamiento de pequeñas piedras rectangulares sobre el primero de los enterramientos adosado al muro norte y la aparición recurrente de cascotes y desperdicios sobre el pavimento. En el resto de negativos de este álbum protagonizados por monumentos riojanos se muestran la zona del altar del monasterio de Santa María de San Salvador en Cañas, el sepulcro de Juan Rodrigo de Valencia

⁹³⁴ SÁINZ RIPA, P. y DÍEZ MORRÁS, F. J., «El siglo XX en la Catedral Calceatense (1900-1981): intervenciones y restauraciones», en AZOFRA AGUSTÍN, E. (coord.), *La catedral calceatense. Desde el Renacimiento hasta el presente*, Gobierno de la Rioja, Catedral de Santo Domingo de la Calzada, 2009, pp. 368-374.

en la capilla funeraria de San Andrés de la catedral de El Salvador en Santo Domingo de la Calzada y el retablo mayor de la iglesia de Santa María la Mayor en San Vicente de la Sonsierra.

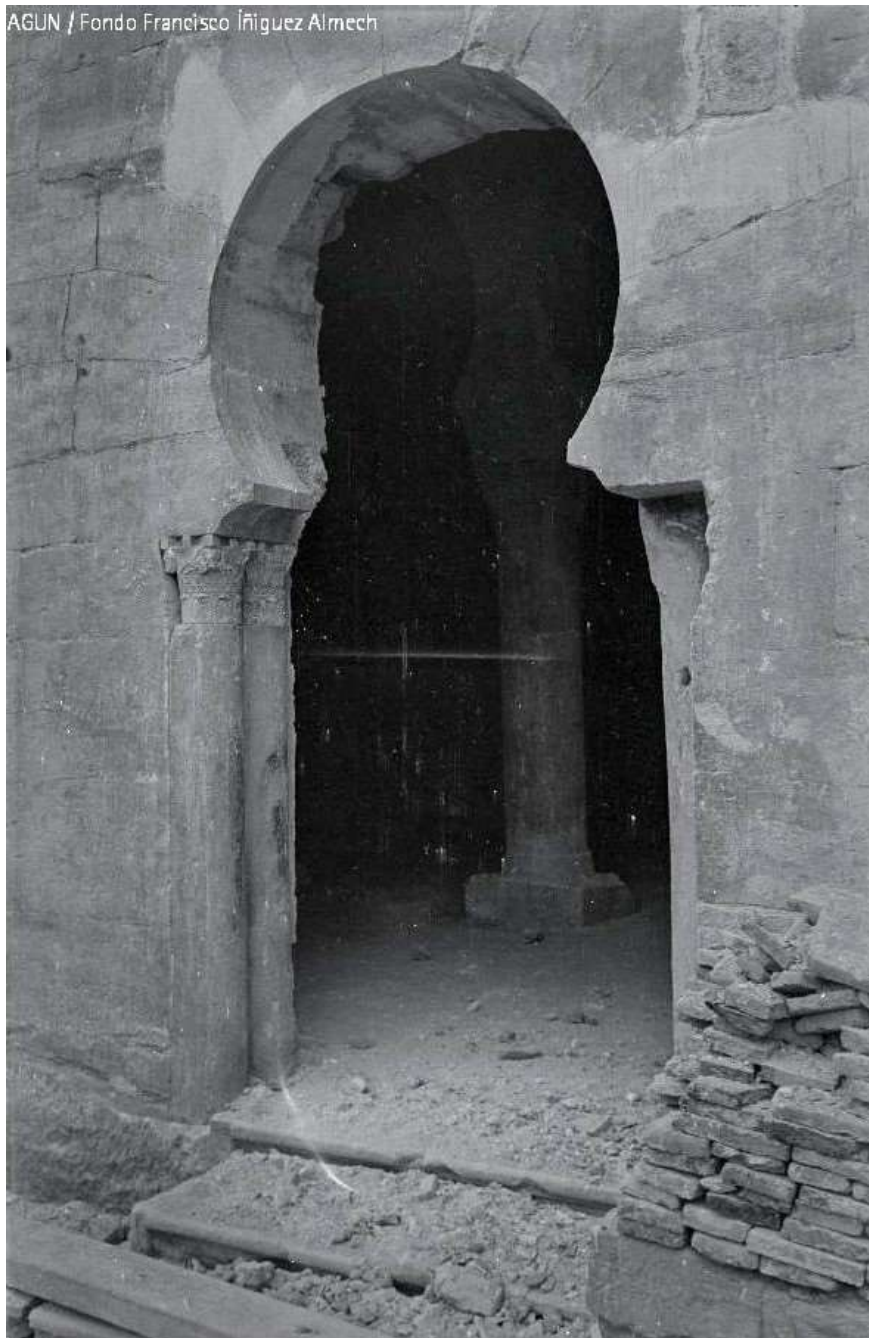


Lámina 183. ¿Francisco Íñiguez Almech?, *Puerta de acceso a la iglesia del Monasterio de Suso, San Millán de la Cogolla*, h. 1934-1935, negativo de celulosa (Fondo Francisco Íñiguez Almech, AGUN).

En el álbum número 3 (CAJA 3, 0740/1415), también conformado por negativos y compuesto por un total de 158 hojas, el predominio de las imágenes riojanas se desequilibra en favor de la localidad calceatense. Entre las más de treinta fotografías que componen este conjunto, quince de ellas ofrecen vistas urbanas y detalles de los edificios más característicos de Santo Domingo de la Calzada como la Plaza de la Alameda, la Plaza del Ayuntamiento o la catedral de El Salvador. En este último caso, además de las fotografías que se centran en el

pórtico o adarve defensivo occidental, destaca la toma general que recoge la cabecera y la torre exenta de la catedral (3/0966/N) (*lám. 184*), captura en la que se advierten algunos de los andamios y escaleras que se dispusieron en la zona oriental del monumento para llevar a cabo la intervención en el ábside y las cubiertas dirigida por el propio Íñiguez Almech. De las tres imágenes del monasterio de Suso sobresalen dos de ellas en las que se ofrece el aspecto de su fachada sur antes de la actuación del madrileño entre 1934 y 1935 en las que, en la construcción meridional, todavía no figura la galería en ladrillo de ocho arcos de medio punto y se conservan los edificios conventuales adosados al monumento por el oeste (3/0972/N) (*lám. 185*). En los negativos restantes de este álbum aparecen localidades como Bañares, Canales de la Sierra, Cañas, Haro, Mansilla de la Sierra, Nájera, San Vicente de la Sonsierra y Tricio.

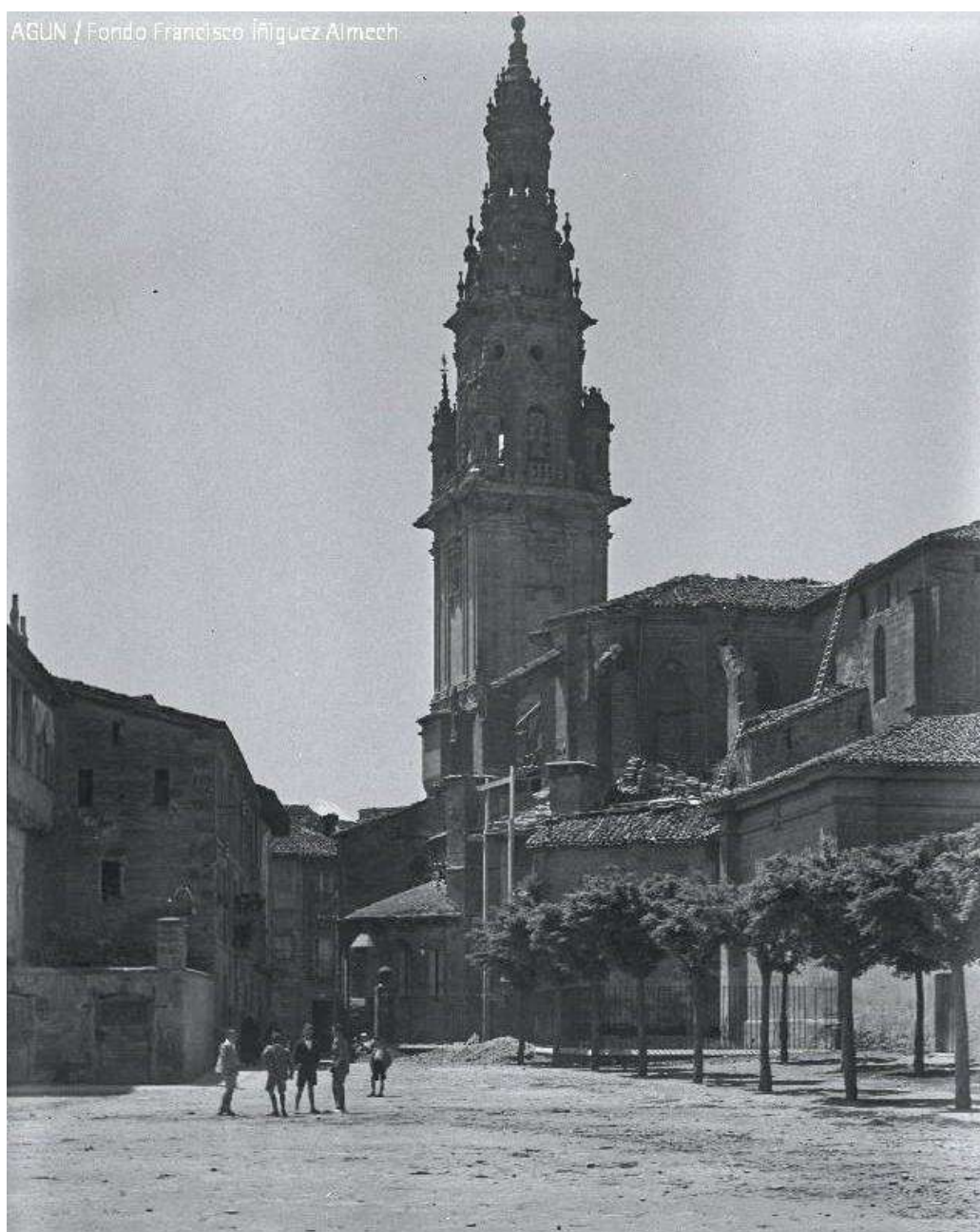


Lámina 184. ¿Francisco Íñiguez Almech?, *Vista general de la cabecera y la torre exenta de la Catedral de El Salvador, Santo Domingo de la Calzada*, h. 1936, negativo de celulosa (Fondo Francisco Íñiguez Almech, AGUN).



Lámina 185. ¿Francisco Íñiguez Almech?, *Vista general del Monasterio de Suso desde el suroeste*, San Millán de la Cogolla, h. 1934, negativo de celulosa (Fondo Francisco Íñiguez Almech, AGUN).

Vuelven a ser el monasterio de Suso y la catedral del Salvador los monumentos con mayor número de fotografías positivadas en el álbum número 10 (CAJA 10), incluyéndose entre ellas algunos documentos gráficos de gran relevancia para documentar las intervenciones que Francisco Íñiguez Almech llevó a cabo en ambos monumentos. En el caso del cenobio emilianense, son varias las tomas del interior de la iglesia en las que, en mayor o menor medida, aparecen ladrillos, tablones, estructuras simples de andamiaje, escaleras, cascotes o herramientas. Aunque, en la mayoría de los casos, son detalles sutiles, el hecho de estar capturadas durante ellos trabajos de restauración, aunque sea en su última etapa, es evidente. De hecho, en una de las fotografías, la falta de cubiertas deja pasar la luz desde el exterior (10/1756/P) (*lám. 186*). Entre este grupo de imágenes también destaca una vista general del edificio desde el oeste que muestra el resultado final de la intervención y que, a grandes rasgos, difiere de la imagen actual del monumento en que se mantienen las dependencias conventuales adosadas al muro occidental de la iglesia, dependencias derribadas parcialmente en 1967 y, de manera definitiva, en 1973⁹³⁵.

⁹³⁵ ARRÚE UGARTE, Begoña, "Entorno histórico y destrucción...", p. 257.



Lámina 186. ¿Francisco Íñiguez Almech?, *Vista interior de la iglesia del Monasterio de Suso durante la restauración*, San Millán de la Cogolla, h. 1934-1935, copia positiva de época (Fondo Francisco Íñiguez Almech, AGUN).

En lo que respecta a la catedral de Santo Domingo de la Calzada, dominan cuantitativamente las fotografías centradas en los capiteles y columnas de la girola, motivos que despertaron un interés especial para Íñiguez Almech. Sin embargo, atendiendo al valor documental de las imágenes, sobresalen varias capturas en las que se muestra el proceso restaurador iniciado por el arquitecto conservador de la 2ª zona en 1936. Este es el caso de la fotografía que recoge la zona exterior de la cabecera, en la que tres obreros preparan los sillares que van a ser colocados en el monumento (10/1787/P y 10/1799/P) (*lám. 187*), o la que recoge los dos ventanales más septentrionales de la girola, en uno de los cuales se encuentra sin terminar el trabajo de reposición de las piezas del arquillo interior (10/1797/P). Otra de las imágenes destacadas es el resultado final de la capilla de San Pedro, mostrándose desde el interior y pudiendo advertirse con facilidad los sillares restituidos (10/1785/P). Menos numerosas son las imágenes de las cuevas de Albelda de Iregua (4 fotografías) o de la Abadía cisterciense de Cañas (3 fotografías). Además, también se alojan en este álbum un total de veinte fotografías de 13x18 cm con vistas urbanas de Briones, un reportaje por la localidad riojalteña que, tanto por la nomenclatura de algunas de las calles como por los elementos que aparecen

en las imágenes, fue realizado en fechas mucho más recientes que el resto de las fotografías que figuran en el álbum.



Lámina 187. ¿Francisco Íñiguez Almech?, *Detalle de la cabecera de la Catedral de El Salvador durante la restauración*, Santo Domingo de la Calzada, h. 1936, copia positiva de época (Fondo Francisco Íñiguez Almech, AGUN).

Finalmente, en los álbumes 11 (CAJA 11) y 12 (CAJA 12) predominan las fotografías en detalle de los capiteles, las columnas y otros elementos escultóricos, en muchas ocasiones sin referencias básicas que contribuyan a su identificación concreta, siendo la catedral de El Salvador la más representada. La diferencia entre ambos álbumes reside en el hecho de que, en el primero, las fotografías pudieron ser realizadas por el propio Francisco Íñiguez Almech y, en el segundo, se señala que las imágenes proceden de del Museo Arqueológico Nacional o de firmas tan destacadas de la época como Foto Mas y Fotografía de Arte Moreno.

Varias de las fotografías conservadas en el Archivo General de la Universidad de Navarra del monasterio de Suso fueron incluidas en la publicación del trabajo *Algunos problemas de las*

*viejas iglesias españolas*⁹³⁶, presentado por el propio Íñiguez Almech al Congreso Internacional de Arte de la Edad Media celebrado en España en septiembre de 1953. Al final de este estudio en el que analiza los diferentes elementos constructivos de las iglesias de mayor antigüedad del país tales como las naves dobles y triples, los altares de nicho o los departamentos situados a los pies en ejemplos tan destacados como Santa Cristina de Lena, San Juan de la Peña, San Pedro de la Nave o el propio cenobio emilianense, incorpora un apartado gráfico en cuyas primeras páginas se disponen, además de un plano del edificio y un dibujo de la caja eucarística, un total de diez fotografías del monasterio de Suso. Por orden de aparición en la obra, recogen una celda monástica excavada en el segundo piso, la cueva que se prolonga en el crucero por el norte, la capilla del santo en la que se localiza el cenotafio (*lám. 188*), un capitel hallado en los trabajos de excavación, el detalle de un altar en nicho y del altar triple, vistas de tres de las caras de la caja eucarística utilizada para la consagración y una toma parcial del pórtico meridional con sepulcros.



Lámina 188. ¿Francisco Íñiguez Almech?, *Capilla de San Millán en la iglesia del Monasterio de Suso, San Millán de la Cogolla*, h. 1935, negativo de celulosa (Fondo Francisco Íñiguez Almech, AGUN).

⁹³⁶ ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco, “Algunos problemas de las viejas iglesias...”, pp. 103-110.

Además de las imágenes que se conservan en el Archivo General de la UNAV, existen otras fotografías de estos monumentos riojanos en la obra conjunta entre Francisco Íñiguez Almech y José Esteban Uranga Galdiano *Arte Medieval Navarro*⁹³⁷. En el prólogo de esta publicación, Íñiguez señala que la mayor parte de las fotografías incluidas en sus cinco volúmenes fueron realizadas por el propio Uranga, aunque hace algunas excepciones coincidiendo con aquellos lugares donde intervino con sus obras de restauración, como el caso de San Millán de la Cogolla⁹³⁸. A pesar de ello, las imágenes del cenobio emilianense conservadas en el AGUN no se corresponden con las publicadas en el volumen dedicado al arte prerrománico de la voluminosa obra *Arte Medieval Navarro*, aunque sí parecen ser complementarias en algunos casos. Así las cosas, este primer volumen se ilustró con numerosas fotografías de arquitectura de monumentos riojanos como el martyrium de Santa Coloma (láminas 6 a 9), la ermita de San Esteban en Viguera (lámina 10), las cuevas del monasterio de San Martín en Albelda (lámina 11), la iglesia de Santa María en Villavelayo (lámina 12), la ermita de San Andrés en Torrecilla de Cameros (láminas 41 y 42), ermita de Nuestra Señora de Peñalba en Arnedillo (láminas 43 y 44) y el monasterio de Suso en San Millán de la Cogolla (láminas 71 a 84). Las veinte fotografías de este último monumento⁹³⁹, que pudieron ser realizadas por el propio Íñiguez Almech, fueron tomadas durante la restauración que el arquitecto acometió sobre el edificio entre 1934 y 1935, intervención que definió en el capítulo V de esta obra como “limpieza y desembarazo de lo postizo”⁹⁴⁰.

⁹³⁷ URANGA GALDIANO, José Esteban e ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco, *Arte Medieval Navarro...*

⁹³⁸ URANGA GALDIANO, José Esteban e ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco, *Arte Medieval Navarro...*, vol. 1, p. 8.

⁹³⁹ 71. Vista general del Monasterio de Suso desde el sur, rodeado de vegetación; 72a. Vista del muro sur de la cabecera, con alero calcinado y destruida la parte superior. Andamio dispuesto en lado este; 72b. Vista de la fachada oriental con torrecilla, pórtico y cabecera sin techumbre. Andamio dispuesto en el muro este; 72c. Vista general de la fachada oriental, muros altos reconstruidos y techados. Andamios con personal de trabajo en puerta de acceso por el pórtico; 73a. Puerta de acceso a la iglesia desde el pórtico. Obras en el interior; 73b. Detalle de los capiteles del lado oeste de la puerta de acceso a la iglesia; 74a. Detalle del capitel decorado de la arquería central, contiguo al nuevo tramo; 74b. Inscripción del siglo XII referente al enterramiento de reinas navarras, 75a. Vista oeste-este de la nave sur con bóvedas de arista sin remozar; 75b. Vista este-oeste de la nave sur sin bóvedas de arista. Vigas de techumbre y vanos, 76. Vista interior desde el lado norte de los pies; 77. Arquería central desde el norte de la cabecera. Arcos de herradura y arquillos de medio punto; 78. Arco de herradura del crucero norte y columna embaldosada con reliquia; 79. Bóveda esquifada con arcos de caliza y lienzos de toba; 80a. Altar de nicho triple de San Frutos, en el Duratón (Segovia). Para comparar; 80b. Altar de nicho simple. Muro oriental de la cueva con osario en el crucero; 81. Altar de nicho triple en la Cueva del Santo. “Misa de San Gregorio” en el central; 82a, b, c y d. Cuatro caras de la caja de reliquias; 83. Vista general del interior hacia los pies, acabada la restauración; 84a. Vista del acceso de medio punto a las naves románicas desde el exterior; 84b. Vista del acceso de medio punto con dintel a las naves románicas desde el interior (URANGA GALDIANO, José Esteban e ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco, *Arte Medieval Navarro...*, vol. 1, pp. 200-214).

⁹⁴⁰ URANGA GALDIANO, José Esteban e ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco, *Arte Medieval Navarro...*, vol. 1, p. 186.

7. El Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos

El Instituto de Estudios Riojanos es un organismo autónomo que, en la actualidad, depende de la Consejería de Desarrollo Económico e Innovación del Gobierno de La Rioja y cuyos objetivos principales son “la investigación, promoción, difusión y divulgación de la ciencia y cultura riojanas y de sus valores”⁹⁴¹. Dentro del gran corpus documental de temática riojana que atesora se encuentra el Fondo Fotográfico, conservado, al igual que el resto de los documentos que conforman su archivo, en su Biblioteca. Este Fondo Fotográfico comparte origen con la propia creación del Instituto de Estudios Riojanos en 1946, año en el que uno de sus fundadores, el Cronista Oficial de la Provincia de Logroño Pedro González (1877-1949), donó su propia colección fotográfica, aportando algunos de los ejemplares más valiosos que se conservan en el Fondo por tratarse de los de mayor antigüedad. Con el paso de los años, además de incorporar los archivos fotográficos procedentes de la desaparecida Diputación Provincial de Logroño y otros materiales surgidos de la realización de proyectos de investigación propios, se fue nutriendo de nuevas imágenes gracias a diversas donaciones, entre las que destaca la del Doctor en Historia del Arte José Manuel Ramírez Martínez, y a través de la adquisición en 2007 del fondo de Antonio López Osés (1928-1999), compra con la que se incrementó el Fondo en un número cercano a las cuarenta mil fotografías.

Con el fin de preservar de manera adecuada estos documentos fotográficos y, al mismo tiempo, favorecer la accesibilidad a los mismos de investigadores y público en general, desde 1998 el Área de Patrimonio Regional del Instituto emprendió la tarea de catalogación y digitalización de dichos fondos, trabajo coordinado por su director Ignacio Gil-Díez Usandizaga y llevado a cabo por las investigadoras M^a Teresa Álvarez Clavijo, Rosana Foncea López, M^a Jesús Martínez Ocio, M^a Cruz Navarro Bretón, Cristina Sáenz de Pipaón Ibáñez, Minerva Sáenz Rodríguez y M^a Eugenia Salinas Zárate⁹⁴². También fue destacada la tarea desarrollada por la Bibliotecaria del IER durante más de veinte años, M^a José Silván Sada, en la recopilación, inventariado y conservación de materiales de diversa procedencia, actividad asumida en la actualidad por José Ignacio Peso Echarri. A pesar de ello, no todos los artefactos de carácter fotográfico que conserva en IER se encuentran digitalizados y accesibles para su consulta pública.

La cronología de este conjunto fotográfico abarca la segunda mitad del siglo XIX y la totalidad del siglo XX, siendo algunas vistas de la ciudad de Logroño y una importante colección de retratos, la mayor parte de ellos en formato *carte de visite*, los ejemplares de mayor antigüedad. Estas fotografías se corresponden con las colecciones de las familias Iñiguez y Osma. La perteneciente a la primera familia contiene un álbum de *cartes de viste* que perteneció a Andrés Isidro Bretón fechado entre 1860 y 1868 y una serie de vistas de construcciones llevadas a cabo en Logroño durante la década de los años setenta del siglo XIX por el arquitecto Francisco de Luis y Tomás, como el pedestal antiguo de la estatua de Espartero o los arcos conmemorativos erigidos con motivo de las visitas del rey Alfonso XII a la ciudad en 1875 y 1876⁹⁴³. La colección de la familia Osma la componen tres álbumes con un total de 285

⁹⁴¹ Instituto de Estudios Riojanos, [en línea], Gobierno de La Rioja, <<https://www.larioja.org/i-estudios-riojanos/es/instituto-estudios-riojanos>>, [Consulta: 27-09-2022].

⁹⁴² GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio (coord.), *Logroño, imágenes de una ciudad (1900-1960)*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2004, p. 15.

⁹⁴³ GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio, “La *carte de visite* en colecciones riojanas...”, pp. 34-39.

fotografías en formato *carte de visite*, salvo contadas excepciones. Datadas entre 1860 y los primeros años de la década siguiente, pertenecieron al coronel de artillería del ejército español Gaspar Osma Ramírez de Arellano y a su mujer, Cecilia Luisa Schull Audouin, e incluyen tanto retratos del ámbito familiar, entre los que sobresalen familias de la alta burguesía y miembros del estamento militar, como algunas imágenes de la familia real⁹⁴⁴.

Por su parte, entre los fondos digitalizados y disponibles para su consulta por parte del público general, la fotografía más antigua se corresponde con un retrato del abogado y político riojano Justo Tomás Delgado y Bayo fechado entre 1869 y 1871, dos décadas antes de la segunda toma de mayor antigüedad en la que se muestra la inauguración del monumento dedicado a Sagasta que tuvo lugar en 1891 en Logroño (*lám. 189*). A pesar de ello, son escasos los ejemplos de fotografía decimonónica, datándose la mayor parte de las imágenes en el siglo XX, con una importante representación de imágenes capturadas durante el primer tercio de siglo. En lo que respecta a la temática de las imágenes conservadas en el Fondo, existe una gran diversidad que va desde el reportaje de acontecimientos y sucesos hasta el retrato, pasando por la fotografía de carácter etnográfico en la que se representan costumbres y tradiciones de La Rioja, muchas de ellas desaparecidas. Sin embargo, predominan los ejemplos de fotografía del patrimonio histórico-artístico de la región, con un amplio repertorio de reproducciones de bienes muebles e inmuebles, especialmente de carácter religioso. En este sentido, puede considerarse al Fondo Fotográfico del IER como “la principal fuente de imágenes de nuestro patrimonio cultural, tanto del actual como del que, por desgracia, ha desaparecido ya”⁹⁴⁵. Asimismo, también sobresalen las numerosas postales de una gran cantidad de localidades riojanas, conformando la colección más importante de este tipo de material gráfico que se conserva en un archivo público de La Rioja. Además de postales, la variedad de los soportes es amplia, conservando negativos en placa de vidrio y celuloide, copias positivas sobre distintos tipos de papel y diapositivas, todos ellos en diversos formatos. Engrosan el fondo algunas reproducciones y copias de fotografías custodiadas en otros archivos españoles, como el caso de la obra fotográfica de Pelai Mas sobre el patrimonio artístico y monumental en La Rioja, conservada junto al resto del Arxiu Màs en el Institut Amatller d’art Hispànic, o algunos ejemplares procedentes del Archivo Fotográfico de Patrimonio Nacional en los que se documenta la visita del rey Alfonso XIII a Logroño en 1925.

⁹⁴⁴ GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio, “La *carte de visite* en colecciones riojanas...”, pp. 39-47.

⁹⁴⁵ GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio (coord.), *Logroño, imágenes de una ciudad (1900-1960)*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2004, p. 16.



Lámina 189. Anónimo, *Inauguración del monumento a Sagasta*, Logroño, 1891, copia positiva de época (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos).

La autoría de las fotografías conservadas en el IER también es muy rica y variada, con nombres destacados tanto en el plano regional como en el nacional e internacional. En lo que respecta a éstos últimos, sobresalen fotógrafos como Antoine Claudet, André-Adolphe Disdéri, Jean Laurent o Gaspard Félix Tournachon “Nadar”. Entre las personalidades nacidas en otras regiones españolas con una representación fotográfica destacada es necesario mencionar a los catalanes Adolf y Pelai Mas, al crítico de arte soriano Juan Antonio Gaya Nuño o al militar madrileño Manuel Servet Fortuny. Sin embargo, si por algo destaca este Fondo fotográfico es por albergar, abierta al público para su consulta, la mejor colección de imágenes asociadas a La Rioja. En consecuencia, en este conjunto abundan las fotografías de autores locales como Ángel Bella, Ricardo Donézar, Rafael Enseñat, Francisco Garay, Alberto Muro, Antonio López Osés, Emilio Palacios, Frutos Pérez o Robustiano Tutor. Mención especial merece la obra fotográfica del calagurritano Alberto Muro, de la que el Fondo Fotográfico del IER conserva un importante conjunto de copias positivas y negativos originales en placa de vidrio de gran valor artístico y documental.

Entre el conjunto de fotografías que conforman el Fondo se destacan cuatro colecciones específicas caracterizadas por alguno de los siguientes motivos: presentar una misma temática, poseer igual soporte y tipología o pertenecer al mismo autor. Estos son los casos de las colecciones “Compañía Cómico-Dramática Martínez Sierra”, “Tarjetas postales hasta 1905”, “Antonio López Osés” y, por último, la colección “Enrique Blanco”.

La primera de ellas incluye 83 imágenes tomadas durante las representaciones teatrales de la Compañía Cómico-Dramática Martínez Sierra, así como algunos retratos de estudio de sus

actores. Entre las obras interpretadas por la compañía que se recogen en las fotografías, muchas de ellas montadas sobre cartón, destacan las adaptaciones de las novelas *Domando la tarasca* (*The taming of the shrew*), de William Shakespeare, y *El Grillo del Hogar*, de Charles Dickens; la celeberrima *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla; o los libretos propios del matrimonio Gregorio Martínez Sierra y María de la O Lejárraga *Don Juan de España* o *El Reino de Dios*. En esta colección las fotografías más antiguas corresponden a 1916, si bien la mayoría de ellas se datan hacia 1920. En lo relativo a la autoría de las imágenes, aparecen las firmas de Del Río, Calvache, Luis Marín o Zegrí.

La segunda colección destacada del Fondo Fotográfico del IER atiende al soporte en el que están impresas las imágenes, la tarjeta postal. En concreto, se trata de la colección “Tarjetas postales hasta 1905” en la que se incluyen un total de 227 imágenes entre anversos, la mayoría, y unos pocos reversos. Esta colección recoge buena parte de las postales que se editaron en La Rioja en la llamada “Primera Época”, la de mayor esplendor, desde que se comenzaron a introducir ilustraciones y fotografías en el anverso en 1890 hasta diciembre de 1905, fecha en la que se dividió el reverso en dos mitades. Muchas de las series tienen a Logroño como protagonista, con numerosas tomas de sus principales monumentos y calles. Algunas de estas tarjetas postales, junto a las existentes en la colección personal de Antonio Comi, protagonizan la obra publicada en 2017 por el propio Instituto de Estudios Riojanos bajo el título *La tarjeta postal en La Rioja hasta 1905*⁹⁴⁶.

La tercera de estas colecciones se corresponde con la obra fotográfica del logroñés Antonio López Osés (1928-1999), referente de la fotografía editorial con fines turísticos y de la fotografía etnográfica, que encontró en el mundo rural riojano y sus gentes algunas de sus temáticas preferidas⁹⁴⁷. A pesar de que el Fondo Fotográfico del IER cuenta con más de cuarenta mil imágenes suyas, por el momento tan solo se pueden consultar dos series concretas que tienen por objeto el folklore y las tradiciones de La Rioja⁹⁴⁸, por un lado, y los pueblos riojanos abandonados, por otro. Entre ambas suman más de 5.200 fotografías en color, siendo mucho más numerosa la que recoge las danzas, fiestas y costumbres de la práctica totalidad de las localidades de la región (4.613 imágenes) frente a la serie de vistas de núcleos despoblados de la geografía riojana (694 imágenes). Las dos series fotográficas de López Osés poseen una cronología similar que se extiende hasta los últimos años del siglo pasado, aunque la relativa al folklore y las tradiciones da comienzos en los años sesenta, una década antes que la que presenta imágenes de los pueblos abandonados.

Finalmente, aparece una cuarta colección compuesta por 393 fotografías, tomadas por Jesús Rocandio, en las que se reproducen las obras pictóricas del logroñés Enrique Blanco Lac (1914-1994) atendiendo a la petición realizada por la familia del artista al IER de catalogar sus pinturas. Este proyecto iniciado en 2008, además de engrosar el archivo fotográfico de esta

⁹⁴⁶ COMI RAMÍREZ, Antonio (ed.), *La tarjeta postal en La Rioja hasta 1905...*

⁹⁴⁷ Este legado fotográfico de Antonio López Osés fue adquirido por el Instituto de Estudios Riojanos en el año 2007, un año después de haber iniciado los contactos con la familia para tal fin.

⁹⁴⁸ Estas fotografías de danzas y bailes populares riojanos fueron las protagonistas de la exposición “Danzas de La Rioja fotografiadas por Antonio López Osés” celebrada por el IER y Fundación Caja Rioja en 2008 y de la obra homónima publicada ese mismo año por el propio instituto riojano: GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio (ed.), *Danzas de La Rioja...*

institución, cristalizó con la publicación de la monografía *La pintura de Enrique Blanco Lac (1914-1994)*, publicada en 2014 con motivo del centenario del nacimiento del pintor⁹⁴⁹.

Entre estas cuatro colecciones y el resto de imágenes que conserva la institución riojana, el Fondo Fotográfico del IER está compuesto por más de cincuenta mil fotografías que, sin embargo, no están catalogadas por completo. Como se ha señalado con anterioridad, en 1998 se inició un proceso digitalizador que ha alcanzado las diez mil fotografías catalogadas, pudiendo ser consultadas en la propia sede del Instituto de Estudios Riojanos. Asimismo, parte de las imágenes que componen este Fondo han protagonizado algunos de los siete volúmenes de la colección *Fotografía* publicados hasta el momento por el propio Instituto de Estudios Riojanos. Este trabajo editorial se ha ido complementando con la celebración de exposiciones temporales y ciclos de conferencias, dando mayor visibilidad a este fondo fotográfico de incalculable valor⁹⁵⁰.

⁹⁴⁹ GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio (ed.), *La pintura de Enrique Blanco Lac (1914-1994)*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2014.

⁹⁵⁰ GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio (ed.), *Cartes de visite, retratos del siglo XIX...*, p. 9.

8. Fotografía de los monumentos declarados en La Rioja hasta 1936 en el Fondo Fotográfico del IER digitalizado

La base de este trabajo la conforman las fotografías de arquitectura conservadas en el Fondo Fotográfico del IER digitalizado en las que el protagonismo recae sobre alguno de los diez monumentos declarados hasta 1936 en La Rioja: la iglesia de San Bartolomé en Logroño, el monasterio de Santa María la Real de Nájera, el castillo de Clavijo, la iglesia de Santa María de la Piscina en San Vicente de la Sonsierra, la iglesia de Santo Tomás en Haro, la catedral de Santa María en Calahorra, la catedral de El Salvador en Santo Domingo de la Calzada, la concatedral de Santa María la Redonda en Logroño y los monasterios de Suso y Yuso en San Millán de la Cogolla. Como se ha detallado en el apartado metodológico, las fotografías seleccionadas tanto para el catálogo como para su análisis minucioso son aquellas cuyo protagonismo recae en el monumento, desde el punto de vista arquitectónico de su definición, y aquellas en las que, aun centrándose en bienes muebles, aportan información relevante respecto al monumento en su conjunto. Por tanto, se han descartado las fotografías que se centran exclusivamente en dichos bienes muebles y que recogen en detalle obras de imaginería, sepulcros, relieves, retablos, sillerías de coro, lienzos y cuadros, rejería, etc. El motivo de haberse descartado estas imágenes responde estrictamente al objeto establecido para este trabajo, lo que no quiere decir que estas fotografías de obras muebles contenidas en los monumentos carezcan de gran valor artístico, histórico y documental. De hecho, una gran parte de ellas fueron tomadas en las mismas expediciones y viajes o formaron parte de los mismos reportajes que las fotografías de arquitectura y, por lo tanto, no se puede olvidar la relación que guardan con éstas ni pueden ser consideradas fuera del contexto en el que fueron capturadas.

A continuación, se desarrolla el estudio de estas fotografías de los monumentos declarados en La Rioja hasta 1936 conservadas en el Fondo Fotográfico del IER desde diferentes ámbitos. En primer lugar, tras una breve introducción referida a la declaración como Bienes de Interés Cultural en la categoría de Monumentos de estos diez bienes inmuebles riojanos integrados en el Patrimonio Cultural Español, se realiza un primer análisis cuantitativo del número de imágenes por monumento, motivo fotografiado, autor, fecha y soporte. En segundo lugar, se amplía la información sobre los encargados de tomar estas fotografías monumentales, entre los que se encuentran figuras como Pelai Màs o Alberto Muro, dedicando también unas líneas a las imágenes de autor anónimo o desconocido. El siguiente de los apartados se centra en los aspectos formales, técnicos y estéticos de las fotografías catalogadas, haciendo especial hincapié en las similitudes y diferencias que se aprecian entre ellas. Finalmente, se abordan las intenciones que estuvieron detrás de estas fotografías de los monumentos declarados en La Rioja hasta 1936 y los usos que se dieron a las mismas en el momento inmediato a su captura y con posterioridad a ésta.

8.1. Los monumentos declarados en La Rioja hasta 1936

Antes de entrar en profundidad en los bienes inmuebles que se declararon en La Rioja antes de 1936 como “monumento nacional” o como “monumento histórico-artístico”, conviene realizar unas consideraciones previas tanto del propio concepto de monumento como de la evolución histórica de las acciones y legislaciones de protección patrimonial que promovieron este tipo de declaraciones. Como indica Muñoz Cosme, existe una gran diferencia conceptual

entre lo que a principios del siglo XIX se consideraba ‘monumento antiguo’ o ‘antigüedad’ y lo que en la actualidad se entiende por ‘patrimonio cultural’ como consecuencia de una extensión del concepto en el ámbito “geográfico, cronológico y tipológico”⁹⁵¹, siendo especialmente relevantes los dos últimos.

En la primera disposición legal sobre bienes culturales promulgada en nuestro país el 26 de marzo de 1802 durante el reinado de Carlos IV y refrendada un año después a través de la *Real Cédula de S. M. y Señores del Consejo, por la qual[sic] se aprueba y manda observar la Instruccion[sic] formada por la Real Academia de la Historia sobre el modo de recoger y conservar los monumentos antiguos descubiertos ó que se descubran en el Reyno[sic]*, la consideración de monumentos antiguos incluía aquellas obras arquitectónicas, objetos arqueológicos y cualesquiera otras piezas de diversa tipología ya fueran “Púnicas, Romanas, Cristianas, ya Godas, Árabes y de la baxa[sic] edad”⁹⁵². Así, en esta primera medida legislativa para la conservación del patrimonio arqueológico y monumental en España, el principal criterio para su consideración como monumento no se estableció tanto en la tipología de las obras u objetos como en su cronología, limitándose a aquellos vestigios de las civilizaciones que poblaron el solar peninsular e insular hasta el final de la Edad Media. Esta concepción se mantuvo vigente a lo largo de todo el siglo XIX y fue la que marcó la redacción de los primeros catálogos provinciales pertenecientes al proyecto general del *Catálogo Monumental de España* pues, si la protección legal abarcaba tan solo a aquellos bienes monumentales y arqueológicos anteriores al Renacimiento, era lógico pensar que fueran estos mismos los que tuvieran prioridad a la hora de ser documentados a través de textos e imágenes fotográficas en los respectivos catálogos. Asimismo, esta cesura situada en la época medieval pervivió en la *Ley de Excavaciones* de 1911 en la que se consideraban “antigüedades a todas las obras de arte y productos industriales pertenecientes á las edades prehistóricas, antigua y media”⁹⁵³.

Hubo que esperar hasta marzo de 1915 para observar una evolución y extensión del significado de ‘monumento’ gracias a la promulgación de la *Ley relativa a los Monumentos nacionales arquitectónicos artísticos* en cuyo artículo primero sancionaba lo siguiente:

“Se entiende por monumentos arquitectónicos artísticos, á los efectos de esta ley, los de mérito histórico ó artístico, cualquiera que sea su estilo, que en todo ó en parte sean considerados como tales en los respectivos expedientes, que se incoarán, á petición de cualquier Corporación ó

⁹⁵¹ MUÑOZ COSME, Alfonso, “Catálogos e inventarios del Patrimonio...”, p. 17. Sobre el concepto de monumento, la legislación para la protección del patrimonio histórico-artístico y los criterios de conservación, mantenimiento y restauración de los bienes culturales véase también MORALES, Alfredo J., *Patrimonio histórico-artístico: conservación de bienes culturales*. Madrid, Historia 16, 1996; GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, Ignacio, *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1999; y GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, Ignacio, *Patrimonio cultural. Concepto, debates y problemas*. Madrid, cátedra, 2015.

⁹⁵² *Real Cédula de S. M. y Señores del Consejo, por la qual[sic] se aprueba y manda observar la Instruccion[sic] formada por la Real Academia de la Historia sobre el modo de recoger y conservar los monumentos antiguos descubiertos ó que se descubran en el Reyno[sic]*, Madrid, Imprenta Real, 6 de julio de 1803, p. 2r.

⁹⁵³ Ley de 7 de julio de 1911, dictando reglas para efectuar excavaciones artísticas y científicas y para la conservación de las ruinas y antigüedades (*Gaceta de Madrid*, Madrid, 8 de julio de 1911, nº 189, p. 95).

particular, y que habrán de incluirse en el catálogo que ha de formarse por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, con arreglo á lo dispuesto en la ley de 7 de Julio de 1911”⁹⁵⁴.

A través de esta nueva legislación se suprimieron los límites cronológicos que hasta entonces habían estado presentes en disposiciones similares, abarcando así todos los estilos artísticos más allá de los manifestados tan solo hasta el siglo XV. Al mismo tiempo, se incentivaba la declaración de todos aquellos monumentos que se considerasen merecedores de ser protegidos por sus valores histórico-artísticos, animando tanto a organismos públicos como a particulares a emprender las correspondientes solicitudes para su incoación.

En esta ampliación del concepto patrimonial de ‘monumento’ también influyeron personalidades de renombre en el ámbito de la arquitectura como el barcelonés Jeroni Martorell o los madrileños Vicente Lampérez y Romea y Leopoldo Torres Balbás. El primer de ellos, además de hacerse eco de la evolución que estaba experimentando el país respecto a la consideración de las obras que debían ser protegidas por el Estado, defendía que la definición de monumento nacional no debía limitarse exclusivamente a los grandiosos edificios y construcciones de piedra como las murallas romanas, los monasterios famosos o las grandes catedrales, sino que debía incluir también a “los edificios de todo género que tengan un valor artístico e histórico, aun cuando fuese modesta su construcción, sean de propiedad oficial, colectiva ó particular: casas, castillos construcciones civiles”⁹⁵⁵. Sin embargo, Martorell no sólo entendía por monumentos nacionales los bienes inmuebles y, como ya habían recogido las legislaciones previas, esta misma categoría también comprendía obras de carácter mueble como los códices miniados, las arquetas de marfil, los retablos trecentistas o las obras pictóricas del siglo XVIII, poniendo de manifiesto la transición que habían experimentado tanto el concepto como los instrumentos de protección por parte de los estados desde la declaración de monumento nacional asociada únicamente a las construcciones más notables hasta “la Catalogación de monumentos históricos y artísticos, extendiendo ésta á toda suerte de monumentos arquitectónicos, obras de escultura y pintura y objetos de arte en madera, metales y aun[sic] tejidos”⁹⁵⁶.

Por su parte, las aportaciones del arquitecto e historiador de la arquitectura Vicente Lampérez y Romea y del arquitecto y teórico de la restauración monumental Leopoldo Torres Balbás se enmarcaron en el interés por tipologías arquitectónicas que hasta la década de los años veinte habían permanecido desatendidas o, directamente, obviadas por los estudios de arte y el ámbito de la conservación patrimonial como la arquitectura popular, las infraestructuras y obras de ingeniería y la arquitectura industrial y contemporánea. En el caso de estas últimas, Torres Balbás ya señaló en 1919 que los futuros historiadores de la arquitectura debían ser los encargados de marcar el inicio de una nueva era y de poner el acento sobre las novedosas formas de la arquitectura de su tiempo presente, caracterizadas por la belleza moderna y el movimiento en contraposición a los principios estáticos de las formas tradicionales, concluyendo con un pronóstico y una defensa razonada de la arquitectura moderna:

⁹⁵⁴ *Ley relativa a los Monumentos nacionales arquitectónicos artísticos (Gaceta de Madrid, Madrid, 5 de marzo de 1915, nº 64, p. 708).*

⁹⁵⁵ MARTORELL, Jeroni, “El patrimonio artístico nacional” en *Arquitectura. Órgano Oficial de la Sociedad Central de Arquitectos*, Madrid, junio de 1919, nº 14, p. 150.

⁹⁵⁶ MARTORELL, Jeroni, “El patrimonio artístico nacional...”, p. 150.

“El pasado son la piedra y la madera, materiales con los que no tenemos ya nada que decir; el porvenir está en el hierro, el cobre y el acero. Y notemos, finalmente, que las obras de esta arquitectura moderna ofrecen la misma lógica constructiva, igual razonamiento de sus formas que el mejor templo griego y la catedral gótica más pura, y que como éstos, son obras colectivas, cuyos autores permanecen en el anónimo”⁹⁵⁷.

A pesar de estas palabras procedentes de una de las voces más autorizadas en lo relativo al ámbito teórico de la propia arquitectura y de la restauración y la conservación monumental durante la primera mitad del siglo XX en España, las obras contemporáneas quedaron excluidas en las sucesivas acciones y legislaciones de catalogación y protección del patrimonio histórico-artístico nacional, manteniéndose una limitación cronológica mucho menos extensa que la que se mantuvo vigente durante la mayor parte del siglo XIX. Así, por ejemplo, para la realización del *Fichero de Arte Antiguo* que acometieron las Secciones de Arte y Arqueología del Centro de Estudios Históricos en 1931 se dispuso por Decreto del Gobierno provisional de la República que fueran inventariadas aquellas obras de arte que existiesen “en el territorio nacional anteriores a 1850”⁹⁵⁸, mientras que en la *Ley relativa al Patrimonio Artístico Nacional* aprobada el 13 de mayo de 1933 se declaran sujetos a ella “cuantos inmuebles y objetos muebles de interés artístico, arqueológico, paleontológico o histórico haya en España de antigüedad no menor de un siglo; también aquellos que sin esta antigüedad tengan un valor artístico o histórico indiscutible, exceptuando, naturalmente las obras de autores contemporáneos”⁹⁵⁹. Esta primera gran legislación sobre el patrimonio en nuestro país también hizo referencia por primera vez a los conjuntos urbanos, los parajes pintorescos y la riqueza bibliográfica y documental como figuras de protección incluidas en el patrimonio histórico-artístico nacional.

Así las cosas, a pesar de que en ambos casos se siguió manteniendo un límite cronológico de en torno a un siglo para delimitar qué podía y qué no podía considerarse patrimonio histórico-artístico y que se excluyeron las obras de artistas contemporáneos incluso en la Ley del Patrimonio Histórico Español de 1985 (salvo en las excepciones de que se recibiese el consentimiento expreso del creador o propietario o de que la obra fuera adquirida por la administración), el concepto de monumento sufrió una gran evolución desde sus primeros significados vigentes durante todo el siglo XIX en los que se asociaba únicamente a los edificios y construcciones tradicionales erigidas hasta la época medieval hasta la inclusión de la arquitectura popular e industrial, las infraestructuras y obras públicas, etc. Esta extensión del concepto de ‘Monumento’ quedó demostrada en la amplia definición que figura en el artículo quince del título II relativo a los bienes inmuebles de la *Ley 16/1985, de 25 de junio de Patrimonio Histórico Español*, actualmente vigente, por la que se consideran como tal a todos “aquellos bienes inmuebles que constituyen realizaciones arquitectónicas o de ingeniería, u obras de escultura colosal siempre que tengan interés histórico, artístico, científico o social”⁹⁶⁰. De esta manera, a los tradicionales valores histórico-artísticos, en esta nueva normativa patrimonial se

⁹⁵⁷ TORRES BALBÁS, “Las nuevas formas de la Arquitectura” en *Arquitectura. Órgano Oficial de la Sociedad Central de Arquitectos*, Madrid, junio de 1919, nº 14, p. 148.

⁹⁵⁸ *Decreto encomendando a las Secciones de Arte y Arqueología del Centro de Estudios Históricos la formación del Fichero de Arte antiguo que comprenda el inventario de las obras de arte que existen en el territorio nacional anteriores al año 1850* (*Gaceta de Madrid*, Madrid, 14 de julio de 1931, nº 195, p. 382).

⁹⁵⁹ *Ley de 13 de mayo de 1933 relativa al Patrimonio Artístico Nacional* (*Gaceta de Madrid*, Madrid, 25 de mayo de 1933, nº 145, p. 1.394).

⁹⁶⁰ *Ley 16/1985, de 25 de junio de Patrimonio Histórico Español* (*BOE*, Madrid, 29 de junio de 1985, nº 155, p. 11).

sumaron dos nuevas motivaciones para avalar la declaración de un nuevo ‘Monumento’ como fueron la relevancia científica o social de la obra en cuestión. Además, junto a la categoría de ‘Monumento’ se introdujeron nuevas figuras de declaración y protección dentro del ámbito de los bienes inmuebles como el ‘Jardín Histórico’, el ‘Conjunto Histórico’, el ‘Sitio Histórico’ y la ‘Zona Arqueológica’.

A partir de la aprobación de esta legislación de carácter estatal, fueron las Comunidades Autónomas las que tomaron el relevo redactando, con mayor o menor prontitud, sus respectivas normativas patrimoniales. En el caso concreto de La Rioja, la *Ley 7/2004, de 18 de octubre de Patrimonio Cultural, Histórico y Artístico de La Rioja* fue aprobada el 18 de octubre de 2004 y tuvo por objeto, como así figura en el artículo primero del título preliminar dedicado a las disposiciones generales, “la protección, conservación, rehabilitación, revitalización, mejora y fomento, así como el conocimiento, investigación y difusión del patrimonio cultural, histórico y artístico de La Rioja”⁹⁶¹. Esta normativa regional introdujo tres niveles según la relevancia de los bienes pudiendo ser declarados, de mayor a menor importancia, Bienes de Interés Cultural, Bienes Culturales de Interés Regional o Bienes Culturales Inventariables. Dentro de la primera de estas categorías, en el artículo segundo del capítulo primero destinado a los Bienes de Interés Cultural, se definió como ‘Monumento’ “el edificio, estructura arquitectónica, escultórica o de ingeniería u obra humana o natural, que, individualmente considerada, presente un relevante interés cultural, histórico, arquitectónico, arqueológico, paleontológico, artístico, etnográfico, científico o técnico, con inclusión de los muebles, instalaciones y accesorios que expresamente se señalen como parte integrante del mismo”⁹⁶².

Resulta conveniente analizar brevemente los instrumentos de protección que se aplicaron sobre los monumentos y otros bienes patrimoniales durante el mismo periodo, algunos de los cuales ya han sido citados. En primer lugar, habría que distinguir entre la protección de carácter general, que establece los condicionantes de naturaleza histórica-artística o de otro tipo por los que un bien merece ser protegido y preservado, y la protección concreta, que se traduce en “declaraciones expresas e individualizadas contenidas en la propia ley o en disposiciones complementarias”⁹⁶³ y que, a pesar de ser una herramienta que no alcanza el siglo de antigüedad, es la que se ha empleado a la hora de escoger los monumentos que centran la atención de este trabajo.

Desde el momento en el que comenzó a entenderse el patrimonio como un bien colectivo que precisaba ser conocido, inventariado y protegido, fueron constantes las disposiciones y normativas que pusieron en marcha acciones orientadas a ampliar dicho conocimiento y, al mismo tiempo, a regular su conservación y protección en el marco legal. Fue la anteriormente citada Real Cédula emitida por Carlos IV en 1803 la que por primera vez estableció ciertos mecanismos para poner “á cubierto las antigüedades que se descubren en la Península de la ignorancia que suele destruirlas, con daño de los conocimientos históricos y de

⁹⁶¹ *Ley 7/2004, de 18 de octubre de Patrimonio Cultural, Histórico y Artístico de La Rioja (Boletín Oficial de La Rioja (en adelante BOR), Logroño, 23 de octubre de 2004, nº 136, p. 5.720).*

⁹⁶² *Ley 7/2004, de 18 de octubre de Patrimonio Cultural, Histórico y Artístico de La Rioja (Boletín Oficial de La Rioja (BOR, Logroño, 23 de octubre de 2004, nº 136, p. 5.722).*

⁹⁶³ MUÑOZ COSME, Alfonso, “Catálogos e inventarios del Patrimonio...”, p. 23.

las artes, á cuyos progresos contribuyen en gran manera”⁹⁶⁴. Esta tarea de inspección de los monumentos antiguos para su reconocimiento y conservación fue encomendada a la Real Academia de la Historia, solicitando asimismo el auxilio y la colaboración de todas aquellas personas, organismos e instituciones que tuvieran autoridad y jurisdicción al respecto, con especial atención a prelados, cabildos, corregidores, magistrados y justicias de los diferentes distritos. Estas últimas, además, se debían encargar de velar porque nadie destruyera o maltratase esto monumentos descubiertos o por descubrir y, al mismo tiempo, de poner en conocimiento de la propia Academia de la Historia aquellos casos en lo que amenazasen ruina para que ésta acometiese las acciones de conservación o restauración necesarias.

A pesar de que la idea de archivar o inventariar este conjunto de monumentos antiguos españoles sobrevoló el texto normativo aprobado en 1803 y otras disposiciones como la Real Orden del 3 de mayo de 1840, que extendió la petición de informar del estado en el que se hallaba el monasterio de Poblet a los restantes templos en los que existieran o no sepulcros y monumentos cinerarios de relevancia⁹⁶⁵, o la Real Orden de 2 de abril de 1844, a través de la cual se exige el envío al Ministerio de la Gobernación de “una nota de todos los edificios, monumentos y objetos artísticos de cualquiera especie que fuesen que, procedentes de los extinguidos conventos, existan en sus respectivas provincias, y que por la belleza de su construcción, por sus antigüedad, el destino que han tenidos ó los recuerdos históricos que ofrecen sean dignos de conservarse, á fin de adoptar las medidas oportunas para salvarlos de la destrucción que les amenaza”⁹⁶⁶, no fue hasta junio de ese mismo año cuando se crearon los primeros órganos específicos para el inventario y la custodia del patrimonio artístico español, las Comisiones de Monumentos Históricos y Artísticos⁹⁶⁷. A través de la Real Orden del

⁹⁶⁴ *Real Cédula de S. M. y Señores del Consejo, por la qual[sic] se aprueba y manda observar la Instruccion[sic] formada por la Real Academia de la Historia sobre el modo de recoger y conservar los monumentos antiguos descubiertos ó que se descubran en el Reyno[sic]*, Madrid, Imprenta Real, 6 de julio de 1803, p. 1r.

⁹⁶⁵ *Real Orden circular disponiendo que se informe circunstanciadamente acerca del estado en que se halle el monasterio de Poblet, y que todos los jefes políticos remitan al mismo ministerio noticia de los templos de su respectiva provincia en que existan sepulcros que por serlo de Reyes ó personajes célebres ó por la belleza y mérito de su construcción merezcan conservarse cuidadosamente* (*Gaceta de Madrid*, Madrid, 10 de mayo de 1840, nº 2.013, p. 1).

⁹⁶⁶ *Real Orden circular mandando que los jefes políticos remitiesen á este ministerio de mi cargo una nota de todos los edificios, monumentos y objetos artísticos de cualquiera especie que fuesen que, procedentes de los extinguidos conventos, existan en sus respectivas provincias, y que por sus características de belleza, ó antigüedad, se adopten las medidas oportunas para salvarlos de la destrucción que les amenaza, dictando para ello las disposiciones siguientes* (*Gaceta de Madrid*, Madrid, 21 de junio de 1844, nº 3.568, p. 1).

⁹⁶⁷ Sobre la creación y la labor de las Comisiones Provinciales de Monumentos véanse ORDIERES DÍEZ, Isabel “Las Comisiones de Monumentos: primera institución para la conservación del Patrimonio Histórico Artístico”, en ORDIERES DÍEZ, Isabel, *Historia de la restauración monumental en España...*, pp. 45-58 y ORDIERES DÍEZ, Isabel “La labor de las Comisiones de Monumentos Histórico-Artísticos”, en ORDIERES DÍEZ, Isabel, *Historia de la restauración monumental en España...*, pp. 69-94. Sobre la Comisión Provincial de Monumentos de Logroño véanse MERINO URRUTIA, José Juan Bautista, “Labor de la Comisión de Monumentos de La Rioja desde que fueron creadas el año 1845 hasta nuestros días”, *Berceo*, nº 14, 1950, pp. 25-52; MERINO URRUTIA, José Juan Bautista, “Labor de la Comisión de Monumentos de La Rioja desde que fueron creadas el año 1845 hasta nuestros días”, *Berceo*, nº 15, 1950, pp. 327-356; y NAVARRO BRETÓN, María Cruz, “El patrimonio artístico riojano en el siglo XIX, a través de la Comisión Provincial de Monumentos”, en *Aspectos menos conocidos del arte riojano (1997-1999)*. Logroño, Ateneo Riojano, 2000, pp. 191-216.

Ministerio de la Gobernación de la Península de 13 de junio de 1844 se estipuló la constitución de una Comisión por provincia, compuesta por cinco miembros cada una de ellas, y entre sus principales atribuciones destacaron las de “adquirir noticia de todos los edificios, monumentos y antigüedades que existan en su respectiva provincia y que merezcan conservarse”; “reunir los libros, códices, documentos, cuadros, estatuas, medallas y demás objetos preciosos literarios y artísticos pertenecientes al Estado que estén diseminados”; “rehabilitar los panteones de Reyes y personajes célebres ó de familias ilustres”; “cuidar de los museos y bibliotecas provinciales, aumentar estos establecimientos, ordenarlos y formar catálogos metódicos de los objetos que encierran”, “crear archivos de los manuscritos, códices y documentos que se puedan recoger, clasificarlos é inventariarlos”; y “formar catálogos, descripciones y dibujos de los monumentos y antigüedades que no sen susceptibles de traslación, ó que deban quedar donde existen, y también de las preciosidad artísticas que por hallarse en edificios que convenga enagenar[sic], ó que no puedan conservarse, merezcan ser transmitidas en esta forma”⁹⁶⁸. De esta manera, las Comisiones Provinciales de Monumentos asumieron numerosas e importantes competencias desde su creación tanto en el ámbito del conocimiento, la investigación y la catalogación de los diferentes monumentos de cada región como en su conservación y protección.

A partir de entonces se fueron sucediendo las normativas y legislaciones en el ámbito de la protección del patrimonio monumental como, por ejemplo, la Real Orden de 4 de mayo de 1850 por la que se prohibió la realización de cualquier obra en edificios públicos sin la previa consulta a la Comisión Central de Monumentos. A través de la *Ley de Instrucción Pública de 9 de septiembre de 1857*, también conocida como ‘Ley Moyano’, la Comisión Central se incorporó a la Academia de San Fernando, decisión que Isabel Ordieres atribuye al deseo gubernamental de que esta Comisión dejase de existir como corporación autónoma y a la propia aspiración de la Academia por asumir una posición destacada en la tutela del patrimonio tras haber perdido su papel docente en favor de la Escuela Superior de Arquitectura⁹⁶⁹. Por consiguiente, a pesar de que esta resolución no se hizo efectiva hasta que se dispuso nuevamente por R.O. de 18 de enero de 1859, las Comisiones Provinciales también pasaron a depender de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando como encargada de “la alta inspección de los monumentos históricos y artísticos y la de los museos artísticos y de antigüedades”⁹⁷⁰. Además, en 1865, se aprobó un nuevo reglamento para la reorganización de las Comisiones Provinciales con el fin de dotarlas “de la importancia, respetabilidad y consideración social, que no tenían, y al mismo tiempo cierta independencia e iniciativa, sin las cuales parecía no tener vida propia”, objetivo que no alteró demasiado la inactividad de las Comisiones⁹⁷¹. Del mismo modo, este mismo reglamento de 1865, estableció que la Real Academia de Bellas Artes se encargaría en lo sucesivo de los aspectos relativos a la arquitectura, las obras de arte y los museos y la Real Academia de la Historia haría lo propio respecto al patrimonio arqueológico, documental y bibliográfico⁹⁷².

⁹⁶⁸ Real Orden circular mandando que los jefes políticos remitiesen á este ministerio de mi cargo una nota de todos los edificios, monumentos y objetos artísticos... (Gaceta de Madrid, Madrid, 21 de junio de 1844, nº 3.568, p. 1).

⁹⁶⁹ ORDIERES DÍEZ, Isabel “La labor de las Comisiones de Monumentos...”, p. 83.

⁹⁷⁰ CAL, Rosa, “La recuperación de los monumentos históricos para acrecentar el turismo” en *Historia y Comunicación Social*, nº 8, 2003, p. 12.

⁹⁷¹ ORDIERES DÍEZ, Isabel “La labor de las Comisiones de Monumentos...”, p. 85.

⁹⁷² Reglamento de las Comisiones Provinciales de Monumentos histórico y artísticos, 24 de noviembre de 1865, artículo 28.

Como se ha visto hasta el momento, las iniciativas de protección se limitaron a establecer criterios para la consideración de una obra como ‘monumento’, asignar o crear organismos encargados de su inventario y conservación y promover su catalogación sistemática, aspecto que alcanzó su punto álgido con la puesta en marcha a partir de 1900 del *Catálogo Monumental de España*. En este contexto, no fue hasta la citada promulgación el 4 de marzo de 1915 de la *Ley Relativa a los Monumentos Nacionales Arquitectónicos Artísticos* cuando se estableció como modelo de protección patrimonial y aplicación de la consecuente legislación el sistema de declaración individual, cuya incoación podía llevarse a cabo “á petición de cualquier Corporación ó particular”⁹⁷³. Sin embargo, este mecanismo estuvo presente desde el 28 de agosto de 1844, fecha en la que fue declarada la catedral de León como primer monumento nacional en España⁹⁷⁴, como herramienta para impedir la venta de estos bienes inmuebles en los procesos desamortizadores llevados a cabo durante el siglo XIX y, al mismo tiempo, como pretexto para obligar al Estado a acometer obras de conservación y restauración de los mismos. Al templo leonés le siguieron otros monumentos más o menos destacados como el convento de San Marcos de León (1845), el monasterio de La Rábida en Palos de la Frontera y la Cartuja de Jerez de la Frontera (1856), la Capilla de Santa Águeda en Barcelona y la iglesia de San Bartolomé en Logroño (1866), el monasterio de San Salvador de Leyre (1867), la Cámara de Comptos en Pamplona (1868), la Alhambra de Granada (1870), el monasterio de San Isidoro del Campo en Santiponce (1872), el castillo de San Servando en Toledo (1874), las Puertas de Doña Urraca y San Torcuato y su muralla adyacente en Zamora (1875), etc. Este variopinto listado de los primeros monumentos nacionales declarados, cuyo ritmo de crecimiento no fue demasiado acusado hasta la década de los años treinta del siglo XX, y, especialmente, los mecanismos empleados para su declaración fueron ampliamente criticados por figuras como Leopoldo Torres Balbás. El arquitecto y teórico de la restauración madrileño reprochó la falta de criterio en la selección de estos edificios tutelados por el Estado cuya declaración se llevaba a cabo “a solicitud de particulares o corporaciones y previo informe de las Academias de la Historia y Bellas Artes”, generando de esta manera listas en las que “figuraban -y figuran- edificios de muy escaso interés [...], faltando otros capitales en nuestra evolución arquitectónica”⁹⁷⁵. En definitiva, la protección del patrimonio en España, como señala acertadamente Muñoz Cosme, “discurrió muchos años escindida entre una catalogación sistemática y exhaustiva, nunca concluida ni publicada, y un inventario con efectos legales a través de declaraciones ocasionales”⁹⁷⁶.

Así, al inicio de la década de los años treinta del siglo XX, eran poco más de trescientos los monumentos declarados en España, siendo Granada la provincia con mayor número de declaraciones y existiendo nueve provincias sin ningún monumento declarado. Sin embargo, este lento y arbitrario proceso de declaración de monumentos nacionales recibió un importante espaldarazo a través del Decreto de 3 de junio de 1931 por el cual el Gobierno provisional de la República, a propuesta del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes y de conformidad con los informes emitidos tanto por la Junta Superior de Excavaciones como por el Comité Ejecutivo de la Junta de Patronato, declaró Monumentos histórico-artísticos pertenecientes al Tesoro

⁹⁷³ *Ley Relativa a los Monumentos Nacionales Arquitectónicos Artísticos* (*Gaceta de Madrid*, Madrid, 5 de marzo de 1915, nº 64, p. 708).

⁹⁷⁴ Real Orden de 28 de agosto de 1844, confirmada por Real Orden de 24 de septiembre de 1845.

⁹⁷⁵ TORRES BALBÁS, Leopoldo, “La reparación de los monumentos antiguos en España” en *Arquitectura*, Madrid, enero de 1933, nº 163, p. 8.

⁹⁷⁶ MUÑOZ COSME, Alfonso, “Catálogos e inventarios del Patrimonio...”, p. 26.

Artístico Nacional más de setecientos edificios distribuidos por toda la geografía española, a excepción de las Islas Canarias. Esta declaración masiva, que fue bien acogida por el propio Torres Balbás al considerar que completó de manera acertada las listas de monumentos nacionales y arquitectónico-artísticos existentes hasta entonces⁹⁷⁷, tuvo por objeto constituir un primer catálogo efectivo del patrimonio español como instrumento para su protección. Este mecanismo legal de declaraciones individuales fue el instrumento más efectivo para la protección de muchos de los monumentos y bienes patrimoniales del país. A pesar de ello, se mostró ineficaz para la preservación de ciertos bienes culturales como los castillos, la heráldica presente en las fachadas de edificios o los hórreos, elementos que requirieron la aprobación de decretos especiales en 1949, 1963 y 1973 respectivamente. En consecuencia, estas declaraciones genéricas complementaron y, en ocasiones, se superpusieron a las tradicionales declaraciones individuales, “conviviendo de esta forma en nuestro ordenamiento jurídico ambos sistemas de protección hasta nuestros días”⁹⁷⁸.

En el ámbito riojano, uno de los primeros instrumentos de protección del patrimonio histórico-artístico lo constituyó la creación en 1844 de la Comisión Provincial de Monumentos. Sin embargo, como señala Arrúe Ugarte, su labor “fue precaria y muy limitada, la especialización de sus miembros, escasa, y la organización, deficiente”⁹⁷⁹. De esta manera, a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, las acciones emprendidas por la propia Comisión Provincial habría que sumar la declaración de los dos primeros ‘Monumentos Nacionales’ en la región en 1866 y 1889, la iglesia de San Bartolomé y el Monasterio de Santa María la Real de Nájera, y ciertas solicitudes aisladas de protección e intervención sobre determinados edificios que, en muchas ocasiones, surgieron de la iniciativa privada de figuras comprometidas con la conservación del patrimonio riojano como Constantino Garrán y su incansable lucha por que se aprobara un proyecto de restauración integral del monumento najerino.

A pesar de que personalidades relevantes del ámbito artístico y cultural venían señalando la necesidad de confeccionar un primer y completo inventario de los bienes monumentales de la región, como así lo demuestra el artículo del arquitecto logroñés Amós Salvador Carreras publicado en 1907 en *Rioja Ilustrada*⁹⁸⁰, hubo que esperar hasta la segunda década del siglo XX para que se acometiera esta labor. Su realización le fue encomendada al cordobés Cristóbal de Castro en 1915 en el marco del gran proyecto del *Catálogo Monumental de España* iniciado en el año 1900. Sin embargo, y como sucedió con todos los inventarios redactados por el propio periodista y escritor andaluz a excepción del de la provincia de Álava⁹⁸¹, su deficiente elaboración hizo que no mereciese ser publicado por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, motivo por el cual tuvo una exigua influencia en la difusión, conservación y protección del patrimonio arquitectónico provincial. En este contexto en el que las escasas acciones se limitaron a intervenciones de mayor o menor calado sobre edificios como los monasterios de Nájera y Suso o la iglesia de San Bartolomé, no fue hasta 1931 cuando el listado

⁹⁷⁷ TORRES BALBÁS, Leopoldo, “La reparación de los monumentos antiguos...”, p. 8.

⁹⁷⁸ MUÑOZ COSME, Alfonso, “Catálogos e inventarios del Patrimonio...”, p. 28.

⁹⁷⁹ ARRÚE UGARTE, “El Patrimonio Histórico de La Rioja tras veinte años de autonomía” en CAPELLÁN DE MIGUEL, Gonzalo (dir.), *La Rioja. Construcción y desarrollo de una Comunidad Autónoma*. Logroño, Gobierno de La Rioja, 2002, p. 312.

⁹⁸⁰ *Rioja Ilustrada*, Logroño, 23 de diciembre de 1907, nº 51, p. 4.

⁹⁸¹ HIDALGO BRINQUIS, María del Carmen, “Interpretación material de los Catálogos Monumentales de España”, en LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia (coord.), *El Catálogo Monumental de España...*, p. 85.

de bienes inmuebles declarados en La Rioja dentro de la categoría de Monumento se amplió a través del Decreto promulgado por el Gobierno Provisional de la República.

Así las cosas, con anterioridad al estallido del conflicto civil surgido a raíz de la sublevación militar contra la República los días 17 y 18 de julio de 1936, fueron diez los bienes inmuebles declarados en La Rioja, nueve de carácter religioso y uno de carácter civil. Como consecuencia de la época en la que fueron declarados, dos de ellos se incluyeron en la categoría de ‘monumento nacional’ (iglesia de San Bartolomé en Logroño y monasterio de Santa María la Real de Nájera) y los ocho restantes en la de “monumento histórico-artístico” (catedral de Santa María en Calahorra, concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño, catedral de El Salvador en Santo Domingo de la Calzada, monasterios de San Millán de la Cogolla de Suso y Yuso, iglesia de Santo Tomás de Haro, castillo de Clavijo y ermita de Santa María de la Piscina),

El camino lo abrieron la iglesia de San Bartolomé, declarada Monumento Nacional por la Real Orden del 18 de octubre de 1866⁹⁸², y el monasterio de Santa María la Real de Nájera, inmueble que alcanzó dicha distinción tres décadas después a través de la Real Orden del 17 de octubre de 1889⁹⁸³ y cuya declaración se publicó en la *Gaceta de Madrid* el 1 de noviembre del mismo año⁹⁸⁴. En el primer caso, la declaración de la iglesia de San Bartolomé no sólo fue un hito pionero en el ámbito regional, sino que también constituyó uno de los primeros ejemplos de monumentos nacionales declarados en todo el país. Por su parte, la declaración como Monumento nacional del monasterio de Santa María la Real de Nájera estuvo estrechamente ligada a la iniciativa personal del cronista y académico local Constantino Garrán y a la implicación del propio Ayuntamiento de la localidad y la Diputación provincial de Logroño que, en última instancia, fueron los encargados de presentar el expediente de incoación. Entre los méritos históricos y artísticos que esgrimieron en sus respectivos informes la Real Academia de la Historia y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando destacaron el papel del monumento en una ciudad que llegó a ser Corte del Reino de Navarra y su posterior función como “panteón de Reyes y Grandes Señores de Navarra y Castilla”⁹⁸⁵ o la maravillosa factura de su sillería de coro, de sus regios sepulcros o de su claustro.

Hubo que esperar hasta el citado Decreto de 3 de junio de 1931, a través del cual el Presidente del Gobierno Provisional de la República Niceto Alcalá-Zamora aprobó la declaración como Monumentos histórico-artísticos pertenecientes al Tesoro Artístico Nacional de “un total de 897 bienes patrimoniales de toda España”⁹⁸⁶, para que esta lista se completase. Este Decreto, publicado un día después en la *Gaceta de Madrid*⁹⁸⁷, incluyó la declaración de ocho nuevos Monumentos en la, por entonces, provincia de Logroño: catedral de Calahorra, Santa María la

⁹⁸² RAH, *Carpetilla de expediente sobre la declaración como Monumento Nacional de la Iglesia de San Bartolomé de Logroño, por la Real Orden del 18 de Septiembre de 1866*, CALO/9/7960/05.

⁹⁸³ RAH, *Expediente sobre la declaración de Monumento Nacional al antiguo Monasterio de Santa María la Real de Nájera por la Real Orden del 17 de Octubre de 1889*, CALO/9/7960/08 (06).

⁹⁸⁴ *Gaceta de Madrid*, Madrid, 1 de noviembre de 1889, nº 305, pp. 325-326.

⁹⁸⁵ *Real Orden declarando Monumento nacional el ex Monasterio de Santa María la Real de la ciudad de Nájera (Gaceta de Madrid, Madrid, 1 de noviembre de 1889, nº 305, p. 325)*.

⁹⁸⁶ INFANTE LIMÓN, Enrique, “Patrimonio en la vanguardia durante la II República” en *Andalucía en la Historia*, 56, 2017, pp. 80-84.

⁹⁸⁷ *Decreto de 3 de junio de 1931, declarando monumentos Históricos-Artísticos, pertenecientes al Tesoro Artístico Nacional, los que se indican (Gaceta de Madrid, 155, 4 de junio de 1931, pp. 1.181-1.185)*.

Redonda en Logroño, catedral de Santo Domingo de la Calzada, San Millán de la Cogolla de Suso y Yuso, Colegiata de San Andrés de Haro, castillo de Clavijo e iglesia de la Sonsierra⁹⁸⁸.

En cualquier caso, hasta 1936 se declararon en La Rioja diez monumentos en tres fechas distintas. En la segunda mitad del siglo XIX alcanzaron esta distinción la iglesia logroñesa de San Bartolomé y el monasterio de Santa María la Real de Nájera. A este breve listado de tan solo dos monumentos se sumaron otros ocho monumentos con la declaración masiva realizada por el Gobierno Provisional de la Segunda República. Las siguientes declaraciones de bienes inmuebles en La Rioja llegarían en 1943, en plena dictadura. Así, el 2 de marzo de ese mismo año se declaró Monumento Histórico-Artístico el monasterio Cisterciense de Santa María de Cañas⁹⁸⁹ y, medio año después, el 27 de septiembre de 1943, la iglesia de Santa María de Palacio⁹⁹⁰.

En este proceso pudo tener un papel fundamental la fotografía, más evidente en unos casos que en otros, ya que muchos de estos monumentos declarados fueron objetivos destacados de los fotógrafos que trabajaron en la región, ya fueran visitantes o profesionales y aficionados originarios o asentados en este territorio. Así, por ejemplo, conviene destacar las fotografías tomadas por Napper para la compañía Frith de la iglesia de San Bartolomé anteriormente comentadas⁹⁹¹ y que, según la datación que figura en el propio Victoria & Albert Museum⁹⁹² y las dataciones aportadas por los investigadores durante los últimos años, se realizaron con anterioridad a la declaración de este inmueble como Monumento Nacional. Otros monumentos, con menor producción fotográfica anterior a su declaración, tuvieron connotaciones históricas y religiosas destacadas. Este es el caso del castillo de Clavijo y su importancia dentro de la construcción de la ideología de la Reconquista. Una leyenda que no pasó desapercibida para los editores de postales, aunque con escasa presencia del monumento propiamente dicho, como lo demuestra las dos series editadas en Barcelona hacia 1905 por Valentín Acha bajo el nombre de “Batalla de Clavijo”⁹⁹³.

⁹⁸⁸ Decreto de 3 de junio de 1931, declarando monumentos Históricos-Artísticos, pertenecientes al Tesoro Artístico Nacional, los que se indican (Gaceta de Madrid, 155, 4 de junio de 1931, p. 1.183).

⁹⁸⁹ Decreto de 2 de marzo de 1943 por el que se declara Monumento Histórico-Artístico el Monasterio cisterciense de Santa María de Cañas, Logroño (Boletín Oficial del Estado, Madrid, 13 de marzo de 1943, nº 72, p. 2.313).

⁹⁹⁰ Decreto de 27 de septiembre de 1943 por el que se declara monumento histórico-artístico la iglesia de Santa María del Palacio, de Logroño (Boletín Oficial del Estado, Madrid, 10 de octubre de 1943, nº 283, p. 9.810).

Sobre las declaraciones de monumentos en La Rioja entre 1844 y 1953 véase PEREDA, Araceli (ed.), *Monumentos Españoles. Catálogo de los Declarados Histórico-Artísticos 1844-1953*. Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección de Bellas Artes y Archivos, 1985, vol. II, pp. 149-160.

Sobre la evolución de las posteriores declaraciones de monumentos riojanos antes y después de la transferencia de competencias a la Comunidad Autónoma de La Rioja véanse ARRÚE UGARTE, “El Patrimonio Histórico de La Rioja...”, pp. 309-328; ARRÚE UGARTE, Begoña, “El Patrimonio Histórico de la Comunidad autónoma de La Rioja”, en RIBOT GARCÍA, Luis A. (coord.), *El Patrimonio Histórico-Artístico Español*. Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2002, pp. 141-161; y ARRÚE UGARTE, Begoña, “Consideraciones sobre la conservación y restauración monumental en la provincia de Logroño durante la primera mitad del siglo XX”, *Berceo*, nº 173, 2017, pp. 31-48.

⁹⁹¹ Véase lám. 92, 13 y 154.

⁹⁹² El Victoria & Albert Museum proporciona una datación amplia de dos décadas que oscila entre los años cincuenta y los setenta del siglo XIX.

⁹⁹³ COMI RAMÍREZ, Antonio (ed.), *La tarjeta postal en La Rioja hasta 1905...*, pp. 149-167.

Antes de analizar las fotografías de arquitectura catalogadas, resulta necesario realizar una breve descripción histórico-artística de cada uno de los diez monumentos declarados en La Rioja. Para llevar a cabo este estudio existen dos fuentes básicas de carácter general cuya consulta es imprescindible. La primera de ellas es el *Inventario Artístico de Logroño y su provincia*, dirigido por José Gabriel Moya Valgañón y publicado en cuatro tomos entre 1975 y 2017⁹⁹⁴. En cada uno de ellos, siguiendo el orden alfabético de los municipios riojanos, se recoge un exhaustivo inventario de sus principales obras de arte mueble e inmueble que se acompaña de un amplio conjunto de láminas. La segunda obra de referencia es *Historia del Arte en La Rioja*, compuesta por cinco volúmenes publicados entre 2005 y 2010, en los que se estudian y analizan de manera detallada las principales manifestaciones arquitectónicas, escultóricas y pictóricas en La Rioja durante cinco periodos históricos o temporales determinados (la Prehistoria y la Antigüedad tardía, la Alta Edad Media, el siglo XVI, los siglos XVII y XVIII y, finalmente, los siglos XIX y XX)⁹⁹⁵. A su vez, existen numerosas obras y artículos de carácter monográfico sobre un determinado monumento, estilo artístico o localidad en las que se aporta información, más o menos detallada, de cada uno de estos bienes inmuebles.

Siguiendo un orden cronológico según la fecha de declaración, la iglesia de San Bartolomé (ss. XII-XVI) es un templo situado en el Casco Antiguo de Logroño construido en sillería de arenisca de tres naves de tres tramos, más ancha la central que las laterales, crucero alineado y cabecera triple escalonada, siendo esta última la parte más antigua del edificio, datándose a finales del siglo XII. Sobre su cabecera se levanta la torre campanario con cuatro cuerpos, los dos inferiores de sillería y los dos superiores de ladrillo, mudéjares. El acceso al templo se realiza desde los pies a través de una gran portada gótica de ingreso adintelado bajo tímpano con la escena de la *Parousía*, desplazado, y gran arco apuntado con arquivoltas, en cuyas jambas se disponen dos órdenes de arquerías en los que se mezclan caracteres románicos y góticos. En el superior se representan escenas de la vida de san Bartolomé según la *Leyenda Dorada* de Jacoppo della Voragine⁹⁹⁶.

El monasterio de Santa María la Real de Nájera (ss. XI-XV) fue fundado en diciembre de 1052 por el rey García Sánchez III y su esposa Estefanía de Foix aunque, tras sucesivos

⁹⁹⁴ MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel (dir.), *Inventario artístico de Logroño y su provincia. I. Ábalos-Cellorigo. II. Cenicero-Montalbo en Cameros. III. Morales-San Martín de Jubera*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1975, 1976 y 1985, vol. I, II y III; y MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel (dir.), *Inventario artístico de Logroño y su provincia (La Rioja)*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2017, vol. IV.

⁹⁹⁵ MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel (dir.), ARRÚE UGARTE, Begoña (coord.), *Historia del Arte en La Rioja. I. De la Prehistoria a la Antigüedad Tardía. II. Alta Edad Media, Románico y Gótico. III. El Siglo XVI. IV. Los siglos XVII y XVIII. V. Los siglos XIX y XX*. Logroño, Fundación Caja Rioja, 2005, 2006, 2008 y 2010, 5 vol.

⁹⁹⁶ Para completar el estudio histórico-artístico de la iglesia de San Bartolomé en Logroño véanse, entre otras, RUIZ GALARRETA, José María, "La portada de San Bartolomé de Logroño", *Berceo*, nº 22, 1952; pp. 125-132; DE LAS HERAS y NÚÑEZ, M^a de los Ángeles, *Estructuras arquitectónicas riojanas. Siglos X al XIII*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1986; ÁLVAREZ CLAVIJO, M^a Teresa, *Logroño en el siglo XVI: arquitectura y urbanismo*, II, Logroño, 2003, vol. 2, pp. 292-303; ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, "Programas monumentales en el gótico. La portada de la iglesia de San Bartolomé" en MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel (dir.), *Historia del Arte en La Rioja. Alta Edad Media, Románico y Gótico, II*, Logroño, 2006, pp. 311-319; FONCEA LÓPEZ, Rosana, "Iglesia de San Bartolomé", en GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel, PÉREZ GONZÁLEZ, José María, ARRÚE UGARTE, Begoña y MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel (coords.), *Enciclopedia del Románico en La Rioja*. Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real Centro de Estudios del Románico, 2008, vol. 1, pp. 384-390; LÓPEZ FERNÁNDEZ, Adolfo, *La iglesia de San Bartolomé de Logroño...*; SÁENZ RODRÍGUEZ, Minerva, *Todo el Románico de La Rioja...*, pp. 119-123.

reconstrucciones, se reedificó por completo en el siglo XV en estilo gótico tardío y renacentista. Su iglesia presenta tres naves de cinco tramos, crucero y triforio en la cabecera. Al exterior, destacan los seis torreones cilíndricos de carácter defensivo que rodean la zona de la cabecera, sobre la que se levanta la torre de planta cuadrangular en el lado del evangelio. En el interior, en la zona del coro bajo, se localiza el conocido como Panteón Real, cubierto con bóvedas de crucería, sepulcros con yacentes adosados por la cabeza al muro occidental y, en el centro, escalera de acceso a la cueva flanqueada por esculturas de bulto redondo de alabarderos y, tras ellos, imágenes orantes de los monarcas fundadores. Sobre el Panteón Real se localiza el coro alto, cuya sillería de profusa decoración gótica en respaldos, misericordias, brazales y coronamientos data de finales del siglo XV. El claustro es de planta cuadrangular irregular, de nueve tramos en los lados oriental y occidental y de siete tramos en los lados septentrional y meridional. El claustro bajo se cubre con crucerías de terceletes, presenta sepulcros en arcosolio en los muros perimetrales y, hacia el patio, se abren arquerías apuntadas con tracerías de claraboya, de distinta factura cada una, en su tercio superior. Al norte del claustro, en la caja de la escalera, se localiza la Puerta de Carlos V sobre la que se dispone un gran escudo imperial.⁹⁹⁷

La ermita de Santa María de la Piscina en San Vicente de la Sonsierra (s. XII) es un edificio de sillería de una única nave con presbiterio rectangular, ábside semicircular y torre de planta cuadrangular a los pies, sobre la bóveda del último tramo. La fachada meridional presenta cuatro estribos, abriéndose entre los dos centrales la portada en ingreso de medio punto con tres arquivoltas que apean sobre pilastras. Encima de la portada se dispone un escudo en relieve de la Divisa y una inscripción, elementos incluidos en 1537⁹⁹⁸.

El castillo de Clavijo, probablemente de origen árabe, se erige sobre un promontorio de conglomerado junto a la localidad de Clavijo. Esta fortaleza, construida con tapial encofrado, posee una planta compuesta por un recinto central, situado en la parte más alta de la roca, en el que se dispone la torre rectangular del homenaje y un pequeño patio, y por una cortina de

⁹⁹⁷ Para completar el estudio histórico-artístico del monasterio de Santa María la Real de Nájera véanse, entre otras, GARRÁN, Constantino, *Santa María la Real de Nájera, memoria histórico-descriptiva*. Logroño, Establecimiento Tipográfico de La Rioja, 1892; GARRÁN, Constantino, *Santa María la Real de Nájera, Monumento Histórico-Artístico Nacional. Apuntes para su primera visita arqueológica-popular*. Soria, Imprenta y Librería Tierra Soriana, 1909; DE LAS HERAS Y NÚÑEZ, M^a de los Ángeles, *Las tracerías caladas del Claustro de Santa María la Real de Nájera*. Logroño, Patronato del Monasterio de Santa María la Real de Nájera, 1993; DE LAS HERAS Y NÚÑEZ, M^a de los Ángeles, "El claustro del Monasterio de Santa María la Real de Nájera", en COMITÉ ESPAÑOL DE HISTORIA DEL ARTE (coord.), 1992. *El arte español en épocas de transición. Actas*. León, Servicio de Publicaciones de la Universidad de León, 1994, pp. 301-308; SÁEZ DE LERENA, José Luis, *Notas históricas del Monasterio (siglos XI-XX)*", en SÁEZ DE LERENA, José Luis, *Real Patronato de Santa María la Real: cuarenta años*. Nájera, Real Patronato de Santa María la Real, 2000, pp. 13-38; SÁENZ RODRÍGUEZ, Minerva, "Monasterio de Santa María la Real", en GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel, PÉREZ GONZÁLEZ, José María, ARRÚE UGARTE, Begoña y MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel (coords.), *Enciclopedia del Románico en La Rioja*. Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real Centro de Estudios del Románico, 2008, vol. 2, pp. 461-477; SÁENZ RODRÍGUEZ, Minerva, *Todo el Románico de La Rioja...*, pp. 149-158.

⁹⁹⁸ Para completar el estudio histórico-artístico de la ermita de Santa María de la Piscina véanse, entre otras, DE LAS HERAS Y NÚÑEZ, M^a de los Ángeles, *Estructuras arquitectónicas riojanas...*, pp. 78-80; FONCEA LÓPEZ, Rosana, "Ermita de Santa María de la Piscina", en GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel, PÉREZ GONZÁLEZ, José María, ARRÚE UGARTE, Begoña y MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel (coords.), *Enciclopedia del Románico en La Rioja*. Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real Centro de Estudios del Románico, 2008, vol. 2, pp. 659-670; SÁENZ RODRÍGUEZ, Minerva, *Todo el Románico de La Rioja...*, pp. 208-213.

murallas reforzadas por torrecillas cilíndricas. Este castillo es conocido por la legendaria batalla de Clavijo que supuso la victoria de Ramiro I frente a los musulmanes gracias a la intercesión del apóstol Santiago⁹⁹⁹.

La catedral de Santa María en Calahorra (ss. XV-XVIII) es un edificio en sillería tres naves de tres tramos, con crucero, presbiterio y cabecera ochavada de cinco paños con girola en la que se disponen capillas. En su interior presenta pilares octogonales y pilastras cruciformes que soportan arcos apuntados, excepto en la cabecera y la girola, donde son de medio punto, y bóvedas de crucería. A los pies de la nave de la epístola se erige una torre de cinco cuerpos rectangulares y un último octogonal. Al exterior, sobresalen sus portadas occidental, del Moral, y septentrional, de san Jerónimo. La primera, realizada por Santiago Raón hacia 1700, es una portada en retablo de tres pisos y tres calles rematadas en frontón triangular. En el piso inferior se abre el ingreso de medio punto entre columnas corintias flanqueadas por hornacinas con imágenes de san Pedro, san Emeterio, Santiago y san Celedonio. La portada norte, fechada hacia 1559, presenta doble ingreso en carpanel encuadrado entre pilastras decoradas con grutescos. En el piso superior se dispone un tímpano de medio punto con arquivoltas, la exterior con imaginería, en el que se representa la Coronación de la Virgen, flanqueada por los santos Emeterio y Celedonio. Entre sus estancias interiores, sobresale la sacristía, profusamente decorada con frescos de la segunda mitad del siglo XVIII y cajonería rococó con respaldos de espejo¹⁰⁰⁰.

La catedral de El Salvador en Santo Domingo de la Calzada (ss. XII-XVIII) consta de tres naves desiguales de tres tramos (más alta y ancha la central), capillas entre los estribos, crucero doble y cabecera de siete paños con girola, con arcos apuntados en la embocadura y arcos de medio punto hacia la capilla mayor. En la girola se abren cinco capillas absidiales, siendo semicircular tan solo la central (capilla de san Pedro), que se cubre con horno y presenta ventanales abocinados con parteluz triangular. Entre los elementos que se disponen en su interior, llaman la atención el coro bajo y su reja de cierre; el trascoro configurado, a los pies, por un retablo de tres calles con grandes tablas de la Flagelación, la Crucifixión y el Descendimiento; la capilla angrelada de la Magdalena, donde se localiza el sepulcro en arcosolio de Pedro de Carranza y una reja de hierro forjado de doble cuerpo y crestería; el retablo renacentista realizado por Damián Forment entre 1537 y 1541, situado actualmente en la capilla del Cristo, en el brazo norte del crucero; el gallinero gótico policromado; la capilla de santo Domingo, con sepulcro en alabastro rodeado por una reja de hierro de 1708; o la cripta recreada por Íñiguez Almech a partir de 1938 y renovada en 2019 con motivo del Milenario de la muerte del santo. Al exterior, además de la decoración escultórica románica de los capiteles y canecillos de la capilla absidial y la girola de mediados del siglo XII, sobresale la torre exenta realizada por

⁹⁹⁹ Para completar el estudio histórico-artístico del castillo de Clavijo véase, entre otras, MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, RUIZ-NAVARRO PÉREZ, Julián y ARRÚE UGARTE, Begoña, *Castillos y fortalezas de La Rioja*. Logroño, Caja Rioja, 1992, pp. 123-128; SÁENZ RODRÍGUEZ, Minerva, *Todo el Románico de La Rioja...*, pp. 85-86.

¹⁰⁰⁰ Para completar el estudio histórico-artístico de la catedral de Santa María en Calahorra véanse, entre otras, CALATAYUD FERNÁNDEZ, Elena, *Arquitectura religiosa en la Rioja Baja: Calahorra y su entorno (1500-1650)*. Logroño, COAT, 1991, vol. 1, pp. 251-339; SÁENZ RODRÍGUEZ, Minerva, "Catedral de Santa María", en GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel, PÉREZ GONZÁLEZ, José María, ARRÚE UGARTE, Begoña y MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel (coords.), *Enciclopedia del Románico en La Rioja*. Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real Centro de Estudios del Románico, 2008, vol. 1, pp. 209-217.

Martín de Beratúa entre 1762 y 1767, de similar traza a las de la concatedral de Santa María de la Redonda. Asimismo, a los pies se dispone un pórtico fortificado o adarve defensivo construido entre finales del siglo XII y principios del XIV. La portada principal se abre en el brazo sur del crucero, enmarcada en un gran arco de triunfo, y presenta doble ingreso de medio punto en el piso inferior y tres hornacinas en las que se alojan imágenes de san Emeterio, santo Domingo y san Celedonio, en el segundo, sobre las que se disponen tres óculos¹⁰⁰¹.

La concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño (ss. XVI-XVIII) es un edificio de tres naves de cinco tramos de igual altura con capillas bajas laterales. Los pilares fasciculados soportan las bóvedas de crucería estrelladas que cubren gran parte de los espacios. En la cabecera, presenta una girola de planta rectangular conformada por tres capillas que se cubren a través de una cúpula con linterna. A los pies de la concatedral, como capilla del trascoro, se abre un espacio de planta octogonal inscrita en un rectángulo que se cubre, al centro, por medio de una cúpula y, en los laterales, a través de lunetos. Al exterior, se disponen portadas de idéntica factura en las fachadas norte y sur, la primera con imagen titular de san Martín y la segunda, con imagen de la Asunción. Sin embargo, la portada de mayores proporciones se localiza en el lado occidental, cobijada bajo bóveda de horno y compuesta por ingreso de medio punto, tres cuerpos y siete calles con imaginería. Esta portada de los pies está flanqueada por dos torres idénticas de cuatro cuerpos, comenzadas en 1742 por Juan Bautista de Arbaiza, según una traza suya y de José Raón, y terminadas hacia 1762 por Martín de Beratúa y Francisco Gorbea. Los dos inferiores son de planta cuadrangular y apenas presentan decoración, mientras que el tercero, octogonal y con vanos de medio punto para alojar campanas, y el superior, circular, se decoran de manera profusa con motivos ornamentales típicos del arte barroco¹⁰⁰².

La iglesia de Santo Tomás de Haro (ss. XVI-XVII) se compone de tres naves de cuatro tramos de igual altura, cubiertas por bóvedas de crucería estrelladas, y cabecera de cinco paños. Entre sus espacios interiores sobresalen el coro alto, obra de finales del siglo XVII, y el camarín cubierto por cúpula sobre pechinas del testero. La torre se levanta a los pies, sobre el lado meridional, y está conformada por cuatro cuerpos, de planta cuadrangular los dos inferiores y octogonales con profusa decoración barroca, los superiores. Al exterior, sobresale la portada principal de acceso por el sur, cobijada bajo gran arco de medio punto casetonado y obra de Felipe Vigarny entre 1512 y 1523. Presenta doble ingreso de medio punto sobre pilastras y está concebida a modo de retablo, con tres cuerpos, seis calles y ático, todo ello profusamente decorado con grutescos, candelabros, balaustres, etc. En las calles laterales se disponen, por parejas, imágenes de bulto redondo de los doce Apóstoles, los externos en hornacina y los

¹⁰⁰¹ Para completar el estudio histórico-artístico de la catedral de El Salvador en Santo Domingo de la Calzada véanse, entre otras, MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, *Etapas de construcción de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1991; AZOFRA, Eduardo, *La catedral de Santo Domingo de la Calzada*. León, Edilesa, 2003; MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, "Catedral del Salvador", en GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel, PÉREZ GONZÁLEZ, José María, ARRÚE UGARTE, Begoña y MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel (coords.), *Enciclopedia del Románico en La Rioja*. Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real Centro de Estudios del Románico, 2008, vol. 2, pp. 684-705; AZOFRA, Eduardo (Ed.), *La catedral calceatense desde el Renacimiento hasta el presente*. Salamanca, Gobierno de La Rioja, Ayuntamiento de Santo Domingo de la Calzada, Fundación Caja Rioja e Instituto de Estudios Riojanos, 2009; SÁENZ RODRÍGUEZ, Minerva, *Todo el Románico de La Rioja...*, pp. 220-233.

¹⁰⁰² Para completar el estudio histórico-artístico de la concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño véanse, entre otras, ÁLVAREZ CLAVIJO, M^a Teresa, *Logroño en el siglo XVI: arquitectura y urbanismo...*, pp. 270-291.

internos, bajo doseletes. En las calles centrales, sobre el doble ingreso, aparecen escenas en relieve. Las del segundo piso, enmarcadas por arcos de medio punto a modo de tímpano, representan la Duda de santo Tomás y la Resurrección de Cristo. Las cuatro escenas del tercer piso, enmarcadas en cuadrados entre pilastras con grutescos, recogen pasajes de la Pasión¹⁰⁰³.

El monasterio de San Millán, de Suso (ss. X-XVIII), cuya cronología premozárabe y mozárabe ha sido ampliamente discutida y del que tan solo se conserva la iglesia, es un edificio adosado a la ladera de los montes de Suso por el norte. Construido en piedra de sillería, sillarejo y mampostería, el cuerpo de la iglesia es rectangular y posee dos naves que se dividen entre sí a través de una arquería central de tres arcos herradura y dos más de medio punto, pertenecientes estos últimos a la ampliación llevada cabo en el edificio en el siglo XI. Esta arquería apea en robustas columnas, presentando la adosada al pilar de transición románico un capitel de decoración sogueada y estrellas y círculos en bisel. Hacia el este, en la cabecera, aparecen dos cámaras cuadrangulares cubiertas por bóvedas esquifadas comunicadas con las naves a través de arcos de herradura. En el muro septentrional aparecen tres cuevas excavadas, las dos de los primeros tramos con accesos a través de arcos de medio punto. La situada más al este es la capilla de san Millán en la que se cobija un cenotafio de alabastro con la figura yacente del santo. Este cenotafio aparece bajo otro arco de medio punto que apea en pares de columnas con capiteles decorados. Al sur de la iglesia, a la que se accede a través de un arco de herradura sobre columnas pareadas con capiteles de alabastro de decoración geométrica y vegetal, al oeste, y una única columna con vestigios de capitel, al este, aparece un pórtico en el que se disponen once sarcófagos de variada tipología y factura. Este pórtico se abre al valle a través de una galería de arcos de medio punto, invención de Íñiguez Almech durante la restauración de 1934-1935. Al exterior, destacan los diferentes niveles de los tejados, siendo el de mayor altura el que cubre la zona de la cabecera, cuyo alero apea sobre modillones de rollo y sobre el que se levanta una pequeña torre cuadrangular con vanos de medio punto¹⁰⁰⁴.

El monasterio de San Millán, de Yuso (ss. XI-XVIII) fue fundado en el siglo XI, aunque el conjunto arquitectónico actual, que aparece rodeado por una cerca de sillería y mampostería definiendo una plaza septentrional, data, en su mayor parte, de los siglos XVI y XVII. El monasterio se configura en torno al claustro principal de ocho tramos por lado que, en bajo, se cubre por medio de bóvedas de crucería estrellada y, en alto, por bóvedas de lunetos. Los muros

¹⁰⁰³ Para completar el estudio histórico-artístico de la iglesia de Santo Tomás de Haro véanse, entre otras, MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, "Las etapas de construcción de Santo Tomás de Haro", *Archivo Español de Arte*, XXXIX, 1966, pp. 179-190; FONCEA LÓPEZ, Rosana, "Parroquia de Santo Tomás Apóstol, Haro (La Rioja): apartado histórico-artístico", [Haro], Parroquia de Santo Tomás, 2011, pp. 19-46; BARRÓN GARCÍA, Aurelio A., "La iglesia de Santo Tomás de Haro (La Rioja). Construcciones y reconstrucciones en los siglos XV y XVI", *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, nº 28, 2013, pp. 273-284; BARRÓN GARCÍA, Aurelio A., "La iglesia de Santo Tomás de Haro (La Rioja). Construcciones y reconstrucciones en los siglos XV y XVI".

¹⁰⁰⁴ Para completar el estudio histórico-artístico del monasterio de San Millán, de Suso véanse, entre otras, GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel, *Iglesias mozárabes...*, vol. 1, pp. 288-309; GARRÁN, Constantino, *San Millán de la Cogolla y sus dos insignes monasterios...*; URANGA GALDIANO, José Esteban e ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco, *Arte Medieval Navarro...*, vol. 1, pp. 185-214.; ARRÚE UGARTE, Begoña y SÁENZ RODRÍGUEZ, Minerva, "Monasterio de Suso", en GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel, PÉREZ GONZÁLEZ, José María, ARRÚE UGARTE, Begoña y MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel (coords.), *Enciclopedia del Románico en La Rioja*. Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real Centro de Estudios del Románico, 2008, vol. 2, pp. 575-594; ARRÚE UGARTE, Begoña, "Entorno histórico y destrucción...", pp. 257-280; SÁENZ RODRÍGUEZ, Minerva, *Todo el Románico de La Rioja...*, pp. 189-196.

perimetrales del claustro bajo presentan entablamento corrido y hornacinas de medio punto y, en algunos casos, sepulcros en arcosolio. Hacia el patio, se abren arquerías apuntadas en cuyos pilares también se disponen hornacinas y templete en los ángulos. El claustro alto se configura hacia el exterior a través de columnas adosadas toscanas que soportan un entablamento con triglifos y enmarcan los vanos de medio punto cegados en los que se abren los balcones adintelados. El lado norte del claustro se prolonga hacia el oeste con el volumen de la mayordomía, en el que se abre la portada barroca de acceso al propio monasterio, cobijada bajo gran arco de medio punto. Presenta ingreso adintelado entre pares de columnas corintias y cuerpo superior con relieve de san Millán Matamoros coronado por el escudo de armas de Castilla y Navarra. Este volumen tiene su paralelo al sur, donde se situaba la antigua Cámara abacial (actual Hostería). Al norte del claustro se localiza la iglesia del monasterio, iniciada hacia 1504. Consta de una única nave de cuatro tramos, crucero y capillas laterales. Los apoyos son robustos pilares cilíndricos sobre los que apean las bóvedas de crucería estrellada que cubren la nave central y el crucero, pues sobre el presbiterio se dispone una cúpula elíptica sobre pechinas con casetonado geométrico. Existe coro alto a los pies y coro bajo en el primer tramo de la nave central, destacando por su decoración de rocalla las puertas del trasero y los retablos de idéntica factura que las flanquea, con imágenes titulares de santa Áurea y santa Potamia. En el testero se levanta la torre de cuerpo inferior cuadrangular y superior ochavado con remate en chapitel. El acceso a la iglesia se realiza a través de la portada situada a los pies, de ingreso adintelado entre pilastras cajeadas y frontón triangular partido por hornacina rectangular, en la que se aloja una imagen de san Millán con la inscripción “AÑO DE 1642” en el dintel y frontón semicircular como remate. Otra puerta se abre en el brazo norte del crucero, con acceso desde la plaza de la iglesia. Además del claustro y la iglesia, destacan otras estancias del propio monasterio como el Salón de los Reyes, la sacristía o la biblioteca¹⁰⁰⁵.

8.2. Las fotografías de los monumentos declarados

Por monumento

Siguiendo los criterios expuestos en el apartado metodológico, se han seleccionado para su análisis y catalogación un total de 217 fotografías capturadas hasta 1936 en las que se ofrece información arquitectónica de alguno de los diez monumentos declarados en La Rioja antes de la Guerra Civil¹⁰⁰⁶. Dentro de este periodo, son siete los monumentos que tienen representación

¹⁰⁰⁵ Para completar el estudio histórico-artístico de la catedral del monasterio de San Millán, de Yuso véanse, entre otras, GARRÁN, Constantino, *San Millán de la Cogolla y sus dos insignes monasterios...*; ARRÚE UGARTE, Begoña, “Entorno y dependencias conventuales del monasterio benedictino de San Millán de la Cogolla de Yuso a mediados del siglo XVII”, en GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio (coord.), *El pintor Fray Juan Andrés Rizi (1600-1681): las órdenes religiosas y el arte en La Rioja*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2000, pp. 201-227; ARRÚE UGARTE, Begoña, “Monasterio de Yuso”, en GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel, PÉREZ GONZÁLEZ, José María, ARRÚE UGARTE, Begoña y MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel (coords.), *Enciclopedia del Románico en La Rioja*. Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real Centro de Estudios del Románico, 2008, vol. 2, pp. 595-600; SÁENZ RODRÍGUEZ, Minerva, *Todo el Románico de La Rioja...*, pp. 197-204.

¹⁰⁰⁶ Las fotografías del Fondo Fotográfico del IER, para el mismo marco temporal, en las que aparecen muestras de arquitectura, bienes inmuebles, monumentos o similares no declarados en La Rioja con

fotográfica en el Fondo Fotográfico del IER, no habiéndose localizado ninguna imagen referida a los tres restantes en base a los criterios temporales y temáticos establecidos. El mayor número de fotografías catalogadas pertenecen al monasterio de Santa María la Real de Nájera, con un total de 51 tomas (*cat. nº 020 a 070*), seguido de cerca por el monasterio de Yuso en San Millán de la Cogolla, del que se han seleccionado un total de 49 fotografías (*cat. nº 169 a 217*). Cifras similares presentan la catedral de El Salvador (*cat. nº 089 a 121*), en Santo Domingo de la Calzada, y la concatedral de Santa María la Redonda en Logroño (*cat. nº 122 a 153*), con 33 y 32 capturas respectivamente. Por debajo de la veintena de imágenes de arquitectura conservadas aparecen la iglesia de San Bartolomé (19 fotografías) (*cat. nº 001 a 019*), la catedral de Santa María en Calahorra (18 fotografías) (*cat. nº 071 a 088*) y, cerrando la lista, el monasterio de Suso (15 fotografías) (*cat. nº 154 a 168*). Son el castillo de Clavijo y las iglesias de Santo Tomás en Haro y la ermita de Santa María de la Piscina en San Vicente de la Sonsierra los monumentos que, con las premisas fijadas en lo que respecta a fecha y tipología, no poseen representación fotográfica en el Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos con anterioridad a 1936 (*fig. 1*).

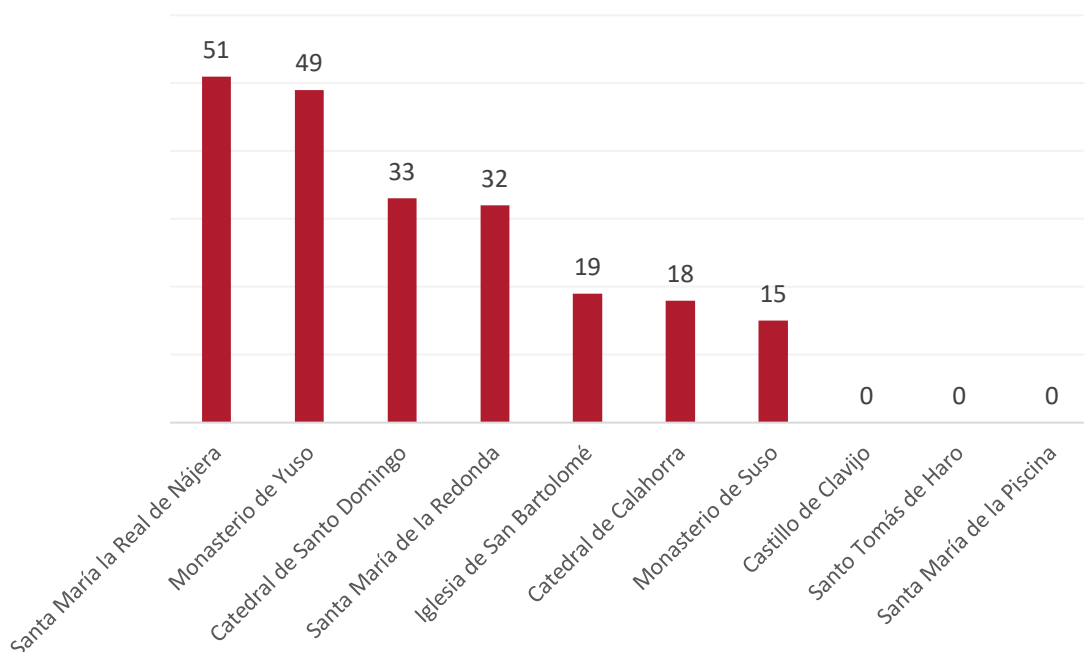


Figura 1. Número de fotografías de arquitectura catalogadas por monumento (Elaboración propia).

Por motivo fotografiado

Independientemente de la pertenencia de las imágenes a uno u otro monumento, también resulta imprescindible llevar a cabo un análisis cuantitativo del número de fotografías catalogadas según el motivo o elemento arquitectónico fotografiado (*fig. 2*), análisis que contribuirá posteriormente tanto al estudio comparativo y formal de las tomas como al relacionado con los usos y las intenciones de las mismas. Llevar a cabo esta clasificación ha resultado complicado puesto que, en ocasiones, una misma fotografía podría ser incluida en dos

anterioridad a 1936 superan en cuantitativamente a las seleccionadas para este trabajo, con un número cercano a las 300 imágenes.

o más categorías. En aquellos casos más equívocos, se ha optado por enmarcar la imagen en la categoría que se considera predominante teniendo en cuenta el protagonismo que recae sobre uno de los elementos en concreto y que, se presupone, fue el que llamó la atención del fotógrafo en el momento de la toma. A pesar de estas dificultades, el hecho de que las fotografías catalogadas pertenezcan en todos los casos a monumentos religiosos (catedrales, monasterios o iglesias) ha permitido acotar con mayor precisión estos motivos representados, definiéndose las siguientes once categorías: 1. Vista general o urbana; 2. Fachada, portada o ábside; 3. Torre; 4. Nave o capilla; 5. Coro (alto o bajo); 6. Claustro (alto o bajo); 7. Panteón o sepulcro; 8. Sacristía, biblioteca u otra estancia interior; 9. Vano, ventanal o puerta; 10. Columna, capitel u otro elemento sustentante; y 11. Escultura monumental. A continuación se analizan cada una de estas categorías siguiendo un orden decreciente, de mayor a menor representación fotográfica.

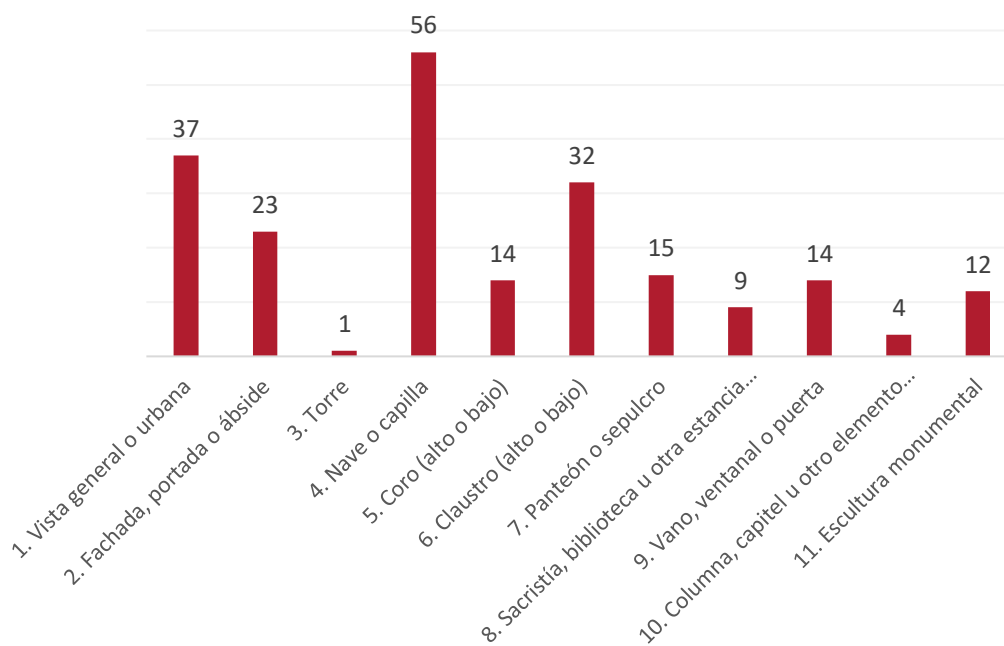


Figura 2. Número de fotografías de arquitectura catalogadas por motivo fotografiado (Elaboración propia).

Naves o capillas

Entre las 217 fotografías monumentales catalogadas, en algo más de la cuarta parte se reproducen las naves o capillas de estos templos religiosos, con un total de 56 imágenes (*cat. nº 020, 036 a 041, 074 a 076, 084 a 088, 094, 096 a 098, 100 a 110, 113 a 114, 119 a 120, 144, 155 a 157, 160 a 165, 178 a 180, 204, 206 a 207 y 212 a 217*). En concreto, la catedral de El Salvador en Santo Domingo de la Calzada es la que mayor representación de estos espacios posee, con 19 fotografías centradas tanto en la zona de la girola y el brazo sur del crucero, en el que se localizan el gallinero y la capilla-mausoleo del santo, como en la del trascoro, en cuyas inmediaciones sobresale la capilla de la Magdalena. La nave y las capillas de la iglesia del monasterio de Yuso aparecen hasta en 12 ocasiones a través de vistas generales tomadas desde el coro alto y otras con mayor grado de detalle realizadas a pie del propio templo. En la mayor parte de estas fotografías del monumento emilianense, además de la propia estructura arquitectónica de robustos pilares cilíndricos y bóvedas de crucería (sobre el presbiterio se

levanta una cúpula elíptica de decoración geométrica), asumen un gran protagonismo las puertas del trancoro, los retablos contiguos de santa Áurea y santa Potamia o el cancel meridional de acceso a la iglesia desde el claustro bajo.

Por debajo de la decena de fotografías relativas a sus naves y capillas aparecen la iglesia del monasterio de Suso, la catedral de Santa María en Calahorra y la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera con nueve, ocho y siete imágenes respectivamente. En el caso del templo de San Millán de la Cogolla, de Suso, la práctica totalidad de estas imágenes se corresponden con vistas longitudinales de la nave norte del templo en dirección oeste-este, dedicándose tan solo una toma a la nave sur del edificio. Las otras tres excepciones se corresponden con dos fotografías realizadas desde la cabecera septentrional hacia los pies de la iglesia, vistas transversales en las que destaca la el potente haz de luz que penetra a través de uno de los vanos situados en el muro occidental, y una toma en detalle de la cueva o capilla de san Millán en la que se cobija el cenotafio del santo. En lo que respecta a las ocho imágenes de la catedral calagurritana, ninguna de ellas presenta una vista general del interior del templo, sino que reproducen espacios específicos como el presbiterio, el arranque de la girola tanto por el norte como por el sur o las capillas de San Pedro, la Inmaculada y la Visitación. En el lado contrario se sitúan las siete imágenes de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera, que se alejan de las tomas en detalle para ofrecer vistas generales del interior del templo desde tres puntos diferentes del mismo. Por un lado, cinco de estas fotografías están tomadas en altura, cuatro de ellas desde el coro situado a los pies de la iglesia y una última desde los vanos del lado meridional del triforio que se abre en la cabecera. Las primeras aportan una imagen general de la nave central y la nave del evangelio del templo, mientras que la realizada desde el triforio recoge la estructura en arco rebajado que sustenta el coro alto y que da acceso al Panteón Real y parte de los pilares fasciculados y los nervios que conforman las bóvedas de crucería que cubren el espacio central. Estos mismos elementos, a los que se suman las bancadas dispuestas en la nave central para el culto o los púlpitos adosados a los pilares, son los que se pueden observar en las dos fotografías realizadas desde la zona del altar mayor. Finalmente, la fotografía de la concatedral de Santa María de la Redonda correspondiente a esta categoría ofrece una vista general del templo desde el arranque de la nave central hacia la cabecera. En consecuencia, además de esta calle central flanqueada por grandes pilares cilíndricos y la zona del altar mayor, se observan parcialmente otros elementos constructivos y espacios del interior del templo como las bóvedas estrelladas de estos últimos tramos y las capillas septentrionales que se sitúan bajo éstas.

Vistas generales o urbanas

Tras las fotografías de naves y capillas de los monumentos declarados en La Rioja hasta 1936, la siguiente categoría con mayor valor cuantitativo es la de las vistas generales o urbanas en las que estos edificios son protagonistas o adquieren un papel relevante, con un total de 37 imágenes (*cat. nº 071, 079 a 080, 089, 091 a 092, 122 a 128, 130 a 132, 135 a 142, 146, 148 a 153, 158 y 181 a 184*). Atendiendo a su distribución según el monumento fotografiado, dos terceras partes pertenecen a la concatedral de Santa María de la Redonda, hecho en el que fue determinante su recurrente presencia en las diferentes tiradas y series de tarjetas postales ilustradas sobre la ciudad de Logroño. Esta afirmación se corrobora al analizar el soporte sobre

el que se presentan estas fotografías de vistas generales o urbanas de la concatedral logroñesa, siendo tarjetas postales en 23 de los 26 casos catalogados¹⁰⁰⁷. Dejando a un lado este condicionante, las imágenes del monumento situado junto a la Plaza del Mercado pueden agruparse en tres subcategorías dependiendo del modo en el que fue fotografiado. En primer lugar, catorce imágenes se corresponden con tomas realizadas a pie de calle o desde lugares elevados, generalmente balcones, en las que la concatedral de Santa María de la Redonda aparece, con mayor o menor intensidad, como uno de los elementos más destacados y representativos del alineamiento septentrional de edificios de la actual calle Portales. En concreto, se trata de un grupo de vistas en las que esta arteria principal de Logroño es retratada de este a oeste o, en menor medida, de oeste a este en las que la figura del templo religioso sobresale por encima del resto de construcciones gracias a la esbelta y alta silueta de una o de las dos torres que se erigen en su fachada occidental y que pueden observarse desde grandes distancias. En ciertos casos en los que la toma está realizada en las proximidades del monumento, también se puede observar su fachada meridional jalonada de pináculos en la que se abre la portada dedicada a la Asunción de la Virgen. Dentro de este primer grupo, rompiendo la tónica general de retratar la concatedral logroñesa desde la propia calle Portales, también se incluye una vista novedosa realizada desde el extremo meridional de la calle Marqués de Vallejo que permite observar parcialmente la torre sur de la concatedral de Santa María de la Redonda (*cat. nº 136*). El segundo grupo de imágenes está conformado por nueve tomas cuya atención recae directamente sobre la fachada occidental del edificio pero que, al mismo tiempo, ofrecen información visual sobre su entorno urbano más cercano. Así, además de la fachada occidental compuesta por una portada en retablo de tres cuerpos y siete calles cobijada por bóveda de horno y dos torres de cuatro cuerpos que la flanquean, estas fotografías permiten observar ciertos detalles del espacio de plaza hacia el que se abre y de las dos calles que la flanquean a ambos lados, la calle Caballería, al norte, y la porticada calle Portales, al sur. El último de los grupos se compone de tres fotografías “a vista de pájaro”, tomadas con toda probabilidad desde lo alto de la torre de la iglesia de Santiago el Real, en las que la concatedral de Santa María de la Redonda se destaca tanto en altura como en volumen respecto al resto de las construcciones que se disponen a su alrededor y que conformaban en sector nororiental de la ciudad durante el primer tercio del siglo XX. Entre estas construcciones circundantes al edificio religioso, del que se muestran las fachadas norte y oeste, sobresalen la torre de estilo mudéjar de la iglesia de San Bartolomé o el Instituto de Segunda Enseñanza, actual IES Práxedes Mateo Sagasta.

Mucho menos abundantes en número son las vistas generales y urbanas de los restantes monumentos riojanos declarados hasta 1936 que se conservan en el Fondo del IER para este periodo. Las cuatro tomas del monasterio de Yuso correspondientes a esta tipología están capturadas desde el noroeste, más allá de la cerca o muralla que cierra el conjunto arquitectónico por el norte, desde el lugar en el que confluyen las actuales calle Mayor y calle Convento de la población emilianense. Como resultado de esta ubicación, las fotografías recogen las construcciones correspondientes a la iglesia y la portada de acceso al cenobio, construcciones hacia las que el fotógrafo se fue acercando poco a poco para pasar de lo general a lo particular. Si en la primera de estas imágenes es posible hacer un recorrido de izquierda a

¹⁰⁰⁷ En las páginas 425 a 430 de este capítulo se realiza un análisis en profundidad de las fotografías catalogadas según el soporte en el que se presentan, dedicando un apartado especial al caso concreto de las tarjetas postales.

derecha por los diferentes edificios del conjunto monástico que asoman por encima de la cerca, en la última de ellas tan solo se aprecian parcialmente los muros que cierran la nave del evangelio de la iglesia del monasterio y la torre ochavada culminada en chapitel que se levanta sobre su cabecera. Tres son las vistas generales o urbanas que se conservan de las catedrales de Calahorra y Santo Domingo de la Calzada. En el primero de los casos, las tres tomas tienen como protagonista la fachada occidental del templo religioso configurada por una gran portada en retablo, con tres pisos y tres calles rematada en frontón triangular y una torre de planta rectangular en sus primeros cuatro cuerpos y octogonal en su cuerpo superior que se levanta a los pies de la nave de la epístola. En el caso de la catedral calceatense, dos de las fotografías son vistas urbanas desde el extremo occidental de la calle Mayor en las que se aprecian, a lo lejos, los cuerpos superiores de su torre barroca exenta y parte de los muros correspondientes a su fachada meridional. La tercera y última se corresponde con una toma general del ángulo nororiental de la cabecera del edificio en la que sobresalen los volúmenes de sus capillas absidiales, de la girola y del presbiterio. Del monasterio de Suso tan solo se ha catalogado una fotografía dentro de la categoría 'Vista general o urbana' que se corresponde con una toma desde un camino con abundante vegetación situado al suroeste del edificio desde el que se observan las diferentes construcciones y dependencias conventuales que se adosaban tanto a los pies de la iglesia como a su vertiente meridional, desapareciendo las primeras de manera definitiva en la década de los años sesenta del siglo pasado y sufriendo una controvertida intervención las segundas durante la restauración dirigida por Francisco Íñiguez Almech entre 1934 y 1935. En último lugar, conviene destacar la ausencia de fotografías generales del exterior del monasterio de Santa María la Real de Nájera y, en concreto, de las fachadas correspondientes a la cabecera de su iglesia, característica por los seis torreones defensivos cilíndricos que se disponen en sus ángulos. Este hecho se podría deber a la falta de interés y relevancia artística que los fotógrafos concedieron al aspecto exterior del monumento en comparación con sus espacios interiores y, en especial, de su magnífico claustro.

Claustros altos y bajos

Con una representación similar a la de las vistas generales o urbanas aparecen las 32 fotografías dedicadas a los claustros, altos y bajos (*cat. nº 023 a 025, 027 a 029, 055 a 060, 062, 070, 171 a 174 y 188 a 201*), de los monasterios de Yuso y Santa María la Real de Nájera. El primero de estos monumentos está representado por 18 imágenes, 11 de las cuales están dedicadas a las galerías del claustro bajo. En este primer grupo se incluyen cinco vistas longitudinales de los lados meridional, septentrional y oriental de este claustro bajo, dos tomas en mayor detalle de la puerta de acceso a la iglesia situada en el ángulo nororiental del y, finalmente, cuatro imágenes protagonizadas por las arquerías que se abren hacia el patio interior, tres de ellas capturadas desde el lado occidental del claustro y una última que recoge el esquinazo nororiental de dichas arquerías apuntadas. El segundo de los grupos lo componen tres fotografías que reproducen, también longitudinalmente, los pasillos este y norte del claustro alto, tomas para las que se abrieron todas las puertas de los balcones con el objeto de permitir una mayor entrada de luz que facilitara la realización de la captura. A pesar de ello, en el caso de la fotografía del lado oriental tomada en dirección sur-norte, este recurso generó un fuerte contraste de luces y sombras como consecuencia de la incidencia directa de la iluminación exterior sobre este lado (*véase lám. 207*). Un tercer y último conjunto de imágenes lo conforman

cuatro vistas en las que se muestra el aspecto exterior de ambos claustros y que fueron realizadas, tres desde los balcones del piso superior en dirección hacia el ángulo noreste del claustro sobre el que se erige la torre ochavada de la iglesia, y una última desde el propio patio interior del claustro hacia la fachada meridional del mismo, compuesta por seis arcadas apuntadas sobre las que se disponen los correspondientes ventanales abalconados cuyas puertas aparecen abiertas de manera alterna.

A pesar de contar también con claustro alto, las 14 fotografías de Santa María la Real de Nájera clasificadas dentro de esta categoría reproducen, sin excepción, su claustro bajo¹⁰⁰⁸. La mitad de estas imágenes se corresponden con las típicas vistas longitudinales de los diferentes lados del claustro que, en el caso concreto del monasterio najerino, reciben un nombre específico. Así, son tres las tomas que recogen en lado oriental o de los Mártires en ambos sentidos, de norte a sur y de sur a norte. Lo mismo ocurre con las tres imágenes del lado occidental o de los Confesores, mientras que tan solo existe una fotografía con orientación oeste-este en la que se muestra al completo el lado meridional o de los Caballeros del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera. Cinco son las imágenes en las que el protagonismo recae sobre el ángulo o esquinazo interior en el que confluyen las arquerías norte y oeste del claustro bajo y en el que se disponen tres hornacinas bajo doseletes calados que cobijan imágenes de santos sobre ménsulas. El hecho de que todas las fotografías pertenezcan a este mismo esquinazo puede deberse a que es el único que preserva, aun con pérdidas y mutilaciones, sus tres esculturas de bulto redondo. Finalmente, dentro de esta misma categoría denominada 'Claustro' se incluyen dos imágenes en las que la atención se dirige hacia dos de los muros de este claustro bajo en el que se abren puertas de ingreso hacia diferentes estancias del propio monasterio. La primera de ellas se ubica en el lado oriental o de los Mártires del claustro y recoge la llamada Puerta de los Reyes, de acceso a la antesacristía de la iglesia, y uno de los sepulcros en arcosolio que se dispone junto a ella. Esta puerta de ingreso en arco carpanel destaca por sus tres roscas molduradas con decoración calada de follaje y figuras animadas y por su remate con arquivolta sustentada en ménsulas, decoración de cardinas al extradós y escudos de Castilla y Navarra a cada uno de los lados. La segunda de estas fotografías reproduce la puerta de acceso al brazo norte del crucero de la iglesia desde el claustro de los Caballeros, en el lado meridional, y el arranque de los nervios de las bóvedas de crucería que cubren el espacio. En este caso, se trata de un ingreso de medio punto con molduras apoyadas sobre pilastras cajeadas sobre el que se dispone una nueva moldura trilobulada que apea sobre el friso y que contiene en su interior el escudo de la Corona de Navarra.

Fachadas, portadas o ábsides

Las imágenes en las que los motivos fotografiados son fachadas, portadas o ábsides en detalle ascienden hasta las 23 (*cat. nº 001 a 008, 019, 072, 081, 090, 093, 115 a 117, 129, 143, 147, 169 y 185 a 187*), con la siguiente distribución por monumentos: iglesia de San Bartolomé en Logroño (9 fotografías), catedral de El Salvador en Santo Domingo de la Calzada (5

¹⁰⁰⁸ A pesar de que entre las fotografías catalogadas existen 8 imágenes en las que se reproducen algunos de los ventanales apuntados de tracería en claraboya que componen las diferentes arquerías de este claustro bajo, no se han incluido en esta categoría sino en la denominada 'Vano, ventanal o puerta' por haberse fotografiado de manera individualizada, como motivos en sí mismos.

fotografías), monasterio de Yuso en San Millán de la Cogolla (4 fotografías), concatedral de San María la Redonda en Logroño (3 fotografías), y catedral de Santa María en Calahorra (2 fotografías). Las nueve imágenes de la iglesia logroñesa se dirigen exclusivamente hacia su fachada y su portada occidental. Las dedicadas a la fachada, definidas así por la amplitud del encuadre que permite observar detalles más allá de la propia portada como el arranque de la torre cuadrangular que se erige sobre el ábside central o parte de los muros que completan esta fachada hacia el sur, son un total de siete tomas frontales. Sin embargo, una de ellas fue la toma que se utilizó para editar dos tarjetas postales que también forman parte de este catálogo y en las que se redujeron los límites superior e inferior respecto a la original para adaptarse al nuevo soporte (*cat. n.º 004, 005 y 006*). Por su parte, las dos fotografías protagonizadas por la portada occidental de acceso al templo no recogen más información del monumento que la de los propios elementos escultóricos y arquitectónicos que la conforman desde un punto de vista general y que fueron los que atrajeron la atención de todos aquellos fotógrafos que se encontraron frente a ella. Entre los de carácter escultórico sobresalen las escenas historiadas sobre la vida de San Bartolomé que se disponen en las jambas izquierda y derecha del segundo piso, bajo doseletes, y la representación de la Parusía de Jesucristo¹⁰⁰⁹, que ocupa el espacio del tímpano¹⁰¹⁰. Entre los de tipo arquitectónico destacan la puerta de ingreso adintelada, el piso inferior de arquerías apuntadas con intradós trilobulado que se dispone en derrame en ambas jambas o las seis arquivoltas apuntadas y molduradas que completan el conjunto.

De las cinco fotografías de la catedral calceatense pertenecientes a esta categoría, cuatro de ellas ofrecen diferentes perspectivas exteriores de la zona del ábside central, con mayor o menor detalle. Las dos primeras imágenes se corresponden con una vista general desde el noreste de la capilla absidial central dedicada a San Pedro, única de la época románica que pervive y que sobresale por sus parejas de ventanales de medio punto con capiteles decorados y por la ornamentación vegetal y animada de la cornisa y los canecillos del tejeroz, y por otra vista en mayor detalle de la zona alta más septentrional tanto de esta capilla absidial como de la girola, en cuyos elementos se concentra la decoración monumental a través de motivos vegetales y florales y de figuras humanas, animales y fantásticas (*cat. n.º 093*). Las otras dos fotografías suscitan ciertas dudas respecto a su clasificación, puesto que son sus pares de ventanas, tanto los del lado septentrional como los del lado oriental, los motivos principales. Sin embargo, el hecho de ofrecer información sobre otros elementos relevantes de esta estructura absidial, como los estribos en los que se sustentan o las cornisas y canecillos decorados que recorren sus tejados, ha sido fundamental a la hora de incluirlas dentro de la categoría de 'Fachada, portada o ábside'. La quinta y última de estas fotografías es una vista general desde el sur del adarve defensivo configurado en torno a tres grandes arcos apuntados que hace las veces de pórtico para el ingreso occidental al templo y, al mismo tiempo, de zona de paso inferior para los viandantes que recorren la calle del Cristo. Así las cosas, llama la atención la ausencia de imágenes de este periodo dedicadas a la fachada meridional de esta catedral de Santo Domingo de la Calzada, en la que se localiza su portada de acceso principal, más aún teniendo en cuenta

¹⁰⁰⁹ La expresión 'Parusía', en el mundo católico, hace referencia a la esperada segunda venida de Cristo en la que se juzgará a los vivos y los muertos y que, por ende, se asocia con el final de los tiempos (véase

¹⁰¹⁰ Las numerosas fotografías en detalle de su programa escultórico se analizan en el apartado dedicado a la categoría 'Escultura monumental'.

el amplio espacio abierto que se abre en torno a ella y que facilita la toma de fotografías de dicho motivo.

Cuatro son las fotografías que se han catalogado del monasterio de Yuso en las que los motivos retratados son, en este caso concreto, la portada barroca de entrada al propio monasterio y la portada occidental de acceso a su iglesia. La primera de ellas se reproduce frontalmente hasta en tres ocasiones, si bien en dos de estas tomas la captura se realizó a mayor distancia, incluyendo en la fotografía parte del arbolado que se distribuye en el espacio de plaza adyacente (*cat. nº 185 y 186*). A pesar de esta leve diferencia, en las tres imágenes es posible observar su estructura bajo gran arco de medio punto en cuyo piso inferior se encuentra la puerta de acceso adintelada con marco moldurado flanqueada, por pares de columnas corintias que resguardan sendas hornacinas vacías y en cuyo piso superior o ático se ubica un relieve cajeadado de san Millán Matamoros entre columnas corintias cuyo entablamento se corona con un gran escudo real con las armas de Castilla y Navarra. Esta portada se culmina con una especie de frontón triangular con pináculos y cruz central bajo la que se abre un óculo. La fotografía dedicada a la portada situada a los pies de la iglesia, que permite acceder directamente al templo sin necesidad de hacerlo a través del complejo monástico, también muestra parte de ese espacio abierto a modo de plaza que se abre ante ella y deja ver, además del óculo ovalado que se sitúa por encima de ella, su estructura de ingreso adintelado con frontón triangular partido sobre el que se dispone, bajo frontón semicircular, una hornacina adintelada con la imagen de san Millán y la inscripción “AÑO DE 1642” en el dintel, flanqueada por los escudos de Castilla y Navarra, todo ello cobijado bajo un gran arco de medio punto.

De las tres fotografías de la concatedral logroñesa, una ofrece una vista casi completa de su fachada occidental, de la que tan solo quedan excluidos los remates de sus dos torres y el cuerpo inferior de la portada en hemiciclo que queda oculto por los árboles que se disponen frente a ella, y las otras dos reproducen la portada meridional consagrada a la Asunción de la Virgen en la que sobresale su profusa ornamentación de grutescos. En ambos casos la toma está realizada desde los soportales que se levantan frente al monumento y cuyos pilares aparecen a contraluz en una de las fotografías (*cat. nº 147*). A pesar de que el punto de vista respecto al eje frontal de esta portada dista de una a otra imagen, las dos fotografías permiten observar en plenitud su estructura en arco de triunfo con ingreso de medio punto entre pares de columnas corintias en el piso inferior y hornacina apeada en pilastras con imagen de la Asunción flanqueada, nuevamente, por columnas corintias que soportan un frontón circular muy deteriorado en el piso superior.

Finalmente, las dos fotografías de la catedral de Santa María en Calahorra incluidas en esta categoría, a pesar de estar realizadas por dos autores diferentes y en fechas distintas, resultan casi idénticas¹⁰¹¹. Ambas recogen frontalmente y desde un punto de vista algo elevado la portada septentrional o de San Jerónimo del templo calagurritano (*véase lám. 203 y 204*). Cobijada por un tejazoz de escaso saliente, presenta doble ingreso en arco carpanel entre pilastras cajeadas decoradas con grutescos que soportan un friso igualmente ornamentado

¹⁰¹¹ Este hecho lleva a pensar que Pelai Mas, durante su campaña fotográfica por tierras riojanas desarrollada a mediados de 1931, pudo conocer y utilizar la fotografía anterior de Alberto Muro como referencia, eligiendo el mismo encuadre y el mismo punto de vista para realizar la toma.

sobre el que se dispone el tímpano en el que se representa la Coronación de la Virgen acompañada a los lados por las imágenes de san Emeterio y san Celedonio. Este tímpano, que fue objeto de atención individualizada por parte de los fotógrafos que se pararon frente a él como se verá más adelante, posee arquivoltas de diferente factura, la exterior con imaginería de ángeles músicos y El Salvador en la clave, enjutas con sendos relieves de ángeles trompeteros, y se enmarca entre columnas jónicas con entablamento de molduras geométricas alternas.

Panteones o sepulcros

Las fotografías catalogadas dentro de la categoría 'Panteón o sepulcro' suman un total de 15 imágenes (*cat. nº 030, 032 a 035, 046 a 054 y 145*) y pertenecen casi en su totalidad al monasterio de Santa María la Real de Nájera, siendo tan solo una toma la que pertenece a la concatedral de Santa María de la redonda. En concreto, se trata de una captura del sepulcro dedicado al general Espartero y su esposa Jacinta Martínez de Sicilia ubicado en el muro septentrional de la capilla norte de la girola de la concatedral de Santa María la Redonda y protagonizado por la escultura de bulto redondo de un ángel que descansa sobre un pedestal con los bustos del matrimonio esculpidos en relieve. En lo que respecta a las 14 fotografías restantes pertenecientes al monasterio najerino, nueve de ellas se corresponden con vistas del Panteón Real situado a los pies de la iglesia y las otras cinco a los sepulcros en arcosolio de Diego López de Haro (3 tomas) y Blanca de Navarra (2 tomas). Las capturas llevadas a cabo en el Panteón Real se convierten en un reportaje completo de la estancia, alternando fotografías realizadas desde el extremo septentrional (*cat. nº 032, 046, 048, 049 y 051*), una mayoría, con otras tomadas desde su extremo meridional (*cat. nº 047 y 050*). De esta manera, ofrecen una imagen general de este espacio funerario, que muestra cómo fue en origen antes de su transformación por las restauraciones del siglo XX, en el que se distribuyen a ambos lados de la escalera central un número aproximado de quince sepulcros de caja prismática, diez de ellos con esculturas yacentes y cartelas en sus tapas, que descansan en un respaldo de columnas y balaustres que soportan un friso rematado, alternamente, por frontones triangulares y semicirculares. Estas mismas fotografías, al igual que las tres que muestran este Panteón Real de manera frontal, también recogen la escalera central que da acceso a la cueva y que se encuentra flanqueada por dos heraldos con alabarda y por los sepulcros con las imágenes orantes de los reyes fundadores del monasterio, García de Nájera y Estefanía de Foix. Por su parte, las cinco fotografías de los dos sepulcros anteriormente citados se han incluido dentro de esta selección de fotografías de arquitectura puesto que, además de aportar información relevante desde el punto de vista constructivo y espacial, muestran obras integradas al edificio. Así, las tres imágenes catalogadas en las que el protagonismo recae sobre el sepulcro de Diego López de Haro recogen, además de la cuidada factura de los relieves de la parte frontal de la caja prismática en los que se representa el entierro del difunto o el deterioro de la figura yacente de la tapa, el arcosolio rebajado y con intradós casetonado bajo el que se cobija y que se localiza en el segundo tramo del ala sur del claustro bajo. Por su parte, las dos fotografías de la tapa románica del sepulcro de Blanca de Navarra revelan la forma en la que estuvo empotrado y embutido bajo un arcosolio escarzano y enlucido simulando sillares, contrastando con su ubicación actual, exenta en el centro del llamado Panteón de los Infantes.

Coros altos o bajos

Con un total de 14 fotografías aparecen las categorías 'Coro (alto o bajo)' y 'Vano, ventanal o puerta'. En el primero de los casos (*cat. nº 031, 042 a 045, 078, 083, 095, 111 a 112 y 208 a 211*), nueve de las imágenes corresponden a coros bajos y las restantes cuatro a coros altos en los que, además de las propias sillerías y estructuras típicas de estos espacios se ofrece información adicional del resto del edificio. Una tercera parte de estas tomas pertenecen al coro alto de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera, con cuatro capturas en dirección este-oeste, hacia la silla presidencial, y una última en dirección contraria, hacia la cabecera del templo (*cat. nº 042*). Las primeras muestran el espacio del propio coro alto configurado en torno a los tres tramos de sillería de doble altura y, al mismo tiempo, otros elementos destacados como los lienzos de seis parejas reales que se localizan a ambos lados de la silla presidencial en cuyo respaldo aparece la figura de García de Nájera cobijada por un cimborrio octogonal rematado por el escudo de la abadía o el lienzo de la familia benedictina que cubre el espacio apuntado del muro oeste. La que se orienta hacia el este permite conocer, además de las propias sillerías laterales y el gran órgano dispuesto en el muro norte (desaparecido en la actualidad), la distribución de la nave central de la iglesia y de las bóvedas de crucería que cubren el espacio.

El coro bajo de la iglesia de monasterio de Yuso está representado por cuatro fotografías, dos realizadas desde el interior del mismo hacia el altar mayor y otras dos tomadas desde ambos laterales de la cabecera hacia el propio coro bajo. A través de estas cuatro imágenes no sólo se observa la distribución de las sillerías de coro, del gran facistol dispuesto en el centro o de la reja que sirve de cierre, sino la de otros muchos elementos que completan el interior de la iglesia como los grandes pilares cilíndricos que diferencian la nave de las capillas laterales, las bóvedas estrelladas que cubren este espacio central, la cúpula elíptica de decoración geométrica que se erige sobre el presbiterio, el retablo mayor con el lienzo de fray Juan Rizi en el que se representa a san Millán en la batalla de Simancas y otros de menor entidad como los púlpitos o los bancos dispuestos en dos hileras para la asistencia al culto. Algo similar ocurre con dos de las tres capturas que tienen como protagonista el coro bajo de la catedral de El Salvador en Santo Domingo de la Calzada en las que, además de los elementos propios de este espacio (sillerías, facistol, reja, órganos, etc.), ofrecen información relevante sobre la cabecera del templo en lo que se refiere a sus cubiertas, sus pilares fasciculados o el retablo mayor obra de Damián Forment. La fotografía del coro bajo restante se orienta hacia los pies de la catedral y, más allá del lado occidental de la sillería, tan solo permite ver uno de los arcos formeros apuntados que delimita la nave central de la de la epístola o el óculo que se abre en altura en el muro oeste del edificio y cuya luz se tamiza por medio de un telón. Esto mismo ocurre con las dos fotografías del coro bajo de la catedral calagurritana, una de las cuales se orienta hacia su cabecera y la restante, hacia los pies.

Vanos, ventanales o puertas

La categoría "vano, ventanal o puerta" también la conforman un total de 14 fotografías (*cat. nº 022, 026, 061, 063 a 069, 099, 118, 121 y 166*), 11 de las cuales ofrecen imágenes de vanos o ventanas y las tres restantes, de puertas de paso de unas a otras estancias. El monasterio de Santa María la Real de Nájera acumula un total de diez imágenes clasificadas como tal, ocho

pertenecientes a los ventanales de su claustro bajo y otras dos a las puertas que desde sus alas dan acceso al brazo norte del crucero de la iglesia y a la antesacristía. A excepción de dos de las tomas que recogen el ventanal en el que se abre la puerta adintelada llamada de la Luna y que da acceso desde el lado oriental o de los Mártires del claustro bajo hasta el patio, las seis fotografías restantes muestran de manera individual seis de los veintitrés ventanales apuntados con tracerías de claraboya en su tercio superior apeadas sobre tres columnillas acanaladas y anilladas que componen las arquerías que cierran cada uno de los cuatro lados del claustro bajo. En concreto, reproducen frontalmente dos ventanales de cada uno de los lados del claustro, a excepción del lado norte o de las Vírgenes. Del lado occidental y del oriental, los ventanales fotografiados son el del cuarto y séptimo tramo empezando por el sur y del lado meridional, los ventanales tercero y quinto empezando por el oeste (*cat. nº 064 a 069*). En el caso de las dos imágenes de puertas capturadas en el monasterio najerino, una recoge frontalmente el ingreso en arco de medio punto moldurado en el que se dispone una puerta de nogal de estilo plateresco con postigo y decoración de paneles con grutescos, bustos y otros detalles ornamentales que da acceso al brazo norte del crucero de la iglesia desde el ala meridional o de los Caballeros del claustro bajo. La otra, muestra parcialmente la llamada Puerta de los Reyes, situada en el lado oriental del claustro bajo, de la que se aprecian su hoja de cuarterones con figuras romboidales, abierta en el momento de la toma, y la jamba sur compuesta por triple rosca de y decoración calada de follaje, racimos y figuras animadas.

De las cuatro fotografías restantes incluidas en esta categoría, tres pertenecen a la catedral de El Salvador en Santo Domingo de la Calzada y una al monasterio de Suso. En concreto, las del templo calceatense tienen como protagonistas los ventanales que se abren en la cabecera, tanto en la capilla absidial central o de San Pedro como en la girola. Dos de estas tomas son exteriores y ofrecen una vista en detalle del ventanal oriental del lado septentrional de la girola, en cuyos capiteles aparecen relieves figurativos de un ángel desquijarando a un león y un ave de larga cola, y de la mitad superior del ventanal meridional situado junto al contrafuerte central del ábside románico, cegado y con la representación de la Liberación de San Pedro y de aves entrelazadas en sus capiteles (*cat. nº 099*). La tercera de las fotografías está realizada desde el interior de esta capilla de San Pedro y ofrece una captura en contrapicado del ventanal de medio punto abocinado con parteluz triangular que se sitúa en el centro de la estancia. Por último, la fotografía del cenobio emilianense reproduce la puerta de acceso desde el pórtico meridional a la iglesia de la que destacan, además de su característico ingreso en arco de herradura, los capiteles pareados de alabastro sobre los que apea a occidente y que presentan decoración diferente de motivos geométricos, vegetales y figurativos.

Escultura monumental

Doce son las fotografías dedicadas a la 'Escultura monumental' (*cat. nº 009 a 018, 073 y 082*) de la iglesia de San Bartolomé en Logroño (10 tomas) y la catedral de Santa María en Calahorra (2 tomas). La portada occidental de la parroquia logroñesa de San Bartolomé y, más concretamente, su programa escultórico, sobresale dentro de este grupo de fotografías con diez capturas pertenecientes a un mismo reportaje en el que fueron reproducidos de manera minuciosa la mayor parte de sus escenas. Así, además de una primera imagen protagonizada por el tímpano en el que se representa la segunda Parusía de Cristo en triple despiece y sobre

un dosel que cobija las imágenes de los doce apóstoles conversando entre sí por parejas, se han catalogado otras nueve fotografías que recogen desde lo general hacia lo particular las diferentes escenas historizadas acerca de la vida de San Bartolomé. Cinco de ellas se corresponden con vistas generales de los grupos escultóricos que se distribuyen en las arquerías del piso superior tanto en la zona de los estribos del lado del evangelio y de la epístola como en las jambas septentrional y meridional. Las cuatro tomas restantes se centran en escenas específicas localizadas en el hastial sur del lado del evangelio en las que se representan el desuello del santo, su predicación con la piel que le ha sido desollada al hombro, un grupo escuchando estas prédicas y la figura barbada del rey Astiages. Por su parte, las dos fotografías pertenecientes a la catedral calagurritana ofrecen una vista casi idéntica del tímpano de su portada septentrional en el que, enmarcada por una serie de arquivoltas ligeramente apuntadas y con presencia desigual de decoración, aparece la figura central de la Virgen bajo un dosel en forma de concha sobre el que reposa la imagen de un ángel músico, siendo coronada por un par de pequeños ángeles y acompañada a ambos lados por las imágenes de los santos patronos de la ciudad, san Emeterio y san Celedonio (*cat. nº 073 y 082*).

Sacristías, bibliotecas u otras estancias interiores

Nueve de las fotografías catalogadas se han agrupado dentro de la categoría ‘Sacristía, biblioteca u otra estancia interior’ (*cat. nº 021, 077, 170, 175 a 177, 202 a 203 y 205*), perteneciendo siete de ellas al monasterio de Yuso y aportando el monasterio de Santa María la Real de Nájera y la catedral de Santa María en Calahorra un ejemplar cada uno. Del conjunto de imágenes del cenobio emilianense de Yuso, cuatro reproducen la sacristía de su iglesia (*cat. nº 175, 176, 202 y 203*), situada en una dependencia paralela al ala oriental de su claustro bajo, en dirección norte-sur. Asimismo, comparten por parejas el punto de vista desde el que fueron capturadas, dos desde el centro de la estancia y otras dos desplazadas hacia el este respecto a este eje central. El hecho de estar tomadas desde la misma entrada a la estancia responde al hecho de recoger la mayor información posible de la sacristía, desde el espacio central en el que se disponen de manera simétrica dos mesas de igual factura hasta las bóvedas de lunetos y arcos de medio punto profusamente decoradas con pinturas, pasando por la cajonería corrida que circunda la habitación, los grandes lienzos que se disponen sobre ella y el retablo de un solo cuerpo y ático dispuesto en la pared meridional, al fondo. Otra de las fotografías del monasterio de Yuso incluida en esta categoría ofrece una imagen general de la biblioteca en dirección noreste-suroeste (*cat. nº 177*), pudiendo observarse el acceso a esta estancia desde el ala oriental del claustro alto y, parcialmente, los lados occidental y meridional de su estantería corrida de doble planta repleta de códices, volúmenes y documentos de diversa naturaleza. Las últimas dos fotografías del monasterio emilianense pertenecen al denominado Salón de los Reyes, donde el elemento principal que atrajo la atención de los fotógrafos fue el primer tramo de su Escalera, de antepecho casetonado entre pilastras (las de arranque coronadas por leones tenantes de escudos en los que se inscribe la fecha “1697”) culminado en ingreso de medio punto al primer descansillo con idéntico casetonado tanto en las pilastras como en el perímetro del arco (*cat. nº 170 y 205*).

Una estancia similar es la que se reproduce en la única fotografía de esta categoría perteneciente al monasterio de Santa María la Real de Nájera. En este caso concreto se trata de

la caja de la escalera principal, cuyo arranque apenas se aprecia a la derecha de la imagen, donde el elemento protagonista lo constituye la Puerta de Carlos V que da acceso al ala septentrional del claustro bajo (*cat. nº 021*). Capturada frontalmente, esta puerta presenta ingreso trebolado de doble rosca decorada con hojarasca y figuras animadas, la externa acabada en conopio, sobre la que se enmarca un gran escudo imperial del monarca del que recibe el nombre. La fotografía restante muestra la sacristía de la catedral calagurritana siguiendo la misma perspectiva frontal, de oeste a este (*cat. nº 077*), a través de la cual se observan sus dos últimos tramos rodeados por una cajonería con respaldos de espejos, los numerosos lienzos de diferentes tamaños que cubren sus muros y los frescos que decoran tanto la cúpula y sus pechinas.

Columnas, capiteles u otros elementos sustentantes

En cuatro fotografías el interés de sus autores recayó sobre columnas, capiteles u otros elementos sustentantes, por norma general, ornamentados (*cat. nº 154, 159 y 167 a 168*). En este caso, todas las imágenes pertenecen al monasterio de Suso en San Millán de la Cogolla, estando dos de ellas dedicadas a capiteles, una al pilar cruciforme con columnillas adosadas que se localiza en la Cueva de San Millán y otras más a tres de los modillones de rollo que se dispone bajo su alero. En primer lugar, los capiteles fotografiados son el que se dispone sobre la columna adosada al pilar de transición de la iglesia, al final del tercer tramo, y cuya decoración se basa en arcos sogueados dentro de los que se disponen figuras geométricas; y los pareados de alabastro en los que apea el arco de herradura de acceso al templo, sobre la jamba occidental, que presentan decoración geométrica, vegetal y figurativa. En el caso de la toma dedicada al pilar septentrional que sustenta el arco bajo el que se cobija el cenotafio del santo, se muestran las columnas que se adosan a él (la orientada hacia el este desaparecida), las bastas basas sobre las que se sustentan y los capiteles y cimacios con ornamentación vegetal. En tercer lugar, la última de las imágenes ofrece una vista de tres de los modillones de rollo que se disponen bajo el extremo oriental del alero sur y que se decoran en torno a círculos con hélices y rosetas a bisel, presentando el central la palmeta que han perdido los dos que le flanquean (*cat. nº 154*).

Torres

Finalmente, tan solo existe una fotografía dedicada de manera exclusiva a las torres de los monumentos como elementos arquitectónicos en sí mismos (*cat. nº 134*). En concreto, en esta única imagen se reproduce el cuerpo de planta octogonal de la torre septentrional de la concatedral de Santa María de la Redonda, llamada también torre de San Pedro, y, parcialmente, la parte superior del segundo cuerpo de base cuadrangular y el arranque del cuerpo superior en forma de pináculo. Realizada con toda probabilidad desde la torre meridional o de San Pablo, permite observar en detalle los elementos que conforman este tercer piso de la torre norte que hace la función de campanario. De planta octogonal sobre base cuadrada con balaustrada ciega y pináculos en las esquinas, en cada una de sus caras se abre un vano de medio punto moldurado sobre jambas de pilastras cajeadas y, por encima de cada uno de ellos, un frontón partido con volutas y un óculo circular, también moldurado. Asimismo, tras la figura de la torre se aprecian algunos de los edificios y construcciones de la ciudad de Logroño situados más al norte como, por ejemplo, la torre campanario y la aguja de Santa María de Palacio, a la derecha, o el Puente de Hierro sobre el río Ebro, a la izquierda.

Esta clasificación por motivos fotografiados permite, a su vez, diferenciar entre tomas interiores, tomas exteriores y, en algunos casos muy concretos, aquellas que podrían definirse como “semiexteriores”. Esta categorización resulta fundamental pues influye directamente sobre los diferentes planos que caracterizan la fotografía de arquitectura, destacando sobre el resto los de carácter técnico y compositivo. Que una imagen esté realizada en un espacio interior, exterior o intermedio tiene implicaciones directas en lo referente a la iluminación y los tiempos de exposición, la amplitud de campo y el encuadre, los puntos de vista, la presencia humana, etc. En el caso concreto de las fotografías de los monumentos declarados en La Rioja hasta 1936 y conservadas en el Fondo Fotográfico del IER catalogadas en este trabajo, no existen grandes diferencias entre las capturadas en espacios interiores y las llevadas a cabo *au plein air*, siendo mayoría las primeras, con un total de 99 imágenes, frente a las segundas, con 88 tomas (fig. 3). En último lugar aparecen una treintena de fotografías que se quedan a medio camino entre las estancias plenamente cerradas y los espacios totalmente abiertos, a las que se ha decidido llamar “semiexteriores”, y que se corresponden mayoritariamente con las capturas realizadas en las galerías de los claustros bajos.

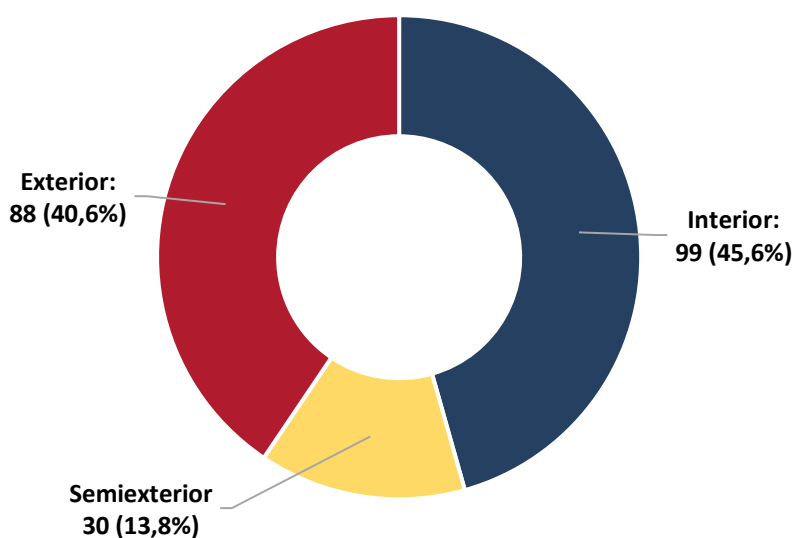


Figura 3. Número de fotografías de arquitectura catalogadas por ubicación de la toma (Elaboración propia).

Fotografías interiores

El hecho de que cerca de la mitad de las imágenes catalogadas (45,6%) estén realizadas en espacios interiores (*cat. nº 020 a 021, 031 a 052, 074 a 078, 083 a 088, 094 a 098, 100 a 114, 119 a 121, 144 a 145, 155 a 157, 159 a 168, 170, 174 a 180, 198 a 199 y 202 a 217*) atiende a dos factores principales, uno asociado a la evolución tecnológica del propio procedimiento fotográfico y otro, más relevante desde el punto de vista de este trabajo, relacionado con las motivaciones e intereses para las que fueron realizadas cada una de estas fotografías. En el primero de los casos, la avanzada cronología en la que se enmarcan la práctica totalidad de las imágenes catalogadas (primer tercio del siglo XX) se corresponde con un momento en el que los

avances técnicos habían alcanzado cotas muy altas, permitiendo la entrada de la fotografía a los espacios cerrados y dejando atrás la falta de tomas interiores de la que adoleció la fotografía de arquitectura durante sus primeras décadas de vida. En consecuencia, superados los enormes y pesados equipos, los engorrosos procesos de preparación previa de las placas y, especialmente, los interminables tiempos de exposición, los fotógrafos traspasaron las puertas de todo tipo de monumentos religiosos o civiles, públicos o privados, para documentar con sus cámaras todo aquello que resguardaban sus techos y paredes¹⁰¹².

Así ocurrió en una gran mayoría de estos monumentos declarados en La Rioja hasta 1936, cuyos interiores fueron incorporados a los repertorios de los diferentes fotógrafos y dados a conocer al público menos familiarizado con ellos. Dentro de este catálogo, los monumentos con mayor representación de imágenes interiores son, de mayor a menor, el monasterio de Yuso, con 26 tomas en las que se reproducen los diferentes espacios de su iglesia (nave central, capillas, coro bajo y trascoro, sacristía, etc.) y algunas de sus principales estancias monásticas (claustro alto, biblioteca y Salón de los Reyes); el monasterio de Santa María la Real de Nájera, con 24 fotografías protagonizadas por la nave principal, el coro alto y el Panteón Real, también correspondientes a su iglesia; y la catedral de Santo Domingo de la Calzada, cuyas naves, capillas y otros motivos reseñables como el coro bajo, la girola o el gallinero aparecen hasta en 23 capturas (*cat. nº 094 a 098, 100 a 114 y 119 a 121*). Por encima de la decena se encuentran el monasterio de Suso, con 13 fotografías generales de sus dos naves tanto en dirección este-oeste como oeste-este y de elementos constructivos y decorativos como la puerta en arco de herradura de acceso a la iglesia o algunos de sus capiteles más destacados; y la catedral de Santa María en Calahorra, con un recorrido de 11 imágenes por su coro y sus principales capillas. El interior de la concatedral de Santa María de la Redonda apenas aparece representado por dos imágenes¹⁰¹³, una vista transversal de la nave central hacia la zona del presbiterio y una toma general del monumento funerario dedicado al general Baldomero Espartero y su esposa Jacinta Martínez de Sicilia (*cat. nº 145*).

La excepción en esta creciente presencia de los espacios arquitectónicos interiores en la fotografía la representa la iglesia de San Bartolomé, de la que no se conserva, en base a los requisitos establecidos, ninguna imagen al respecto. La causa de este deliberado ostracismo no se debió a un mal estado de conservación de su espacio interno, pues desde que los padres de la Compañía de Jesús se hicieron cargo del templo, en 1899, se acometieron varias obras de retejado, arreglo y entarimado del coro o reubicación de los sepulcros de Los Almendrones en su capilla¹⁰¹⁴. De hecho, en el listado de 1904 remitido por la Academia de Bellas Artes de San Fernando al Ministerio de Instrucción Pública sobre “las diferentes prioridades y clases de intervención a realizar” en los diferentes monumentos nacionales, la iglesia de San Bartolomé figuraba entre aquellos que no era preciso atender con urgencia “por estar destinados al culto,

¹⁰¹² A pesar de este gran avance tecnológico en el proceder fotográfico, ciertas tomas interiores siguieron presentando grandes dificultades técnicas asociadas a la falta iluminación, natural o artificial, de estos espacios.

¹⁰¹³ En el proceso de catalogación se ha descartado una tercera imagen realizada en el interior de la concatedral de Santa María la Redonda puesto que, a pesar de que pueden observar algunos detalles residuales, tiene como protagonista la imagen de santa María Magdalena que, en la época de la toma, se localizaba adosada a uno de los pilares que dividen la nave central de la del evangelio. Actualmente, esta escultura se ubica en la esquina noroeste del muro occidental de la girola.

¹⁰¹⁴ LÓPEZ FERNÁNDEZ, Adolfo, *La iglesia de San Bartolomé de Logroño...*, pp. 173-174.

u otro servicio que atiende a su custodia y conservación, por haber sido restaurados recientemente, por su escasa importancia o por su difícil o imposible restauración”¹⁰¹⁵. Por lo tanto, la ausencia de tomas interiores de esta iglesia logroñesa debió responder al destacado protagonismo que asumió su portada occidental y que eclipsó tanto a los restantes elementos externos del edificio, incluida su torre de estilo mudéjar del siglo XVI, como a sus espacios internos.

El segundo de estos factores que condicionaron la amplia presencia de imágenes interiores tiene que ver con las intenciones y objetivos para los que fueron capturadas. Frente al predominio de las vistas generales del aspecto exterior de los monumentos que tan en boga estuvieron durante la práctica totalidad de la segunda mitad del siglo XIX y que recibieron un impulso importante con la aparición de las tarjetas postales ilustradas, convirtiendo a este tipo de fotografías en un producto comercial, la asunción de la fotografía como herramienta auxiliar del trabajo de estudiosos e investigadores trajo consigo una mayor especialización, concreción y precisión de los motivos fotografiados. Este interés específico por fotografiar unos determinados elementos con mayor minuciosidad respondió a esta nueva utilidad de la imagen fotográfica como documento de análisis y estudio y afectó tanto a las estructuras puramente arquitectónicas, exteriores e interiores, como a los bienes muebles cobijados dentro de los respectivos monumentos. El resultado de todo ello se plasmó en un crecimiento cuantitativo y cualitativo de los repertorios fotográficos artísticos donde los espacios interiores y las obras de arte ubicadas en ellos fueron recuperando terreno respecto a las tradicionales tomas exteriores.

Esta tendencia queda refrendada a través de las fotografías conservadas en el Fondo Fotográfico del IER y revelan una suerte de procedimiento descriptivo de los edificios desde lo general hacia lo particular, desde los espacios exteriores hacia los interiores. De esta manera, en los reportajes de cada uno de los monumentos declarados hasta 1936, especialmente en aquellos llevados a cabo de manera sistemática por autores especializados en la reproducción de obras de arte que, en ocasiones, atendieron a encargos específicos, las imágenes de naves, capillas, coros, sacristías, retablos y todo tipo de obras de arte mueble (*lám. 190*) se volvieron numerosísimas y convirtieron a los espacios interiores en uno más de los escenarios habituales de trabajo de los fotógrafos.

Fotografías exteriores

De las 217 fotografías catalogadas, en torno a un 40% son tomas exteriores (*cat. nº 001 a 019, 026, 063 a 069, 071 a 073, 079 a 082, 089 a 093, 099, 115 a 118, 122 a 143, 146 a 154, 158, 169, 171 a 172 y 181 a 189*), predominando por encima del resto las vistas generales o urbanas, que suman un total de 37 imágenes, y aquellas en las que la atención recae sobre fachadas concretas, portadas de acceso o la apariencia externa de ábsides o girolas, cuya representación gráfica asciende hasta las 23 capturas. Doce son las fotografías de escultura monumental en las que se recogen las escenas escultóricas de tímpanos o jambas de dichas portadas, mientras que las tomas exteriores de vanos, ventanales o puertas alcanzan la decena. De las seis últimas imágenes exteriores, cuatro forman parte de la categoría ‘Claustro (alto o

¹⁰¹⁵ Documento transcrito en ORDIERES DÍEZ, Isabel, *Historia de la restauración monumental en España...*, pp. 257-258.

bajo) y otras dos a las de 'Torre' y 'Columna, capitel u otro elemento sustentante' respectivamente. Según su distribución por monumentos, algo más de una tercera parte (30 tomas) pertenecen a la concatedral de Santa María de la Redonda, siendo fundamental en este hecho la influencia de las numerosas ediciones de series de tarjetas postales sobre la ciudad de Logroño que concedieron un protagonismo especial a este edificio religioso¹⁰¹⁶. Este fenómeno de las tarjetas postales ilustradas, junto a su llamativa portada occidental, también contribuyó, aunque en mucha menor medida, a que la iglesia de San Bartolomé aparezca en el segundo lugar, con 19 capturas exteriores. Siete menos son las imágenes que del monasterio de Yuso se tomaron *au plein air*, llegando a la decena las fotografías que ofrecen vistas de la catedral de El Salvador en Santo Domingo de la Calzada a pie de calle. Por debajo de la decena de capturas exteriores se quedan el monasterio de Santa María la Real de Nájera (8 fotografías), la catedral de Santa María en Calahorra (7 fotografías) y el monasterio de Suso en San Millán de la Cogolla (2 fotografías).



Lámina 190. Pelai Mas, *Escena principal del Tríptico de la Anunciación*, Santo Domingo de la Calzada, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos).

¹⁰¹⁶ De las 27 fotografías exteriores de la concatedral de Santa María la Redonda, 21 aparecen en soporte tarjeta postal.

Fotografías” semiexteriores”

El 13,8% restante de fotografías que no son capturas interiores ni exteriores en sentido estricto, se han agrupado bajo la denominación “semiexteriores” (*cat. nº 022 a 025, 027 a 030, 053 a 062, 070, 173, 190 a 197 y 200 a 201*) y se corresponden en su totalidad con las tomas capturadas en los claustros bajos de los monasterios de Santa María la Real de Nájera (19 fotografías) y Yuso (11 fotografías). Por consiguiente, la gran mayoría de estas imágenes, un total de 25, se inscriben en la categoría de ‘Claustro (alto o bajo)’ y muestran diferentes aspectos que los configuran. Por un lado, aparecen vistas longitudinales de sus alas o lados, desde un extremo hasta el otro. En otros casos las tomas se centran en las arquerías de cada uno de estos lados y que se abren hacia el patio interior o en los esquinazos que se crean en la confluencia de éstas. Finalmente, otras imágenes presentan detalles algo más específicos que se disponen en los muros que cierran el claustro bajo como las galerías de sepulcros en arcosolio o las puertas y portadas de acceso a la iglesia o a otras estancias del propio cenobio. Las cinco fotografías “semiexteriores” restantes se corresponden con tres capturas, con mayor o menor detalle, del sepulcro de Diego López de Haro que se dispone en uno de los arcosolios del lado meridional o de los Caballeros del claustro bajo najerino y con dos imágenes en las que se reproducen las puertas de acceso al crucero y a la antesacristía del propio monasterio de Santa María la Real de Nájera.

Por soporte

Otro de los criterios fundamentales a la hora de clasificar las fotografías de arquitectura catalogadas es el soporte en el que se presentan, entendiendo como tal el material de diversa naturaleza y composición sobre el cual queda fijada la emulsión o, en su caso, la impresión fotográfica.

Desde la aparición del daguerrotipo fueron numerosos los procedimientos y, por ende, los soportes que se emplearon tanto en la fotografía en general como en la de arquitectura en particular. Entre los más usuales, además de los de tipo metálico como la lámina de plata o de hojalata que fueron la base de las técnicas primitivas de la daguerrotipia y la ferrotipia respectivamente, sobresalieron la placa de vidrio y el papel. En ambos casos, dependiendo del procedimiento fotográfico empleado y del tratamiento químico recibido, ejercieron la función de negativo o positivo. Sin embargo, y por norma general, fue el vidrio el soporte principal para las imágenes en negativo¹⁰¹⁷ (al colodión húmedo, a la albúmina, a la gelatina, etc.) y el papel el material empleado para el positivado de éstas (calotipo, papel a la sal, a la albúmina, al carbón, a la gelatina de ennegrecimiento directo, al colodión de ennegrecimiento directo, a la gelatina de revelado químico...). El papel y sus múltiples variaciones en cuanto a la composición, gramaje, dimensión, color, etc., también se convirtieron en los soportes principales de los procedimientos fotomecánicos y de impresión fotográfica, destacando por encima del resto la fototipia y su aplicación en publicaciones de todo tipo y, especialmente, en series de tarjetas postales ilustradas.

¹⁰¹⁷ La placa de vidrio en su función de negativo fotográfico fue sustituida paulatinamente por otros soportes de naturaleza plástica como el nitrato de celulosa, usado entre 1878 y 1951, el acetato de celulosa o el poliéster.

Teniendo en cuenta estas breves consideraciones previas, la distribución de las fotografías de los monumentos declarados en La Rioja hasta 1936 conservadas en el Fondo Fotográfico del IER y catalogadas en este trabajo según el soporte sobre el que aparecen es la siguiente: el 86,2% son copias positivas sobre papel y el restante 13,8% tarjetas postales ilustradas (*fig. 4*).

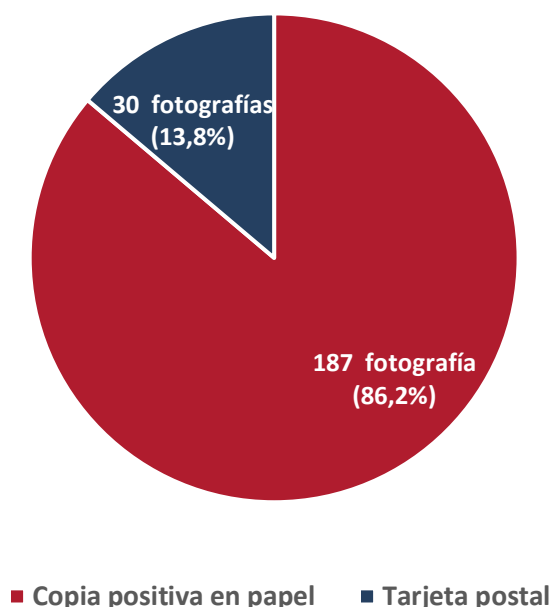


Figura 4. Número de fotografías de arquitectura catalogadas por soporte (Elaboración propia).

Entre las 187 copias positivas catalogadas, cerca de un 70% se presentan en papel gelatina de revelado químico (también llamado papel baritado)¹⁰¹⁸, correspondiéndose con las 129 fotografías procedentes del Archivo Mas (*cat. nº 007 a 018, 036 a 070, 079 a 114, 146 a 147, 158 a 164 y 181 a 217*). La naturaleza y composición del soporte papel de las otras 58 fotografías se desconoce, siendo en algunas ocasiones copias realizadas a partir de otros positivos o tarjetas postales ilustradas y, en la mayoría de los casos, a partir del negativo original. Este último es el caso de las fotografías de Alberto Muro, cuyos negativos originales en placas de vidrio también forman parte del Fondo Fotográfico del IER (*lám. 191*)¹⁰¹⁹, haciendo que cerca

¹⁰¹⁸ Este proceso de revelado químico emplea como base un papel cuya estructura se compone de tres capas: una de clorobromuro de plata mezclado con gelatina, otra de barita y una última de papel. Sobre procedimientos fotográficos y soportes véanse FUENTES DE CÍA, Ángel María y ROBLADANO ARILLO, Jesús, “La identificación y preservación de los materiales fotográficos”, en DEL VALLE GASTAMINZA, Félix (coord.), *Manual de documentación fotográfica*. Madrid, Síntesis, 1999, pp. 43-76; MESTRE I VERGÉS, Jordi, *Identificación y conservación de fotografías*. Gijón, Ediciones Trea, 2004.

¹⁰¹⁹ A pesar de que se han empleado las fotografías conservadas en soporte papel para la catalogación de las correspondientes imágenes de Alberto Muro en las que se reproducen la arquitectura de los monumentos declarados en La Rioja hasta 1936 al ser los ejemplares que aparecen digitalizados para su consulta y reproducción, los negativos originales de los que proceden, han sido fundamentales a la hora de datar las respectivas tomas.

de una cuarta parte de las capturas que se presentan sobre formato papel tengan su correspondiente fotografía en negativo de la que proceden (*fig. 5*).



Lámina 191. Alberto Muro, *Puerta de acceso al patio del claustro bajo de monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1912-1930, negativo en placa de vidrio (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos).



Figura 5. Distribución de copias positivas en papel por existencia del negativo original en el Fondo Fotográfico del IER (Elaboración propia).

A excepción de las logroñesas iglesia de San Bartolomé y concatedral de Santa María de la Redonda, entre cuyas imágenes se encuentran tanto fotografías en soporte papel como tarjetas postales, las tomas de los restantes monumentos son exclusivamente copias positivas en papel. Vuelven a ser el monasterio de Santa María la Real de Nájera y el monasterio de Yuso los monumentos con mayor representación de fotografías en este tipo de soporte, con 51 y 49 tomas respectivamente. Por detrás de estos grandes monasterios aparecen las catedrales de El Salvador en Santo Domingo de la Calzada y la de Santa María en Calahorra, con 33 y 18 copias positivas sobre papel respectivamente. Desde el punto de vista cuantitativo, los monumentos con menor representación de fotografías en soporte papel son el monasterio de Suso (15 ejemplares), la iglesia de San Bartolomé (13 ejemplares) y la concatedral de Santa María de la Redonda (8 ejemplares).

Tarjetas postales

Por su parte, las 30 tarjetas postales ilustradas catalogadas presentan únicamente imágenes de los dos monumentos logroñeses declarados hasta 1936, la iglesia de San Bartolomé y la concatedral de Santa María de la Redonda, con 6 y 24 postales respectivamente. A su vez, estas tarjetas postales forman parte de al menos once series diferentes conformadas por un número variable de entre 6 y 30 postales ilustradas cada una¹⁰²⁰. Siguiendo un orden cronológico basado en la fecha de edición de cada una de estas series, de la primera de ellas tan solo se ha catalogado una tarjeta con la portada oeste de la iglesia de San Bartolomé (*cat. n.º. 001*) y forma parte de una serie compuesta por 10 postales numeradas y editadas por *Hijos de Alesón* con imágenes logroñesas de autor desconocido e impresas mediante la técnica de la fototipia por *Hauser y Menet* en 1901. Hacia 1904, *Logroño postal. -Librería Moderna, Martínez y Ruiz* puso en circulación una nueva serie de 9 postales, impresas por la misma fototipia madrileña que la anterior, entre cuyas nueve tarjetas aparecen dos vistas parciales de la concatedral logroñesa y que se corresponden con dos de los ejemplares catalogados (*cat. n.º. 124 y 125*). en torno a 1910, la propia *Librería Hijos de Alesón* volvió a editar una colección con las mismas características que la comercializada nueve años antes en cuanto al impresor (*Hauser y Menet*), la técnica (fototipia) y el autor de las tomas (desconocido) que, en esta ocasión, contó con un total de seis tarjetas postales de diferentes localizaciones y monumentos de Logroño, apareciendo en el catálogo las dos protagonizadas por la concatedral de Santa María de la Redonda (*cat. n.º. 126 y 127*). En ese

¹⁰²⁰ Para determinar la pertenencia de cada una de estas tarjetas postales a series concretas editadas en La Rioja ha sido fundamental, además de los datos que figuran en el propio catálogo del IER, el reciente trabajo de Antonio Comi *La tarjeta postal en Logroño hasta 1950* (COMI RAMÍREZ, Antonio, *La tarjeta postal en Logroño hasta 1950...*).

mismo año y bajo la nueva denominación *Librería Moderna*, el establecimiento logroñés editó una extensa serie de 30 postales ilustradas impresas por la madrileña *Fototipia Castañeira y Álvarez* de la que se conservan en el Fondo Fotográfico del IER, entre otras, una tarjeta dedicada a cada uno de los monumentos declarados en la ciudad hasta 1936 (*cat. n.º. 129 y 002*).

Hacia 1915, este mismo establecimiento llamado entonces *Imprenta Moderna*, comercializó una nueva colección compuesta por una veintena de tarjetas postales numeradas de impresor y fotógrafo desconocido a la que corresponden dos vistas de la concatedral logroñesa, una tomada desde el sureste (*cat. n.º. 131*) y otra desde el oeste (*cat. n.º. 132*), y una imagen de la fachada occidental de la iglesia de San Bartolomé (*cat. n.º. 003*). Aproximadamente cinco años después, la *Imprenta y Librería Hijos de Merino* se sirvió de algunas de las fotografías realizadas por Alberto Muro en Logroño para editar una serie de en torno a 18 tarjetas postales. De impresor desconocido y realizadas a través de la técnica fototípica, presentan el reverso verde y las leyendas en letras rojas e incluyen tres tomas de la concatedral de Santa María la Redonda conservadas en el Fondo Fotográfico del IER (*cat. n.º. 122, 133 y 128*). En octubre de 1924 la *Librería Nacional y Extranjera*, sita en el número 10 de Muro de la Mata y fundada el 18 de enero de ese mismo año por el estellés Eduardo Miguel Careaga¹⁰²¹, editó una colección con vistas de la capital riojana realizadas por el militar y aficionado Manuel Servet y Fortuny, autoría que figura junto a los títulos incluidos en los anversos bajo la denominación “Cliché Servet”. Entre las diez postales que componen esta serie impresa a través de la técnica del huecograbado en el taller barcelonés de Joaquín Mumburú, en dos de ellas aparece de manera parcial la concatedral logroñesa y, más concretamente, su torre meridional o de San Pablo (*cat. n.º. 135 y 136*). Casi una década después, en 1932, se puso en circulación la serie “Bebed vino puro de Rioja” para la que también se emplearon capturas del propio fotógrafo calagurritano y de las que se han catalogado cuatro tarjetas postales que presentan, por pares, la misma captura de ambos monumentos religiosos logroñeses y que sólo se diferencian por presentarse en tono sepia (*cat. n.º. 149 y 006*) o en blanco y negro (*cat. n.º. 148 y 005*).

Rompiendo esta tendencia de editores exclusivamente regionales, más concretamente logroñeses, durante la década de los años treinta del siglo XX los editores nacionales entraron con fuerza en la impresión de tarjetas postales dedicadas a la capital riojana. Este es el caso de Gabino Hernández Alsina, ‘*Márgara*’, quien editó e imprimió hacia 1930 una serie de 25 tarjetas postales numeradas con las capturas que él mismo realizó en la ciudad de Logroño y entre las cuales se conservan en el Fondo del IER tres tarjetas en las que la concatedral de Santa María de la Redonda se presenta como protagonista principal de una imagen a vista de pájaro (*cat. n.º. 138*) o como elemento destacado del alineamiento septentrional de la calle del Mercado (*cat. n.º. 139 y 130*). Otra de las empresas más destacadas en el ámbito de la edición de las tarjetas postales en el plano nacional fue la zaragozana *Ediciones M. Arribas*, fundada por Manuel Arribas en 1905 y a la que dio continuidad posteriormente su hijo Mariano Arribas. Entre 1935 y 1945 esta firma editó al menos cuatro series distintas de tarjetas postales ilustradas dedicadas a la ciudad de Logroño. En concreto, las 8 tarjetas postales restantes catalogadas en este trabajo pertenecerían a dos de estas series que fueron editadas y puestas en circulación hacia 1935 y 1940 respectivamente. A la primera de ellas, compuesta por un total de 33 tarjetas numeradas sobre soporte papel fotográfico brillo que, según afirma Comi, fueron capturadas e impresas por

¹⁰²¹ *La Rioja*, Logroño, 18 de enero de 1924, n.º 11.274, p. 3.

el propio M. Arribas¹⁰²², se podrían incluir seis de estos ejemplares en los que se reproduce la fachada occidental de la concatedral de Santa María la Redonda (*cat. n.º. 140 y 142*), una toma general a vista de pájaro en cuya zona central se erige el monumento religioso (*cat. n.º. 152*), dos vistas de la actual calle Portales, por entonces calle de la República, desde el este y el oeste en las que sobresalen la fachada y la torre meridional del propio edificio (*cat. n.º. 151 y 153*) y, finalmente, una captura frontal de la fachada occidental de la iglesia de san Bartolomé (*cat. n.º. 019*). A la colección editada en 1940 e impresa a través de la técnica del huecograbado en tono sepia, con leyendas mecanografiadas en negro en el margen inferior de la imagen, corresponderían dos tarjetas postales en las que M. Arribas volvió a utilizar las fotografías de la calle del Mercado, calle del General Mola en la nueva fecha de edición, desde el este (*cat. n.º. 150*) y de la fachada oeste de la concatedral logroñesa (*cat. n.º. 141*).

Por fecha

La clasificación de estas 217 fotografías catalogadas según la fecha en la que fueron capturadas supone, en algunos casos, una difícil tarea de la que dependen numerosos condicionantes de distinta tipología, motivo por el cual resulta necesario realizar unas consideraciones y aclaraciones previas.

En primer lugar, como se ha adelantado en el apartado metodológico, el criterio cronológico establecido para la selección y catalogación de las fotografías de los monumentos declarados hasta 1936 y conservadas en el Fondo del IER ha tenido en cuenta la fecha en la que se llevó a cabo la captura de las mismas, siendo secundario el hecho de que su positivado o copia se realizase inmediatamente después de la toma o en épocas posteriores. Así, por ejemplo, a pesar de trabajar con los positivos digitalizados por cuestiones de naturaleza práctica, en el caso de existir el negativo original, ha sido éste la referencia utilizada para su clasificación cronológica¹⁰²³. En aquellos casos en los que las imágenes tan solo se presentan en soporte papel, una mayoría, para su datación se ha tenido en cuenta la fecha en la que se realizó la toma original, para lo que ha sido necesaria una tarea de documentación que, en ocasiones, ha resultado complicada e infructuosa. Frente a ello, existe un grupo importante de fotografías positivas sobre papel baritado del que se conoce bien el contexto temporal en el que fueron capturadas, por estar perfectamente documentado, siendo más sencillo atribuir una fecha concreta. Por último, la datación de aquellas fotografías que aparecen en los anversos de tarjetas postales no obedece a la fecha en la que fueron editadas, a pesar de que se tiene en cuenta como referencia y dato relevante a la hora de analizar el fenómeno de este medio de correspondencia en la transmisión de la imagen monumental de la región, sino a la fecha en la que fueron tomadas las imágenes que posteriormente se emplearon para ilustrarlas.

Como se ha podido comprobar, la datación de varios de los ejemplares que componen este conjunto fotográfico monumental catalogado presenta numerosas dificultades a la hora de establecer o fijar una fecha precisa de captura. En consecuencia, resulta fundamental analizar en detalle todos y cada uno de los elementos que aparecen fotografiados y que pueden aportar

¹⁰²² COMI RAMÍREZ, Antonio, *La tarjeta postal en Logroño hasta 1950...*, p. 327.

¹⁰²³ Así ocurre, por ejemplo, con una gran mayoría de las fotografías de Alberto Muro, cuyas copias positivas fueron realizadas hacia la década de los años setenta pero de las que se conservan sus negativos originales, datados todos ellos en el primer tercio del siglo XX.

información determinante para situar la realización de las tomas en un marco temporal determinado, más o menos concreto. Entre estos ‘marcadores cronológicos’ se encuentran, por ejemplo, edificios desaparecidos, en construcción o recientemente inaugurados; remodelaciones y reurbanizaciones de plazas, calles y otros espacios del entorno; supresiones, añadidos, elementos nuevos o cambios que se introdujeron en las diferentes intervenciones y restauraciones acometidas sobre los monumentos¹⁰²⁴, alguna de ellas en curso en el momento de la toma; acontecimientos o actos sociales de naturaleza pública o privada; etc. Estos y otros elementos de diversa naturaleza que, por lo general, están bien documentados desde el punto de vista cronológico contribuyen en gran medida a fechar aquellas fotografías que no pueden datarse a través de otros medios. En este sentido, tampoco hay que olvidar todas aquellas publicaciones que se sirvieron de estas fotografías como herramienta ilustrativa y que, teniendo en cuenta su fecha de publicación, permiten establecer la realización previa de las mismas¹⁰²⁵. Esto mismo ocurre con las colecciones y series de tarjetas postales, cuya fecha de edición marca un límite temporal que también sirve de referencia en esta ardua tarea de datación de las fotografías de arquitectura seleccionadas.

Como resultado de todo ello, existen grandes contrastes en la datación de unas y otras fotografías respecto a la precisión y el intervalo temporal asignado, siendo necesario acompañar a ciertas fechas concretas fórmulas como ‘hacia’, ‘anterior a’, ‘posterior a’... A pesar de esta circunstancia, se ha conseguido establecer una fecha bastante precisa para aproximadamente dos tercios de las imágenes catalogadas.

Intentando seguir un orden cronológico, al margen de algunas de las fotografías de Alberto Muro de las que se hablará más adelante, la más antigua de las imágenes se corresponde con una tarjeta postal editada hacia 1901 por *Hijos de Alesón* protagonizada por la portada occidental de la iglesia de San Bartolomé (*cat. n.º. 001*). De autor anónimo, también se desconoce si la toma fue realizada de manera expresa para la edición de esta colección de tarjetas postales. No obstante, debió ser tomada en los primeros compases del siglo pasado y, entre las fotografías catalogadas de este monumento logroñés, es la única en la que aparece sin la verja que se añadió entre 1910 y 1911 sobre la escalinata construida dos años antes a modo de acceso principal al templo¹⁰²⁶. Otras dos imágenes de la Concatedral de Santa María de la Redonda (*cat. n.º. 124 y 125*) de autor desconocido son anteriores a 1904, año en el que aparecieron impresas en la serie *Logroño postal* editada por la *Librería Moderna, Martínez y Ruiz*. A esta primera década del siglo XX también pertenecerían otras cuatro imágenes de la

¹⁰²⁴ En el caso concreto de la iglesia de San Bartolomé, la escalinata y la verja de cierre que se instalaron frente a la portada occidental en 1908 y 1911 respectivamente se convierten en elementos determinantes a la hora de datar la toma de las fotografías antes o después de dichas intervenciones.

¹⁰²⁵ Algunas de las fotografías realizadas por Alberto Muro en los dos edificios del monasterio de San Millán de la Cogolla fueron publicadas en 1929 por Constantino Garrán en su obra *San Millán de la Cogolla y sus dos insignes monasterios*, permitiendo fechar estas imágenes antes de dicho año.

¹⁰²⁶ En la fotografía de Alberto Muro en la que también se reproduce esta fachada occidental de la Iglesia de San Bartolomé (*cat. n.º. 004*) y en las dos tarjetas postales editadas en 1932 que se sirvieron de esta toma del fotógrafo calagurritano (*cat. n.º. 005 y cat. n.º. 006*) tampoco aparece esta verja de hierro. Sin embargo, en este caso no es fruto de que la toma se llevase a cabo antes de su instalación, sino de un retoque realizado por el propio Muro por medio del cual eliminó este elemento con la intención, más que probable, de permitir la contemplación íntegra de la portada.

conatedral logroñesa, tres de las cuales fueron realizadas por Alberto Muro, destinándose dos de ellas a la edición de tarjetas postales (*cat. n.º. 122 y 128*).

En la segunda década del siglo XX aparecen dos fechas asociadas a dos intervenciones fundamentales en el entorno de los monumentos logroñeses declarados en 1866 y 1931 respectivamente que sirven de referencia para datar las fotografías que protagonizan. En primer lugar, fue en el tránsito entre 1910 y 1911 cuando se cerró la escalinata de acceso a la iglesia de San Bartolomé que se había llevado a cabo apenas dos años antes por medio de una verja de hierro proyectada por el arquitecto bilbaino José María de Basterra y colocada por Mariano Yuste¹⁰²⁷. En consecuencia, todas las fotografías en las que aparece esta verja, que permaneció frente a la portada occidental del templo hasta 1952 cuando fue sustituida por una barandilla de madera¹⁰²⁸, se realizaron necesariamente a partir de dicho año. Entre las imágenes catalogadas de la iglesia de San Bartolomé, las más próximas en el tiempo a esta intervención sobre el monumento logroñés son la tarjeta postal incluida en la serie editada hacia 1915 por la *Imprenta Moderna* (*cat. n.º. 003*) y una captura realizada por Alberto Muro (*cat. n.º. 004*), que se empleó en 1932 para la edición de la serie “Bebed vino puro de Rioja” (*cat. n.º. 005 y 006*), en la que suprimió esta cancela de hierro por medio de un retoque apenas perceptible en la imagen positiva pero visible en el negativo original (*lám. 192*).

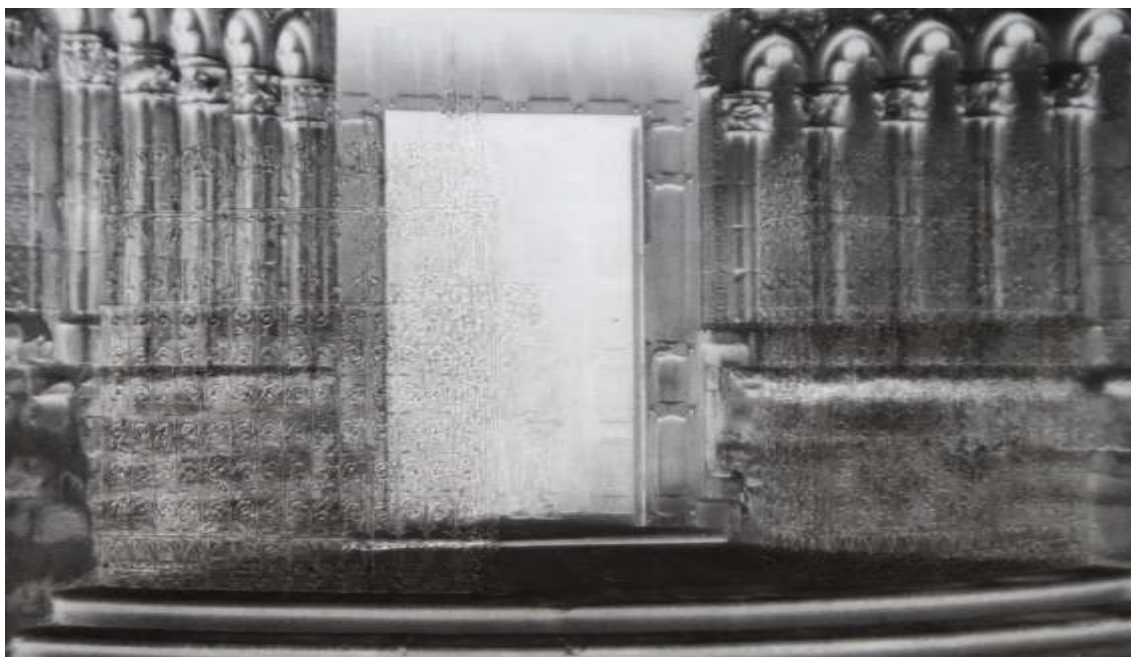


Lámina 192. Detalle del retoque para suprimir la reja de hierro en el negativo original de la fotografía Alberto Muro (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos).

La segunda de las intervenciones que se convirtió en un “marcador cronológico” imprescindible, en este caso concreto en el entorno de la concatedral de Santa María de la Redonda, fue el derribo en 1915 del edificio conocido como “el Portalón” (*lám. 193*) y la consiguiente apertura de la calle Juan Lobo, en cuya confluencia con la actual calle Portales se levantó un edificio proyectado por Agustín Cadarso coronado por una característica cúpula de

¹⁰²⁷ JIMÉNEZ TORRES, Fernando y JIMÉNEZ TORRES, Cristina (coord.), *Las calles de Logroño...*, p. 686.

¹⁰²⁸ LÓPEZ FERNÁNDEZ, Adolfo, *La iglesia de San Bartolomé de Logroño...*, p. 175.

techumbre cónica. Consecuentemente, todas aquellas fotografías en las que aún pervive la que fuera Casa Consistorial durante más de tres siglos y, por consiguiente, en las que todavía permanece cerrado, más allá del pasadizo que dio nombre al propio edificio, el paso al tráfico rodado entre la calle Caballería y la, por entonces, calle del Mercado deben datarse antes de ese año de 1915. Este es el caso, por ejemplo, de la imagen que recoge la fachada meridional y las torres de la concatedral de Santa María de la Redonda desde la plazuela donde confluyen la calle del Cristo y la actual Portales (*cat. n.º. 131*) y, por adición, de la toma correlativa que muestra la fachada occidental del monumento desde el noroeste (*cat. n.º. 132*), ambas tarjetas postales editadas hacia 1915 por la *Imprenta Moderna*.



Lámina 193. Alberto Muro, *Edificio de "El Portalón"*, Logroño, anterior a 1915, tarjeta postal (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos).

Durante este mismo periodo también debió realizarse la fotografía anónima que reproduce en detalle tres de los modillones del alero sur del monasterio de Suso (*cat. n.º. 154*). A pesar de estar fechada en la base de datos del Fondo Fotográfico del IER en 1925 por tener en cuenta la cronología de la copia positiva, la captura de esta imagen tuvo que llevarse a cabo necesariamente antes de la edición en 1919 de la obra de Manuel Gómez-Moreno *Iglesias mozárabes. Arte español de los siglos IX a XI*, en la que se incluyó una reproducción de esta misma fotografía en el tomo segundo dedicado a las láminas ilustrativas de los diferentes monumentos estudiados¹⁰²⁹.

A la segunda mitad de la década de los años veinte pertenecen tres de las tomas que utilizaron los editores nacionales Lucien Roisin y Gabino Hernández Alsina, '*Márgara*', para editar sus propias colecciones de tarjetas postales sobre Logroño. La imagen del fotógrafo francés data de 1928 (*cat. n.º. 137*) y, aunque presenta las características físicas propias de una tarjeta postal, se trata de una copia positiva extraída a partir de una de las postales que conformaron la serie editada por Roisin hacia 1930¹⁰³⁰, como así figura en el Fondo del IER. Por su parte, las tres imágenes de *Márgara* catalogadas también formaron parte de una colección de tarjetas postales con estampas logroñesas que el vallisoletano editó hacia esas mismas fechas pero cuyas fotografías se tomaron, al menos, en dos épocas diferentes. Mientras la toma impresa en la postal titulada "Muro de Cervantes y Torres de la Redonda" debió realizarse necesariamente antes de 1915 por aparecer en pie el recientemente citado "Portalón" (*cat. n.º. 130*), fecha en la que también se podrían datar otras imágenes de las calles contiguas que forman parte de esta serie de 25 vistas de la ciudad, las otras dos fotografías en las que también se observa la concatedral de Santa María de la Redonda podrían datarse bien entrado el año 1929 (*cat. n.º. 138 y 139*). Para determinar esta segunda fecha como la más probable, resulta fundamental el análisis de otro nutrido grupo de tarjetas postales de la que se compone esta colección editada por el propio Gabino Hernández Alsina entre las que se encuentra una dedicada a la fachada septentrional del Seminario Diocesano, inaugurado en noviembre de 1929, en la que se observan algunos andamios y a un par de operarios trabajando en la esquina noroccidental del edificio, cuya construcción está casi concluida a excepción de escasos detalles como las ventanas o parte del tejado (*lám. 194*).

¹⁰²⁹ GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel, *Iglesias mozárabes...*

¹⁰³⁰ La tarjeta postal de la que procede se reproduce en COMI RAMÍREZ, Antonio, *La tarjeta postal en Logroño hasta 1950...*, p. 349.



Lámina 194. G. H. Alsina (*Márgara*), *Nuevo Seminario*, Logroño, 1929, tarjeta postal (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos).

En lo que respecta a las ocho tarjetas postales editadas por M. Arribas en 1935 (*cat. n.º. 140, 151, 142, 152, 153 y 019*) y 1940 (*cat. n.º. 150 y 141*), en las que aparecen la iglesia de San Bartolomé y la concatedral de Santa María de la Redonda, pudieron ser realizadas por el propio editor, como así señala Comi¹⁰³¹, a principios de la década de los años treinta.

Las 129 imágenes de arquitectura catalogadas cuya autoría corresponde a Pelai Mas fueron realizadas durante la campaña fotográfica que el propio barcelonés acometió entre julio y agosto de 1931 en territorio riojano para surtir de material gráfico tanto a los hispanistas y estudiosos del arte que contrataban sus servicios como a la propia empresa familiar dirigida por su padre Adolf y que desde fechas tempranas asumió el nombre de *Arxiu Mas*. Hacia ese mismo año debió tomar Alberto Muro otras dos capturas de las fachadas occidentales de San Bartolomé (*cat. n.º. 004*) y Santa María de la Redonda para la edición en 1932 de la colección de tarjetas postales titulada “Bebed puro vino de Rioja” (*cat. n.º. 001 148, 149, 005 y 006*). Finalmente, las capturas más recientes del conjunto de fotografías de arquitectura catalogadas fueron tomadas por Juan Antonio Gaya Nuño entre 1935 y 1936 durante las intervenciones llevadas a cabo por Francisco Íñiguez Almech en el monasterio de Suso (*cat. n.º. 165 a 168*) y en la catedral de Santo Domingo de la Calzada (*cat. n.º. 115 a 121*).

Un apartado especial merecen las fotografías de Alberto Muro que no se emplearon para editar tarjetas postales y a las que, en la mayoría de los casos, la catalogación llevada a cabo por el IER concedió una cronología amplia de treinta años, entre 1900 y 1930. A pesar de las dificultades para datar de manera precisa cada una de estas fotografías, en ocasiones se pueden establecer ciertos límites temporales que reduzcan en mayor o menor grado la

¹⁰³¹ COMI RAMÍREZ, Antonio, *La tarjeta postal en Logroño hasta 1950...*, pp. 327, 330, 332 y 335.

cronología vigente hasta el momento. Uno de estos casos lo constituyen las imágenes que el fotógrafo calagurritano llevó a cabo en el monasterio de Santa María la Real de Nájera. En ellas se ofrece la imagen renovada del monumento tras la restauración integral que se acometió en el edificio entre 1909 y 1912, motivo por el cual no pudieron ser tomadas en ningún caso antes de la finalización de dichas obras.

Por su parte, cuatro fotografías catalogadas en este trabajo de todas las capturadas por Muro en los monasterios emilianenses de Suso y Yuso aparecen en la obra de Constantino Garrán publicada en 1929 *San Millán de la Cogolla y sus dos insignes monasterios*¹⁰³². En concreto, estas imágenes están dedicadas a la nave norte del monasterio de Suso (*cat. n.º. 155*) y a las puertas del trascoro de la iglesia (*cat. n.º. 178*), a la biblioteca (*cat. n.º. 177*) y a la portada barroca de acceso al monasterio de Yuso (*cat. n.º. 169*). Además, se acompañan de otras nueve tomas en las que se incluyen una vista exterior del monasterio de Suso, una imagen del cenotafio dedicado al santo ermitaño, cinco reproducciones de los marfiles y las arcas de san Millán y san Felices en las que se insertaban y una última vista del claustro del monasterio de Yuso realizada desde el interior del patio. En consecuencia, estas trece fotografías fueron realizadas por el fotógrafo natural de Calahorra antes de la publicación del prócer najerino en 1929, desconociéndose si se tomaron en un mismo viaje o si fueron fruto de diferentes jornadas fotográficas a lo largo de su extensa carrera profesional¹⁰³³.

En lo que respecta a las ocho tomas arquitectónicas de la catedral de Santa María en Calahorra, resulta igualmente complicado determinar cuándo fueron capturadas por el fotógrafo oriundo de la propia localidad riojabajeña, siendo numerosas las visitas que Alberto Muro realizó hasta ella una vez asentado con gabinete fotográfico propio y residencia estable en Logroño¹⁰³⁴. Sin embargo, una de las hipótesis más probables es que estas fotografías del monumento calagurritano fueran realizadas, en su mayor parte, en torno a 1922 como parte del proyecto titulado en la prensa local “El álbum de la Rioja”¹⁰³⁵. De hecho, el martes 14 de marzo de ese mismo año la sección ‘Crónica Calahorrana’ del periódico *La Rioja* se hacía eco de la reciente presencia en la ciudad del fotógrafo “enfocando fachadas, portalones, escudos, todo lo que creyó de pertinencia y que podía avalorar un álbum que piensa editarse en la capital y en el que ha de figurar lo más notablemente artístico de la provincia logroñesa”¹⁰³⁶. En el marco de este mismo encargo pudieron inscribirse algunas de las fotografías anteriormente citadas que Alberto Muro llevó a cabo en los monasterios de Nájera y San Millán de la Cogolla, localidades a las que se desplazó en abril de 1922 con objeto de “reproducir fotográficamente las mil maravillas que encierra el monumento nacional de Santa María la Real, para el álbum de

¹⁰³² GARRÁN, Constantino, *San Millán de la Cogolla y sus dos insignes monasterios...*

¹⁰³³ En el catálogo de la exposición sobre el fotógrafo calagurritano (Catálogo de Exposición, *Alberto Muro. Fotografías...*) algunas de estas fotografías que también aparecen en la obra de Garrán, como la dedicada a la biblioteca, se datan en fechas posteriores a 1930, mientras que otras, como la capturada desde los pies de la nave septentrional de la iglesia del monasterio de Suso, se sitúan en torno a 1910.

¹⁰³⁴ Tan solo a través de las páginas del diario *La Rioja* se han podido documentar hasta un total de siete visitas de Alberto Muro a su ciudad natal entre 1898 y 1924 por motivos profesionales o personales.

¹⁰³⁵ Se desconoce el destino final de este ambicioso proyecto cuyo objetivo principal fue el de fotografiar “todos los monumentos, obras y objetos diversos que encierran mérito suficiente para ser objeto de los arqueólogos y turistas que deseen conocer las joyas artísticas de nuestra provincia, que no son escasas y las hay de incalculable valor” (*La Rioja*, Logroño, 28 de marzo de 1922, n.º 10.711, p. 5).

¹⁰³⁶ *La Rioja*, Logroño, 14 de marzo de 1922, n.º 10.698, p. 2.

monumentos de la provincia”¹⁰³⁷. En este viaje, en el que el fotógrafo calagurritano estuvo acompañado por el profesor de la Escuelas de Artes y Oficios Ruperto Segura y el joven estudiante Alejandro Otegui, no sólo tomó imágenes del insigne monasterio najerino, sino que en una jornada posterior se desplazó hasta los dos cenobios emilianenses en los que dio continuidad a su trabajo fotográfico. En el monasterio de Yuso fue recibido con numerosas atenciones por la comunidad de frailes, pudiendo fotografiar los marfiles de las arcas de san Millán y san Felices, estancias concretas del complejo religioso como la sacristía y la biblioteca y otros muchos detalles del claustro y la iglesia. Por su parte, en el monasterio de Suso Alberto Muro impresionó “varias fotografías de las naves mozárabes; la gruta donde está el sepulcro del Santo; el retablo mayor, del que dijo don Rodrigo Soriano que era una maravilla de arte pictórico del siglo XV; los movillones[sic] del tejado, muy curiosos como del arte mozárabe, y otras”¹⁰³⁸. El hecho de que las fotografías que se especifican en estas enumeraciones coincidan con varias de las que se conservan en el Fondo del IER, refuerza la idea de que pudieron ser tomadas en los inicios del mes de abril de 1922 en el marco de este álbum monumental de La Rioja.

Finalmente, la datación de sus imágenes logroñesas más allá de los casos que se han comentado con anterioridad y que, en su mayor parte, se corresponden con fotografías empleadas en la edición de tarjetas postales ilustradas, también presentan dificultades en aquellos casos en los que apenas existen referencias desde el punto de vista arquitectónico, urbanístico o de otro tipo. A pesar de ello, pueden establecerse algunas referencias cronológicas más o menos exactas para ciertas tomas como una de las panorámicas de la capital en la que se erige la concatedral de Santa María de la Redonda en el centro y tras la cual se puede observar el andamiaje que rodea el chapitel occidental de la por entonces Casa Consistorial, intervención documentada por Álvarez Clavijo en julio de 1902¹⁰³⁹; la que recoge una vista de la calle del Mercado desde el este en la que sobresale al fondo la figura de la propia concatedral logroñesa (*cat. n.º. 123*), que debió tomarse antes de 1903 por no aparecer en la fachada de la Casa de los Chapiteles las lámparas de bronce con forma de dragón y cuatro vástagos con tulipas redondas que sí se aprecian en las fotografías de la visita de Alfonso XII a la ciudad en agosto de ese mismo año¹⁰⁴⁰; o la que ofrece una imagen general de la fachada occidental de la iglesia de San Bartolomé, capturada hacia 1915 (*cat. n.º. 004*).

8.3. Los fotógrafos de los monumentos declarados

Si bien entre las 217 fotografías catalogadas casi una décima parte de las fotografías de los monumentos declarados en La Rioja hasta 1936 conservadas en el Fondo fotográfico del IER son de autoría desconocida, el grupo restante de imágenes presentan una autoría bien conocida que hace referencia a ilustres personalidades de la fotografía, tanto en el ámbito regional como en el nacional. En concreto, se trata de un total de cuatro fotógrafos profesionales que desarrollaron una actividad intensa durante finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX (Alberto Muro, Pelai Mas, Lucien Roisin y Gabino Hernández Alsina), el militar aficionado a la

¹⁰³⁷ *La Rioja*, Logroño, 9 de abril de 1922, n.º 10.722, p. 2.

¹⁰³⁸ *La Rioja*, Logroño, 9 de abril de 1922, n.º 10.722, p. 2.

¹⁰³⁹ ÁLVAREZ CLAVIJO, M^ª Teresa, *La casa de Chapiteles en Logroño: de los Jiménez de Enciso al Instituto de Estudios Riojanos (siglos XVI al XXI)*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2006, p. 128.

¹⁰⁴⁰ ÁLVAREZ CLAVIJO, M^ª Teresa, *La casa de Chapiteles en Logroño...*, p. 130.

fotografía Manuel Servet Fortuny y un historiador, crítico de arte y escritor de primera línea como Juan Antonio Gaya Nuño. Desde el punto de vista cuantitativo (*fig. 6*), más de la mitad de las imágenes pertenecen al fotógrafo barcelonés Pelai Mas, autor de 129 de las más de doscientas fotografías catalogadas. En segundo lugar aparece el profesional riojano Alberto Muro, cuya representación fotográfica supera el medio centenar de ejemplares. Once son las capturas del soriano Juan Antonio Gaya Nuño seleccionadas, mientras que la presencia de imágenes realizadas por los fotógrafos y editores de postales Gabino Hernández Alsina 'Márgara' y Lucien Roisin es escasa, con tres y una imagen respectivamente. Entre ambos se encuentran las dos tarjetas postales catalogadas para las que se emplearon clichés de Manuel Servet. De las restantes 19 fotografías se desconoce el autor o presentan serias dudas sobre su atribución a ciertos fotógrafos, como se verá más adelante. A continuación se analiza la figura de cada uno de estos fotógrafos en relación a las imágenes catalogadas en este trabajo, habiéndose abordado su obra general y, especialmente, la dedicada a la fotografía de arquitectura y monumental en apartados anteriores.

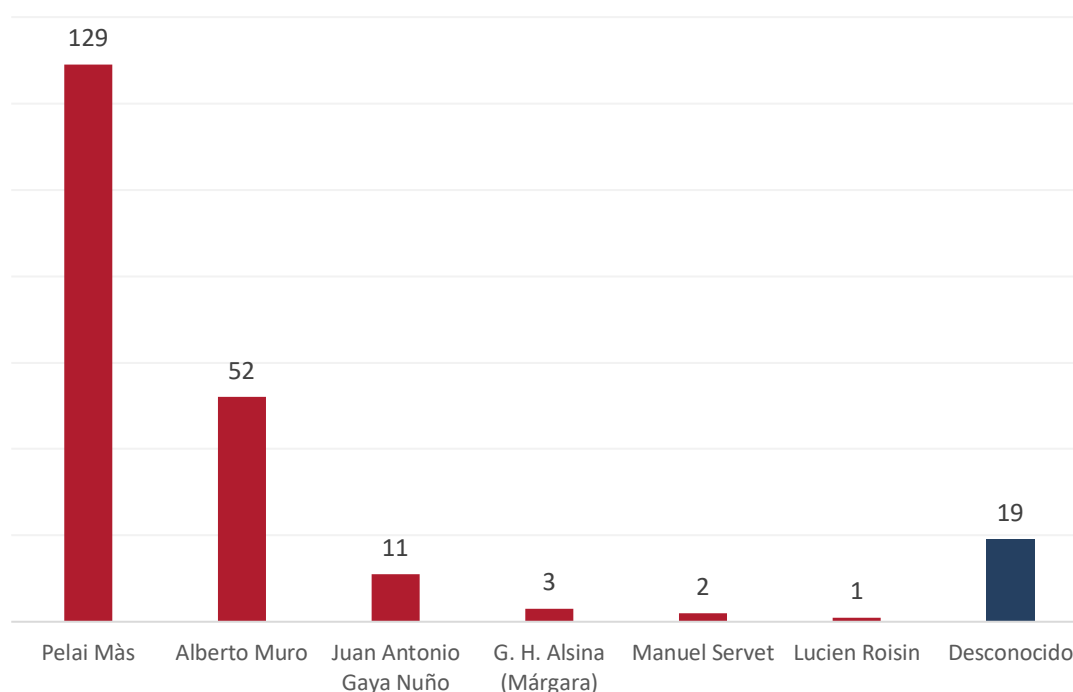


Figura 6. Número de fotografías de arquitectura catalogadas por autor (Elaboración propia).

Adolf Mas (1860-1936) y Pelai Mas (1891-1954)

Adolf Mas Ginestà y su hijo, Pelai Mas Castañeda, se convirtieron en dos de los principales fotógrafos de obras de arte y monumentos españoles durante la primera mitad del siglo XX. El trabajo de ambos cristalizó en obras como el *Repertorio Iconográfico de España* y, especialmente, en el *Archivo Mas*, cuyos fondos se conservan en la Fototeca del Instituto Amatller de Arte Hispánico (en adelante IAAH) desde 1941¹⁰⁴¹. Entre las numerosas campañas fotográficas desarrolladas por los Mas a principios de la década de los años treinta, fue la llevada

¹⁰⁴¹ Archivo Mas, [en línea], Instituto Amatller de Arte Hispánico, <<https://amatller.org/el-instituto/fondos/archivo-mas/>>, [Consulta: 15-10-2020].

a cabo por Pelai a mediados de 1931 la que se desarrolló en territorio riojano, donde reprodujo con minuciosidad los ejemplos más representativos del patrimonio artístico y monumental de la región.

Tras volver de Valencia en abril de 1931 con unos 4.000 negativos, Pelai Mas emprendió una nueva campaña fotográfica en las provincias de Navarra y La Rioja con la orden de fotografiar las piezas que figuraban en los detallados listados remitidos por los profesores Walter Cook y Chandler Post. Las peticiones de los hispanistas respecto al patrimonio riojano se centraron en las obras de arte mueble de los monasterios de San Millán de la Cogolla y la catedral de Santo Domingo de la Calzada. En el primero de los casos, su interés recayó en los marfiles de las arcas de san Millán y san Felices y en el retablo del “Altar Mayor del Siglo XIII”¹⁰⁴² o “Retablo de la iglesia Alta”¹⁰⁴³. Además, Cook también reclamó una documentación general del monasterio de Suso desde el punto de vista arquitectónico y escultórico en base a la obra de Gómez Moreno publicada en 1919¹⁰⁴⁴. Por su parte, estos estudiosos americanos que sufragaron sus investigaciones artísticas con los fondos de instituciones como la Frick Art Reference Library (FARL), el Fogg Art Museum (FAM) o el Metropolitan Museum of Art (MET), también encargaron clichés de algunas piezas concretas de la catedral de Santo Domingo con indicaciones para el fotógrafo barcelonés que, en ocasiones, no fueron demasiado precisas. Así ocurrió en lo relativo al monumento calceatense, del que requirieron reportajes en detalle de “un frontal en el altar mayor escondido por el frontal moderno” y un “retablo en una capilla del lado de la epístola”¹⁰⁴⁵. La única petición realizada respecto al patrimonio logroñés se limitó a la reproducción de un retablo pintado en tela perteneciente a la Diputación y dedicado a santa Ana que fue expuesto en el Pabellón de Castilla de la Exposición de Sevilla¹⁰⁴⁶.

Pelai Mas comenzó esta campaña fotográfica por territorio navarro, llevándole algo más de un mes tomar todas las imágenes que le habían sido solicitadas por parte de los estudiosos americanos, desde el 12 de mayo aproximadamente hasta el 20 de junio, cuando una misiva del padre daba por finalizada esta primera parte de la campaña¹⁰⁴⁷. Sin embargo, el hijo de Adolf no regresó a Barcelona, sino que continuó su itinerario por La Rioja y, posteriormente, por Castilla y León y Galicia. Así las cosas, la labor fotográfica de Pelai en tierras riojanas se debió dilatar, al menos, hasta principios del mes de agosto. Las localidades visitadas por el fotógrafo barcelonés no se limitaron a aquellas en las que se localizaban las obras en las que estaban interesados Cook y Post, sino que a Logroño, Santo Domingo de la Calzada y San Millán de la

¹⁰⁴² Arxiu Mas (en adelante AM), *Lista de pinturas en Navarra y regiones adyacentes del Dr. Walter W.S. Cook*, p. 3.

¹⁰⁴³ AM, *Lista de pinturas en Navarra y regiones adyacentes del Profesor Post*, p. 1.

¹⁰⁴⁴ En la lista remitida por el hispanista americano Cook a los Mas Arxiu Mas (AM, *Lista de pinturas en Navarra y regiones adyacentes del Dr. Walter W.S. Cook*, p. 3) se hace referencia a la obra *Iglesias mozárabes: Arte español de los siglos IX al XI* de Manuel Gómez Moreno para que sirviera de base para la documentación fotográfica del monasterio de Suso (MORENO GÓMEZ, Manuel, *Iglesias mozárabes...*, vol. 1, pp. 288-309).

¹⁰⁴⁵ AM, *Lista de pinturas en Navarra y regiones adyacentes del Profesor Post*, p. 2.

¹⁰⁴⁶ Esta obra a la que se refiere Post es la *Sarga de Santa Ana*, pintura sobre lienzo del siglo XV procedente del monasterio de La Estrella en San Asensio (GALILEA ANTÓN, Ana, “La pintura gótica sobre tabla y sarga en La Rioja”, en *Aspectos menos conocidos del arte riojano (1994-1996)*. Logroño, Ateneo Riojano, 1997, pp. 37-50).

¹⁰⁴⁷ PERROTTA, Carmen, *De la toga a la cámara fotográfica...*, vol. 1, p. 394.

Cogolla se sumaron Nájera y Calahorra.¹⁰⁴⁸ Esto no era algo excepcional puesto que, como se ha señalado anteriormente, los Mas aprovecharon las campañas financiadas por terceros para realizar otras tomas de lugares de interés histórico-artístico que pudieran engrosar su archivo y aumentar sus ventas.

Algunas de las autorizaciones expedidas por las autoridades eclesiásticas podrían ayudar a reconstruir el itinerario seguido por Pelai Mas en La Rioja. Así, por ejemplo, el 9 de julio de 1931 el Vicario General de la Diócesis de Calahorra Faustino Dégano autorizó la toma de imágenes en la catedral de Calahorra¹⁰⁴⁹, algo similar a lo que ocurría tres días después respecto al resto de “edificios eclesiásticos” de la Diócesis. Sin embargo, es la constante correspondencia que intercambiaron padre e hijo la que con mayor exactitud permite evidenciar la presencia de Pelai en territorio riojano y datar su estancia en Santo Domingo de la Calzada el jueves 23 de julio de 1931. Esa es la fecha en la que el hijo de la saga envió a su padre una misiva desde el calceatense Hotel Comercio, como así figura en el membrete del papel empleado para escribirla¹⁰⁵⁰, en la que detallaba los pormenores de la Campaña de Navarra que había finalizado recientemente, así como su actividad fotográfica en La Rioja y los futuros encargos en Castilla y León y Galicia. La contestación de Adolf no se hizo esperar y, escrita a máquina el 27 de julio de 1931, informaba a Pelai de las conversaciones mantenidas con los hispanistas Cook y Post, incluyendo el mensaje que había transmitido al primero respecto al trabajo desarrollado por su hijo en territorio riojano:

“Pelayo; después de terminar la Provincia de Navarra, ha visitado Logroño, Nájera, Sto. Domingo de la Calzada, San Millán de la Cogolla Suzo[sic] Monasterio de etc. etc. donde[sic] dice que ha hecho una buena y abundante recolección de cosas interesantísimas[sic], sobre todo ha tenido la suerte de que en San Millán ha logrado hacer los márfiles[sic] de la arqueta que estaban desmontados, le ha costado mucho lograrlo pero por fin ha obtenido la victoria.

Ahora está acabando Santo Domongo[sic] y creo que irá muy pronto ha[sic] empezar Valladolid donde el[sic] creo que tiene trabajo para un mes ó más”¹⁰⁵¹.

Al mismo tiempo, Adolf le hacía saber a Pelai que le permitiría revelar en Valladolid las tomas realizadas en las localidades riojanas en el caso de que el profesor Post no reclamase dicho material con urgencia. Además, el fundador de la casa Mas destacó el valor de Santo Domingo de la Calzada y de su catedral, reclamando a su hijo una documentación completa del lugar por su sobresaliente interés artístico.

Mención aparte merece la polémica que se desató en la prensa de la época respecto a los márfiles de San Millán en la que se vio envuelto Pelai Mas¹⁰⁵². El 4 de septiembre de 1931 el diario republicano *Crisol* publicaba una noticia bajo el título “Cómo han sido salvados los maravillosos márfiles de San Millán” en la que se narra un altercado entre un fotógrafo de Barcelona y los frailes del monasterio de Yuso¹⁰⁵³. En ella se detallaba cómo, ante la negativa

¹⁰⁴⁸ En este recorrido pudo influir la reciente declaración de junio de 1931 de ocho monumentos riojanos, entre los que se incluyeron los tres edificios catedralicios y los monasterios de Suso y Yuso, visitados todos ellos por Pelai Mas.

¹⁰⁴⁹ AM, 26 BIB, *Autorización del Vicario General Faustino Dégano*, 9 de julio de 1931.

¹⁰⁵⁰ AM, *Carta de Pelai a Mas i resposta juliol de 1931 Campaña de Navarra*, p. 1.

¹⁰⁵¹ AM, *Carta de Pelai a Mas i resposta juliol de 1931 Campaña de Navarra*, p. 7.

¹⁰⁵² SALAS FRANCO, M^a Pilar, SAN FELIPE ADÁN, M^a Antonia y ÁLVAREZ TERÁN, Remedios, *Los márfiles de San Millán de la Cogolla...*, pp. 149-150.

¹⁰⁵³ *Crisol. Diario de la República*, Madrid, 4 de septiembre de 1931, n^o 96, p. 16.

recibida en un primer momento por Pelai para fotografiar los marfiles y la suposición por parte de éste de que podían haber desaparecido, había amenazado a los Agustinos Recoletos con denunciar la situación¹⁰⁵⁴. Tras dicha amenaza, los frailes habrían accedido a que tomase las imágenes que se le habían encargado, pero, a su vuelta a Logroño y sospechando que corrían el riesgo de ser sustraídos, el fotógrafo barcelonés habría puesto en conocimiento de la situación al gobernador de Logroño. Éste se presentó en el monasterio con la intención de incautarse los marfiles, hecho que se produjo con nocturnidad y que, previo paso por la sede del Banco de España en la capital riojana, terminó con los relieves de la arqueta de San Millán custodiados en la cámara acorazada del Museo Arqueológico en Madrid.

A esta noticia reaccionó rápidamente el rector de San Millán fray Feliciano Alonso a través de un artículo publicado en el *Diario de La Rioja* una semana después, en el que negaba cualquier intento de los frailes por sustraer los marfiles y, al mismo tiempo, cualquier oposición o resistencia a que Pelai los fotografiara, ya que “presentó el debido permiso de la autoridad eclesiástica” y, además, se hizo acompañar “de un profesor del Seminario Conciliar de Logroño” durante toda su visita¹⁰⁵⁵.

Pelai Mas también contestó rápidamente a las acusaciones mediante una carta remitida al director de *Crisol* el 19 de septiembre de 1931 en la que negaba los hechos que habían sido publicados en su periódico, siendo consciente de que no era conveniente para el negocio iniciar una lucha con las instancias eclesiásticas. Por ello, también se puso en contacto con los Agustinos Recoletos para desmentir las acusaciones que habían recaído sobre su persona, recibiendo una misiva exculpatoria por parte del rector fray Feliciano Alonso¹⁰⁵⁶. Para zanjar este desagradable altercado, el *Archivo Mas* obsequió a la Congregación con una colección fotográfica en la que se incluían las imágenes tomadas por Pelai de los marfiles y algunas otras vistas generales del monasterio¹⁰⁵⁷. Se produjeran o no los hechos relatados en el *Crisol*, esta polémica atestigua el paso de Pelai Mas por la localidad de San Millán de la Cogolla y la realización de fotografías de sus bellos marfiles, así como de sus insignes monasterios, siguiendo el encargo que había llegado desde los Estados Unidos.

Una última visión de este suceso fue aportada por el Delegado de Bellas Artes Gonzalo Cadarso, quien, en sendos artículos de prensa publicados el 14 de septiembre de 1931 en *La Rioja* y *Diario de La Rioja*, indicaba haber acompañado al fotógrafo Mas durante la toma de las

¹⁰⁵⁴ Dejando a un lado la veracidad de los hechos que se relatan, son recurrentes las manifestaciones de otros investigadores y fotógrafos respecto a la actitud reticente de los Agustinos Recoletos a la hora de mostrar los marfiles y permitir la toma de fotografías. Así lo demuestran los testimonios de Elías Tormo, Cristóbal de Castro y Kingsley Porter (véase cap. X, pp. XX).

¹⁰⁵⁵ ALONSO, Feliciano, “Los marfiles de San Millán. Por los fueros de la justicia y de la verdad”, *Diario de La Rioja*, 11 de septiembre de 1931. Copiado en Archivo del Monasterio de San Millán (en adelante ASM), nº 34, Libro copiator de documentos referentes al Colegio de San Millán de la Cogolla (PP. Agustinos Recoletos), 1878-1948, fols. 100 r.-102 v.

¹⁰⁵⁶ Carta transcrita parcialmente en PERROTTA, Carmen, “De ruta por España: las campañas fotográficas antes, durante y después del *Repertori Iconogràfic d’Espanya*”, en PERROTTA, Carmen, *De la toga a la cámara fotográfica...*, vol. 1, p. 401.

¹⁰⁵⁷ Al contrario de lo que ocurre con las imágenes arquitectónicas del propio monasterio de Yuso y de otras tantas capturas en detalle de retablos y lienzos, generalmente retratos de monarcas, estas tomas en las que Pelai Mas reprodujo los marfiles de las Arcas de san Millán y san Felices no se conservan entre las fotografías del Fondo Fotográfico del IER. Sí que se conservan en el citado fondo fotográfico del propio monasterio de San Millán de la Cogolla (véase cap. 5.4, p. 256).

fotografías¹⁰⁵⁸. Un documento conservado en el propio Archivo del monasterio de San Millán corroboraría esta visita, así como la que el propio delegado llevó a cabo el 18 de agosto de ese mismo año junto a Alberto Muro y otros dos vecinos de Logroño en la que pudieron ver los marfiles colocados en sus respectivas arcas y acordaron una nueva visita para poder fotografiarlos:

"Es cierto que el mismo señor Delegado don Gonzalo Cadarso visitó de nuevo este monasterio, a las cinco y treinta de la tarde del día 18 de agosto, acompañado del señor A. Muro, fotógrafo, capitán don Julio López Juas, y don Nicolás de Benito, todos de Logroño, y vieron los marfiles colocados en las arcas con más perfección que habían estado antes, hasta el punto de que, por carecer entonces de placas convenientes, quedaron en subir otro día para sacar fotografías"¹⁰⁵⁹.

En el Fondo Fotográfico del IER se conservan un total de 672 imágenes atribuidas a esta saga familiar, de las cuales 611 tienen como protagonista alguno de los monumentos declarados en La Rioja hasta 1936, incluyéndose tanto las vistas puramente arquitectónicas como las reproducciones de obras de arte mueble que se atesoran en ellos (retablos, trípticos, lienzos, sillerías de coro, ropa y objetos litúrgicos, códices, etc.). Estas últimas suponen una gran mayoría del total, cerca del 80%, y reproducen con mayor o menor detalle retablos, trípticos (*véase lám. 190*), lienzos, sepulcros, sillerías de coro (siales, respaldos, misericordias...), códices, ropas y objetos litúrgicos (casullas, dalmáticas, homilarios, custodias...), etc. El restante 20% lo componen las denominadas fotografías monumentales y de arquitectura, objeto de estudio de este trabajo (*cat. nº 007 a 018, 036 a 070, 079 a 114, 146 a 147, 158 a 164 y 181 a 217*), en las que Pelai Mas recogió vistas exteriores y, en mayor medida, los espacios interiores de las correspondientes iglesias, catedrales y monasterios declarados. Antes de llevar a cabo un análisis detallado de estas fotografías de arquitectura y en base a la información aportada anteriormente, conviene realizar algunas consideraciones respecto a los datos que presentan las imágenes en el propio catálogo fotográfico del Fondo del IER.

En primer lugar, existe un pequeño número de fotografías de monumentos logroñeses atribuidas de manera conjunta a Adolf y Pelai Mas y datadas entre 1931 y 1932. Sin embargo, desde la incorporación a la empresa de Pelai en 1916, su padre se dedicó casi por completo a la planificación y gestión de las campañas desde Barcelona, convirtiéndose el hijo en el principal encargado de documentar fotográficamente las obras y monumentos seleccionados en cada una de ellas. De hecho, la tesis de Carmen Perrotta aporta la correspondencia entre padre e hijo durante el desarrollo de las campañas y, mientras el primero envía las cartas desde un lugar fijo (Barcelona), el segundo lo hace desde los distintos puntos de su itinerario. Por lo tanto, resulta coherente pensar que fue Pelai quien realizó todas las fotografías en territorio riojano bajo la supervisión de su padre desde la ciudad condal, desde donde le iba marcando nuevas etapas en base a los encargos de los hispanistas americanos que los financiaban de manera directa o como intermediarios de las Instituciones de las que formaban parte, con los que también mantenía

¹⁰⁵⁸ SALAS FRANCO, M^ª Pilar, SAN FELIPE ADÁN, M^ª Antonia y ÁLVAREZ TERÁN, Remedios, *Los marfiles de San Millán de la Cogolla...*, pp. 149-150.

¹⁰⁵⁹ AMS, nº 34, Libro copiador de documentos referentes al Colegio de San Millán de la Cogolla (PP. Agustinos Recoletos), 1878-1948, fols. 103 r.-104 v.

una comunicación directa. Esta hipótesis también se sustenta en el hecho de que la gran mayoría de las fotografías conservadas en el Fondo del IER presentan al hijo de la saga como único autor.

En segundo lugar, la datación de las imágenes que figura en el Fondo varía entre 1931 y 1933, presentando la mayor parte de ellas el año 1932 como fecha concreta de la toma. Sin embargo, esta misma documentación lleva a pensar que fueron realizadas en su totalidad entre los meses de junio, julio y agosto de 1931. Las razones para afirmar tal cosa son numerosas. Por un lado, la campaña previa a la toma de fotografías en tierras riojanas fue la de Navarra, que Adolf dio por concluida en una misiva el 20 de junio de 1931. Por otro lado, el IAAH conserva dos autorizaciones de la Diócesis de Calahorra y la Calzada fechadas el 9 y el 12 de julio en las que se permitía a Pelai Mas la realización de reportajes fotográficos de sus dos monumentos principales, la catedral de Calahorra y la de Santo Domingo de la Calzada. Asimismo, el 9 de agosto Adolf ya tenía planeado un nuevo itinerario fotográfico que empezaba en Valladolid, continuaba en Santiago de Compostela y regresaba de nuevo a Castilla y León, con destino final en Burgos. Esta última etapa de la nueva campaña acabaría suspendiéndose como consecuencia de la situación política en Barcelona, que había obligado a cerrar numerosos establecimientos de material fotográfico con la consiguiente subida de precios del papel y, por ende, el retraso de los tirajes de positivos anteriores¹⁰⁶⁰. En base a todo ello y, teniendo en cuenta que cuando se publicó en el mes de septiembre la polémica respecto a los marfiles de San Millán Pelai Mas estaba inmerso en la realización de nuevos encargos, se podría afirmar que la labor de documentación fotográfica del Archivo Mas en La Rioja tuvo lugar durante los primeros meses de verano de 1931, época en la que Pelai recorrió con su cámara las localidades de Calahorra, Logroño, Nájera, Santo Domingo de la Calzada, San Millán de la Cogolla.

Una vez realizadas estas consideraciones previas respecto a la autoría y la datación de las imágenes procedentes del Archivo Mas, resulta preciso analizar algunos de los aspectos generales que caracterizan a las fotografías de arquitectura que Pelai Mas capturó en los diferentes monumentos declarados en La Rioja hasta 1936. Las tomas arquitectónicas del monasterio de Yuso y de la catedral de El Salvador en Santo Domingo, con 37 y 26 ejemplares respectivamente, conforman dos de los tres conjuntos más numerosos entre las 129 fotografías de Pelai Mas catalogadas. El hecho de sobresalir en número respecto al resto de monumentos se debió, no sólo a su relevancia histórico-artística, sino a la petición expresa del propio Adolf Mas de llevar a cabo reportajes completos desde el punto de vista arquitectónico. En el primero de los casos, las fotografías del monasterio emilianense ofrecen una descripción del monumento desde lo general hacia lo particular, desde su aspecto exterior hasta sus espacios interiores. El reportaje en el monasterio de Yuso se inicia con una vista general del complejo arquitectónico tomada desde el noroeste (*cat. nº 181*), acercándose poco a poco hacia la entrada barroca de acceso al propio monasterio (*cat. nº 182 a 187*), del que fotografía sus claustros alto (*cat. nº 188, 189, 198 y 199*) y bajo (*cat. nº 190 a 197, 200 y 201*). A través de este último se introduce en otros espacios interiores destacados del cenobio como el Salón de los Reyes (*cat. nº 205*), la sacristía (*cat. nº 202 y 203*) y la iglesia (*cat. nº 204, 206 a 216 y 217*).

Algo similar llevó a cabo Pelai en la catedral de Santo Domingo de la Calzada, aunque, salvo en una toma de la zona de la cabecera desde el noreste (*cat. nº 092*), no capturó vistas generales del exterior del monumento al uso. Así, algunos de los elementos más destacados del

¹⁰⁶⁰ PERROTTA, Carmen, *De la toga a la cámara fotográfica...*, p. 396.

edificio como su torre barroca exenta o el adarve defensivo situado a los pies de la catedral como pórtico de acceso por el oeste fueron retratados dentro del contexto urbano de la calle Mayor (*cat. nº 089 y 091*) y la calle del Cristo (*cat. nº 090*) respectivamente. Sin embargo, antes de pasar al interior del templo, el fotógrafo barcelonés fotografió un par de detalles de los ventanales y cornisas exteriores del ábside central y la girola (*cat. nº 093 y 099*). Una vez en el interior, el reportaje fotográfico incluye la práctica totalidad de los espacios más reseñables del edificio, desde la nave central (*cat. nº 094 y 096 a 098*) y las naves y capillas laterales (*cat. nº 092 100, 102 a 104 y 110*), hasta el coro bajo (*cat. nº 095, 111 y 112*) y el trascoro (*cat. nº 108 y 109*), el altar mayor (*cat. nº 113*) o el brazo sur del crucero en el que se localizan la capilla-mausoleo de Santo Domingo (*cat. nº 101 y 114*) y el característico gallinero (*cat. nº 092 105 a 107*).

También son numerosas las imágenes de un monumento que, a pesar de no destacar de manera especial ni en la correspondencia mantenida entre padre e hijo ni en las listas de reproducciones artísticas solicitadas por los hispanistas Cook y Post, llamó la atención especial del fotógrafo barcelonés. Este es el caso del monasterio de Santa María la Real de Nájera, donde llevó a cabo un total de 35 fotografías. En este caso no se conserva ninguna vista general del exterior del edificio, convirtiéndose este conjunto de imágenes en un minucioso recorrido por los espacios más destacados del monasterio desde la zona del claustro bajo y su patio (*cat. nº 053 a 070*) hacia el interior de la iglesia (*cat. nº 036 a 0041 y 052*), donde centró su atención en el Panteón Real (*cat. nº 046 a 051*) y el coro alto (*cat. nº 042 a 045*).

Esta metodología de trabajo y reproducción fotográfica monumental desde el exterior hacia el interior y de lo general a lo particular también fue la empleada por Pelai en repertorios arquitectónicos menos amplios como la catedral de Santa María en Calahorra y el monasterio de Suso en San Millán de la Cogolla. En el caso del monumento calagurritano, el aspecto exterior del edificio quedó plasmado a través de dos vistas generales de su fachada occidental, una más alejada que otra (*cat. nº 079 y 080*), y dos tomas dedicadas a la portada de San Jerónimo en conjunto (*cat. nº 081*) y a su tímpano (*cat. nº 082*). Las seis fotografías restantes recogen algunos de sus espacios interiores como el coro bajo (*cat. nº 083*), el arranque de la girola tanto en el lado del evangelio (*cat. nº 085*) como en el de la epístola (*cat. nº 084*) o algunas de sus capillas más destacadas como son la de San Pedro (*cat. nº 086 y 088*) y la de la Inmaculada (*cat. nº 087*). En el cenobio emilianense 'de arriba' Mas tan solo capturó una vista exterior del conjunto arquitectónico desde el suroeste (*cat. nº 158*), dedicando una imagen a los capiteles de alabastro que sustentan el arco de herradura de acceso a la iglesia (*cat. nº 159*) y otras cinco a las naves norte y sur de ésta, tanto en dirección oeste-este (*cat. nº 160 a 162*) como desde la cabecera hacia los pies del templo (*cat. nº 163 y 164*).

La tónica general de preeminencia de los espacios interiores se rompió en las fotografías de la iglesia de San Bartolomé y la concatedral de Santa María de la Redonda, de los que tan solo se conservan tomas exteriores. En el primero de los monumentos logroñeses, el reportaje se compone de 12 imágenes en las que, tras una presentación de la fachada occidental de la iglesia (*cat. nº 007*) y de su portada en conjunto (*cat. nº 008*), reproduce en detalle tanto representación escultórica del tímpano de la Segunda Parusía (*cat. nº 009*) como una gran parte de las escenas historiadas sobre la vida de San Bartolomé que se disponen en el segundo piso de arcadas bajo doseletes (*cat. nº 010 a 018*). En el caso de la concatedral de la capital riojana, las únicas dos fotografías del hijo de la saga Mas que se conservan ofrecen una vista parcial de

las fachadas occidental y meridional (*cat. nº 146*) y otra protagonizada por la portada sur de acceso al templo realizada desde los soportales que dan nombre a la calle (*cat. nº 147*).

En definitiva, este conjunto fotográfico de Pelai Mas conservado en el Fondo Fotográfico del IER muestra la labor minuciosa de descripción gráfica que desarrolló en la mayor parte de los monumentos riojanos y que estuvo determinada tanto por las peticiones y solicitudes de los estudiosos del arte, que requerían imágenes en las que se recogieran de manera detallada aquellas obras y espacios que iban a ser estudiados, como por las propias exigencias de la empresa fundada por su padre, focalizada en la formación de uno de los mayores archivos fotográficos sobre el patrimonio español, el citado *Arxiu Mas*.

Alberto Muro (1870-1945)

La figura del fotógrafo Alberto Muro, nacido en Calahorra y asentado en Logroño desde finales del siglo XIX, ha sido abordada en profundidad en apartados anteriores¹⁰⁶¹. Pese a que fue el género del retrato el que cultivó con mayor asiduidad y el que le revirtió los mayores beneficios económicos y reconocimientos por parte de la crítica especializada y el público en general, Alberto Muro también hizo importantes y exitosas incursiones en el mundo del reporterismo, la fotografía artística y, especialmente, la toma de vistas paisajísticas, urbanas y monumentales y la reproducción de obras de arte. En este sentido, generó uno de los mejores y más completos archivos documentales del patrimonio histórico-artístico riojano del primer tercio del siglo XX a través de un inventario gráfico casi sistemático de las obras y monumentos de una importante cantidad de municipios y localidades de la región: Ábalos, Agoncillo, Albelda, Anguiano, Arnedillo, Arnedo, Bañares, Calahorra, Cañas, Enciso, Fuenmayor, Haro, Islallana, Logroño, Mansilla, Muro de Cameros, Nájera, Nalda, Navarrete, Nestares, Ortigosa de Cameros, San Millán de la Cogolla, Torrecilla en Cameros, Ventrosa, Viguera, etc. Esta faceta fotográfica de Muro jugó un papel fundamental en la difusión del patrimonio riojano en el ámbito nacional e, incluso, internacional gracias a la edición de numerosas series y colecciones de tarjetas postales editadas a partir de sus imágenes y de la inclusión de estas mismas fotografías en la prensa de la época y en publicaciones de carácter científico y erudito. Asimismo, en esta labor de reproducción del patrimonio artístico y monumental de La Rioja debieron influir de manera determinante, además de su iniciativa personal por dar a conocer la riqueza de su entorno más cercano como herramienta para su conservación, los encargos recibidos por el diario *La Rioja* en 1907 para poseer imágenes de “todos los monumentos artísticos y paisajes más notables de la provincia”¹⁰⁶² y por la Junta Provincial de Monumentos en 1922, para la realización de un álbum fotográfico de las joyas artísticas de la región¹⁰⁶³.

¹⁰⁶¹ Véase cap. 5.3, pp. 222-229; cap. 6.2., pp. 343-345.

¹⁰⁶² *La Rioja*, Logroño, 18 de mayo de 1907, p. 2.

¹⁰⁶³ *La Rioja*, Logroño, 28 de marzo de 1922, p. 5. Esta información se corrobora a través de las Actas de la Diputación Provincial de Logroño del 15 de noviembre de 1922, en las que consta el agradecimiento a la Junta de Monumentos Histórico-artísticos por el envío de las fotografías de Monumentos históricos de la provincia, de su propiedad, para que sean archivadas y conservadas en el de la provincia (acuerdo comunicado por su presidente, el Gobernador Civil). También se acuerda conceder a Alberto Muro una remuneración de 600 pts. por los gastos que haya podido originarle tan importante servicio, que se satisfarán al tesorero de la Junta con cargo al capítulo de imprevistos (AHPLR, DP, 56/2, vol. 38, fol. 37 v.).

De entre las 52 fotografías de arquitectura de Alberto Muro catalogadas en este trabajo, 16 fueron realizadas en el monasterio najerino de Santa María la Real. Su atención se centró, principalmente, en los diferentes elementos de su claustro bajo, con tres vistas longitudinales de sus alas oriental (*cat. nº 027*), occidental (*cat. nº 028*) y meridional (*cat. nº 029*), varias tomas de sus ventanales apuntados con tracerías en claraboya y figuras en sus jambas interiores (*cat. nº 023 a 026*) y otros detalles como la puerta plateresca de ingreso en medio punto de acceso al crucero (*cat. nº 022*) y el sepulcro en arcosolio de Diego López de Haro (*cat. nº 030*). Al Panteón Real le dedicó otras tres fotografías (*cat. nº 032 a 034*), siendo las cuatro restantes imágenes de la nave central de la iglesia (*cat. nº 020*), la Puerta de Carlos V (*cat. nº 021*), el coro alto (*cat. nº 031*) y el sepulcro de Blanca de Navarra (*cat. nº 035*).

El segundo monumento con mayor representación fotográfica de Muro es el mde Yuso, del que se han seleccionado un total de 12 capturas arquitectónicas en las que se ofrece un breve recorrido por el edificio que comienza por la portada barroca de acceso a la zona conventual (*cat. nº 169*) y el Salón de los Reyes (*cat. nº 170*), continúa por los claustros alto y bajo (*cat. nº 171 a 174*) y la biblioteca (*cat. nº 177*) y finaliza en la sacristía (*cat. nº 175 y 176*) y la iglesia (*cat. nº 178 a 180*).

Las diez fotografías pertenecientes a la concatedral de Santa María de la Redonda se dividen en dos grupos de cinco imágenes cada uno. El primero de ellos lo conforman cinco copias positivas de la calle del Mercado con el monumento de fondo (*cat. nº 123*), el tercer cuerpo de la torre septentrional (*cat. nº 134*), la portada meridional de la Asunción de la Virgen (*cat. nº 143*), la nave central del templo (*cat. nº 144*) y el monumento funerario del General Espartero y su mujer Jacinta Martínez de Sicilia (*cat. nº 145*). El segundo grupo está compuesto por cinco tarjetas postales de la concatedral logroñesa a vista de pájaro (*cat. nº 122*), desde un punto sobreelevado del noroeste (*cat. nº 133, 148 y 149*) y una última desde el arranque oriental de la actual calle Portales (*cat. nº 128*). En el caso de la catedral calagurritana, el reportaje fotográfico de Alberto Muro repite, de manera más escueta, las pautas seguidas por Pelai Mas. A la vista general de su fachada occidental (*cat. nº 071*) le secundan sendas reproducciones fotográficas de la portada de San Jerónimo (*cat. nº 072*) y de su tímpano (*cat. nº 073*). En el interior, el fotógrafo riojano retrató la nave de la epístola (*cat. nº 074*), la Capilla de San Pedro (*cat. nº 075 y 076*) y el coro bajo (*cat. nº 078*), introduciendo, como novedad, una captura de la sacristía (*cat. nº 077*).

Las tres tomas de la iglesia de San Bartolomé, una copia positiva (*cat. nº 004*) y dos tarjetas postales (*cat. nº 005 y 006*), presentan la misma fotografía de su fachada occidental, mientras que en las tres capturas de la iglesia del monasterio de Suso, Muro recogió su nave septentrional desde el coro situado a los pies (*cat. nº 155 y 156*) y la capilla de San Millán (*cat. nº 157*).

Juan Antonio Gaya Nuño (1913-1976)

Juan Antonio Gaya Nuño nació en un pequeño municipio soriano llamado Tardelcuende el 29 de enero de 1913, aunque pronto se trasladó junto a su familia a la capital de la provincia,

donde cursó sus estudios de Bachillerato¹⁰⁶⁴. Tras concluir la carrera de Filosofías y Letras en la Universidad Central de Madrid en 1932, en verano de ese mismo año inició su tesis doctoral sobre la arquitectura románica en Soria. En el desarrollo de esta investigación, además de la revisión y lectura de toda la bibliografía existente al respecto, jugaron un papel fundamental los viajes que emprendió por una buena parte de la provincia “con el fin de conocer de primera mano (y de fotografiar) el mayor número posible de edificios”¹⁰⁶⁵. Esta metodología aplicada a su tesis *La arquitectura románica en la provincia de Soria*, cuya defensa se produjo en enero de 1934 ante un tribunal compuesto por los prestigiosos catedráticos José Ferrandis, Elías Tormo, Manuel Gómez-Moreno, Andrés Ovejero y Enrique Lafuente Ferrari, fue la empleada en la mayoría de sus trabajos e investigaciones posteriores, como la que tuvo por objeto el arte románico en la provincia de Logroño. A pesar de que el estallido de la Guerra Civil y su posterior encarcelamiento frenaron en seco su carrera universitaria e investigadora, Juan Antonio Gaya Nuño retomó su labor a principios de la década de los años cuarenta del siglo XX, convirtiéndose en uno de los historiadores y críticos de arte más destacados y prolíficos del país hasta su muerte en julio de 1976.

Las imágenes que de él se conservan en el Fondo Fotográfico del IER muestran a la perfección su interés por el patrimonio artístico y, más concretamente, por las principales manifestaciones arquitectónicas del arte románico en La Rioja. En consecuencia, este conjunto fotográfico se compone de un total de 62 capturas en las que se reproducen los elementos románicos, tanto constructivos como ornamentales, de dieciséis monumentos pertenecientes a quince localidades riojanas: Bañares (ermita de Santa María de la Antigua), Canales de la Sierra (iglesia de San Cristóbal), Cuzcurrita de Río Tirón (ermita de Santa María de Sorejana), Fonzaleche (iglesia de San Martín), Ocón (iglesia de Santa María), Logroño (iglesia Imperial de Santa María de Palacio), Mansilla de la Sierra (ermita de San Pedro y ermita de Santa Catalina), Navarrete (cementerio -antiguo hospital de Peregrinos San Juan de Acre-), Ochánduri (iglesia de Santa María de la Concepción), San Millán de la Cogolla (monasterio de Suso), Santa Coloma (martyrium de Santa Coloma), Santo Domingo de la Calzada (catedral de El Salvador), Tirgo (glesia de El Salvador, lám. 195), Villaseca (iglesia de San Román) y Villavelayo (iglesia de Santa María). Varias de estas tomas, realizadas por el propio Gaya Nuño entre 1933 y 1936 en el curso de sus investigaciones sobre la arquitectura medieval, fueron utilizadas para ilustrar su artículo titulado *El románico en la provincia de Logroño*, publicado, por partes, en los tomos XLVI¹⁰⁶⁶ y XLVII¹⁰⁶⁷ del *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones de 1942* y editado ese mismo año de manera íntegra en una “tirada aparte” por parte de la Junta Provincial de Turismo en Logroño al precio de cinco pesetas¹⁰⁶⁸.

¹⁰⁶⁴ MARTÍNEZ LASECA, José María, y DEL RÍO CHICOTE, Ignacio, “Juan Antonio Gaya Nuño”, [en línea], Diccionario Biográfico de la Real Academia de la Historia, < <https://dbe.rah.es/biografias/10629/juan-antonio-gaya-nuno>>, [Consulta: 28-09-2022].

¹⁰⁶⁵ LORENZO ARRIBAS, José Miguel, “Arquitectura románica en la provincia de Soria, 1856-2014. Marco historiográfico y metodológico”, *Arqueología de la arquitectura*, nº 11, 2014, p. 5.

¹⁰⁶⁶ *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 1942, Tomo XLVI, pp. 81-97.

¹⁰⁶⁷ *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 1942, Tomo XLVII, pp. 235-258.

¹⁰⁶⁸ GAYA NUÑO, Juan Antonio, *El románico en la provincia de Logroño...*



Lámina 195. Juan Antonio Gaya Nuño, *Detalle del exterior del ábside de la iglesia de El Salvador, Tirgo*, 1933-1936, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos).

En general, las fotografías muestran una clara intención científica y de documentación en cuanto al detalle de las mismas. Frente a otras tendencias, Juan Antonio Gaya Nuño fotografió aquello que tenía interés para su estudio, excluyendo las tomas generales y acercando su objetivo a los elementos que consideraba fundamentales en su investigación. En consecuencia, en la mayor parte de los casos, sacrificó el aspecto compositivo y estético de la toma para limitarse a recoger de la manera más clara y limpia posible el motivo escultórico o arquitectónico seleccionado, el cual le permitiría, posteriormente, ilustrar y justificar su argumentación teórica respecto a las características y el estilo de cada uno de los elementos fotografiados. De esta manera, en el archivo de Gaya Nuño conservado en Fondo Fotográfico del IER predominan las imágenes de capiteles, arcos, columnas, puertas, vanos, ventanas, cúpulas y pechinas. También son numerosas las fotografías dedicadas a los ábsides de los monumentos religiosos estudiados y, en menor medida, al aspecto general desde el exterior de capillas, portadas o torres, como ocurre en el caso de Santa María de Palacio con una vista parcial de la aguja que se erige sobre el crucero (*lám. 196*).

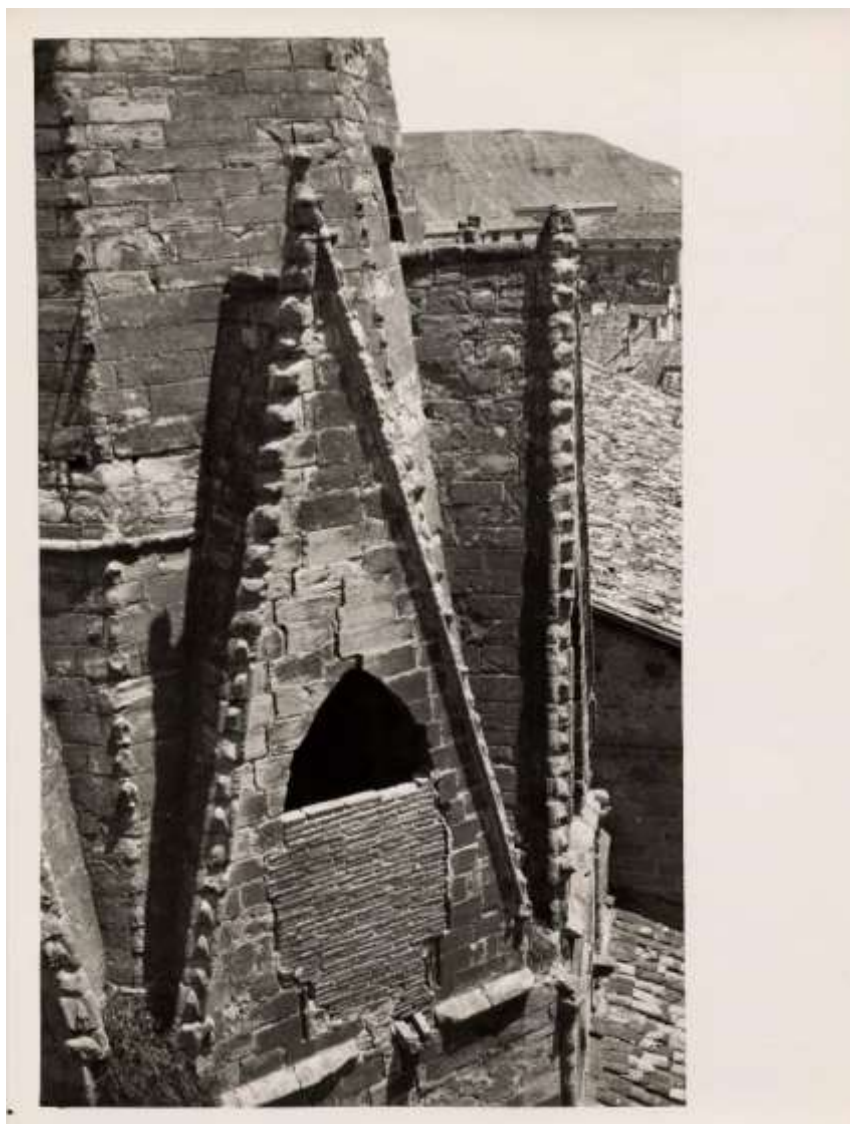


Lámina 196. Juan Antonio Gaya Nuño, *Detalle de la aguja de la iglesia Imperial de Santa María de Palacio*, Logroño, 1935-1936, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos).

En lo que respecta a las fotografías de los monumentos declarados hasta 1936 en La Rioja, el interés de Gaya Nuño por las etapas históricas medievales y, en este caso concreto, por las manifestaciones del arte románico provoca que tan solo aparezcan imágenes pertenecientes al monasterio de Suso y la catedral de Santo Domingo de la Calzada. En el caso del monumento situado en la ladera de los Montes Distercios, las fotografías realizadas por el crítico de arte y conservadas en el Fondo Fotográfico del IER son un total de cuatro. Fueron realizadas durante el proceso de restauración dirigido por Francisco Íñiguez Almech entre 1934 y 1935, como así lo atestigua una de las imágenes en la que Gaya Nuño recoge la nave norte de la iglesia del monasterio en cuya cabecera se disponen sobre el pavimento tres espuestas para la recogida de escombros (*véase lám. X*) (*cat. nº 165*). Al mismo tiempo, a lo largo de la nave se diseminan aleatoriamente pequeños cascotes producto de las obras acometidas en el monumento, en el que se han suprimido los enlucidos y las bóvedas de arista, dejando al descubierto los muros de piedra. Además, en esta misma imagen, el espacio oriental de la cabecera se presenta sin

cubierta, ya que durante estas obras de restauración se intervino, entre otras zonas, en la techumbre del monasterio. Las otras tres imágenes, se centran en detalles específicos del monasterio como son la puerta en arco de herradura de acceso a la iglesia desde el sur (*cat. nº 166*), el haz de columnillas que soportan el arco bajo el que se resguarda el cenotafio de San Millán (*cat. nº 167*) y el capitel decorado con elementos geométricos y ornamentos sogueados correspondiente al tercer tramo de la arquería central (*cat. nº 168*).

Por su parte, las fotografías realizadas por Juan Antonio Gaya Nuño en la catedral calceatense ascienden a un total de siete. Cuatro de ellas son vistas exteriores del ábside y la girola, en mayor o menor detalle, protagonizadas por sus alargados ventanales de medio punto con capiteles historiados (*cat. nº 115 a 118*). Las otras tres imágenes restantes reproducen el arco de medio punto que conecta la zona del altar con el primer tramo septentrional de la girola (*cat. nº 119 y 120*) y uno de los vanos abocinados con parteluz triangular de la capilla absidial románica de San Pedro visto desde el interior del templo (*cat. nº 121*). Estas fotografías de Gaya Nuño en la catedral de Santo Domingo de la Calzada se pueden datar durante la intervención dirigida por Francisco Íñiguez Almech desde principios de 1936 atendiendo a algunos detalles presentes en las tomas y que corroboran esta afirmación. En una de las imágenes exteriores de la cabecera se pueden observar restos de paramentos en el suelo y un obrero junto a la zona intervenida¹⁰⁶⁹ (*cat. nº 115*), mientras que en otra de las fotografías dedicadas a los ventanales de la girola aparece parte del andamiaje de madera empleado durante la restauración (*cat. nº 118*).

Si se comparan las fotografías de ambos monumentos existentes en el Fondo Fotográfico del IER y las incluidas en el trabajo sobre el románico en la provincia de Logroño, existe una diferencia sustancial entre el caso de la catedral de Santo Domingo y el monasterio de Suso. En lo que respecta al monumento calceatense, todas las imágenes que ilustran el estudio de Gaya Nuño se conservan en el IER, a excepción de la lámina 42 en la que se recoge el detalle de uno de los ventanales del ábside al exterior. Además, en este fondo también se localizan dos fotografías más que no aparecen en el artículo del *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, una perteneciente a dos de los ventanales del ábside (*cat. nº 116*) y otra del interior del templo centrada en la zona de la girola (*cat. nº 119*). Frente a esta gran coincidencia de fotografías en el caso del monumento calceatense, de las cuatro imágenes incluidas para ilustrar las explicaciones acerca del edificio monástico de San Millán de la Cogolla tan solo una de ellas, la lámina 67 en la que se muestran las columnas en las que apea el arco que define la capilla del cenotafio de San Millán, se localiza en el Fondo del IER (*cat. nº 167*). En el artículo de Juan Antonio Gaya Nuño aparecen otras tres fotografías del cenotafio y algunos de sus detalles (láminas 64 a 66), imágenes que no se corresponden con las tres restantes conservadas en el Fondo Fotográfico del IER: *cat. nº 165* (nave norte de la iglesia), *cat. nº 166* (puerta en arco de herradura de acceso a la iglesia desde el pórtico) y *cat. nº 168* (capitel decorado de la arquería central).

En cualquier caso, a pesar de desconocerse las causas de esta aleatoria presencia o ausencia de determinadas imágenes respecto a las incluidas en los artículos publicados en el

¹⁰⁶⁹ Las labores de cantería en la cabecera de la catedral fueron desarrolladas por Francisco Gracia, Severiano Gómez y Lisardo Rodríguez (SÁINZ RIPA, Pelayo y DíEZ MORRÁS, F. Javier, "El siglo XX en la Catedral Calceatense...", p. 375).

Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, y siguiendo lo ya expuesto con anterioridad, las fotografías realizadas por Gaya Nuño en la catedral de El Salvador y en el monasterio de Suso conservan las pautas generales que se destacan en su tarea de documentación fotográfica. Predominan los primeros planos sobre las vistas generales, si bien en el caso de Santo Domingo de la Calzada, la dificultad para acercarse a los elementos seleccionados en ciertas ocasiones, hicieron que el crítico de arte se viera obligado a realizar tomas más amplias pero que, de igual modo, distan de otras imágenes capturadas en estos monumentos y en las que sus autores optaron por encuadres mucho más amplios.

Gabino Hernández Alsina, “Márgara” (1878-¿?)

Márgara fue la marca que empleó Gabino Hernández Alsina (G. H. Alsina) para publicitar su labor como fotógrafo y editor. Nacido hacia 1877 en el municipio vallisoletano de Medina del Campo, como así figura en su ficha de filiación de fotógrafo expedida durante la Guerra Civil por la Junta de Defensa de Madrid¹⁰⁷⁰, regentó el Taller de Fotografía Alsina en el número 6 de la calle madrileña Jesús y María, dirección en la que también se encontraba su domicilio. El gabinete estaba situado en la planta baja y, al igual que otros 231 locales fotográficos, fue intervenido e incautado el 16 de agosto de 1936 por parte del Comité de Intervención e Incautación de las Artes Gráficas¹⁰⁷¹. En los anuncios de su firma fotográfica *Márgara* se describían como “la primera y más importante fábrica de España”, ofertando numerosas variedades de postales en sepia, con bordados o fantasías y exportando a todo el mundo con ediciones especiales para América¹⁰⁷². Además, en estos y otros anuncios publicitarios de los años 1924 y 1925 como los aparecidos en la prensa riojana (*lám. 197*) o andaluza, que acompañó con tres ejemplos de retratos artísticos, la marca presumía de una continua disponibilidad de novedades en el ámbito de la tarjeta postal y se destacaba el nombre de G. H. Alsina como “fabricante y editor”¹⁰⁷³.

En el Fondo Fotográfico del IER figura una serie incompleta de diecisiete tarjetas postales¹⁰⁷⁴, denominada “G. H. Alsina. Madrid” (inscripción que aparece en todas ellas), en las que se recogen diferentes vistas de la capital riojana capturadas como la realizada desde la margen izquierda del río Ebro, en la que aparece en primer plano el Puente de Piedra y, al fondo, la silueta de Logroño con sus diferentes torres (*lám. 198*); otras tres tomas de la fachada septentrional del Instituto Práxedes Mateo Sagasta y del Museo de Reproducciones, localizado en su interior; edificios de reciente construcción como la Escuela de Artes e Industrias o el nuevo Seminario Diocesano, al que le faltan los últimos retoques; y vistas urbanas del centro de la

¹⁰⁷⁰ Centro Documental de la Memoria Histórica, *Ficha de filiación del fotógrafo Gabino Hernández Alsina*, PS-Madrid, 1870, 1, 211, 13 de diciembre de 1937, [en línea], Portal de Archivos Españoles, <<http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/12689543>>, [Consulta: 6-10-2020].

¹⁰⁷¹ DE LAS HERAS, Beatriz, *Fotografiar una ciudad sitiada. Madrid, 1936-1939*. Madrid, Universidad Carlos III, Ministerio de Economía y Competitividad, 2015, pp. 41-44.

¹⁰⁷² *La Libertad*, Madrid, 8 de diciembre de 1921, nº 629, p. 7.

¹⁰⁷³ *Andalucía Comercial*, Córdoba, enero de 1924, nº 47, p. 38 y *Andalucía Ilustrada*, mayo de 1925, nº 63, p. 6.

¹⁰⁷⁴ La serie completa estaba conformada por 25 tarjetas postales que se reproducen íntegramente en COMI RAMÍREZ, Antonio, *La tarjeta postal en Logroño hasta 1950...*, pp. 341-344.

ciudad tanto del Paseo del Espolón como de las calles Muro del Carmen, Muro de Cervantes, Muro de Francisco de la Mata, Miguel Villanueva y Vara de Rey.



Lámina 197. Anuncio publicitario de la venta de tarjetas postales por parte de G.H. Alsina 'Márgara' (*La Rioja*, Logroño, 1 de enero de 1924, nº 11.259, p. 8).



Lámina 198. G. H. Alsina (*Márgara*), *Puente de piedra y vista del Ebro*, Logroño, 1929, tarjeta postal (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos).

En tres de estas fotografías aparece uno de los monumentos declarados en La Rioja hasta 1936, la concatedral de Santa María la Redonda. En concreto, la primera de las postales de G. H. Alsina protagonizada por el edificio religioso logroñés presenta una vista alta desde el

noroeste dominada por los tejados de los edificios que rodean la Plaza del Mercado, en cuyo centro se erige la figura de la concatedral de Santa María la Redonda, destacando sobre el resto de la imagen la fachada occidental y ocupando el centro de la misma las dos torres barrocas que la flanquean (*cat. nº 138*). Esta ‘vista de pájaro’ de la concatedral logroñesa, capturada con bastante probabilidad desde lo alto de la torre de la iglesia de Santiago el Real, fue repetida por varios fotógrafos de la época, siendo recurrente en postales dedicadas a la ciudad y al propio monumento. Esta postal de *Márgara* lleva por título “LOGROÑO.- Vista general” y presenta un número ‘1’ dibujado a mano tanto a continuación del título como en la esquina inferior izquierda del borde blanco de la postal. En la misma esquina, sobre la imagen, figura la inscripción original de la propia colección de tarjetas postales de la que forma parte: “G. H. ALSINA. MADRID. 23”.

La segunda de las imágenes en la que aparece la concatedral logroñesa, aunque con mucho menor protagonismo, es una vista urbana de la por entonces calle de Mercado, actual calle Portales (*cat. nº 139*). Está tomada junto al edificio de la Tabacalera y recoge de oeste a este la principal arteria comercial de la ciudad durante finales de la segunda década del siglo XX, como así lo atestigua el tránsito de logroñeses y la gran presencia de carteles y rótulos de los establecimientos comerciales. La concatedral de Santa María la Redonda se hace presente a través de los cuerpos superiores de su torre meridional o de San Pablo, que sobresale sobre el flanco de edificios situado al norte, en el lado izquierdo de la imagen. Esta tarjea postal recibe el título “LOGROÑO. Calle del Mercado”, con la misma inscripción original referida al autor en la esquina inferior izquierda de la imagen, acompañada en este caso por el número 21.

La tercera y última de las postales editadas por *Márgara* en las que aparece la concatedral logroñesa, la decimosexta de la colección en base a la numeración original, es una vista general de la calle Muro de Cervantes y el tramo oriental de la calle del Mercado en cuya parte central se erige la torre norte o de San Pedro del templo cristiano (*cat. nº 130*). A diferencia de las dos anteriores, esta toma se realizó en una fecha bastante anterior, pues todavía aparece en pie el edificio conocido como “El Portalón”. Además, el hecho de que en la confluencia de ambas calles con Muro del Carmen aparezca el edificio proyectado por Amós Salvador Carreras, permitiría datarla en el corto periodo que va entre 1909 y 1915. Al margen de esta peculiaridad cronológica, esta tarjeta postal ofrece una estampa urbana de uno de los espacios más concurridos de la ciudad, como así lo atestigua la numerosa presencia de figuras humanas, algunas en actitud distendida y otras en el desarrollo cotidiano de sus labores y profesiones, a lo largo de las aceras y la calzada de tierra. En el extremo derecho de la imagen se disponen los alineamientos septentrionales de edificios de las calles Muro de Cervantes y Mercado, que parecen concatenarse sin interrupción hasta la aparición de la concatedral de Santa María de la Redonda y, especialmente, de su torre norte.

Manuel Servet Fortuny (1874-¿?)

Manuel Servet (o Servert) Fortuny nació en Madrid el 27 de julio de 1874¹⁰⁷⁵ y cursó la carrera militar en la Academia de Infantería, siendo el número 398 de la promoción de 1893 (*lám. 199*). Entre sus primeros destinos figuraron León, Puerto Rico o la propia capital española y en 1898 le fue concedida la Cruz de 1ª Clase del Mérito Militar con distintivo rojo¹⁰⁷⁶. Nombrado Capitán del Regimiento 24 de Infantería de Bailén, su traslado a Logroño debió producirse antes de 1904¹⁰⁷⁷, año en el que dirigía junto al también Capitán de Infantería Juan Laverón una Academia de Matemáticas en la calle Vara de Rey para preparar a aquellos interesados en ingresar en el Colegio General Militar o en la Escuela Central de Ingenieros Industriales¹⁰⁷⁸. Un año después, Laverón fue sustituido en la codirección de esta academia por el compañero de promoción de Servet Jesús Rodríguez Arzuaga (*lám. 200*), militar del mismo rango¹⁰⁷⁹. Durante su estancia en Logroño fue protagonista de varios nombramientos y ascensos como el que le hizo pasar de la reserva de la ciudad al regimiento Cantabria en noviembre de 1921¹⁰⁸⁰, siendo finalmente trasladado a la región levantina donde concluyó su carrera militar como teniente coronel de la zona de Valencia¹⁰⁸¹.



Lámina 199. Tarjeta militar de Manuel Servet Fortuny (Colección Juan Castroviejo).

¹⁰⁷⁵ *Anuario Militar de España*, Madrid, Ministerio del Ejército, 1929, p. 223.

¹⁰⁷⁶ *La Correspondencia*, Palma, 22 de noviembre de 1898, nº 142, p. 3.

¹⁰⁷⁷ En una noticia del 21 de enero de 1914 publicada en *La Rioja* se cita la gratificación de 600 pesetas anuales concedida al propio Manuel Servet Fortuny por llevar más de diez años en su empleo (*La Rioja*, Logroño, 21 de enero de 1914, nº 7.846, p. 1).

¹⁰⁷⁸ *La Rioja*, Logroño, 21 de agosto de 1904, nº 4.817, p. 3.

¹⁰⁷⁹ *La Rioja*, Logroño, 17 de agosto de 1905, nº 5.126, p. 3.

¹⁰⁸⁰ *La Rioja*, Logroño, 1 de noviembre de 1921, nº 10.584, p. 2.

¹⁰⁸¹ *Diario Oficial del Ministerio de la Guerra*, Madrid, 24 de junio de 1931, nº 138, t. II, p. 917.

ACADEMIA DE MATEMÁTICAS

VARA DE REY, W, 2.º

Preparación para carreras militares é ingenieros
 Brillante resultado obtenido en la actual convocatoria, como demuestra el cuadro siguiente:

Alumnos matriculados	Aprobados Academia Infant. ^a	NOTAS			
		Aritmética	Álgebra	Geometría	Trigonometría
D. Luis de Lacy Eguilaz	D. Luis de Lacy Eguilaz	8'00	8'10	8'30	8'00
D. Daniel López Martínez	D. Daniel López Martínez	10'00	8'70	11'00	16'00
D. Angel Rivas Vilaró	D. Angel Rivas Vilaró	8'50	8'25	12'00	10'50

Para detalles y honorarios dirigirse á los directores don Manuel Servet y don Jesús Rodríguez Arzuaga, capitanes de infantería, Vara de Rey, W, 2.º

Lámina 200. Anuncio publicitario de la Academia de Matemáticas de Manuel Servet y Jesús Rodríguez Arzuaga (*La Rioja*, Logroño, 17 de agosto de 1905, nº 5.126, p. 3).

La actividad fotográfica de Servet durante su etapa riojana debió ser intensa, como así lo atestiguan diferentes noticias y anuncios de la prensa local de la época. Más allá del percance que sufrió durante la obtención de fotografías en octubre de 1915 del que se hizo eco *La Rioja* y que se resolvió con una herida en la frente que no revistió mayor gravedad¹⁰⁸², este mismo diario resaltó a Manuel Servet como uno de los principales fotógrafos que colaboraron con sus tomas en la revista ilustrada *Rioja Industrial* junto a algunas figuras tan destacadas como Alberto Muro, Francisco Garay, Jesús Muro o Víctor Lorza¹⁰⁸³. En febrero del año siguiente, la prensa recibió con entusiasmo la panorámica de Logroño realizada por el militar y aficionado a la fotografía desde el “cerro de Cantabria”¹⁰⁸⁴. Entre los detalles que la reseña aportaba sobre esta vista panorámica sobresalían el tamaño de 56 cm de ancho por 6 cm de alto correspondiente con las dimensiones de “cuatro postales en una”, el ángulo de visión de 200 grados que decía abarcar, su impresión a través del procedimiento del huecograbado y su venta en diferentes librerías de la capital¹⁰⁸⁵. A estas informaciones aparecidas en la prensa habría que añadir la citada colección de diez tarjetas postales del monasterio de Yuso editada en 1918 por *Hauser y Menet* a partir de las tomas del propio Servet¹⁰⁸⁶, ocho de las cuales aparecerían dos años después ilustrando un artículo de Juan Cualquiera dedicado al monasterio emilianense y publicado en la revista *Blanco y Negro*¹⁰⁸⁷. De hecho, también fue recurrente la colaboración fotográfica del teniente coronel en la prensa periódica de tirada nacional, especialmente durante la década de los años 20, en cuyas páginas se incluyeron vistas del patrimonio monumental y artístico tanto de La Rioja como de otras regiones españolas. En lo que respecta

¹⁰⁸² *La Rioja*, Logroño, 14 de octubre de 1915, nº 8.469, p. 3.

¹⁰⁸³ *La Rioja*, Logroño, 15 de septiembre de 1923, nº 11.167, p.4.

¹⁰⁸⁴ *La Rioja*, Logroño, 12 de febrero de 1924, nº 11.295, p.3.

¹⁰⁸⁵ Esta vista panorámica se reproduce en forma de desplegable en COMI RAMÍREZ, Antonio, *La tarjeta postal en Logroño hasta 1950...*, p. 507.

¹⁰⁸⁶ Véase cap. 6.1, pp. 276-277.

¹⁰⁸⁷ CUALQUIERA, Juan, “El Escorial de La Rioja...”, pp. 27-30.

a la propia *Blanco y Negro*, fueron suyas las imágenes de la fachada del Ayuntamiento y las portadas de las iglesias de Santa María y San Pedro incluidas en un artículo histórico sobre la ciudad de Viana escrito por el cronista navarro José de Huarte y Jáuregui en 1921¹⁰⁸⁸. Por su parte, en *La Esfera* se publicaron entre 1917 y 1930 varias fotografías de Servet dedicadas a una casa aldeana en Sellano y una carreta vadeando el río Güeña en Asturias, la iglesia y el Colegio de San Salvador en Córdoba, dos paisajes de la Cavada en Santander, el monasterio de Poblet, una casita aldeana en los alrededores de Solares (Santander), los alrededores de Deva, un centinela en África, el Palacio de la Generalitat de Valencia, el puerto y el muelle del Cabañal en Valencia, un reportaje sobre el naranjo y su fruto, la Portada de los Apóstoles y la Torre del Miguelete de la catedral de Valencia, y la iglesia de los Santos Juanes en Valencia¹⁰⁸⁹.

En el caso del diario *ABC*, la labor fotográfica de reproducción del patrimonio monumental y artístico de La Rioja y el resto de España por parte del militar madrileño quedó representada en diferentes artículos sobre la iglesia Imperial de Santa María de Palacio¹⁰⁹⁰, la concatedral de Santa María de la Redonda¹⁰⁹¹, la localidad alavesa de Laguardia¹⁰⁹², la colegiata de Santa María en Tudela¹⁰⁹³ o la catedral y el monasterio de San Pedro en Huesca¹⁰⁹⁴.

Una vez asentado en Valencia, Manuel Servet continuó practicando la fotografía como así lo demuestran no sólo los anteriormente citados ejemplos de vistas valencianas aparecidas en las páginas de *La Esfera*, sino también su pertenencia al recién fundado Foto Club Valencia y, bajo su amparo, la consecución de un premio de honor en la segunda sección (procedimientos, al carbón, goma, fresson, etcétera, etc.) del concurso internacional de Cannes celebrado el 22 de marzo de 1932¹⁰⁹⁵.

En lo que respecta a las dos imágenes de su autoría catalogadas en este trabajo, ambas forman parte de la colección de diez tarjetas postales con vistas de Logroño que Miguel Careaga, propietario de la *Librería Nacional y Extranjera*, editó en octubre de 1924 a partir de las fotografías obtenidas por el propio militar y aficionado a la fotografía Manuel Servet Fortuny¹⁰⁹⁶. En la primera de ellas, la tercera de la serie ateniendo a la numeración original que precede a los títulos de cada una de las postales, Servet eligió uno de los balcones del edificio porticado

¹⁰⁸⁸ DE HUARTE Y DE JÁUREGUI, José M., "Viana de Navarra. La iglesia de Santa María. El ayuntamiento. La portada de San Pedro", *Blanco y Negro*, Madrid, 27 de febrero de 1921, nº 1.554, pp. 26-28.

¹⁰⁸⁹ *La Esfera*, Madrid, 10 de noviembre de 1917, nº 202, s.p.; *La Esfera*, Madrid, 2 de marzo de 1918, nº 218, s.p.; *La Esfera*, Madrid, 23 de noviembre de 1918, nº 256, s.p.; *La Esfera*, Madrid, 18 de enero de 1919, nº 264, s.p.; *La Esfera*, Madrid, 6 de marzo de 1920, nº 322, s.p.; *La Esfera*, Madrid, 18 de septiembre de 1920, nº 350, s.p.; *La Esfera*, Madrid, 29 de agosto de 1925, nº 608, s.p.; *La Esfera*, Madrid, 9 de octubre de 1926, nº 666, pp.34-35; *La Esfera*, Madrid, 18 de diciembre de 1926, nº 676, p. 28; *La Esfera*, Madrid, 15 de enero de 1927, nº 680, pp. 26-28; *La Esfera*, Madrid, 1 de octubre de 1927, nº 717, p. 21; y *La Esfera*, Madrid, 13 de diciembre de 1930, nº 884, pp. 24-25.

¹⁰⁹⁰ SERVET, Manuel, "La iglesia Imperial de Santa María de Palacio...", pp. 12-13.

¹⁰⁹¹ SERVET, Manuel, "Santa María la Redonda, Logroño", *ABC*, Madrid, 2 de julio de 1922, nº extraordinario, pp. 10-11.

¹⁰⁹² DE LUCAS ACEVEDO, J., "Pueblos pintorescos de España. Laguardia", *ABC*, Madrid, 8 de abril de 1923, nº extraordinario, pp. 8-10.

¹⁰⁹³ DE LUCAS ACEVEDO, J., "La Colegiata de Santa María en Tudela", *ABC*, Madrid, 11 de noviembre de 1923, nº extraordinario, pp. 12-13.

¹⁰⁹⁴ MENÉNDEZ, José Luis, "Huesca, la legendaria. La Catedral y San Pedro", *ABC*, Madrid, 9 de noviembre de 1924, nº extraordinario, pp. 12-13.

¹⁰⁹⁵ *Las Provincias*, Valencia, 19 de mayo de 1932, nº 20.470, p. 13.

¹⁰⁹⁶ *La Rioja*, Logroño, 5 de octubre de 1924, nº 11.498, p. 3.

que se levanta en la confluencia de las calles Sagasta y Portales para recoger, en altura, el tramo oriental de esta última en el que sobresale por encima del resto de edificios la Concatedral de Santa María de la Redonda. Más concretamente, la fotografía está dominada por la torre sur del templo cristiano, que se presenta en el centro de la imagen al completo. Frente a lo que sucede con esta torre, de la situada al norte yan sólo se observa su cuerpo superior en forma de pináculo, ocultándose el resto de la portada occidental por los edificios que se sitúan por delante de ella (*cat. nº 135*). Una toma de Servet muy similar a esta, realizada desde la misma altura pero desde un balcón más alejado de la concatedral permitiendo incluir en el encuadre algunos edificios más del alineamiento septentrional, apareció en la portada del número extraordinario del diario *ABC* del 11 de noviembre de 1923¹⁰⁹⁷. La segunda de las fotografías también está protagonizada por la torre sur o de San Pablo de la concatedral logroñesa, aunque en este caso aparece de manera parcial al final de la calle Marqués de Vallejo (*cat. nº 136*). En primer plano se muestra el acceso a esta vía perpendicular a la por entonces calle del Mercado desde el sur, donde sobresale la fachada oriental del Seminario Conciliar de la ciudad, desaparecido en 1934, y el trasiego de logroñeses que se cruzan en ambas direcciones. Al fondo se levanta la torre meridional de la concatedral de Santa María de la Redonda, atrayendo la atención del espectador por situarse en el centro de la imagen.

Lucien Roisin Besnard (1884-1943)

Este fotógrafo parisino, de cuyo trabajo en el país vecino sobresalen las fotografías artísticas realizadas en el barrio de Montmartre, se estableció en Barcelona hacia 1911. Las dificultades económicas para vivir de la fotografía artística le llevaron a decidirse por un ámbito mucho más prolífico económicamente dentro del mismo sector como lo era la edición e impresión de tarjetas postales ilustradas. Así, en 1930 abrió las puertas de un comercio especializado en la Rambla de Santa Mónica con el nombre de *La Casa de la Postal*. A pesar de la dura competencia existente en la época con firmas como *Hauser y Menet* o *Fototipia Thomas*, su negocio gozó de gran popularidad y se mantuvo en activo hasta 1962 gracias a Roberto y Lucien Roisin, sobrinos del fotógrafo¹⁰⁹⁸.

Sus postales, en las que figuraba como editor con diferentes denominaciones, partieron tanto de imágenes propias, tomadas conjuntamente con uno de sus sobrinos, como de otras ajenas procedentes de fotógrafos locales y realizadas en su mayor parte en las décadas de los años veinte y treinta. Sus imágenes reprodujeron mayoritariamente vistas de ciudades y pueblos de toda España en las que se mostraban sus entramados urbanos, sus paisajes, sus principales monumentos y, desde un punto de vista más etnográfico, también sus gentes. El estilo de estas fotografías se caracterizó por “las extraordinarias perspectivas visuales de gran profundidad, el recurso sistemático a los contrastes (en las formas de vida, los modos de transporte, la edificación o el tejido urbano) y el uso de toda clase de puntos de observación: a ras de suelo, desde un barco o lugares elevados a distinta altura, sea el techo de un vehículo, la torre de la catedral o la cima del monte¹⁰⁹⁹”. La elección de la temática y el estilo de las postales de Roisin atendió a cuestiones puramente comerciales, pues se orientaron a satisfacer el gusto del público

¹⁰⁹⁷ *ABC*, Madrid, 11 de noviembre de 1923, nº extraordinario, p. 1.

¹⁰⁹⁸ RUBIO, Olivia María, *Diccionario de fotógrafos españoles...*, p. 507.

¹⁰⁹⁹ TOMÉ FERNÁNDEZ, Sergio, “La ciudad española en las tarjetas postales...”, p. 397.

de la época, especialmente el de una clientela creciente de turistas que encontraron en ellas las vistas y estampas más icónicas de las ciudades que estaban visitando. Sin embargo, el gran valor documental y artístico de las imágenes impresionadas sobre este soporte postal sirvió para ilustrar obras divulgativas, libros y todo tipo de publicaciones. La mayor parte de sus imágenes se conservan en el Archivo Histórico Fotográfico del Instituto de Estudios Fotográficos de Cataluña (en adelante IEFEC), alcanzando los 77.200 artefactos fotográficos entre postales (44.100) y negativos originales (33.100)¹¹⁰⁰.

En lo que respecta a las postales editadas por Roisin con imágenes de La Rioja, el Archivo del IEFEC conserva un total de 38 imágenes de las cuales la gran mayoría se realizaron en la ciudad de Logroño y tan solo tres en la localidad riojaleña de Haro. Siguiendo el estilo característico de sus postales, todas ellas presentan vistas urbanas de calles, plazas, edificios singulares o ríos y puentes. En el caso concreto de Logroño, su círculo de acción se circunscribió al centro neurálgico de la ciudad encarnado en cuatro de sus calles principales: Portales, Muro de la Mata (*lám. 201*), Muro del Carmen y Muro de Cervantes. Son estas arterias de la ciudad, así como las zonas adyacentes a las mismas, las que predominan en las imágenes del fotógrafo francés en la capital riojana, alejándose de ellas tan solo para tomar vistas desde la orilla del río Ebro o para realizar un pequeño reportaje gráfico del recientemente inaugurado Seminario Diocesano, en la por entonces Carretera de Zaragoza y actual Avenida de la Paz. En varias de ellas destaca la presencia, más o menos directa, de la concatedral de Santa María la Redonda o de sus torres, repitiendo encuadres vistos antes en otras tarjetas postales y en fotografías de Alberto Muro o G. H. Alsina. Rompiendo esta tónica de encuadres tradicionales que seguirán repitiendo con posterioridad, aparece una toma de la portada sur dedicada a la Ascensión que fue realizada desde el paso interior de los soportales. Destaca por el contraluz que se genera entre el templo religioso, sobre el que incide de manera directa la luz solar, y la cara interna de la estructura porticada en arco de medio punto, completamente oscura. Esta imagen, que se aleja de las típicas vistas de la concatedral logroñesa, guarda un cierto parecido con la fotografía realizada por Pelai Màs en 1931 también desde el interior de los soportales pero que, en su caso, fue capturada desde el ángulo contrario, en dirección sureste-noroeste.

Resulta preciso señalar que las imágenes de la colección Roisin realizadas en Logroño no pertenecen a la misma época del año, puede que incluso puedan datarse en años distintos, algo que se evidencia en la presencia o no de hojas en las copas de los árboles. Este hecho puede ser consecuencia de que no todas las postales editadas por el parisino tuvieron como base fotografías de su propia autoría, utilizando en varias ocasiones imágenes tomadas por otros fotógrafos para su negocio como editor. En consecuencia, si visitó la ciudad es posible que lo hiciera una sola vez y que el resto de imágenes las obtuviera de otros fotógrafos colaboradores o de su propio sobrino, que le ayudó en la tarea de documentación gráfica.

¹¹⁰⁰ Colección Roisin, [en línea], Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya, <<https://www.iefc.cat/es/colecciones/roisin/>>, [Consulta: 15-9-2020].



Lámina 201. Lucien Roisin, *Calle Muro Francisco de la Mata*, Logroño, h. 1928, copia positiva a partir de negativo original (Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya).

Mención aparte merecen dos tomas realizadas en las orillas del río Ebro en las que introdujo un elemento típicamente pictórico y de corte costumbrista, característico de sus primeros trabajos, como es la figura de la lavandera. Un grupo de lavanderas más numeroso aparece en la toma realizada junto al Puente de Hierro, en la que los excesivos contrastes de luz deslucen la belleza de la imagen. Por el contrario, la escena de lavanderas que fotografió en las inmediaciones del Puente de Piedra, en la que tan solo aparecen dos mujeres arrodilladas en la orilla del río y una niña que le acerca la ropa sucia a una de ellas, presenta mayor equilibrio lumínico y compositivo (lám. 202). El Puente de Piedra, que se refleja sobre las aguas del Ebro, cruza la imagen de lado a lado hasta alcanzar las construcciones más septentrionales de la ciudad, entre las que destacan sobre el resto las torres de San Bartolomé, la iglesia Imperial de Santa María de Palacio y la concatedral de Santa María la Redonda. Además de Logroño, Haro fue la única localidad riojana de la que Roisin editó postales. El IEFC conserva un total de tres fotografías del municipio jarrero cuyos detalles específicos se desconocen al no encontrarse digitalizadas hasta el momento, aunque es de suponer que, siguiendo su tónica habitual, se tratan de vistas urbanas de los lugares más destacados de la ciudad.



Lámina 202. Lucien Roisin, *Lavanderas junto al Puente de Piedra sobre el río Ebro, Logroño*, h. 1928, copia positiva a partir de negativo original (Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya).

Al igual que en el resto de regiones españolas, en todas las imágenes de Roisin realizadas en La Rioja pueden percibirse características propias que denotan el fin para el que fueron tomadas, que no es otro que la edición de tarjetas postales para su posterior venta. Uno de estos rasgos principales es la profundidad de campo de las vistas urbanas, como puede observarse por ejemplo en las fotografías de las calles Muro de Cervantes o Bretón de los Herreros, donde los alineamientos de edificios se pierden hacia el horizonte. Asimismo, es recurrente que las calles aparezcan en el centro flanqueadas a los lados por los alineamientos de viviendas o, como ocurre en la mayoría de las imágenes de Logroño, por las construcciones a un lado e hileras de árboles al otro. Además, en la mayor parte de los casos, los lugares seleccionados se corresponden con los rincones más representativos y destacados de las ciudades fotografiadas, muchos de ellos marcados por la presencia de un monumento o una obra artística de relevancia. Así, en el caso de Logroño es recurrente la presencia principal o secundaria de la concatedral de Santa María la Redonda, las estatuas del General Espartero y Práxedes Mateo Sagasta o los Puentes de Piedra y de Hierro sobre el río Ebro.

En la única fotografía tomada por Roisin conservada en el Fondo Fotográfico del IER, distinta a las custodiadas por el IEFC, se recoge uno de los monumentos de la capital declarados hasta 1936, y lo hace en el contexto de una vista urbana de la, por entonces, calle del Mercado (*cat. nº 137*). En esta toma a pie de calle, el fotógrafo y editor francés repite la orientación este-oeste que también habían seleccionado con anterioridad la gran mayoría de fotógrafos, pero lo hace poniendo la atención en los edificios que quedan en el lado septentrional y que, a pesar de estar abierta al paso la calle Juan Lobo, se van concatenando hasta culminar en la concatedral

de Santa María de la Redonda. De este edificio religioso tan solo se observan en perspectiva la fachada y la torre meridional.

En definitiva, las postales de Lucien Roisin se convierten en un documento fundamental para el estudio de la evolución y la transformación de la ciudad de Logroño. En ellas quedan reflejados los cambios que se producen a lo largo de las décadas de los años veinte y treinta y, su análisis actual, permite advertir el estado de conservación de los monumentos, incluyendo la desaparición de algunos de ellos, como el Quiosco de la Música del Espolón o el Seminario Conciliar, sito entre las calles Sagasta y Marqués de Vallejo¹¹⁰¹, o la construcción de otros nuevos como el Seminario Diocesano, inaugurado el 10 de noviembre de 1929¹¹⁰².

Autores anónimos o desconocidos

Entre las fotografías catalogadas, menos del 10% presentan autor desconocido. Salvo en un caso, se tratan de imágenes que se emplearon para editar colecciones de tarjetas postales en las que, por lo general, no se incluía el nombre del fotógrafo en favor del editor o editores y del motivo retratado. En concreto, 19 de las 217 fotografías en las que aparecen alguno de los diez monumentos declarados en La Rioja hasta 1936 fueron capturadas por fotógrafos anónimos. En lo que respecta a la localización geográfica de las mismas, 18 se realizaron en la ciudad de Logroño, siendo tan solo una la que recoge un monumento localizado fuera de la capital riojana, en San Millán de la Cogolla. La concatedral de Santa María de la Redonda fue el inmueble más fotografiado, apareciendo hasta en catorce ocasiones, siguiéndole en número la portada de la iglesia de San Bartolomé, con cuatro imágenes. Finalmente, la cronología de estas fotografías (basada en el momento de la toma y no en el de su edición como tarjeta postal) oscila entre los primeros compases del siglo XX, con una imagen de la fachada occidental de San Bartolomé que debió realizarse antes de 1901 (*cat. nº 001*), y los primeros años de la década de los treinta, fecha en la que se tomaron con bastante probabilidad hasta ocho postales editadas por M. Arribas (*cat. nº 019, 140 a 142 y 150 a 153*).

Todas las imágenes en las que se muestran los dos monumentos declarados en Logroño son tarjetas postales, quedando patente el interés que tanto la iglesia de San Bartolomé como, especialmente, la concatedral de Santa María la Redonda y su entorno despertaron entre la clientela que consumía este tipo de correspondencia gráfica muy coleccionable. Empezando por la concatedral, se pueden distinguir tres tipos de imágenes atendiendo a la perspectiva y el encuadre de la toma. Por un lado, aparecen hasta seis fotografías en orientación vertical en las que se recoge al completo, o casi, la fachada occidental del templo, en el que sobresalen sus “torres gemelas” (*cat. nº 127, 129, 132 y 140 a 142*). La segunda tipología la conforman aquellas postales en las que la Redonda se convierte en un elemento más del trazado urbano de la ciudad, aunque sobresale entre el resto de edificios por la altura de sus torres. Estas imágenes están, en la mayor parte de los casos, tomadas a pie de calle y ofrecen una vista en profundidad de la calle

¹¹⁰¹ En el artículo de Cristina Sáenz de Pipaón “La desaparición del seminario conciliar, inicio del paseo de invierno de Logroño” se incluyen varias fotografías de autor desconocido en las que se documenta el derribo de este edificio entre 1934 y 1935 (SÁENZ DE PIPAÓN IBÁÑEZ, Cristina, “La desaparición del seminario conciliar, inicio del paseo de invierno de Logroño”, *Belezos: Revista de cultura popular y tradiciones de La Rioja*, nº 14, 2010, pp. 20-25).

¹¹⁰² JIMÉNEZ TORRES, Fernando y JIMÉNEZ TORRES, Cristina (coord.), *Las calles de Logroño...*, p. 567.

del Mercado desde el este (*cat. nº 126, 150 y 151*) o desde el oeste (*cat. nº 153*). Sin embargo, también aparecen algunas fotografías que están tomadas en altura, desde algunos de los balcones que jalonan los edificios de esta arteria logroñesa (*cat. nº 124, 125 y 131*). Finalmente, también aparece una postal de fotógrafo desconocido que, en una especie de vista cenital tomada desde lo alto de la torre de la iglesia de Santiago el Real, como también hicieron Alberto Muro o *Márgara*, captura el entorno urbano de la concatedral, que se erige majestuosa en el centro de la composición, destacando tanto en volumen como en altura (*cat. nº 152*). Por su parte, las cuatro imágenes en las que el protagonismo recae sobre la iglesia de San Bartolomé muestran el mismo motivo, que no es otro que la fachada occidental en la que se dispone la magnífica portada gótica de ingreso adintelado en cuyas jambas superiores se desarrolla un amplio programa escultórico sobre la vida del santo titular en base a la *Leyenda Dorada* de Jacopo della Voragine¹¹⁰³. En este grupo de postales, las únicas diferencias estriban en la disposición vertical (*cat. nº 001 y 002*) u horizontal (*cat. nº 003 y 019*) de la imagen, en la distancia focal de la toma y en el lugar desde el que se realizó la captura respecto al eje central de la portada.

En la localidad emilianense, la única imagen de autor desconocido fechada con anterioridad a 1936 recoge en detalle tres de los modillones de rollo que aparecen bajo los canecillos de madera del alerón del tejado que cubre el extremo oriental de la fachada sur del monasterio de Suso (*cat. nº 154*). A diferencia de las fotografías de los dos monumentos logroñeses comentadas con anterioridad, esta imagen no aparece en soporte tarjeta postal, sino que se trata de una copia positiva sobre papel datada en 1925. En este sentido, el hecho de centrarse en unos elementos constructivos y decorativos muy específicos, se aleja de la tipología de imágenes generales empleadas en las tiradas de postales y hace pensar en un fin asociado a la investigación y el estudio artístico del edificio. Es por ello por lo que el autor que se esconde detrás de esta fotografía, capturada en un evidente contrapicado, pudo ser alguno de los muchos estudiosos riojanos, españoles o extranjeros que se acercaron hasta el afamado monasterio para indagar en su historia e intentar desentrañar sus complejas etapas constructivas, interesándose en este caso concreto por la decoración geométrica que presentan los modillones del edificio emilianense. Otra hipótesis respecto a esta fotografía, difícil de corroborar por la falta de información de tipo técnico y documental, relacionaría esta toma con una fotografía de los modillones que Alberto Muro realizó en su visita al monasterio en abril de 1922, como así relató Ángel Peña en el número 10.722 del diario *La Rioja*¹¹⁰⁴, en el marco del proyecto fotográfico de un álbum monumental de la provincia.

Esta no sería la única duda sobre la posible atribución a Alberto Muro de algunas de las fotografías consideradas anónimas y que se emplearon para la edición de colecciones de tarjetas postales ilustradas, siendo este el caso de dos tarjetas de la concatedral de Santa María de la Redonda (*cat. nº 131 y 132*) y de otra más de la iglesia de San Bartolomé (1.3568) que compartieron serie con otras imágenes o aparecieron en otras ediciones diferentes cuyas tomas sí fueron obra del fotógrafo calagurritano. Asimismo, también se plantea la duda de si pudo ser el editor M. Arribas el autor de las fotografías que empleó posteriormente para imprimir las tarjetas postales sobre Logroño que él mismo puso en circulación entre 1935 y 1945. A pesar de que es una información que no figura en ninguna de las series editadas por esta empresa

¹¹⁰³ SÁENZ RODRÍGUEZ, Minerva, *Todo el Románico de La Rioja...*, p. 123.

¹¹⁰⁴ *La Rioja*, Logroño, 9 de abril de 1922, nº 10.722, p. 2.

zaragozana, Antonio Comi, en su obra sobre la tarjeta postal en Logroño hasta 1950, considera a M. Arribas como el fotógrafo de estas tomas¹¹⁰⁵. El no disponer de información respecto a si, además de editor de postales, Arribas ejerció como fotógrafo, sumado al hecho de no figurar la autoría en ninguna de estas postales, ha sido fundamental para mantener esta atribución anónima de las imágenes.

8.4. Aspectos formales, técnicos y estéticos. Similitudes y diferencias

A lo largo del análisis cuantitativo de las fotografías catalogadas que se ha realizado en los epígrafes anteriores, se han señalado de manera ocasional algunas cuestiones de tipo formal, técnico y estético que influyeron en la selección de unos motivos frente a otros, en la elección de determinados puntos de vista o en la introducción de ciertos elementos de manera deliberada o involuntaria en las composiciones. Sin embargo, es en este apartado donde se lleva a cabo un estudio pormenorizado de estos condicionantes, analizando tanto en conjunto como de forma individual cada una de las tomas que son objeto de estudio e introduciendo, en los casos en que se ha considerado oportuno, comparaciones entre dos o más fotografías con el fin de encontrar similitudes o resaltar las diferencias existentes entre ellas.

Desde sus inicios, la fotografía de arquitectura en España estuvo estrechamente ligada a las narraciones románticas y las guías de viajes escritas en su mayor parte por personajes extranjeros. Como se ha visto anteriormente, fueron este tipo de publicaciones las que difundieron una imagen estereotipada de la sociedad y la cultura española, pero también de su patrimonio natural y monumental. Estas narraciones determinaron al mismo tiempo los lugares y monumentos imprescindibles a fotografiar, generalmente las manifestaciones arquitectónicas de la época musulmana, y, de manera indirecta, la forma en que debía hacerse. En consecuencia, fue frecuente que los fotógrafos viajeros llegados a España durante la segunda mitad del siglo XIX documentaran las ciudades siguiendo el modelo de estas publicaciones de viajes en una especie de “descubrimiento gradual, partiendo de vistas lejanas para proponer después aproximaciones progresivas que terminaban en primeros planos de las fachadas o detalles arquitectónicos o escultóricos”¹¹⁰⁶. Este hecho, junto a otros condicionantes de tipo ideológico y práctico, provocó que los fotógrafos de arquitectura decimonónicos optaran de manera mayoritaria por vistas generales en escorzo, eligieran encuadres frontales para sus tomas y, a pesar de las dificultades técnicas, buscaran de manera deliberada la presencia de la figura humana como elemento de escala y, en ciertos casos, como motivo artístico y evocador.

Algunas de estas características propias de la fotografía monumental y de arquitectura del siglo XIX definidas por Díaz Francés y Pérez Gallardo pervivieron en los inicios del nuevo siglo y pueden observarse en varias de las imágenes catalogadas en este trabajo como, por ejemplo, ciertos reportajes llevados a cabo por Pelai Mas o Alberto Muro. Sin embargo, la aparición de avanzadas técnicas fotográficas y de impresión, y el surgimiento de diferentes intencionalidades y usos de la fotografía de arquitectura distintos a los imperantes en la centuria anterior, también tuvieron su reflejo en la forma de fotografiar los monumentos durante las primeras décadas del siglo XX. A continuación, se abordan las características formales, técnicas y estéticas que

¹¹⁰⁵ COMI RAMÍREZ, Antonio, *La tarjeta postal en Logroño hasta 1950...*, pp. 327, 330, 332 y 335.

¹¹⁰⁶ DÍAZ FRANCÉS, Maite, “La obra fotográfica de la Casa Laurent...”, p. 312.

presentan las fotografías de los monumentos declarados en La Rioja hasta 1936 conservadas en el Fondo Fotográfico del IER y catalogadas en este trabajo desde tres puntos de vista diferentes.

Uno de los condicionantes principales a la hora de analizar el carácter formal de las fotografías es la naturaleza exterior o interior de la toma. Este factor determinado por la ubicación desde la que se realiza la captura o por el lugar en el que se localiza el motivo fotografiado influye de manera directa sobre aspectos técnicos y compositivos tan importantes en la práctica fotográfica como la iluminación, el espacio de trabajo, el ángulo de visión, el encuadre, las perspectivas y puntos de vista o la presencia humana. En consecuencia, resulta preciso comenzar este análisis de los aspectos formales, técnicos y estéticos de las imágenes monumentales catalogadas señalando los caracteres generales que definen a cada una de estas tomas según muestren espacios cerrados o al aire libre.

Como se ha señalado anteriormente, el conjunto de las fotografías estudiadas presenta un cierto equilibrio entre capturas exteriores e interiores, siendo estas últimas mayoría. Además, existe un grupo de 30 imágenes consideradas “semiexteriores”, por estar realizadas en un espacio intermedio que no llega a estar cerrado al completo, que se corresponden con las fotografías capturadas en los claustros bajos de los monasterios najerino y emilianense. Comenzando por las 88 tomas exteriores que aparecen en el catálogo, pueden distinguirse hasta tres tipos de vistas diferentes dependiendo del grado de detalle y el protagonismo del monumento en la propia composición fotográfica. En primer lugar, aparecen las vistas urbanas en las que el bien inmueble o alguna de sus partes más representativas, generalmente sus torres, se presentan como un elemento más dentro del entramado urbano, dando continuidad a los alineamientos de edificios o apareciendo detrás de ellos. Por norma general, están tomadas a pie de calle, aunque también existen algunos ejemplos en los que se eligieron lugares más o menos elevados, como balcones y ventanas, para ofrecer diferentes puntos de vista. En cualquier caso, en estas fotografías predomina la búsqueda de la profundidad, acentuada por los alineamientos de edificios que se disponen a ambos lados de la calle y que tienden a confluir en un punto más o menos cercano respecto al centro de la imagen, sin olvidar la presencia del monumento, que destaca por encima del resto de construcciones y aparece al fondo o a mitad de plano. Al mismo tiempo, al enmarcarse en el centro neurálgico de actividad económica y social de la época de sus respectivas ciudades, recogen el ajetreo cotidiano y la presencia de múltiples figuras humanas a lo largo de su trazado, motivos que también fueron buscados por los propios fotógrafos. Tanto es así que, en ciertos casos como el de la tarjeta postal en la que se recoge el paso de la comitiva procesional del Corpus Christi por la calle del Mercado (*cat. nº 125*), fueron los propios actos sociales los que suscitaron la toma de este tipo de imágenes exteriores. En su mayor parte, la captura de este tipo de vistas urbanas estuvo estrechamente ligada a la edición de tarjetas postales. En consecuencia, su uso como medio de correspondencia y objeto coleccionable también determinó algunas de estas características formales cuyo objetivo primordial fue la búsqueda de lo más representativo de cada lugar, encontrando en los principales espacios colectivos y los monumentos histórico-artísticos más reseñables dos de sus protagonistas más destacados.

En esta tipología de vistas urbanas tan solo aparecen representadas la concatedral de Santa María de la Redonda y la catedral de El Salvador, monumentos que se vieron favorecidos por su localización en el centro de dos de las principales arterias de Logroño y Santo Domingo de la Calzada, respectivamente, como la calle del Mercado (actual Portales) y la calle Mayor. En

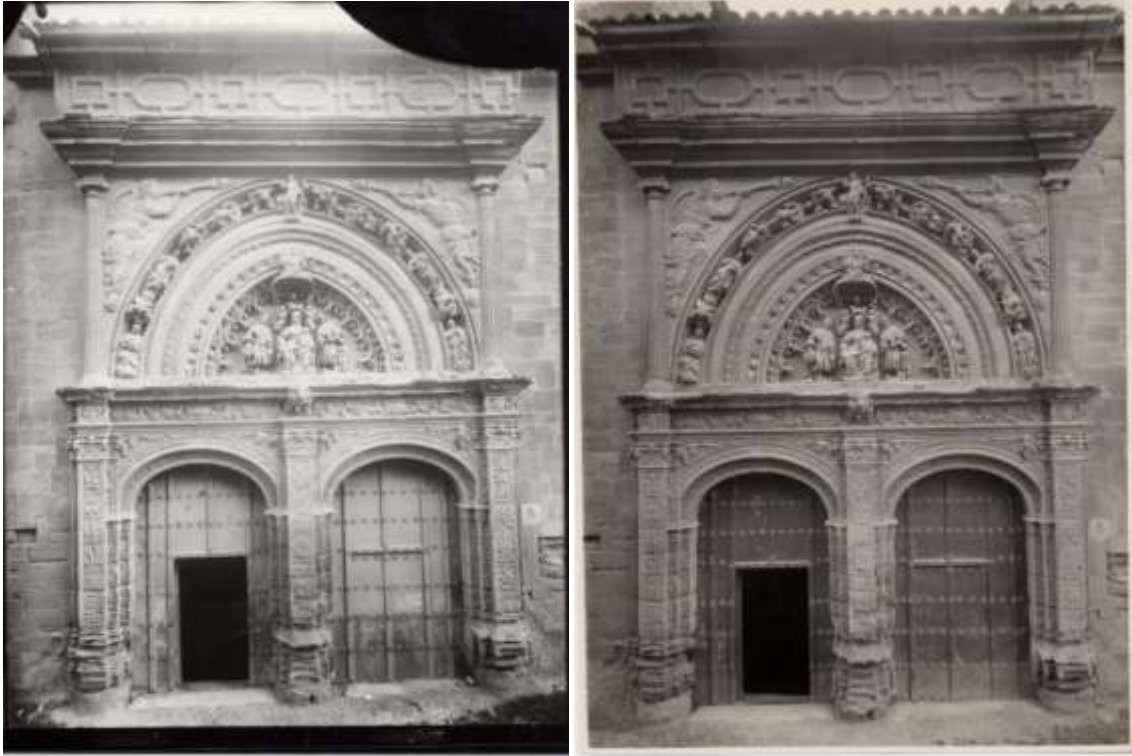
este sentido, cabe destacar que, mientras en el caso de las vistas urbanas en las que se incluye la concatedral logroñesa existe un equilibrio entre tomas horizontales y verticales, las dos que recogen la torre exenta de la catedral calceatense son exclusivamente capturas verticales. Este contraste respecto a la orientación de la composición fotográfica estuvo determinado fundamentalmente por las diferencias de trazado urbano y anchura del lugar desde el que se llevaron a cabo las tomas. La gran separación existente entre los dos flancos de edificios de la calle logroñesa unida a su trazado más o menos recto, especialmente en su sector oriental, permitieron a los fotógrafos optar por composiciones y encuadres horizontales sin sacrificar la esbelta y alta figura de las ‘torres gemelas’ de la concatedral de Santa María de la Redonda, siempre y cuando la toma se realizase con la suficiente distancia respecto al monumento religioso. Frente a ello, la mayor angostura y menor diferencia entre los alineamientos de edificios norte y sur de la arteria principal de Santo Domingo de la Calzada hicieron que el fotógrafo, el barcelonés Pelai Mas, se viera obligado a elegir un encuadre vertical que le permitiese mostrar parte de la torre exenta de su catedral (los cuerpos superiores) y, al mismo tiempo, recoger el ambiente de la calle con la presencia de sus habitantes (*cat. nº 089 y 091*). Esta misma circunstancia es la que, con toda probabilidad, llevó a Manuel Servet a elegir este tipo de encuadre en la vista de la torre norte de la concatedral logroñesa a través de la calle Marqués de Vallejo (*cat. nº 136*).

El segundo grupo de fotografías exteriores lo conforman las vistas generales de monumentos, aquellas en las que el protagonismo tan solo recae sobre un bien inmueble concreto que, además, se intenta reproducir de la manera más completa posible desde alguna de sus diferentes orientaciones. Generalmente, estas vistas se dedicaron a las fachadas más llamativas o representativas artísticamente hablando en las que se localizaba la principal portada de acceso. Desde el punto de vista compositivo, el motivo fotografiado se dispone en el centro de la imagen siendo retratado frontalmente o, en menor grado, a través de tomas oblicuas que permiten incluir en la imagen alguna de las fachadas contiguas. En el caso de las iglesias y catedrales riojanas declaradas antes de 1936, fueron las fachadas occidentales situadas a los pies del templo las protagonistas de estas vistas generales, pudiendo comprobarse en los respectivos ejemplares de la iglesia de San Bartolomé, la catedral de Santa María en Calahorra (*lám. X*) y la concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño. En este último caso, a excepción de una imagen tomada a pie de calle en la que tan solo se recoge la fachada meridional en perspectiva y la parte de la fachada oeste correspondiente a la altura del primer cuerpo de las torres (*cat. nº 146*), todas las vistas generales se presentan en tarjetas postales en formato vertical, con el fin de dar cabida en la captura a las dos torres que se levantan a sus pies. Por el contrario, en las fotografías de las fachadas occidentales de la iglesia logroñesa y la catedral calagurritana, sus autores no dudaron en prescindir de los cuerpos superiores de sus torres en favor de ofrecer una vista más cercana del resto de la fachada y, especialmente, de sus interesantes portadas. Lo mismo ocurrió con la torre exenta de la catedral de Santo Domingo de la Calzada en la única vista general del monumento dedicada a la zona externa de la cabecera (*cat. nº 092*). La vista general del monasterio de Suso catalogada en este trabajo se distancia de la tendencia mayoritaria de fotografiar las fachadas más llamativas de cada uno de los monumentos, ofreciendo una imagen de mayor valor documental en la que se muestra el conjunto de construcciones conventuales adosadas a la iglesia por el oeste en el centro de la composición. Por su parte, las vistas generales del cenobio emilianense de Yuso se concibieron como una paulatina aproximación a los edificios situados en la zona septentrional del complejo

monástico, comenzando por una imagen panorámica realizada desde el camino localizado al noroeste del monumento (*cat. nº 181*) y culminando en vistas más cercanas tanto de la iglesia como de la portada barroca de acceso al convento. A éstas fotografías se suman otras cuatro vistas del claustro, tres de ellas realizadas desde el piso alto y una más desde el propio patio interior (*cat. nº 172*).

En último lugar, existe un número importante de vistas en detalle en las que se reproduce alguno de los elementos arquitectónicos u ornamentales que se presentan en el exterior de los monumentos y que fueron objeto de atención individualizada por parte de los fotógrafos. En contra de lo que pudiera pensarse, la variedad temática de estas vistas en detalle catalogadas no es demasiado amplia, predominando las imágenes de unos pocos motivos específicos como las portadas y sus correspondientes programas escultóricos, los ventanales de los claustros bajos y los vanos con ornamentación historiada de ábsides y girolas. La diferente ubicación y distribución de este tipo de elementos en distintos lugares y alturas de las fachadas de los edificios y el grado de detalle seleccionado por cada uno de los fotógrafos encargados de su reproducción, establecieron ciertas pautas comunes respecto a la composición y la técnica de la propia captura. Mientras algunas de las tomas pudieron realizarse de manera sencilla, empleando planos frontales u oblicuos tradicionales, otras exigieron el empleo de recursos algo más complicados como los escorzos y los contrapicados y, al mismo tiempo, la utilización de lentes con mayor distancia focal y capacidad de aumento.

Analizando estas vistas en detalle en función de la pertenencia de los elementos fotografiados a cada uno de los monumentos riojanos declarados, son la portada sur de la concatedral de Santa María de la Redonda, la portada septentrional de la catedral de Santa María en Calahorra y, principalmente, la portada occidental de la logroñesa iglesia de San Bartolomé tres de los motivos más representados. La primera de ellas aparece en dos vistas bastante distintas entre sí desde el punto de vista formal. Una recoge la portada dedicada a la Asunción de la Virgen de la manera tradicional, con una captura frontal en orientación vertical tomada desde el otro lado de la calle (*cat. nº 143*). La otra, a medio camino entre vista urbana y vista en detalle, sitúa la portada meridional del templo en la mitad derecha de la imagen, enmarcada por la estructura porticada a contraluz desde la que fue fotografiada (*cat. nº 147*). Este conjunto de vistas en detalle de la concatedral logroñesa la completa una toma del tercer cuerpo de la torre septentrional, realizada desde el correspondiente cuerpo de la torre meridional, que hace las veces de campanario (*cat. nº 134*). Por su parte, las cuatro tomas de la portada de San Jerónimo de la catedral calagurritana, a pesar de estar capturadas por dos fotógrafos diferentes, repiten sin apenas variaciones el mismo encuadre. Esta diferencia es casi imperceptible en las dos fotografías que reproducen al completo la estructura en la que se dispone la portada de doble ingreso en carpanel, tímpano rodeado por arquivoltas y entablamento sobre columnas jónicas (*lám. 203 y 204*). Ambas están tomadas de arriba hacia abajo y con un leve desequilibrio hacia la izquierda desde la actual calle Arrabal, que se sitúa a un nivel superior que el acceso al propio templo religioso, permitiendo colocar en el centro de la composición el tímpano con la escena de la Coronación de la Virgen flanqueada por san Emeterio y san Celedonio, protagonista en las otras dos imágenes restantes (*cat. nº 073 y 082*). En estas últimas las diferencias son más apreciables, presentando una de ellas menor distancia focal y una mejor composición respecto al eje central del motivo fotografiado.



Láminas 203 y 204. Alberto Muro, *Portada de San Jerónimo de la catedral de Santa María en Calahorra*, Calahorra, 1900-1930, copia positiva sobre papel y Pelai Mas, *Portada de San Jerónimo de la catedral de Santa María en Calahorra*, Calahorra, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos).

Las vistas en detalle de la portada occidental de la iglesia de San Bartolomé se pueden dividir en dos grupos. Por un lado, aquellas imágenes que recogen parcialmente la portada como conjunto, una minoría, y por otro, las fotografías dedicadas exclusivamente a una o varias de las escenas que se distribuyen a lo largo del tímpano y del piso superior de arquerías de sus jambas, hasta un total de diez tomas. Las primeras, tan solo dos, ofrecen vistas muy distintas entre sí tanto en la orientación de la toma, una vertical y otra horizontal, como en el encuadre y el punto de vista, una realizada a pie de calle intentando captar en su mayor parte el cuerpo central de la portada desde la escalinata de acceso hasta las arquivoltas apuntadas (*cat. nº 002*) y otra capturada desde un lugar elevado al mismo nivel que el tímpano con el fin de recoger frontalmente los dos pisos de arquerías que se disponen en las jambas de ambos lados (*cat. nº 008*). Aprovechando este mismo punto de vista en altura, se llevaron a cabo algunas de las fotografías en detalle del tímpano y, en especial, de las escenas escultóricas historiadas sobre la vida de San Bartolomé (*cat. nº 009 a 018*), siendo capturadas las restantes a pie de calle a través de planos contrapicados muy poco marcados.

Otro de los grupos destacados de vistas exteriores en detalle lo conforman las ocho fotografías en disposición vertical de los ventanales apuntados con tracerías caladas en claraboya, que se distribuyen a lo largo de las arquerías del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera. A excepción de dos de las imágenes en las que se reproduce el ventanal en el que se abre la puerta de acceso desde el ala oriental del claustro hacia el patio (*cat. nº 026 y 063*), llamada de la Luna, las vistas restantes están protagonizadas por seis

ventanales diferentes localizados en los lados oriental, occidental y meridional de dicho claustro bajo. Todas ellas presentan el motivo fotografiado en el centro, aunque algunas lo retratan de manera completamente frontal y otras desde puntos de vista levemente desplazados a los lados respecto al eje central. También es reseñable el grupo de vistas en detalle de los elementos constructivos y ornamentales que conforman el aspecto exterior del ábside central y la girola de la catedral de El Salvador en Santo Domingo de la Calzada, con especial atención a sus vanos de medio punto con capiteles historiados y cimacios profusamente ornamentados. Formalmente hablando, al estar fotografiadas a pie de calle, exigieron el empleo de planos contrapicados por la altura en la que se disponen estos vanos y cornisas y, en ciertos casos, la utilización de lentes con una considerable distancia focal para aproximarse a ellos y poder ofrecer un mayor grado de detalle. Este último es el caso, por ejemplo, de las tomas protagonizadas por la zona alta del lado nororiental de la capilla absidial central (*cat. nº 093*) y por el ventanal cegado situado junto al estribo central de esta misma capilla y en cuyo capitel izquierdo se representa la Liberación de San Pedro (*cat. nº 099*). Las únicas vistas en detalle de los cenobios emilianenses son un contrapicado de los modillones de rollo que se disponen en el extremo suroriental del alero meridional del monasterio de Suso (*cat. nº 154*) y dos tomas de las portadas principales de acceso a la iglesia y a la zona conventual del monasterio de Yuso (*cat. nº 169 y 187*). Ambas están tomadas en orientación vertical y desde la plaza que se abre al norte del complejo arquitectónico, aunque la primera lo hace desde un punto de vista oblicuo, al noroeste, y la segunda, frontalmente.

Una de las características técnicas principales de este tipo de vistas exteriores, más allá de la elección de encuadres y puntos de vista concretos o el empleo de unos planos sobre otros, se relaciona con la luz natural que incide sobre los monumentos y que viene determinada por la hora concreta del día, la climatología del momento, la situación del objeto fotografiado respecto a la posición del sol, etc. En general, el tratamiento de la luz en las imágenes exteriores catalogadas es adecuado, siendo poco habitual la aparición de marcados contrastes de luces y sombras o los fuertes destellos lumínicos producto de la incidencia directa o indirecta de la luz solar sobre los edificios. Sin embargo, podrían destacarse algunos ejemplos en los que los autores de las fotografías no consiguieron controlar del todo los efectos de este agente luminoso. En ciertas ocasiones, la procedencia de una intensa fuente de luz desde detrás del motivo fotografiado provoca una sobreexposición de la toma, generalmente en el extremo superior, difuminando los contornos del monumento y dificultando una apreciación correcta de los elementos arquitectónicos que se disponen en dicha zona. Este hecho se puede observar en algunas de las tomas de la portada de San Jerónimo de la catedral de Calahorra (*cat. nº 072*), la portada occidental de la iglesia de San Bartolomé (*cat. nº 004 y 007*), la portada de acceso al monasterio de Yuso (*cat. nº 169*) o la cabecera de la catedral calceatense (*cat. nº 092*). En otros casos, la incidencia de la luz solar de manera frontal y directa sobre el motivo retratado genera una sobreexposición de la toma, generando masas de intenso color blanco en la que apenas se destacan los objetos, estructuras u ornamentos que se esconden detrás de ellas (*cat. nº 001 y 002*).

Frente a estas imágenes exteriores en las que la luz natural ilumina directamente las escenas, aparece un conjunto de casi cien tomas interiores en las que la presencia de este elemento fundamental para la práctica fotográfica dependió de los vanos que se abren en el entorno próximo de las estancias fotografiadas, o en la existencia de sistemas de iluminación

artificial que permitieran reducir los tiempos de exposición de dichas capturas. Nuevamente, salvando las distancias existentes a la hora de fotografiar ambientes exteriores o interiores en lo que respecta a los puntos de vista y lugares accesibles para la realización de las tomas, podrían ser agrupadas según la tipología y el grado de concreción de las mismas en vistas generales y vistas en detalle. Las primeras, definidas así por tener como objetivo principal el de recoger la máxima información espacial posible de la estancia fotografiada, son una mayoría. Entre ellas se incluyen vistas generales de naves centrales y laterales, coros altos y bajos, capillas, sacristías y panteones de las diferentes iglesias y catedrales. Este repertorio de vistas generales interiores lo completan las tomas de otras estancias particulares del monasterio de Yuso como el Salón de los Reyes, dos de las alas de su claustro alto y, finalmente, la biblioteca.

Analizando formalmente estas vistas generales del interior de los monumentos declarados según el motivo fotografiado, conviene comenzar por las más numerosas, aquellas en las que el protagonismo recae sobre las naves que determinan la configuración en planta de cada uno de los templos y que, en muchos casos, forman parte de un conjunto arquitectónico mayor. Salvo en contadas excepciones, para este tipo de tomas los fotógrafos recurrieron a encuadres verticales con el fin de captar el alzado completo del edificio, desde el pavimento y los basamentos de pilares y columnas que definen la separación entre naves, la distribución del crucero y el presbiterio, la apertura de capillas o, en casos concretos, el arranque de la estructura de la girola hasta las bóvedas y cúpulas que cubren cada uno de estos espacios. Asimismo, son numerosas las vistas que, repitiendo el esquema tradicional, ofrecen una imagen del edificio desde los pies hacia la cabecera, en dirección oeste-este. Estas fotografías, que intercalan capturas frontales con otras ligeramente oblicuas que permiten observar las naves laterales o las capillas, fueron realizadas tanto desde las propias naves como, en los casos en los que así lo permitía la estructura arquitectónica del edificio, desde puntos de vista elevados que se correspondían con los coros altos, como ocurre por ejemplo en el caso de las iglesias de los monasterios de Yuso y Santa María la Real de Nájera (*cat. nº 036 a 039, 041, 042, 206, 207*), u otro tipo de estructuras en altura como las escaleras de acceso desde la iglesia a las dependencias conventuales del monasterio de Suso (*cat. nº 155 y 156*).

La elección de estos puntos de vista elevados, además de por las oportunidades que ofrecen para recoger una imagen general del interior del edificio, fueron uno de los recursos fundamentales a la hora de fotografiar aquellas iglesias o catedrales en las que existía un coro bajo situado en los tramos intermedios de la nave central (catedral de Santa María en Calahorra, catedral de El Salvador en Santo Domingo de la Calzada y monasterio de Yuso en San Millán de la Cogolla), para evitar que la estructura del trascoro dominara la composición e imposibilitara la visión de todo aquello que quedaba detrás de él. Con este mismo fin se concibieron las fotografías tomadas desde el interior de los coros bajos de las catedrales calagurritana (*cat. nº 083, 095, 111, 208 y 209*) y calceatense y la iglesia del monasterio emilianense de Yuso, en las que el único impedimento visual entre éstos y la zona de la cabecera lo constituyen las rejas de cierre.

Frente a estas vistas 'tradicionales' en dirección oeste-este, en el conjunto estudiado también son representativas las imágenes de estas naves realizadas desde la zona del presbiterio o desde los brazos norte y sur del crucero. El recorrido visual por el interior de los monumentos se completa, en el plano de las vistas generales, con tomas en las que el objetivo se centra en las diferentes capillas que se abren a los laterales, siendo la de la Magdalena en la

catedral de Santo Domingo de la Calzada la más retratada, y en los coros altos y bajos, destacando la reiteración en el punto de vista elegido para reproducir el coro alto de la iglesia del monasterio najerino, siempre desde la esquina suroriental del mismo (*cat. nº 037, 038, 040*). Especial atención merecen también las fotografías generales de las sacristías de la catedral de Santa María en Calahorra y el monasterio de Yuso, y de una de las estancias más llamativas y particulares del monasterio de Santa María la Real de Nájera, el Panteón Real. En el caso de las primeras, un total de cinco vistas de las cuales tan solo una pertenece al monumento riojabajeño, la diferencia formal y estética viene marcada por su autoría. Mientras las fotografías de Alberto Muro presentan una composición simétrica y completamente frontal llevada a cabo desde el centro de las respectivas estancias (*cat. nº 077, 175 y 176*), Pelai Mas optó por una toma oblicua, desde el extremo nororiental de la sacristía emilianense, algo más adelantada respecto a la propuesta del fotógrafo riojano (*cat. nº 202 y 203*). Esta posición algo más avanzada empleada por el barcelonés pudo estar determinada por la gran cantidad de luz que accedía a través de la primera de las ventanas que se abre en el muro oriental de la sacristía del monasterio de Yuso y que jugó una mala pasada a Muro en las dos capturas que de él se conservan en el Fondo Fotográfico del IER.

En lo que respecta a las vistas generales del Panteón Real de la iglesia de Santa María la Real, fue el escaso espacio libre para situar la cámara el que determinó el aspecto formal y compositivo de las fotografías que en él se tomaron. De esta manera, ante la imposibilidad de realizar capturas frontales que mostraran el aspecto general de este espacio funerario como consecuencia de la gran proximidad entre el acceso y la escalera que se dispone en el centro, los fotógrafos tuvieron que recurrir a tomas tanto verticales como horizontales desde los extremos sur y, especialmente, norte para conseguir ofrecer una imagen lo más completa posible de este Panteón Real (*cat. nº 032, 046 a 052*). Además, al tratarse de un espacio cerrado y aislado casi al completo de cualquier entrada de luz natural directa, fue necesaria la iluminación de la estancia a través de medios eléctricos, generando numerosos contrastes de luces y sombras acentuados por los volúmenes de las figuras, los sepulcros y los elementos arquitectónicos de los respaldos que se disponen a ambos lados de la escalinata central a través de la que se accede a la cueva. En este sentido, conviene destacar las diferencias en cuanto a la procedencia de dicha iluminación artificial entre las tomas llevadas a cabo por Alberto Muro y Pelai Mas. Mientras en las imágenes del riojano el foco de luz parece adaptarse a los motivos seleccionados en cada toma, en las respectivas fotografías del catalán se aprecia una iluminación continua del panteón desde la parte superior del lado oriental, sobre la entrada. Por este motivo, resulta lógico pensar que Muro se viera obligado a emplear un aparato de luz móvil, posiblemente de su propiedad, y que cuando Mas visitó el monumento, tiempo después, ya se había instalado un sistema de iluminación fija por parte de los agentes encargados del mantenimiento y la conservación de la iglesia del monasterio.

Acabando con las vistas generales de espacios interiores, en el monasterio emilianense de Yuso se tomaron tres imágenes diferentes de los lados oriental y septentrional de su claustro siguiendo un patrón similar. Dos de ellas, realizadas en dirección norte-sur (*cat. nº 199*) y este-oeste (*cat. nº 198*), presentan un encuadre horizontal y una composición en perspectiva cuyo punto de fuga se sitúa en el centro de la imagen y se corresponde con las puertas en ingreso de medio punto que dan acceso a otras dependencias conventuales y que, al presentarse diáfanos, acentúan la sensación de profundidad. La tercera fue capturada desde la esquina suroriental de

este claustro alto y, a pesar de mostrar el ala oriental de manera longitudinal, desplazó el punto de fuga ligeramente hacia la derecha como consecuencia de emplear una distancia focal menor que las tomas orientales, incluyendo en el encuadre el balcón más oriental del ala meridional (*cat. nº 174*). Esta última también dista de las anteriores en lo que el tratamiento de la luz se refiere. Las dos primeras, llevadas a cabo por Pelai Mas en su visita al monasterio en 1931, ofrecen una iluminación homogénea, sin apenas excesivos contrastes más allá de las sombras que generan las puertas de los balcones abiertas de par en par. Por el contrario, la imagen tomada por Alberto Muro llama la atención por el gran contraste entre la oscuridad del interior y la intensa aportación que penetra en la estancia a través de los balcones, también abiertos de par en par, y las luminarias en arco de medio punto que se disponen sobre ellos, cuyo destello en el ángulo suroeste indican la incidencia directa de la luz solar sobre este punto (*véase lám. 207*). Las dos vistas generales restantes de este monumento se corresponden con una fotografía del llamado Salón de los Reyes, en la que el protagonismo recae sobre la Escalera principal del convento que domina el espacio central (*cat. nº 205*), y otra de la biblioteca, capturada por medio de un plano oblicuo desde la esquina noroeste con el fin de recoger la mayor información espacial posible de la estancia (*cat. nº 177*).

Cerca de una treintena de las tomas interiores catalogadas podrían ser consideradas vistas en detalle, distinguiéndose de las anteriores por centrarse en exclusiva en uno de los motivos arquitectónicos, muebles u ornamentales que se cobijan en el interior de los monumentos, desde un punto de vista temático, o por estar capturadas con una distancia focal o aumento considerable con el fin de ofrecer una imagen lo más minuciosa posible del motivo seleccionado. Así, dentro de esta categoría se incluyen fotografías dedicadas a capillas, monumentos funerarios, retablos, esculturas y todo tipo de elementos constructivos y ornamentales que ofrecen información arquitectónica de forma directa, al formar parte de ella, o indirecta, por el entorno y el contexto en el que se localizan. Entre todas ellas, sobresalen por su valor arquitectónico las instantáneas que Juan Antonio Gaya Nuño realizó en el interior de la iglesia del monasterio de Suso y la catedral de El Salvador. En el primero de estos monumentos, el crítico de arte soriano reprodujo con gran detalle la puerta en arco de herradura de acceso a la iglesia (*cat. nº 166*), el haz de columnillas adosadas al pilar septentrional sobre el que apea el arco de medio punto que se localiza sobre el cenotafio de San Millán (*cat. nº 167*), y los capiteles occidentales de la citada entrada al templo (*cat. nº 159*) y de la columna adosada al pilar de transición de la ampliación llevada a cabo en el templo a principios del siglo XI (*cat. nº 168*). Estas cuatro fotografías en orientación vertical, presentan el motivo arquitectónico seleccionado en el centro de la composición, bien iluminado. En base a la distancia focal de las tomas, éstas podrían considerarse primeros planos, especialmente aquellas dos dedicadas a los capiteles anteriormente descritos. Asimismo, para su reproducción, el fotógrafo combinó los planos frontales con los contrapicados en aquellos casos en los que el objeto se localizaba a mayor altura que la cámara. Esto mismo ocurrió con las imágenes en detalle del interior del monumento calceatense protagonizadas por la estructura en arco de medio punto del primer tramo de la girola del lado del evangelio (*cat. nº 119 y 120*), realizadas desde el altar mayor, y por la ventana abocinada con parteluz triangular del centro de la capilla absidial de san Pedro (*cat. nº 121*), capturada desde el lado septentrional.

En cuanto a las fotografías en detalle de las capillas, el catálogo recoge tanto capturas frontales como en diagonal, ofreciendo estas últimas información sobre los retablos y otro tipo

de obras de arte mueble que se disponen, además de en la pared norte o sur (dependiendo de si se abren en el lado del evangelio o de la epístola, respectivamente), en sus muros de cierre por el este o el oeste. Este tipo de espacios solían adolecer de mayor falta de iluminación que el resto del edificio, por lo que resultó habitual el empleo de medios artificiales como focos y otro tipo de luminarias, instrumentos indispensables dentro del equipo de los propios fotógrafos. Un caso paradigmático de esta práctica lo constituye la vista en detalle de la cueva o capilla de San Millán que se abre en el primer tramo de la nave septentrional de la iglesia del monasterio de Suso (*cat. nº 157*). Tomada desde el extremo oriental del vano de medio punto con cancel bajo que da acceso a este espacio con el objeto de mostrar en la imagen el lugar en el que se halla el cenotafio de alabastro dedicado al santo ermitaño, destaca el marcado contraste entre la potente iluminación que presenta esta capilla y que parece proceder de un foco situado en el lado este de la cueva, oculto en la fotografía, y las zonas del muro que circundan el arco desde la nave, en completa oscuridad.

En las restantes vistas en detalle de las capillas de las catedrales de Calahorra (Capillas de la Visitación, de la Inmaculada, de San Pedro) y Santo Domingo de la Calzada (Capilla de la Magdalena) se intercalan tomas frontales de los retablos que se resguardan en su interior con fotografías en las que predominan visualmente las rejas de cierre, alguna de ellas de bella factura, como la que se dispone en el acceso a la citada capilla del monumento calceatense (*cat. nº 086 y 110*). A este mismo edificio corresponden otras dos vistas en detalle de dos de sus obras más identificativas, el gallinero y el retablo mayor obra del siglo XVI de Damián Forment. Ambas son capturas en orientación vertical que recogen frontalmente cada una de estas obras de arte, siendo menor la distancia focal en la segunda, permitiendo así mostrar parte de la nave central en la que se disponen las dos hileras de bancos destinados al culto por parte de los fieles (*cat. nº 113*). Mientras que la fotografía del gallinero presenta un tratamiento de la luz homogéneo (*cat. nº 107*), sin apenas observarse contrastes reseñables de luces y sombras pese a que la fuente principal de luz desde el exterior proviene de uno de los vanos localizado en el muro meridional, la imagen del retablo mayor destaca por los intensos destellos que emanan de los ventanales que se abren en la parte alta del presbiterio y cuya distribución determinó la traza del propio retablo mayor¹¹⁰⁷.

Las fotografías en detalle del interior de la iglesia del monasterio de Yuso constituyen un caso excepcional tanto por su elevado número, en comparación con los demás edificios, como por la variedad de las mismas. Así, hasta un total de ocho imágenes ofrecen vistas de algunos de los diferentes elementos que se distribuyen a lo largo de su nave y sus capillas laterales. Tres tomas reproducen las puertas del trascoro y los retablos idénticos rococós que se disponen a cada uno de sus lados. En concreto, una de las vistas, la única de las tres en disposición horizontal, muestra este conjunto a través de un plano transversal, en dirección noroeste-sureste desde la capilla que se abre a los pies del lado del evangelio (*cat. nº 213*). Las otras dos fotografías recogen, con mayor grado de detalle y por medio de un encuadre vertical,

¹¹⁰⁷ El traslado en 1996 de este retablo mayor desde la cabecera hacia el brazo norte del crucero o Capilla del Cristo descontextualizó este diseño 'a medida' que el escultor valenciano realizó en base a la propia estructura arquitectónica del espacio para el que fue concebido. Sobre este traslado véase ARRÚE UGARTE, B., CALATAYUD FERNÁNDEZ, E., GIL-DÍEZ USANDIZAGA, I. y MARTÍNEZ GLERA, E., "El Historiador del Arte y la tutela del patrimonio histórico de la Comunidad Autónoma de La Rioja: la transmutación del retablo mayor de Santo Domingo de la Calzada", en *Actas del Simposio El Historiador del Arte, hoy*. Soria, Comité Español de Historia del Arte, Caja Duero, 1997, pp. 143-164.

las puertas del trascoro (*cat. nº 214*) y el retablo de santa Áurea que se une a éstas en su lado meridional (*cat. nº 215*), ambas obra del siglo XVIII de profusa decoración de rocalla. Otras dos vistas frontales se centran en los canceles de madera que se sitúan en los brazos norte (*cat. nº 179*) y sur del crucero (*cat. nº 204*), de similar factura y época que las puertas del trascoro, siendo el primero retratado en primer plano y el segundo, desde el brazo contrario de dicho crucero. El púlpito adosado al pilar cilíndrico entre la tercera y la cuarta capilla es el protagonista de dos vistas en detalle de la iglesia del monasterio (*cat. nº 180*), realizadas ambas frontalmente y en orientación vertical desde la nave central, permitiendo observar los retablos que se disponen en las capillas contiguas. La última de estas vistas en detalle del templo emilianense, una toma en diagonal desde la capilla del penúltimo tramo, se dedica al cierre del coro bajo por el lado del evangelio en el que se inserta un pequeño retablo rococó de un único cuerpo con imagen titular de santa Gertrudis (*cat. nº 216*).

Al propio monasterio de Yuso también pertenece una vista en detalle protagonizada por la anteriormente citada Escalera del Salón de los Reyes del monasterio de Yuso, fotografiada de cerca desde un punto de vista algo desplazado hacia el este respecto a su eje central con el fin de observar la continuación del descansillo y el siguiente tramo de escalera a través del vano en arco rebajado que se abre en el muro meridional (*cat. nº 170*). Un espacio similar es el que se retrató en el monasterio najerino, aunque poniendo la atención no en su escalera sino en la Puerta de Carlos V que da acceso al claustro bajo por el norte, fotografiada frontalmente y en orientación vertical para ofrecer una visión completa tanto de la propia puerta en sí, con ingreso trebolado y remate en conopio, como del escudo imperial del emperador en relieve que se dispone sobre ella (*cat. nº 021*).

Finalmente, existen cinco vistas interiores que muestran en detalle tres monumentos funerarios que se inscriben en su correspondiente marco arquitectónico, formando parte de él. Dos de ellas reproducen frontalmente el sepulcro enmarcado bajo arco rebajado de doña Blanca de Navarra, pero presentan diferencias notables respecto al encuadre y el punto de vista desde el que fueron capturadas. A pesar de que ambas sitúan la tapa de este sepulcro románico profusamente ornamentada con relieves del Tetramorfos, los doce apóstoles y la muerte de la monarca en el centro de la composición, una lo hace a ras de suelo (*cat. nº 035*) y con una distancia focal mucho menor que la otra, que lo retrata desde un plano más natural, a la altura del ojo (*cat. nº 052*). Otras dos vistas se dirigen hacia la escalera de acceso desde el Panteón Real hacia el interior de la cueva en la que se resguarda la imagen de Virgen de la Rosa, a los pies de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera. Estas imágenes de encuadre vertical ofrecen puntos de vista bien diferenciados. Mientras la primera es una composición frontal, simétrica y equilibrada de este espacio en cuyo punto central se abre la puerta a través de la que se observa la arquitectura interior de la cueva, dando sensación de profundidad (*cat. nº 033*); la segunda ofrece un plano en diagonal en cuyo primer término, desenfocada, aparece la figura del heraldo con albarda situado en el lado meridional y, tras él, parte de los respaldos y sepulcros con yacentes que se disponen en este mismo extremo sur de la estancia (*cat. nº 034*). En ambos casos, se observa una evidente falta de control de los fuertes contrastes de luces y sombras generados en el interior de este panteón, especialmente acusados en el caso de la segunda captura descrita. Este hecho dificulta la percepción tanto de la estancia en su conjunto como de los diferentes elementos en detalle que la conforman. La fotografía restante ofrece una imagen en la que se muestra al completo el mausoleo dedicado al General Baldomero

Espartero y su esposa María Jacinta Martínez de Sicilia y Santa Cruz, obra de Juan Samsó realizada en 1888¹¹⁰⁸, adscrito al muro norte de la girola de la concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño. En este caso concreto, se trata de una toma vertical, no del todo frontal, en la que el plano central está dedicado a esta composición funeraria que aúna elementos propiamente arquitectónicos, como la estructura en arco de medio punto sustentada por pilastras corintias sobre un zócalo cajeadado, con otros puramente escultóricos, representados por la gran figura del ángel que emerge entre pendones sobre el pedestal con el medallón de los bustos en relieve de los finados (*cat. nº 145*).

Como se ha indicado previamente, existe un grupo de treinta tomas que se han definido como 'semiexteriores' y que se corresponden con las capturas realizadas en los claustros bajos de los monasterios de Nájera y San Millán de la Cogolla, de Yuso. Si las vistas exteriores e interiores presentaban en algunas ocasiones serias dificultades a la hora de controlar el aspecto lumínico, en estas fotografías 'semiexteriores' la tarea presentó mayores dificultades como consecuencia de reproducir un espacio a medio camino entre la falta de luz de las estancias interiores y la gran claridad, por norma general, de las tomas exteriores.

Al igual que las vistas exteriores e interiores, estas tomas que se encuentran a medio camino entre ambas también pueden clasificarse en vistas generales y vistas en detalle, siendo conjuntos equilibrados en lo que a cantidad de imágenes se refiere. Empezando por las vistas generales, son en su mayor parte capturas longitudinales que, bien a través de encuadres horizontales o verticales, recogen en perspectiva y de extremo a extremo las diferentes alas de los claustros bajos del monasterio de Santa María la Real de Nájera y el monasterio de Yuso en San Millán de la Cogolla. Predominan sobre el resto los planos frontales que, además de mostrar tanto los muros de cierre como las arquerías que definen cada una de estas galerías, permiten obtener composiciones equilibradas y simétricas en las que el punto de fuga se sitúa en el centro- A pesar de ello, también aparecen fotografías generales en las que el punto de vista desde el que está realizada la toma se desplazó deliberadamente hacia los paramentos perimetrales interiores con el fin de conceder mayor protagonismo a las arquerías que se abren hacia el patio interior del claustro, algo que sucede con mayor asiduidad en las fotografías del claustro bajo najerino (*cat. nº 027 a 029 y 057*). Esta orientación del objetivo hacia las arquerías fue aún más acusada en tres fotografías generales llevadas a cabo desde el ala occidental y el ángulo suroeste del claustro bajo de Yuso, en las que además de esta propia estructura de vanos apuntados se observa parte de la vegetación existente en el patio interior, el ángulo noreste del propio claustro que da al exterior y la torre-campanario ochavada y con capitel de la iglesia de la antigua abadía benedictina (*cat. nº 194 a 196*).

En lo que respecta a las vistas en detalle llevadas a cabo en ambos claustros bajos, tres son los motivos esenciales de las mismas: los ventanales de las arquerías, las puertas y portadas que dan acceso a las distintas estancias de los monasterios y los sepulcros en arcosolio que se distribuyen de manera más o menos ordenada a lo largo de sus muros interiores. Las primeras son mayoría, con un total de seis tomas de las cuales cinco son capturas en mayor o menor detalle del ángulo en el que confluyen las arquerías septentrional y occidental del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real. Cuatro de ellas están realizadas desde el mismo lugar, el ala norte o de los Caballeros, diferenciándose entre sí por la distancia focal y el encuadre

¹¹⁰⁸ MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel (dir.), *Inventario artístico de Logroño y su provincia...*, vol. II, p. 306.

elegidos en cada una de las capturas, lo que influye en la cantidad de información que ofrecen del entorno en el que se encuentra el motivo principal. La de menor distancia focal, la única en orientación horizontal, además de recoger los ventanales de los extremos norte y oeste y el pilar en esquina en el que apean y que se decora con figuras bajo doseletes en cada una de sus tres vertientes, permite observar algunos de los sepulcros en arcosolio que se concatenan en el muro occidental y parte del vano con tracería calada que se abre hacia la Capilla de doña Mencía López de Haro o de la Vera Cruz (*cat. nº 059*). Otras dos vistas verticales obvian este último espacio, centrándose en exclusiva en el ángulo noroccidental de estas arquerías (*cat. nº 023 y 070*)¹¹⁰⁹, mientras que en una cuarta se reproducen en primer plano las esculturas de bulto redondo que se ubican en las hornacinas norte y noroeste de dicho esquinazo (*cat. nº 024*). La vista en detalle restante es la que ofrece una mejor composición, capturando frontalmente y por medio de un encuadre vertical este mismo ángulo noroccidental a contraluz (*cat. nº 025*).

Las fotografías dedicadas a las portadas y puertas que jalonan los muros interiores de los claustros bajos de ambos monumentos también presentan una amplia diversidad formal y grado de detalle. Las tres tomas con menor distancia focal se centran en la Puerta de los Reyes (*cat. nº 060*) y la portada de acceso al brazo norte del crucero de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera (*cat. nº 062*) y en la correspondiente portada de acceso al brazo sur del crucero de la iglesia del monasterio de Yuso (*cat. nº 191*). Las correspondientes al cenobio najerino presentan en ambos casos un plano ligeramente oblicuo pero se diferencian en la altura del punto de vista desde el que fueron capturadas. Mientras que la llamada Puerta de los Reyes está realizada a pie de claustro, para la portada de acceso al crucero de la iglesia el fotógrafo eligió un lugar elevado, con toda probabilidad, el pretil que circunda el patio interior sobre el que apean las arquerías. A cada una de estas dos portadas corresponden otras dos fotografías que ofrecen, en primer plano y frontalmente, la jamba meridional de decoración calada de la primera (*cat. nº 022*) y el ingreso en medio punto con puerta plateresca de la segunda (*cat. nº 061*). Por su parte, las tres vistas protagonizadas por el sepulcro en arcosolio de don Diego López de Haro, en el lado meridional o de los Caballeros del claustro bajo de Santa María la Real de Nájera, ofrecen imágenes cada vez más cercanas de dicho motivo, desde la que muestra por completo el marco arquitectónico en el que se inscribe (*cat. nº 053*) hasta la que encuadra en orientación horizontal dicho sepulcro con imagen yacente como tapa y relieves que representan el entierro del difunto en el frente de la caja mortuoria (*cat. nº 054*).

Este conjunto de fotografías 'semiexteriores' son, entre todas las catalogadas, las que mayores contrastes de luces y sombras presentan por la propia naturaleza del espacio retratado, cerrado por uno de sus costados y expuesto a la luz exterior, por el otro. En consecuencia, en aquellos casos en los que los rayos del sol incidieron de manera directa sobre las arquerías durante el momento de la toma, se crearon intensos juegos de luces y sombras en el interior de estas alas o lados de los claustros bajos, efectos que se acentuaron en aquellos casos en los que las tomas se realizaron a contraluz (*cat. nº 025*).

Tras analizar los caracteres formales de las fotografías de arquitectura de los monumentos declarados en La Rioja hasta 1936 conservadas en el Fondo Fotográfico del IER en base a la ubicación y el motivo protagonista de la toma, resulta conveniente resaltar estas

¹¹⁰⁹ Este mismo encuadre y punto de vista es el que ofrece la fotografía *cat. nº 190* en la que se retrata, desde el ala oriental, el ángulo noroeste del claustro bajo del monasterio de Yuso.

mismas características formales y estéticas teniendo en cuenta los repertorios catalogados de cada uno de los fotógrafos estudiados en su conjunto. Empezando por el más prolífico de todos ellos, la obra riojana de Pelai Mas muestra a la perfección la especialización y profesionalización de la reproducción monumental y de obras de arte a través del medio fotográfico que la firma catalana alcanzó gracias a una escrupulosa metodología de trabajo y, al mismo tiempo, un importante perfeccionamiento técnico y formal.

Como se ha señalado con anterioridad, el fotógrafo barcelonés aplicó por norma general una misma rutina de reproducción y descripción gráfica de los bienes monumentales fotografiados empezando por una vista general del monumento al exterior, aproximándose poco a poco a él y realizando un recorrido minucioso por cada uno de los espacios y elementos más representativos del edificio en cuestión¹¹¹⁰. Ejemplos paradigmáticos de esta metodología de trabajo asumida por el fotógrafo catalán son los reportajes exteriores de la iglesia de San Bartolomé, el monasterio de Yuso o la catedral de Santa María en Calahorra en los que, a partir de una primera vista general en cuyo encuadre se incluye la mayor cantidad de información posible sobre el monumento, va aumentando la distancia focal o la proximidad respecto a éste ofreciendo planos cada vez más cercanos y en detalle. En el primero de estos tres casos, la fotografía general de la fachada occidental de la iglesia logroñesa (*cat. nº 007*) precede a otra dedicada exclusivamente a la zona alta de su portada de acceso (*cat. nº 008*) y ésta, a su vez, a una decena de imágenes en detalle de las escenas escultóricas que se distribuyen tanto en el tímpano como en las jambas superiores, puramente góticas, en las que se relata la vida del santo titular (*cat. nº 009 a 018*). En el monasterio emilianense de Yuso, Mas capturó una primera vista casi paisajística del aspecto exterior del monumento desde el norte (*cat. nº 181*) para, posteriormente, ir aplicando un zoom cada vez mayor dirigido al volumen de su iglesia, caracterizada por su torre-campanario ochavada rematada en chapitel (*cat. nº 182 a 184*). El barcelonés concluyó esta aproximación al complejo arquitectónico de San Millán de la Cogolla con tres tomas específicas de la portada situada a los pies del templo (*cat. nº 187*) y de la entrada barroca al monasterio que se abre en la prolongación del ala septentrional del claustro hacia el oeste (*cat. nº 185 y 186*), ambas de ingreso adintelado cobijado por gran arco de medio punto. Finalmente, en el caso de la catedral calagurritana, fueron dos los puntos elegidos para la aplicación de esta rutina. Por un lado, la fachada occidental caracterizada por su portada en retablo de tres pisos con remate en frontón triangular y su torre de cinco tramos erigida a los pies de la nave de la epístola fue la seleccionada para las dos vistas generales (*lám. 205 y 206*), una de todo el conjunto (*cat. nº 079*) y otra con mayor distancia focal en la que quedan fuera del encuadre el cuerpo superior de la torre y el extremo norte de la nave del evangelio (*cat. nº 080*). Por otro lado, de la portada de San Jerónimo localizada en la fachada norte del monumento, Pelai tomó una fotografía de su aspecto general (*cat. nº 081*) y un primer plano de su tímpano de medio punto ligeramente apuntado (*cat. nº 082*).

¹¹¹⁰ Al margen quedan todas aquellas fotografías de Pelai que reproducen obras de arte mueble y para los que, dependiendo de su ubicación, también debió disponer de una metodología específica.



Láminas 205 y 206. Pelai Mas, *Fachada occidental de la catedral de Santa María en Calahorra*, Calahorra, 1931, copia positiva sobre papel baritado y Pelai Mas, *Vista parcial de la fachada occidental de la catedral de Santa María en Calahorra*, Calahorra, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos).

Este mismo patrón basado en ir de lo general a lo particular es el que siguió el hijo de Adolf Mas en las tomas de los interiores y los claustros bajos, partiendo de vistas generales para centrarse, a continuación, en determinados espacios y motivos arquitectónicos o escultóricos de manera concreta. Así, a las vistas de las naves de la catedral de Santa María en Calahorra le siguieron las imágenes en detalle de algunas de sus capillas como la de San Pedro y la Inmaculada. Las tomas generales del interior de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera se acompañaron de fotografías específicas del coro alto, el Panteón Real o el sepulcro de doña Blanca de Navarra. Las capturas en perspectiva de las alas del claustro bajo del propio monasterio najerino se completaron con planos cortos de los ventanales apuntados con tracerías caladas, la Puerta de los Reyes o el sepulcro en arcosolio de don Diego López de Haro. A las capturas de las naves norte y sur de la iglesia del monasterio de Suso se sumó un primer plano de los capiteles de alabastro del ingreso en arco de herradura desde el pórtico meridional. Entre las tomas generales de los claustros alto y bajo, el Salón de los Reyes, la sacristía y la iglesia del monasterio de Yuso se intercalaron vistas en detalle del coro bajo, las puertas del trascoro, los retablos de santa Áurea y santa Gertrudis y de uno de los púlpitos localizados en el lado de la epístola. Finalmente, las fotografías que recogen espacios amplios del interior de la catedral de El Salvador se completan con capturas protagonizadas exclusivamente por el coro bajo, la Capilla de la Magdalena, el gallinero, el retablo mayor o la capilla-mausoleo de Santo Domingo de la Calzada.

Más allá de este repetido esquema de reproducción fotográfica de los monumentos por parte de Pelai Mas, el conjunto de sus imágenes catalogadas muestra un gran dominio de la técnica y un reseñable gusto estético, afirmación que se basa en el más que correcto control de la luz, la adecuada elección de los planos y los puntos de vista y la cuidada composición que presentan la gran mayoría de las tomas. Empezando por esta última, que podría definirse como la forma en la que se disponen los elementos fotografiados dentro del encuadre, la mayor parte de las imágenes presentan composiciones equilibradas bien por situar el motivo elegido en el centro de la imagen o por buscar la simetría de los espacios fotografiados, cometido para el que empleó principalmente planos frontales. Frente a éstas, también aparece un número importante de fotografías en las que la composición se desequilibra en favor de uno de los lados de la imagen y que se corresponden, generalmente, con tomas oblicuas en las que se busca atraer la atención del espectador hacia una zona concreta. En ciertas fotografías generales de las alas de los claustros y de los interiores de las iglesias, así como en las capturas de la sacristía del cenobio emilianense y de algunas vistas urbanas como las llevadas a cabo en Santo Domingo de la Calzada, el fotógrafo barcelonés buscó la sensación de profundidad a través de perspectivas lineales cuyo punto de fuga tiende a situarse en el centro del encuadre.

Asimismo, con el fin de realizar la toma más adecuada del espacio, la estancia o el motivo elegido, Mas seleccionó los mejores puntos de vista para llevarlo a cabo, dejando constancia de un estudio previo del monumento y su entorno. De esta manera, además de los tradicionales puntos de vista a pie de calle o, en el caso de las tomas interiores, desde el propio lugar fotografiado, Pelai accedió a espacios menos habituales desde los que capturar la mejor toma posible en cuanto a información, detalle o composición se refiere. Las muestras más evidentes de esta práctica se encuentran en el repertorio fotográfico del monasterio de Santa María la Real de Nájera, accediendo no sólo al coro alto sino también al triforio para ofrecer las mejores vistas posibles del interior de su iglesia (*cat. nº 038*), o subiéndose al pretil del ala sur de su claustro bajo para retratar la portada en ingreso de medio punto que da acceso al crucero del templo en un ligero plano picado (*cat. nº 062*). Además de en el cenobio najerino, el fotógrafo catalán consiguió el permiso para situar su cámara en uno de los balcones del edificio situado frente a la portada occidental de la iglesia de San Bartolomé en Logroño para conseguir la obtención de tomas en detalle a la misma altura en la que se localizan, sin necesidad de recurrir a contrapicados que hicieran perder parte de la información de las escenas escultóricas.

Desde el punto de vista compositivo, también conviene señalar que Pelai Mas no se sirvió de la figura humana como elemento compositivo o estético, hecho que sin duda estuvo motivado por uno de los propósitos para el que fueron capturadas: la documentación artística y monumental para su uso en el ámbito científico. En consecuencia, la presencia humana en la obra fotográfica del barcelonés en La Rioja fue testimonial, apareciendo tan solo en algunas de las tomas exteriores en las que fue imposible prescindir de ella como, por ejemplo, las que recogen las fachadas occidental y meridional de la concatedral de Santa María de la Redonda (*cat. nº 146 y 147*) o las vistas urbanas de la torre exenta de la catedral de El Salvador desde la calceatense calle Mayor (*cat. nº 089 y 091*).

Entre todas las fotografías exteriores estudiadas y catalogadas en este trabajo, son las de Pelai las que mejor tratamiento de luz presentan, siendo casi inexistentes las imágenes en las que se puedan observar grandes destellos cegadores de luz o marcados contrastes de luces y sombras que distorsionen la apreciación general del motivo capturado. Para conseguir estos

buenos resultados debió seleccionar las horas del día más adecuadas y los puntos de vista en los que la luz del sol no generara demasiados contraluces. Resultados similares obtuvo en las fotografías definidas como 'interiores', que presentan una iluminación homogénea que debió conseguir aunando la entrada de luz desde el exterior a través de los vanos distribuidos por los muros del edificio con el empleo de medios artificiales (*cat. nº 084*). Sin embargo, este interés por rehuir de los grandes contrastes lumínicos no evitó que, en ciertos casos y de manera deliberada, se sirviera de los juegos de luces creados por los propios edificios para dotar a sus imágenes de una estética concreta o conferir a los espacios un aura especial. Un ejemplo paradigmático de ello son las dos vistas de las naves norte y sur de la iglesia del monasterio de Suso, tomadas en dirección este-oeste, en las que un haz de luz de contornos bien definidos accede al interior del templo desde el norte. En otras ocasiones, la proyección de las siluetas de las estructuras arquitectónicas sobre ciertas estancias por acción directa de la luz solar, permitieron observar las características propias de ciertos elementos de valor artístico reseñable como, por ejemplo, las tracerías caladas de grutescos en claraboya de los ventanales apuntados del claustro bajo del monasterio najerino (*cat. nº 056*).

Este más que correcto tratamiento de la luz, unido a la cuidada composición de sus imágenes, la elección de los mejores puntos de vista y, evidentemente, el carácter documental de las mismas, constata la especialización de Pelai Mas como fotógrafo de obras de arte en general y, en este caso concreto, como uno de los más destacados exponentes de la fotografía monumental y de arquitectura del primer tercio del siglo XX en España.

El conjunto de imágenes de Alberto Muro conservadas en el Fondo Fotográfico del IER en las que se reproduce la arquitectura de alguno de los diez monumentos declarados en La Rioja hasta 1936 no alcanza la calidad técnica de la obra del fotógrafo barcelonés pero, en términos generales, muestra un buen nivel compositivo y estético en el que los aciertos técnicos superan notablemente a los errores. Frente a la metodología aplicada por Pelai Mas de aproximación paulatina hacia el monumento, fotografiando primero lo general para pasar posteriormente a lo particular, el repertorio de las imágenes de Muro catalogadas no permite observar un patrón específico que, probablemente, sí llegó a poner en práctica el fotógrafo riojano. Sin embargo, a pesar de que a primera vista el conjunto puede ofrecer la sensación de que las tomas se llevaron a cabo de manera aleatoria o irreflexiva, su análisis detallado y ordenado según la pertenencia a cada uno de los monumentos permite observar que el objetivo del calagurritano no pasó por alto los elementos más reseñables de cada uno de ellos. Así, por ejemplo, sobresalen los reportajes de la catedral de Santa María en Calahorra y los monasterios de Santa María la Real de Nájera y Yuso que, compuestos por un número variable entre las 8 y las 16 fotografías, realizan un recorrido no demasiado exhaustivo por los diferentes espacios de estos citados bienes inmuebles, poniendo especial atención a sus estancias interiores.

Nuevamente, las tomas frontales o ligeramente oblicuas que sitúan el motivo elegido en el centro de la imagen dominan la obra de Muro. A través de esta distribución de los elementos en el encuadre, el fotógrafo consiguió generar composiciones equilibradas que, en ciertas ocasiones en las que el espacio y la distribución de los objetos o de las obras de arte lo permitía, alcanzaron un alto grado de simetría. De hecho, la búsqueda de la imagen simétrica está muy presente en las fotografías de arquitectura de Alberto Muro a través de numerosos ejemplos entre los que destacan, por su belleza y cuidada elección del punto de vista, las dos tomas que reproducen la sacristía del monasterio de Yuso en dirección norte-sur (*cat. nº 175 y*

176). Por otro lado, en vistas como la que recoge la nave central de la concatedral logroñesa (*cat. nº 144*) o las dedicadas a los lados oriental (*cat. nº 027*), occidental (*cat. nº 028*) y meridional (*cat. nº 029*) del claustro bajo el fotógrafo riojano, buscando la mayor sensación de profundidad, empleó perspectivas lineales cuyos puntos de fuga se desplazan ligeramente del centro de la imagen como consecuencia de dirigir su objetivo hacia el lado del evangelio, en el primer caso, y hacia las arquerías de tracerías caladas, en el caso de las capturas del monumento najerino.

Por su parte, en lo relativo a los puntos de vista desde los que están realizadas las tomas, el fotógrafo riojano apenas introdujo novedades significativas, siendo en su mayor parte vistas a pie de calle o desde las propias estancias fotografiadas o desde lugares algo elevados como la estructura situada a los pies de la iglesia del monasterio de Suso (*cat. nº 155 y 156*) o el coro alto de la correspondiente iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera (*cat. nº 020*). Tan solo en las imágenes que se presentan en soporte tarjeta postal protagonizadas por la concatedral de Santa María de la Redonda se aprecia la introducción de puntos de vista menos habituales, eligiendo una captura a vista de pájaro que muestra gran parte del entramado urbano que le rodea (*cat. nº 122*) o subiéndose a los balcones del lado oeste de la Plaza del Mercado para capturar la fachada occidental del dicho edificio caracterizada por sus dos torres barrocas de idéntica factura (*cat. nº 133, 148 y 149*).

En comparación con Pelai Mas, el fotógrafo calagurritano mostró un menor control de la iluminación tanto de las tomas exteriores como 'semiexteriores' e interiores, encontrando varios ejemplos de imágenes sobreexpuestas o 'quemadas', como se suelen definir de manera coloquial. Así, por ejemplo, en las vistas de las portadas occidental de la iglesia de San Bartolomé (*cat. nº 004*), de San Jerónimo en la catedral de Calahorra (*cat. nº 072*) o la de acceso al monasterio de Yuso (*cat. nº 169*), la incidencia directa de la luz sobre sus zonas altas difuminó los contornos de sus techumbres y remates. Por su parte, en la fotografía general de la nave de la epístola de la catedral de Santa María la incontenible entrada de luz solar a través de los vanos del edificio sobrepuso notablemente la toma, haciendo que un fuerte destello domine la mitad superior de la imagen (*cat. nº 074*). A pesar de ello, también conviene señalar el magnífico trabajo que Muro llevó a cabo en ciertas tomas de marcados contrastes de luces y sombras como la que dedicó al esquinazo noroccidental del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera, fotografía en la que se sirvió del contraluz para definir la delicada factura de los grotescos de sus tracerías caladas en claraboya (*cat. nº 025*) y , especialmente, la imagen del ala oriental del claustro alto del monasterio de Yuso, en la que la entrada de una intensa luz a través de los balcones refleja sobre el pavimento la silueta de estos vanos y contrasta intensamente con la oscuridad que predomina en el resto de la estancia (*lám. 207*) (*cat. nº 174*).



Lámina 207. Alberto Muro, *Interior del claustro alto del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso*, San Millán de la Cogolla, 1900-1929, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos).

El estilo formal de las imágenes capturadas por Juan Antonio Gaya Nuño, que se sirvió del medio fotográfico como herramienta auxiliar de sus investigaciones, estuvo supeditado a la finalidad para la que fueron capturadas. Por este motivo, sacrificó el aspecto estético de sus tomas en favor del valor documental y la funcionalidad práctica a la hora de acometer sus estudios histórico-artísticos sobre la arquitectura románica en la iglesia del monasterio de Suso y la catedral de El Salvador en Santo Domingo de la Calzada. Para ello, la composición de las imágenes dependió del grado de detalle requerido, generalmente alto, predominando los planos cercanos con un gran aumento o distancia focal y procurando que en el encuadre no hubiese mucha más información que aquella en la que estaba específicamente interesado. A pesar de estos condicionantes y de la puesta en práctica de la fotografía desde el ámbito aficionado, el historiador y crítico de arte soriano no descuidó por completo el aspecto formal de sus tomas. Por norma general, éstas sitúan el motivo arquitectónico, constructivo u ornamental seleccionado en el centro de la imagen, combinando los puntos de vista frontales con otros ligeramente oblicuos. Asimismo, pese a que algunas imágenes ofrecen planos normales en los que la altura del elemento capturado se corresponde con la del propio ojo humano, la localización en puntos elevados de la mayor parte de los vanos, capiteles o estructuras que fueron objeto de interés para Gaya Nuño, le obligaron a recurrir con asiduidad a planos contrapicados (*cat. nº 118, 121 y 168*).

Las fotografías de Juan Antonio Gaya Nuño no presentan grandes problemas desde el punto de vista del tratamiento de la luz, siendo inexistentes los ejemplos en los que la apreciación en detalle de los elementos fotografiados queda eclipsada por la aparición de marcados contrastes de luces y sombras. A pesar de ello, es posible resaltar algunos rasgos comunes al respecto dependiendo de si las vistas fueron tomadas en espacios interiores o exteriores. Salvo en la fotografía general de la nave norte de la iglesia del monasterio de Suso donde es la cabecera la que aparece intensamente iluminada como consecuencia de estar llevándose a cabo la sustitución de las cubiertas de dicho espacio (*cat. nº 165*), la práctica totalidad de las restantes capturas en detalle presentan el motivo escogido en primer plano, bien iluminado, quedando en total o parcial oscuridad todo aquello que aparece en el plano inmediatamente detrás. Este contraste pudo ser buscado de manera deliberada por el propio fotógrafo aficionado con el fin de resaltar con mayor intensidad aquello que le interesaba desde un punto de vista científico, tarea para la que incluso pudo llegar a ayudarse de medios externos como focos u otros aparatos eléctricos de similar naturaleza. Por su parte, en las cuatro vistas exteriores de la capilla absidial y la girola de la catedral calceatense, la intención de ofrecer una iluminación homogénea de los volúmenes y los ventanales fotografiados se vio levemente interferida por la incidencia directa de la luz solar sobre la zona alta de la cabecera y por las sombras proyectadas por los edificios que se interponen entre ésta y el monumento. Hechos que, sin embargo, no afectaron demasiado a las fotografías correspondientes, advirtiéndose tan solo algunos contrastes llamativos en la imagen general del ábside románico (*cat. nº115*) que se corresponde, al interior, con la Capilla de San Pedro, y en la dedicada a uno de los ventanales de medio punto del lado norte de la girola (*cat nº 118*).

Las tres fotografías de G. H. Alsina, *Márgara*, las dos procedentes de clichés de Manuel Servet y la única atribuida a Lucien Roisin, junto a la práctica totalidad de las restantes imágenes de autoría anónima, presentan características comunes por el hecho de compartir un mismo fin: la edición de tarjetas postales. Todas ellas reproducen alguno de los dos monumentos logroñeses declarados hasta 1936 tanto de manera individual como en el marco de su entorno urbano, tipologías que sí muestran diferencias entre sí. Las tarjetas postales que se dedican en exclusiva a la iglesia de San Bartolomé y la Concatedral de Santa María de la Redonda tienen como motivo exclusivo sus correspondientes fachadas occidentales, al tratarse del motivo más representativo y reconocible de cada uno de los edificios. En lo que respecta al encuadre, las tomas dedicadas al primero de los monumentos alternan la disposición vertical (*cat. nº 001 y 002*), que conceden mayor protagonismo al programa escultórico de su portada llegando a ocupar toda la imagen, con la horizontal (*cat. nº 003, 005, 006 y 019*), que deja fuera del encuadre la torre de evocación mudéjar que se erige sobre el ábside central. Por su parte, las vistas de la concatedral logroñesa son en su totalidad capturas verticales con el fin de poder recoger al completo su esbelta figura, dominada en altura por sus dos torres 'gemelas' (*cat. nº 127, 129, 132, 133, 140, 141, 142, 148 y 149*). Desde el punto de vista compositivo, todas ellas sitúan las respectivas fachadas en el centro de la composición, a través de planos frontales u oblicuos y con una distancia focal variable, mucho mayor en el caso de las tarjetas postales de la iglesia de San Bartolomé. Una de las diferencias más notables entre estas fotografías radica en los puntos de vista elegidos para retratar cada una de las fachadas occidentales de los monumentos logroñeses. Mientras las imágenes de la iglesia la capturan a pie de calle, todas las de la concatedral se llevaron a cabo desde puntos de vista elevados, generalmente los balcones de las viviendas situadas en el flanco oeste de la Plaza del Mercado o en la actual calle Portales.

Analizando aquellas tarjetas postales que presentan fotografías en las que se muestra la concatedral de Santa María de la Redonda dentro de su entorno urbano también se distinguen varias tipologías en base a su representación formal. Las más numerosas son las realizadas a pie de calle, tanto desde el extremo oriental (*cat. nº 126, 128, 15 y 151*) como desde el occidental de la arteria principal de la ciudad (*cat. nº 126 y 153*), en las que se buscó la sensación de profundidad a través del empleo de la perspectiva lineal y de una composición cerrada donde la calzada se dispone en el centro de la imagen, entre los flancos norte y sur de los edificios que se van concatenando y que se presentan en los límites laterales del encuadre. Es precisamente en este flanco septentrional donde sobresale la figura de la concatedral logroñesa, de la que se recogen una o las dos torres y, en menor medida, su fachada meridional. Dentro de este grupo también se incluye la fotografía llevada a cabo por *Márgara* desde la calle Muro de Cervantes que, pese a estar tomada desde un lugar más alejado que las restantes imágenes respecto a la concatedral y ofrecer una visión mucho más amplia del espacio urbano contiguo, comparte gran parte de estas características comunes (*cat. nº 130*). Otras cuatro fotografías de similar estructura compositiva y formal fueron realizadas desde puntos de vista elevados, más concretamente diferentes balcones de la Plaza del Mercado (*cat. nº 124*), la Casa de los Chapiteles (*cat. nº 125*), la pequeña plazuela que se abre al final de la calle del Cristo (*cat. nº 131*) y una de las viviendas porticadas situada en la confluencia de la propia calle del Mercado con la calle Sagasta (*cat. nº 135*). Finalmente, estas imágenes de tipología urbana se completan con tres fotografías panorámicas o ‘a vista de pájaro’ realizadas con toda probabilidad desde la torre de la iglesia de Santiago el Real, en las que el monumento se erige en el centro de la imagen, rodeado de las edificaciones que definen el entramado urbano adyacente, atrayendo toda la atención del espectador (*cat. nº 122, 138 y 152*).

Como se ha señalado, dentro de este grupo se incluyen las imágenes atribuidas a *Márgara*, *Servet* y *Roisin* de las que, a pesar de la exigua cantidad de ejemplares catalogados, pueden señalarse algunos rasgos diferenciadores derivados de la visión personal de cada uno de estos fotógrafos. Las tres fotografías surgidas de la mano de G. H. Alsina presentan tomas completamente distintas en lo referente al punto de vista, la composición, la presencia visual del monumento, etc. La primera de ellas es una de estas vistas panorámicas recientemente citadas, con una distancia focal mayor que las anteriores (*cat. nº 138*). La segunda se corresponde con una vista a pie de calle capturada junto al edificio de la Tabacalera, cuya fachada sur aparece desenfocada en primer plano, construida a partir de una perspectiva lineal en la que el punto de fuga confluye en el inicio de la calle Muro de Cervantes. Al estar tomada desde el lado septentrional de la calle del Mercado, la zona porticada adquiere mayor peso que el flanco norte de edificios, del que sobresale la torre sur o de San Pablo de la concatedral de Santa María de la Redonda (*cat. nº 139*). La tercera y última, a pesar de mantener la tónica habitual de retratar frontalmente el trazado de la vía desde la que esta capturada la imagen (Muro de Cervantes) y de situar en el centro de la composición el elemento más llamativo o representativo (torre septentrional de la concatedral de Santa María de la Redonda), posee características propias tanto por la configuración del entorno como por el punto de vista elegido (*cat. nº 130*). Esta fotografía presenta un espacio mucho más abierto que otras tomas urbanas a pie de calle en las que la composición queda delimitada a ambos lados por alineamientos de edificios. En este caso, tan solo en el extremo derecho de la toma aparece una concatenación de edificios que se pierden en perspectiva y que termina en la propia concatedral logroñesa. Frente a ello, la mitad izquierda de la fotografía muestra un espacio abierto definido por el

propio trazado de las calles Muro de Cervantes y Muro del Carmen y de la ligeramente perceptible glorieta ajardinada que éstas rodean. El carácter pictórico y social lo aportan el numeroso grupo de ciudadanos, también de algún que otro équido, que se distribuyen por diferentes puntos de las aceras y la propia calzada, algunos de los cuales se vuelven y observan con curiosidad al autor de la fotografía. Las dos vistas urbanas de Manuel Servet, en disposición vertical, siguen el modelo tradicional de composición cerrada a ambos lados mediante los edificios que se disponen a ambos lados de la calle del Mercado y la calle Marqués de Vallejo; empleo de la perspectiva lineal, una frontal (*cat. nº 136*) y otra ligeramente oblicua (*cat. nº 135*); y aparición del elemento principal, la torre sur o de San Pablo de la concatedral, en el centro de la imagen. Por su parte, la única fotografía de Roisin se adentra en esta misma calle, pero desde el extremo oriental y, a pesar de emplear también una perspectiva lineal, apenas se aprecia la concatenación de edificios del flanco meridional, pues el fotógrafo francés prefirió un plano oblicuo que concediera mayor importancia al flanco contrario en el que se levanta, en último plano, la fachada sur de la concatedral y la torre barroca del mismo lado (*cat. nº 137*). El desequilibrio en la composición también se manifiesta en lo referente a la iluminación de la escena, recibiendo el citado flanco norte de edificios la luz directa del sol y quedando el opuesto en penumbra.

8.5. Usos e intenciones

Como se ha visto en un capítulo anterior¹¹¹¹, las fotografías monumentales y de arquitectura llevadas a cabo en España entre la aparición del primer procedimiento considerado fotográfico, el daguerrotipo, y el estallido de la Guerra Civil, en julio de 1936, tuvieron en su origen una intencionalidad concreta relacionada de manera directa con el uso que de ellas se iba a hacer inmediatamente después de su revelado, positivado, impresión, etc. En esta intencionalidad fueron decisivos factores como la dedicación principal del fotógrafo, con diferencias sustanciales entre los fines perseguidos por los profesionales y aquellos objetivos, por lo general menos ambiciosos, que movieron a los aficionados; la época en la que fueron capturadas las imágenes, que influyó tanto en el nivel de desarrollo técnico del procedimiento fotográfico y de los sistemas de reproducción como en la preeminencia de ciertas corrientes artísticas o de documentación e inventariado de los bienes patrimoniales; la localización y jerarquización de la región y sus localidades respecto a otros enclaves geográficos del entorno, haciendo que fuera considerada objetivo prioritario o zona de paso por parte de los fotógrafos; el ambiente cultural y social de la época, que contribuyó a una mayor o menor expansión del medio fotográfico en sus diferentes formas y a la proliferación de iniciativas, comerciales o no, asociadas a ella... Al mismo tiempo, estos usos e intenciones de las fotografías de arquitectura, como se acaba de ver, influyeron de manera determinante en la forma y la estética con la que se realizaron cada una de las imágenes en lo relativo a los puntos de vista, la composición y el encuadre, el grado de detalle, el tratamiento de la luz, la aparición de la figura humana, etc. También es preciso destacar que, a pesar de que estas fotografías fueron realizadas con un objetivo concreto, con el paso del tiempo y a medida que se fueron difundiendo a través de diferentes medios pudieron ir ampliando su funcionalidad. A continuación, se abordan las

¹¹¹¹ Véase cap. 4.2, pp. 137-185.

intenciones originales que estuvieron detrás de la toma de estas fotografías catalogadas y los usos y aplicaciones que se les han ido dando hasta el momento actual.

Los fines y usos primitivos de las fotografías catalogadas en este trabajo dependieron fundamentalmente de la ocupación y los intereses de cada uno de sus autores, sobresaliendo por encima del resto los de tipo económico, los de carácter documental y los asociados a la investigación científica. Indudablemente, el fin lucrativo estuvo presente en la mayor parte de los casos, siendo las fotografías de Juan Antonio Gaya Nuño las únicas que no buscaron rendimientos económicos directos, entendiendo las fotografías como meros objetos comerciales. Esta consideración mercantil fue evidente en Lucien Roisin y en Gabino Hernández Alsina '*Márgara*', cuyas fotografías fueron realizadas con el fin de editar tarjetas postales que, posteriormente, pusieron a la venta en sus propios establecimientos fotográficos. En lo que respecta al fotógrafo francés afincado en Barcelona, tanto él como algunos de sus colaboradores recorrieron el territorio peninsular tomando imágenes de las principales ciudades españolas y convirtiéndolas en colecciones de postales ofrecidas al público en su tienda de la ciudad condal. Así lo atestiguan tanto la fotografía incluida en el catálogo de este trabajo y que, pese a no presentarse en soporte tarjeta postal, posee las características estéticas propias de éstas y la serie de 16 postales en acordeón publicadas en 1938 por el propio Roisin, también conservadas en el Fondo Fotográfico del IER, en las que se ofrecen vistas representativas de la capital riojana en las que la concatedral de Santa María la Redonda ocupa un lugar preeminente. Algo similar hizo *Márgara* con su serie de postales de Logroño, para la que el fotógrafo y editor vallisoletano utilizó imágenes tomadas en diferentes épocas y que, según indica Comi Ramírez, fue comercializando y ampliando paulatinamente hasta alcanzar el número final de 25 vistas diferentes¹¹¹². Este mismo fin económico es el que persiguió con toda probabilidad Manuel Servet a la hora de ceder sus clichés y el que también movió al resto de autores anónimos de las fotografías catalogadas que aparecen en formato tarjeta postal y que, bien a través de la venta de las imágenes o de sus derechos de reproducción a editores o, como sucedió en los previamente citados ejemplos de Roisin y G. H. Alsina, con la edición directa de las propias fotografías, como pudo ocurrir también en el caso no confirmado de M. Arribas, revirtieron tanto a editores como a fotógrafos destacados beneficios.

Alberto Muro tampoco fue una excepción en la búsqueda de réditos económicos a través de sus fotografías de arquitectura monumental riojana y, además del recurrente empleo de algunas de sus fotografías para la edición de tarjetas postales por parte de editores locales como *Imprenta y Librería Hijos de Merino* o *Librería Hijos de Alesón*, es muy probable que también comercializara en su propio estudio copias positivas y ampliaciones en diferentes tamaños a partir de sus clichés, llegando a publicitar su estudio con el sobrenombre de "Fotografía de Arte" en los recurrentes anuncios aparecidos en la prensa regional desde finales de la década de 1920 (*lám. 208*). Asimismo, el fotógrafo calagurritano, más allá de su faceta principal como retratista y de sus incursiones como reportero de acontecimientos sociales, recibió importantes encargos para fotografiar los principales bienes histórico-artísticos de la región que, como resulta evidente, no llevó a cabo de manera altruista. Dos de los más importantes fueron la tarea encomendada por el diario *La Rioja* en 1907 con el fin de contar con reproducciones fotográficas de los monumentos artísticos y paisajes más notables de la

¹¹¹² COMI RAMÍREZ, Antonio, *La tarjeta postal en Logroño hasta 1950...*, p. 116.

provincia¹¹¹³, citada anteriormente y de la que se hablará de manera detallada más adelante (véase *cap. 8.5, pp. 490-491*), y el encargo realizado por parte de la Junta Provincial de Monumentos para la elaboración de un álbum de fotografías con breves indicaciones históricas en el que se recogiesen los principales monumentos y obras artísticas de la región. A pesar de que se desconoce el destino final de esta última iniciativa¹¹¹⁴, Muro sí que llegó a realizar, al menos, las fotografías correspondientes a Calahorra, Nájera y San Millán de la Cogolla que iban a formar parte de este álbum, como así lo atestiguan las reseñas incluidas en la prensa el 14 de marzo y el 9 de abril de 1922¹¹¹⁵.



Lámina 208. Anuncio de *Fotografía de Arte A. Muro* (*Rioja ilustrada*, Logroño, septiembre de 1929, nº 9, s.p. [p. 467]).

Sin embargo, la mayor orientación comercial de entre todos los repertorios catalogados se corresponde con las fotografías llevadas a cabo por Pelai Mas en territorio riojano. La toma de estas imágenes se enmarcó, como se ha comentado anteriormente (véase *cap. 4.1, pp. 132-134*), en la serie de campañas fotográficas que el padre y fundador del llamado *Arxiu Mas*, Adolf Mas Ginestà, organizó tras concluir el encargo del *Repertorio Iconográfico de España* en 1929. Así, una vez celebrada la Exposición Internacional de Barcelona para la que estaba destinada dicho repertorio y que supuso un espaldarazo fundamental para la firma tanto en el ámbito económico como en el del reconocimiento público y la especialización en la reproducción de obras de arte y monumentos, Adolf, como buen hombre de negocios, continuó buscando líneas

¹¹¹³ *La Rioja*, Logroño, 18 de mayo de 1907, nº 5.688, p. 2.

¹¹¹⁴ Este tipo de iniciativas fueron normales en el seno de las Comisiones Provinciales de Monumentos, cuya Junta se reunía en el Gobierno Civil y recibía fondos de la Diputación Provisional

¹¹¹⁵ *La Rioja*, Logroño, 14 de marzo de 1922, nº 10.698, p. 2; *La Rioja*, Logroño, 9 de abril de 1922, nº 10.722, p. 2.

de financiación que le permitieran seguir aumentando su archivo fotográfico y, por consiguiente, sus ganancias. Esta inyección económica llegó desde el otro lado del charco gracias a las demandas de los historiadores del arte e hispanistas Walter W. S. Cook y Chandler Post, cuyas investigaciones sobre arte español fueron financiadas por instituciones como el Fog Art Museum (FAM) y la Frick Arte Reference Library (FARL) y permitieron sufragar las nuevas campañas llevadas a cabo por Pelai hasta el inicio de la Guerra Civil, incluida la de La Rioja de verano de 1931. A través de este sistema, el *Archivo Mas* consiguió atender estos encargos cuyas imágenes tenía vendidas de antemano y, al mismo, aprovechar el viaje para capturar otras tantas fotografías monumentales cuya reproducción y venta contribuiría a aumentar los beneficios de la empresa.

Por otro lado, detrás de estos reportajes sobre la arquitectura riojana de Pelai Mas y Alberto Muro, más allá de las intenciones económicas inherentes a cualquier actividad profesional, también se percibe la progresiva tendencia hacia la documentación, el registro y el inventariado de los bienes patrimoniales regionales y nacionales a través del medio fotográfico que, a pesar de contar con algunos ejemplos excepcionales en la segunda mitad del siglo XIX, tuvo su mayor reflejo durante el primer tercio del siglo XX de la mano de la creciente concienciación por su conservación y protección. Si bien es cierto que gran parte de estos trabajos sistemáticos de registro y documentación gráfica del patrimonio monumental riojano llevados a cabo por parte de Alberto Muro y Pelai Mas atendieron a encargos específicos por parte de organismos e instituciones públicas, como el de citado de la Junta Provincial de Monumentos en el caso del riojano, o por parte de entidades y personalidades privadas, como el encomendado por los hispanistas Walter Cook y Chandler Post en el caso del catalán, también fueron estos propios fotógrafos los que entendieron la necesidad de difundir el patrimonio artístico y monumental de su entorno. Este compromiso no sólo se muestra en el carácter transversal que la documentación arquitectónica ocupa en la obra de ambos, sino también a través de acciones concretas de diversa índole como muestras, exposiciones, concursos, publicaciones, etc. Tanto el fotógrafo nacido en Calahorra como el natural de Barcelona no se limitaron a fotografiar aquello que les fue encargado por los diferentes organismos e instituciones públicas y privadas. Aprovechando estos encargos o realizando otros viajes y salidas, capturaron otras muchas tomas de carácter monumental y artístico sobre las que, con toda probabilidad, influyó la concienciación personal sobre la necesidad de dar a conocer estos bienes y promover su reconocimiento, conservación y protección. Esta labor, que es más propia de bienes inmuebles poco conocidos, también tuvo su reflejo en las imágenes de estos monumentos declarados más conocidos a través de la reproducción sistemática de todos sus elementos. Por otro lado, entre las acciones específicas de esta conciencia por la difusión y el conocimiento destaca, por ejemplo, la proyección de vistas logroñesas y anuncios de establecimientos que Alberto Muro llevó a cabo a través de transparencias en la calle Muro de la Mata durante las fiestas mateas de 1906¹¹¹⁶.

Finalmente, entre las intenciones originales que suscitaron la toma de estas fotografías catalogadas también se encontró la puramente científica, representada por la figura de Juan Antonio Gaya Nuño. En el ámbito de sus estudios e investigaciones sobre el arte románico, el crítico de arte e historiador nacido en la localidad soriana de Tardelcuende, en vez de recurrir a

¹¹¹⁶ *La Rioja*, Logroño, 24 de agosto de 1906, nº 5.457, p. 2.

otras fotografías existentes a las que quizá no tuvo acceso o en las que no se mostraban los elementos que suscitaban su interés o, sí lo hacían, era de la forma no deseada, prefirió ser él mismo el encargado de realizar las tomas requeridas, a pesar de no dedicarse a ello profesionalmente. De esta manera, visitó *in situ* los monumentos estudiados y dirigió su objetivo hacia algunos de los elementos constructivos y ornamentales de mayor antigüedad de monumentos como la catedral de Santo Domingo de la Calzada (capilla absidial y girola) y el monasterio de Yuso (nave norte, arco de herradura y capiteles y columnillas). A través de las fotografías de alto valor informativo y grado de detalle obtenidas en estos y otros edificios de la región¹¹¹⁷, Gaya Nuño pudo llevar a cabo de manera reposada un análisis individual y comparativo entre cada una de estas manifestaciones artísticas. Posteriormente, estas mismas imágenes sirvieron para ilustrar el artículo que él mismo redactó y que fue publicado tanto en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, en dos números sucesivos¹¹¹⁸, como en una pequeña tirada aparte editada por la Junta Provincial de Turismo de Logroño¹¹¹⁹, llevando hasta las últimas consecuencias esta utilidad de la fotografía monumental y de arquitectura como complemento del quehacer científico e investigador.

En este sentido, tampoco hay que olvidar que los reportajes de Pelai Mas en siete de los diez monumentos declarados en La Rioja hasta 1936 también estuvieron motivados, en gran parte, por el fin investigador que de las tomas iban a hacer los profesores americanos Post y Cook. De hecho, pese a que ambos trabajaron en el ámbito del arte mueble y, consecuentemente, sus peticiones se dirigieron prioritariamente hacia la reproducción de obras pictóricas y escultóricas alojadas en dichos bienes inmuebles riojanos¹¹²⁰, no dejaron pasar la ocasión para solicitar series de clichés monumentales de, por ejemplo, el monasterio de Suso del que Walter W. S. Cook afirma que “la arquitectura y la escultura son importantísimas”¹¹²¹.

A estos fines originales que estuvieron presentes en el nacimiento de estas fotografías catalogadas se irían añadiendo otros usos y utilidades que se les fueron concediendo a lo largo de los años hasta llegar al momento actual, donde siguen preservando un valor fundamental en el desarrollo y la investigación de numerosas disciplinas científicas, especialmente aquellas relacionadas con la Historia del Arte. De hecho, al margen del propio uso dado directamente a las fotografías por parte de sus autores, fueron las publicaciones de carácter erudito y divulgativo las primeras en emplear estas fotografías del patrimonio monumental riojano como herramienta de investigación y elemento ilustrativo principal de sus textos. Así, por ejemplo, la obra monográfica de Constantino Garrán sobre los monasterios de San Millán de la Cogolla publicada en 1929 se sirvió de las fotografías de Alberto Muro para ilustrar al lector sobre aquello de lo que versaban sus explicaciones¹¹²². De las trece imágenes de Alberto Muro incluidas en esta publicación, cuatro de ellas proceden de los negativos originales que se conservan en el Fondo Fotográfico del IER y cuyas copias positivas han sido catalogadas en este

¹¹¹⁷ Véase cap. 6.1, pp. 304-305.

¹¹¹⁸ GAYA NUÑO, Juan Antonio, “El románico en la provincia de Logroño...”, (Primero y segundo trimestre), pp. 81-97 y GAYA NUÑO, Juan Antonio, “El románico en la provincia de Logroño...”, (Tercero y cuarto trimestre), pp. 235-258.

¹¹¹⁹ GAYA NUÑO, Juan Antonio, *El románico en la provincia de Logroño...*

¹¹²⁰ Esta solicitud mayoritaria de obras de arte mueble por parte de los queda refrendada en la distribución de ejemplares de Pelai Mas que se conservan en el Fondo Fotográfico del IER (véase cap. 8.3, pp. 442).

¹¹²¹ AM, 21, *Lista de pinturas en Navarra y regiones adyacentes del Dr. Walter W.S. Cook*, p. 3.

¹¹²² GARRÁN, Constantino, *San Millán de la Cogolla y sus dos insignes monasterios...*

trabajo. En concreto, estas imágenes que se intercalaron en la obra de Garrán en páginas sin numerar, se corresponden con una de las vistas de la nave norte de la iglesia del monasterio de Suso (*cat. n.º 155*), la toma frontal de las puertas del trascoro de la iglesia del monasterio de Yuso (*cat. n.º 178*), la imagen de la portada barroca de acceso a este mismo monasterio (*cat. n.º 169*) y la captura realizada en su biblioteca (*cat. n.º 177*). Otra de las obras entre cuyo apartado gráfico se incluye alguna de las fotografías de arquitectura catalogadas lo constituye la extensa publicación de Manuel Gómez-Moreno *Iglesias mozárabes. Arte español de los siglos IX a XI*¹¹²³. En concreto, en el tomo segundo dedicado en exclusiva a las láminas y acompañando a otras seis tomas del monasterio de Suso realizadas a partes iguales por Santos Fernández Santos y otros autores desconocidos, la CXVII reproduce la fotografía anónima dedicada a los modillones del alero meridional de este monumento (*cat. n.º 154*). Esta imagen, junto a los ocho dibujos de gran precisión y detalle que ilustran los textos del primer tomo (*lám. 209*)¹¹²⁴, le sirvió a Gómez-Moreno para defender la pertenencia de estos modillones, “ejemplares insignes de arte decorativo”, al tipo cordobés y para compararlos en su estructura de “lóbulos en curva de nacela” con los leones, aunque en este caso concreto del cenobio emilianese “avanzando mucho menos y robustecidos por delante con un suplemento angosto y calado, que da forma cuadrangular al conjunto”¹¹²⁵.

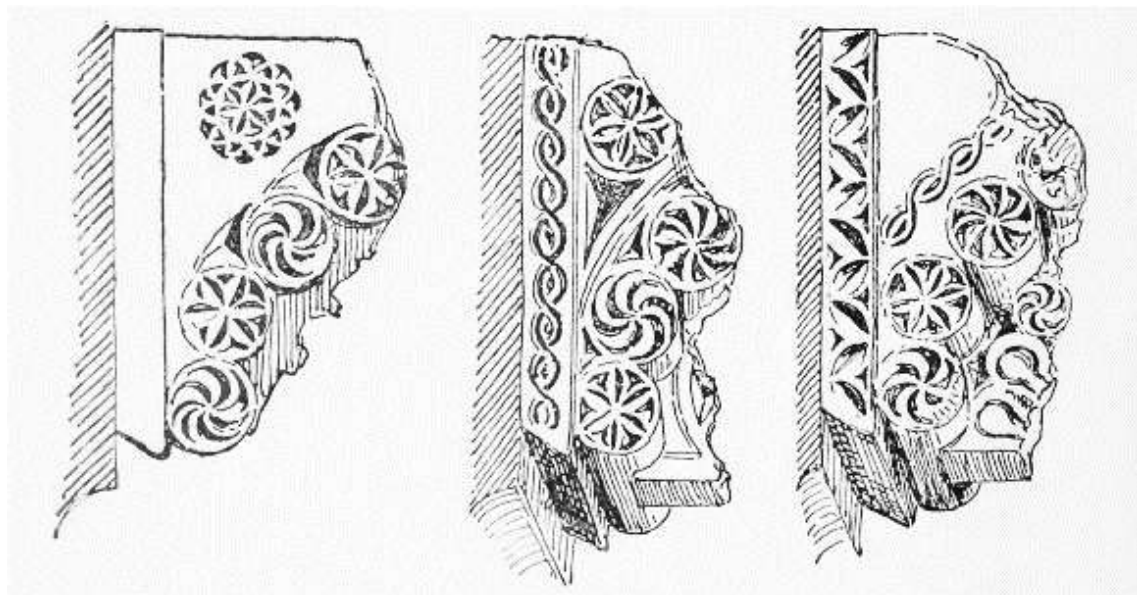


Lámina 209. Dibujos de los modillones de las capillas del Monasterio de Suso en GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel, *Iglesias mozárabes. Arte español de los siglos IX a XI*. Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1919, vol. 1, pp. 304-306. (Universidad de Toronto).

Este uso como recurso gráfico y medio ilustrativo de las fotografías monumentales y de arquitectura fue asumido tempranamente por la prensa de la época, pudiendo encontrar numerosos ejemplos tanto de revistas ilustradas como de diarios de tirada nacional y regional en los que se reprodujeron algunas de estas imágenes catalogadas. Nuevamente, fueron las fotografías de Alberto Muro las que mayor presencia tuvieron, apareciendo en la revista gráfica

¹¹²³ GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel, *Iglesias mozárabes...*

¹¹²⁴ GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel, *Iglesias mozárabes...*, vol. 1, pp. 304-306.

¹¹²⁵ GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel, *Iglesias mozárabes...*, vol. 1, p. 302.

semanal *Castilla* del 21 de septiembre de 1924 dos de sus vistas de la concatedral de Santa María de la Redonda (*cat. nº 122 y 133*)¹¹²⁶, incluyendo el diario *ABC* del 27 de febrero de 1927 dos de las tomas de la sacristía (*cat. nº 176*) y de la Escalera principal (*cat. nº 170*) del monasterio de Yuso¹¹²⁷; repitiendo en junio de 1930 las revistas *Unión Patriótica* y *Alrededor del Mundo* el mismo reportaje compuesto por un total de seis fotografías de Muro entre las que se incluyen la vista general de la fachada de San Bartolomé (*cat. nº 004*), la nave norte de la iglesia del monasterio de Suso (*cat. nº 156*) y el ala occidental del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera (*cat. nº 028*)¹¹²⁸; o repitiendo el semanario especializado en asuntos económicos *El Financiero* la vista de pájaro dominada en el centro por la concatedral logroñesa (*cat. nº 122*)¹¹²⁹.

Desde el punto de vista de la prensa local, además del empleo de las fotografías de Muro en distintos ejemplares de revistas como *Rioja Ilustrada* y, especialmente, *Rioja Industrial*¹¹³⁰, conviene destacar la iniciativa que el diario *La Rioja* puso en marcha en mayo de 1907 con el fin de contar con un repertorio gráfico propio de las principales representaciones artísticas y monumentales de la región, cuya elaboración le fue encargada al propio fotógrafo calagurritano. En concreto, la noticia indicaba lo siguiente:

“Con objeto de poseer esta casa todos los monumentos artísticos y paisajes más notables de la provincia, hemos nombrado para la obtención de los clichés fotográficos á don Alberto Muro, fotógrafo de esta capital, quien visitará los pueblos en donde haya cosas notables que poder reproducir.

Esperamos que nuestros estimados corresponsales en los puntos que ha de visitar, ayuden al señor Muro en la empresa indicada y faciliten cuantos datos necesite, allanándole los obstáculos que pudiera encontrar”¹¹³¹.

Sin embargo, el periódico no se limitó a anunciar el inicio de este ambicioso proyecto de forma general, sino que estableció un listado específico de los monumentos a fotografiar en doce localidades de la región. En Logroño, la atención debía centrarse en la concatedral de Santa María de la Redonda (fachada principal, torres, portada “plateresca” e interior) y en las iglesias de Santa María de Palacio (fachada, flecha románica y claustro), San Bartolomé (portada, interior y retablo) y Santiago el Real (portada e interior). En Fuenmayor la petición fue dirigida exclusivamente hacia su retablo mayor, siendo más completa la relación de motivos a fotografiar en el monasterio de Santa María la Real de Nájera (exterior, interior, claustro, sillería de coro y Panteón Real). La relación de vistas a realizar en los monasterios de San Millán de la Cogolla presentó numerosas incorrecciones en lo referente a la transcripción y los términos empleados, solicitando al fotógrafo calagurritano imágenes de la “iglesia visigoda” de Suso (“portada románica, urna ó cenolapio[sic] de San Millán”¹¹³²) y del coro, el retablo y el claustro de la iglesia y el monasterio de Yuso. En Torrecilla se debía realizar una vista general de la localidad y otra de la llamada Cueva Lóbrega, así como una reproducción de la Virgen de Tómalos, siendo la

¹¹²⁶ *Castilla Gráfica*, Madrid, 21 de septiembre de 1924, nº 32, pp. 10-11.

¹¹²⁷ MENDIZÁBAL, Francisco, “San Millán de la Cogolla...”, pp. 24-25.

¹¹²⁸ *Unión Patriótica*, Madrid, 1 de junio de 1930, nº 89, pp. 22-23 y *Alrededor del Mundo*, Madrid, 21 de junio de 1930, nº 1.618, pp. 684-685.

¹¹²⁹ *El Financiero*, Madrid, 25 de agosto de 1922, nº 1.117, p. 2.

¹¹³⁰ Véase cap. 6.1, p. 327.

¹¹³¹ *La Rioja*, Logroño, 18 de mayo de 1907, nº 5.688, p. 2.

¹¹³² *La Rioja*, Logroño, 18 de mayo de 1907, nº 5.688, p. 2.

ermita de la Virgen de Lomos de Orios el objetivo prioritario en Villoslada de Cameros. Por su parte, las capturas del santuario de Valvanera debían recoger el retablo y las imágenes del Niño Jesús y la “bizantina” de la Virgen. Como es de esperar, en Santo Domingo de la Calzada se solicitaba un reportaje detallado del exterior y el interior de su catedral o “Colegiata” (altar mayor, coro y claustros). Los monumentos elegidos en Haro fueron las ruinas del castillo de San Martín y la iglesia de Santo Tomás (torre e interior), mientras que en Briones tan solo se exigía el fotografiado del retablo mayor de su iglesia. En el caso de San Asensio, la lista de monumentos era confusa, requiriéndose tomas de la Asunción, el retablo de Nuestra Señora de la Estrella y los monasterios de San Miguel del Monte y greco-romano. Finalmente, la relación de imágenes a capturar en Calahorra fue la más extensa y detallada, solicitando numerosas reproducciones de su catedral (exterior, interior, retablo gótico de la capilla de San Juan, coro, verja, capilla de San Pedro -altares platerescos y greco-romanos-, capilla de los Santos Mártires, Cristo de Santa Isabel e imágenes de los Santos Mártires) y de la fachada, el interior, el coro y el retablo de la iglesia de San Andrés.

A pesar de que se desconoce si Alberto Muro llegó a completar este cometido y si algunas de las fotografías catalogadas se llevaron a cabo durante su desarrollo, este encargo, cuya finalidad fue la de contar con un importante apartado gráfico de las principales manifestaciones artísticas de La Rioja por parte del principal diario de la región, pone de manifiesto la utilidad que la prensa hizo de estas fotografías de carácter monumental y arquitectónico. Además, el hecho de establecer una lista concreta de edificios y obras de arte relativamente corta que se consideran representativos de la provincia en su conjunto, reafirma el uso de este tipo de imágenes desde el punto de vista de la construcción visual de un imaginario colectivo y una identidad propia representada, entre otras particularidades, a través del patrimonio histórico-artístico localizado en la provincia. En este fenómeno tuvo un papel destacado la aparición de fotografías de los monumentos riojanos en las páginas de la prensa regional y, sobre todo, nacional. Sin embargo, el mayor impulso hacia la creación de la primera imagen colectiva de La Rioja se produjo gracias a las numerosas iniciativas editoriales de tarjetas postales ilustradas que desde finales del siglo XIX y, principalmente, durante las primeras décadas del siglo XX se sirvieron de fotografías de vistas paisajísticas, urbanas y monumentales.

Las tarjetas postales ilustradas catalogadas en este trabajo son un claro ejemplo del papel que las fotografías de arquitectura de la iglesia de San Bartolomé y la concatedral de Santa María de la Redonda jugaron, en este caso concreto, en la creación de una imagen colectiva de la ciudad de Logroño. En este fenómeno fueron determinantes tanto la elección repetitiva de los mismos elementos urbanos y monumentales como la reiteración en la forma de retratarlos. En lo que respecta al primero de estos factores, son residuales los ejemplos de series o colecciones de postales dedicadas a la capital riojana en las que no se incluyó ninguna imagen de estos dos monumentos, haciéndolo además a través de diferentes tomas, especialmente en el caso de la concatedral. Este hecho pone de manifiesto, además de la percepción de su valor histórico-artístico, del alto nivel de representatividad que los fotógrafos y editores concedieron a estas obras arquitectónicas frente a otros monumentos de similar naturaleza como la iglesia Imperial de Santa María de Palacio o la de Santiago el Real, con una presencia anecdótica entre estas colecciones de tarjetas postales. El segundo de estos factores tiene que ver con el modo en el que fueron retratados estos monumentos y que, salvo en contadas excepciones en las que se buscaron tomas algo más originales (*cat. nº 131 y 136*), perpetuó una misma forma de mirar

y de acercarse a ellos, contribuyendo a afianzar la imagen mental de la sociedad en base a este tipo de representación concreta. En el caso de la iglesia de San Bartolomé, los encuadres y puntos de vista de las diferentes fotografías empleadas para editar tarjetas postales apenas presentan variaciones, recogiendo frontalmente su fachada occidental o recurriendo a tomas verticales para centrar la atención de la imagen en su portada.

Por su parte, las representaciones de la concatedral de Santa María de la Redonda atienden a tres tipos concretos: las vistas urbanas de la calle del Mercado (actual calle Portales) desde su extremo oriental (*lám. 210*), la mayoría, o desde el tramo occidental, a la altura de los edificios de Correos y Tabacalera y la Plaza de San Agustín; las panorámicas a vista de pájaro, con mayor o menor profundidad de campo, que sitúan a la concatedral en el centro en su entorno urbano próximo; y las fotografías que, en disposición vertical para dar cabida en el encuadre a sus ‘torres gemelas’, recogen desde el oeste la fachada occidental del templo al completo. De esta manera, al pensar en la ciudad de Logroño, las primeras imágenes que acudían y aún siguen acudiendo a la mente se corresponden con las que figuran en los anversos de estas tarjetas postales en las que, junto a las capturas de las principales calles y espacios de socialización y las vistas generales desde el río Ebro protagonizadas por sus puentes, se presentan de manera exclusiva o como parte destacada de su entorno urbano alguno de estos dos monumentos logroñeses declarados en 1866 y 1931 respetivamente.



Lámina 210. Anónimo, *Calle del Mercado en Logroño*, Logroño, anterior a 1909, tarjeta postal (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos).

Pese a que entre las tarjetas postales catalogadas tan solo se reproducen imágenes de la iglesia de San Bartolomé y de la concatedral de Santa María la Redonda y su entorno, fueron numerosas las colecciones y series que se dedicaron a otras localidades y monumentos de la región en las que, al igual que ocurrió con las postales logroñesas, tendieron a repetir los mismos lugares y motivos fotografiados considerados más representativos de cada una de ellas,

ocupando las obras arquitectónicas y los bienes monumentales un lugar preeminente. Así lo atestiguan las diferentes series que se han citado en un capítulo anterior¹¹³³ y que, junto a las analizadas en este apartado, permitieron transmitir una imagen propia de la región asentada sobre un sustrato fundamentalmente patrimonial y, específicamente, monumental.

Desde el prisma del tiempo presente, estas fotografías monumentales y de arquitectura capturadas hasta 1936 poseen un gran valor documental para numerosas disciplinas científicas y ámbitos de estudio, convirtiéndose en una de sus principales fuentes de información. Como se puede suponer, es en el marco de la Historia del Arte como disciplina que estudia las obras de arte en sí mismas y su evolución y desarrollo a lo largo del tiempo y, más concretamente, en la rama que estudia la conservación y la restauración de los monumentos donde mayor utilidad y aplicación encuentran este tipo de imágenes. Todas y cada una de las fotografías catalogadas, independientemente del uso original para el que fueran tomadas, capturan un momento concreto en la vida del monumento, haciendo que ese instante pasado quede congelado en forma de documento visual. El estudio detallado, dentro de su contexto histórico, de la información que esta toma ofrece del propio bien inmueble permite reconstruir los diferentes cambios e intervenciones sufridas por él a lo largo del tiempo.

A pesar de que la cronología de estas imágenes de arquitectura catalogadas tan solo se corresponde con un periodo de tiempo apenas superior a las tres décadas, no fueron pocas las intervenciones que durante este primer tercio del siglo XX se acometieron en gran parte de los monumentos declarados en La Rioja hasta el estallido de la Guerra Civil y que quedaron reflejadas, de manera directa o indirecta, sobre la placa negativa, la copia positiva en papel o la imagen impresa en el anverso de la tarjeta postal correspondiente. Estas fotografías permiten analizar este tipo de acciones de conservación, consolidación o restauración desde tres perspectivas diferentes. Por un lado, aportan información acerca del estado de conservación previo del monumento en cuestión, llegando en ciertos casos a poner de manifiesto la necesidad de intervención sobre él. En segundo lugar, algunas de las imágenes recogen el propio proceso de restauración acometido sobre el edificio, permitiendo documentar las labores realizadas en ciertos elementos específicos o sobre la obra arquitectónica en su conjunto. Finalmente, un número importante de estas fotografías muestra el aspecto final de los monumentos tras los trabajos de intervención, más o menos cercanos en el tiempo, llevados a cabo en ellos.

Los cuatro mejores ejemplos de este uso de la fotografía como documento indispensable para el estudio de la conservación y la restauración de los bienes monumentales a través de las fotografías realizadas hasta 1936 y catalogadas en este trabajo se encuentran en la iglesia de San Bartolomé, el monasterio de Santa María la Real de Nájera, el monasterio de Suso y la catedral de El Salvador en Santo Domingo de la Calzada. En el primero de los casos, la totalidad de las fotografías dedicadas a la iglesia logroñesa tan solo reproducen su fachada y su portada occidental, como se ha repetido en sucesivas ocasiones. A pesar de ello, aportan información relevante sobre las pequeñas intervenciones que se acometieron en esta zona del edificio durante los años en los que se datan las fotografías catalogadas. En concreto, estas acciones tuvieron lugar en 1908 y 1910-1911 y se centraron en la zona de acceso a este templo desde el oeste. En la primera de estas fechas fue cuando la hasta entonces empedrada rampa desde la que se accedía directamente al ingreso adintelado del templo, reproducida en la

¹¹³³ Véase cap. 6.1, pp. 265-287.

fotografía tomada por Napper hacia 1863 (véase lám. 154) y en el fotograbado de Joarizti y Mariezcurrena incluido en la obra de Pedro de Madrazo (véase lám. 144)¹¹³⁴, fue sustituida por una escalinata de sección semicircular adaptada al desnivel del terreno. Tristemente, la única de las fotografías que se realizó con anterioridad a esta fecha dejó fuera del encuadre la zona en la que se disponía esta rampa de escasa pendiente (cat. nº 001). Sin embargo, esta misma tarjeta postal sí que muestra la inexistente verja de hierro que se colocó sobre la nueva escalinata entre 1910 y 1911 y que sí aparece en las restantes fotografías de la fachada y la portada occidental de la iglesia de San Bartolomé con una única excepción, la fotografía original de Alberto Muro en la que suprimió este añadido metálico por medio del retoque (cat. nº 004). Más allá de estas dos intervenciones y de la aparición de unos u otros carteles tanto en la fachada como en la puerta del templo, tan solo sería reseñable la instalación de un pequeño farol sobre la figura de Jesucristo (cat. nº 009), en el tímpano, que debió realizarse años después de estas dos intervenciones anteriormente citadas¹¹³⁵, pues no aparece en ciertas fotografías en las que la verja ya está colocada (cat. nº 002 y 003).

Son las fotografías del monasterio de Suso y la catedral de El Salvador en Santo Domingo de la Calzada las de mayor interés desde el punto de vista de la restauración monumental pues, a grandes rasgos, recogen el antes y el durante de dos de las intervenciones de mayor calado y relevancia histórica que se acometieron sobre ambos monumentos a mediados de la década de 1930, bajo la dirección del arquitecto conservador Francisco Íñiguez Almech. Cronológicamente hablando, la primera de estas restauraciones fue la que se inició en 1934 en el cenobio emilianense ‘de arriba’ con el objeto de llevar a cabo un estudio y exploración de la iglesia mozárabe, cuyo reconocimiento había quedado comprometido por los añadidos y enlucidos de épocas posteriores. Esta búsqueda del aspecto primitivo del edificio es la que determinó los trabajos que en él se realizaron y que, en palabras del propio Íñiguez Almech, se centraron en la consolidación y “la demolición de partes nuevas y sin arte”¹¹³⁶. Bajo esta denominación se incluían todos aquellos elementos que se habían ido añadiendo durante las sucesivas intervenciones, generalmente durante la época barroca¹¹³⁷, y que se consideraban carentes de interés histórico-artístico o, directamente, de mal gusto. En consecuencia, esta restauración de carácter arqueológico intentó devolver el edificio a su estado original a través de la eliminación de enlucidos y la supresión de las bóvedas de arista, entre otras acciones, con el fin de dejar al descubierto los muros, arcos de herradura, pinturas y otros tantos elementos artísticos de época medieval, convirtiendo a la iglesia del monasterio de Suso “en una reliquia arqueológica, fundamentalmente del prerrománico español”¹¹³⁸. Así lo constata un informe de finales de julio de 1935 firmado por el propio arquitecto conservador madrileño y citado en el artículo de Arrúe Ugarte, según el cual las obras llevadas a cabo en el monumento hasta la fecha habían conseguido sacar a la luz la estructura primitiva de la iglesia y solicitaba a la Junta del Tesoro

¹¹³⁴ MADRAZO Y KUNTZ, Pedro, *España: sus monumentos y artes...*, t. III, p. 552.

¹¹³⁵ LÓPEZ FERNÁNDEZ, Adolfo, *La iglesia de San Bartolomé de Logroño...*, pp. 174-175.

¹¹³⁶ ARRÚE UGARTE, Begoña, “Entorno histórico y destrucción...”, p. 272.

¹¹³⁷ Véase ARRÚE UGARTE, Begoña, “Conservación del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso (La Rioja), durante La Edad Moderna”, en VÉLEZ CHAURRI, José Javier., ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis y MARTÍNEZ DE SALINAS OCIO, Felicitas (Ed.), *Estudios de Historia del Arte en memoria de la profesora Micaela Portilla*. Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 2008, pp. 521-531.

¹¹³⁸ ARRÚE UGARTE, Begoña, “San Millán de la Cogolla” en GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel, PÉREZ GONZÁLEZ, José María, ARRÚE UGARTE, Begoña y MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel (coords.), *La Rioja: Enciclopedia del Románico...*, vol. 2, p. 581.

Nacional la concesión de una partida de 10.000 pesetas para la consolidación del conjunto y la reposición de cubiertas que fue aprobada y tramitada en octubre de 1935¹¹³⁹.

En este contexto, las fotografías de la iglesia del monasterio de Suso catalogadas en este trabajo se convierten en fuentes documentales de primer orden en el estudio de la restauración monumental ya que, por un lado, muestran el aspecto interior de su iglesia antes de la restauración dirigida por Francisco Íñiguez Almech y, por otro, forman parte del reducido grupo de imágenes que se realizaron durante dicha intervención. Las primeras son, fundamentalmente, vistas generales de las naves norte y sur realizadas en ambas direcciones, de oeste a este y de este a oeste, que recogen a la perfección la imagen que el templo presentó durante aproximadamente tres siglos, desde el siglo XVII hasta 1934. Los muros y la arquería central aparecen enlucidos, las naves se cubren con bóvedas de arista entre arcos fajones y tanto en la zona de la cabecera como en los muros laterales se disponen retablos y lienzos (*lám. 211*). Estas fotografías contrastan con las capturadas por Juan Antonio Gaya Nuño durante el proceso final de restauración del monumento en las que los enlucidos y bóvedas han desaparecido, se han descubierto detalles llamativos como el capitel adosado al pilar de transición de la arquería central románica, decorado con arquerías sogueadas y motivos circulares y de estrellas en bisel (*cat. nº 168*) o la serie de seis arquillos de medio punto que se dispone sobre la arquería central compuesta por tres arcos de herradura (*lám. 212*).



Láminas 211 y 212. Pelai Mas, *Nave meridional de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso*, San Millán de la Cogolla, 1931, copia positiva sobre papel baritado y Juan Antonio Gaya Nuño, *Nave septentrional de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso*, San Millán de la Cogolla, 1935-1936, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos).

¹¹³⁹ ARRÚE UGARTE, Begoña, "Entorno histórico y destrucción...", p. 272.

Finalmente, conviene resaltar el valor documental de la única toma exterior catalogada del monasterio de Suso en la que se recoge una vista general del monumento desde el suroeste (*cat. nº 158*). Esta imagen permite observar los edificios que, adosados a los pies o al lado meridional de la iglesia, se correspondían con las dependencias conventuales del cenobio y que, en el primer caso, desaparecieron de manera definitiva en 1973 y, en el segundo caso, sufrieron la supresión del piso superior y la remodelación de su fachada sur con la inclusión de una arcada de medio punto construida en ladrillo punto durante la citada intervención de Íñiguez Almech de 1934-1935.

Fue este mismo arquitecto el encargado de dirigir las obras de restauración que durante el año siguiente se llevaron a cabo en el monumento calceatense. Esta intervención debió iniciarse hacia mediados de enero de 1936, fecha en la que el propio arquitecto recibió la autorización del obispo de la Diócesis Fidel García y la puesta en marcha de las labores previas de protección del edificio ante “el muchísimo polvo que se levanta”¹¹⁴⁰. En concreto, las actuaciones dirigidas por Francisco Íñiguez Almech en el templo calceatense, que se prolongaron durante los seis meses previos al estallido de la Guerra Civil, se centraron especialmente en la zona de la cabecera románica, otorgando a este espacio catedralicio un protagonismo que no había disfrutado hasta entonces. Así, siguiendo unos criterios más intervencionistas que conservadores en lo que a teoría se refiere, el arquitecto llevó a cabo una restauración en estilo de la capilla de San Pedro y el tramo románico de la girola. En el caso de la única capilla absidual románica conservada en el monumento calceatense, la actuación de Íñiguez comenzó con la retirada del retablo de San Pedro que se disponía delante del ventanal central y la supresión tanto del encalado y el zócalo pintado de sus muros como del resto de añadidos y molduras de yeso existentes en esta zona del templo, eliminando así cualquier elemento que alterara la imagen original de esta cabecera románica. Tras estas actuaciones previas, se acometieron los trabajos más intervencionistas. Al interior, se reintegraron varios de los sillares de la base del parteluz del ventanal central, la parte baja de los muros y los tambores centrales del pilar que separa los ventanales central y meridional; se completó parte de la imposta situada bajo dichos ventanales, prescindiendo de la decoración romboidal característica en el resto de la capilla; y se reconstruyó casi por completo el ventanal norte a imagen y semejanza de los otros dos vanos de medio punto abocinados con un parteluz de base triangular. Una actuación similar fue la que el Arquitecto Jefe de la segunda zona llevó a cabo sobre las dos ventanas románicas que se abren en la zona del deambulatorio por el norte, reconstruyendo el abocinamiento interior de dichas ventanas y revirtiendo el ensanchamiento de ambos vanos llevado a cabo con anterioridad con el fin de proporcionar mayor luminosidad a la girola. Al exterior, además de la reconstrucción y la restitución de ciertos sillares de las aspilleras de los ventanales del lado septentrional del ábside románico y el deambulatorio o la apertura de los vanos cegados, las obras de restauración se extendieron a los aleros románicos tanto del ábside como de la girola, concediéndoles mayor vuelo con el fin de proteger en mayor medida los canes historiados, y al tejado de la capilla de San Pedro, sustituyendo las antiguas tejas de barro por losas de piedra. En definitiva, como bien señalan Sáinz Ripa y Díez Morrás, “la eliminación de los variados elementos señalados y las distintas reintegraciones y reconstrucciones pétreas, dieron una nueva lectura al espacio arquitectónico, otorgando mayor protagonismo y realce al conjunto románico”¹¹⁴¹.

¹¹⁴⁰ SÁINZ RIPA, Pelayo y Díez Morrás, F. Javier, “El siglo XX en la Catedral Calceatense...”, p. 368.

¹¹⁴¹ SÁINZ RIPA, Pelayo y Díez Morrás, F. Javier, “El siglo XX en la Catedral Calceatense...”, p. 373.

El reportaje fotográfico del monumento calceatense realizado por Pelai Mas en julio de 1931, aunque se centra en ofrecer una vista detallada del aspecto interior del edificio, también dedicó algunas de las tomas a mostrar el estado de conservación de ciertos elementos exteriores de su cabecera tanto en su conjunto (*cat. nº 092*) como en los casos concretos del ventanal de medio punto en cuyo capitel izquierdo se representa la Liberación de San Pedro (*cat. nº 099*), cegado, o de los aleros con canecillos de la parte norte del ábside y la girola (*cat. nº 093*). Sin embargo, volvió a ser Juan Antonio Gaya Nuño el encargado de documentar, indirectamente y de forma muy parcial, la fase final de esta intervención acometida cinco años después sobre la cabecera de la catedral de El Salvador, en Santo Domingo de la Calzada. A través de sus imágenes, además de observarse la apertura al exterior de los ventanales cegados del lado meridional de esta capilla absidial de San Pedro (*cat. nº 117*), se distinguen los nuevos sillares con los que se reconstruyeron las aspilleras de los ventanales del lado septentrional del ábside románico (*cat. nº 115 y 116*) y la girola (*cat. nº 118*). Al mismo tiempo, estas fotografías permiten afirmar que su captura tuvo lugar durante el desarrollo de los trabajos de restauración en base a ciertos detalles muy concretos. Así, en algunas de las imágenes todavía persiste el andamiaje de madera instalado para acceder a los ventanales situados a mayor altura (*cat. nº 118*) y en otra más se puede observar cómo se retiraron y apilaron las tejas de las cubiertas para ser sustituidas por losetas de piedra (*lám. 213*).



Lámina 213. Detalle de la fotografía Juan Antonio Gaya Nuño, *Capilla central de la girola de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 1936, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos).

Finalmente, todos los ejemplares catalogados con imágenes del monasterio de Santa María la Real de Nájera muestran el aspecto del edificio tras la restauración integral que se llevó a cabo entre 1909 y 1912. Esta intervención fue fruto de la perseverancia del cronista najerino

y vocal de la Comisión Provincial de Monumentos Constatino Garrán quien, además de lograr el asentamiento de una comunidad franciscana en el monasterio en julio de 1895 y de jugar un papel fundamental en su declaración como 'Monumento Nacional' cuatro años después, consiguió que se redactara un primer proyecto de restauración estatal en 1903. Este cometido le fue encargado al arquitecto Joaquín Roncal, aunque no fue hasta seis años después cuando comenzó la intervención sobre el edificio bajo la dirección del sobrestante Manuel Jiménez Escudero. Entre las obras realizadas en el monasterio figuraron la reparación general de los tejados, el adecentamiento de la Cueva y el Panteón Real o el desmantelamiento del coro bajo situado en el centro de la nave mayor de la iglesia¹¹⁴². Sin embargo, fue el claustro bajo el lugar donde se intervino con mayor intensidad como consecuencia del deplorable estado de conservación que presentaba (*lám. 214*). Así, junto a otras obras menores, se reconstruyeron multitud de elementos decorativos de los ventanales y sus tracerías en claraboya, se limpió de escombros y se reconstruyó arquitectónicamente la Capilla de la Vera Cruz (o de Doña Mencía López de Haro) y se enlosó el pavimento¹¹⁴³.



Lámina 214. Anónimo, *Santa María la Real de Nájera. Vista general del claustro antes de restaurarse (lado N.)*, Nájera, anterior a 1909, tarjeta postal (Colección Juan Castroviejo).

Como se ha señalado, los reportajes que Alberto Muro y Pelai Mas sobre el monasterio najerino muestran una imagen del monumento íntegramente restaurado que dista mucho de la que ofrecía en la primera década del siglo XX y de la que, desafortunadamente, no se conserva ningún testimonio fotográfico en el Fondo Fotográfico del IER. En consecuencia, las tomas de estos dos fotógrafos profesionales muestran un claustro bajo completamente terminado, salvo por las figuras escultóricas desaparecidas o mutiladas de los nichos, en el que todos y cada uno de sus ventanales apuntados presentan sus respectivas tracerías en claraboya al completo. De hecho, algunos de estos ventanales fueron fotografiados individualmente por el catalán (*cat. nº*

¹¹⁴² SÁEZ DE LERENA, José Luis, "Notas históricas del monasterio...", pp. 36-37.

¹¹⁴³ MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, "Así, no: a propósito de una intervención...", p. 72.

064 a 069), imágenes que permiten advertir cuáles fueron las columnillas acanaladas y las secciones de tracería que se tuvieron que rehacer durante la reconstrucción de estas arquerías¹¹⁴⁴. Por su parte, las tomas del interior de la iglesia muestran el espacio diáfano de la nave central, en la que antes de la restauración se disponía un coro bajo, y un bastante bien reorganizado Panteón Real, que también fue objeto de intervención entre 1909 y 1912.

Al igual que ocurre en el ámbito de la conservación y la restauración monumental, una parte importante de las tomas exteriores catalogadas ofrecen gran cantidad de información en lo referente al desarrollo urbano del ámbito próximo al monumento fotografiado, que también quedó retratado en un buen número importante de fotografías, especialmente aquellas destinadas a la edición de tarjetas postales. A través de estas imágenes es posible conocer el aspecto que presentaba la localidad o ciudad en cuestión en un momento específico y, al mismo tiempo, documentar obras de reurbanización de los espacios abiertos o plazas, la apertura de nuevas calles, la construcción de nuevas infraestructuras y edificios o el derribo de otros tantos, los cambios en el mobiliario urbano o el paisajismo, etc. Asimismo, como señala Gil-Díez Usandizaga, “son también reflejo de la concepción urbanística de entonces y de las jerarquías visuales que sus contemporáneos tenían de los espacios colectivos”¹¹⁴⁵.

El mejor ejemplo de este uso de la fotografía monumental y arquitectónica como fuente para el estudio del desarrollo urbano lo constituyen las vistas generales en las que aparece, de manera directa o indirecta, la concatedral de Santa María de la Redonda y que, por norma general, se corresponden con tarjetas postales. A lo largo del primer tercio del siglo XX la calle del Mercado y la plaza del mismo nombre sufrieron cambios más o menos notables respecto a su organización y diseño, los cuales quedaron reflejados en las diferentes imágenes catalogadas. El primero de ellos se produjo hacia 1909, cuando en el lugar de los antiguos edificios que ocupaban el solar delimitado por las calles del Mercado, Muro del Carmen y Cristo se erigió la nueva construcción conformada por planta baja y cuatro pisos proyectada por el arquitecto logroñés Amós Salvador Carreras y promovida por Pedro Bergasa¹¹⁴⁶. Esta sustitución de edificios se puede observar a través de varias de las vistas a pie de calle realizadas desde el extremo oriental de la actual calle Portales, apareciendo en tres de ellas las antiguas viviendas (*cat. n.º 123, 126 y 128*) y observándose la obra del arquitecto logroñés hasta en dos tarjetas postales procedentes de la misma toma (*cat. n.º 150 y 151*) y, especialmente, en la toma que *Márgara* realizó desde la calle Muro de Cervantes en la que se ofrece una vista casi completa de la fachada que se abre hacia la calle Muro del Carmen (*cat. n.º 130*). Otra transformación sustancial de la estructura de esa arteria principal de la ciudad de Logroño se produjo en 1915 cuando fue derribado el edificio conocido como ‘El Portalón’, por el pasadizo que conectaba las calles Caballerías y del Mercado, permitiendo conectar la calle Juan Lobo con esta última y, en el solar que había quedado vacío, levantar un emblemático edificio con cúpula proyectado por

¹¹⁴⁴ El estado previo a la restauración de algunos de estos ventanales y sus respectivas tracerías puede observarse en las fotografías de principios del siglo XX que se reproducen en DE LAS HERAS Y NÚÑEZ, M^a de los Ángeles, *Las tracerías caladas del Claustro de Santa María la Real de Nájera*. Logroño, Patronato del Monasterio de Santa María la Real de Nájera, 1993.

¹¹⁴⁵ COMI RAMÍREZ, Antonio, *La tarjeta postal en Logroño hasta 1950...*, p. 12.

¹¹⁴⁶ CERRILLO RUBIO, Inmaculada, “El arquitecto Amós Salvador Carreras...”, p. 167.

el arquitecto Agustín Cadarso¹¹⁴⁷. Nuevamente, son varias las imágenes que muestran este cambio sustancial en el trazado urbano más inmediato a la concatedral logroñesa, apreciándose la presencia de 'El Portalón' hasta en cinco ocasiones (*cat. n.º 123, 126, 128, 130 y 131*) y el nuevo edificio en esquina con la calle Juan Lobo en tres vistas a pie de calle (*cat. n.º 137, 150 y 151*) y dos de las panorámicas gracias a la peculiar forma de su cúpula (*cat. n.º 138 y 152*).

Un caso especial es el de las tres panorámicas o tomas a vista de pájaro que Alberto Muro (*cat. n.º 122*), *Márgara* (*cat. n.º 138*), y, probablemente, M. Arribas (*cat. n.º 152*) capturaron desde la torre de la iglesia de Santiago el Real hacia el sector, por entonces oriental, de la ciudad. En ellas, más allá de la presencia destacada de la concatedral logroñesa en el centro de la composición, se observan algunas diferencias notables respecto al entorno urbano que la rodea. La más antigua de todas ellas es la que capturó el fotógrafo calagurritano en 1902 y entre sus detalles más reseñables cabría destacar la aparición del Instituto de 2ª Enseñanza y la Plaza de Toros, destruida por un incendio en 1914, como construcción más oriental de la ciudad. La principal novedad de la tarjeta postal de *Márgara* también se localiza al este, dirección hacia la que se va expandiendo la ciudad por medio de la construcción de nuevos edificios de viviendas de mayor altura que los localizados en el casco histórico y, en cuyo extremo, se divisa el nuevo Seminario Diocesano que, en el momento de la toma, estaba a punto de concluirse. Por último, la tarjeta postal editada por M. Arribas es la que menor distancia focal presenta, incluyendo en el encuadre el sector nororiental de Logroño, donde continúa expandiéndose la ciudad y sobresalen algunos edificios públicos recientes como la Escuela de Artes y Oficios, inaugurada en septiembre de 1925 (*cat. n.º 152*).

En lo que respecta a la Plaza del Mercado, son las imágenes dedicadas a la fachada occidental de la concatedral de Santa María de la Redonda las que permiten documentar las numerosas reurbanizaciones y cambios de mobiliario y diseño paisajístico que tuvieron lugar en este espacio durante las tres primeras décadas del siglo XX. En concreto, estas fotografías recogen hasta cuatro etapas diferentes en base a la distribución y la presencia de unos u otros elementos. A la primera de estas cuatro fases tan solo corresponden dos imágenes en las que el único detalle perceptible de esta plaza lo conforman frondosas copas de árboles que se sitúan frente a la fachada occidental de la concatedral y que debieron dominar el espacio durante los primeros años del siglo XX (*cat. n.º 124 y 127*). La segunda de estas etapas, que se situaría cronológicamente en los primeros años de la década de 1910, viene determinada por la aparición de grandes jardineras circulares rodeadas de palmeras y otros árboles, estampa que ofrecen las dos tarjetas postales que comparten imagen (*cat. n.º 132 y 133*). El tercer momento se caracteriza por una distribución similar a la anterior con la única diferencia de que han desaparecido estas jardineras circulares (*cat. n.º 148 y 149*). Finalmente, la cuarta y última etapa la representan tres tarjetas postales que, en diferentes series, reprodujeron la misma imagen capturada hacia 1934 en la que el espacio de la Plaza del Mercado, sin sus característicos árboles perimetrales, está dominado por parterres rectangulares sin mayor decoración vegetal que la propia hierba (*cat. n.º 140 a 142*).

¹¹⁴⁷ Sobre la transformación y evolución urbanística de Logroño véase CERRILLO Rubio, Inmaculada, *La formación de la ciudad contemporánea. Logroño entre 1850 y 1936*. Logroño, Ayuntamiento de Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1993.

En definitiva, el uso como objeto comercial, complemento del trabajo investigador, elemento de registro e inventario, medio de ilustración, herramienta transmisora de ideas y generadora de identidad o documento y fuente para el estudio de la conservación y la restauración o el desarrollo urbano son tan solo algunas de las utilidades, intenciones y aplicaciones que las fotografías de arquitectura riojana catalogadas en este trabajo asumieron y siguen asumiendo tanto por su propia naturaleza de objeto visual como por su inherente capacidad informativa y comunicativa. A estos usos podrían sumarse otros muchos en el plano económico o social, por ejemplo, que reforzarían este valor documental de la fotografía en general, y de la monumental y de arquitectura, en particular.

9. Valoración de resultados

Una de las primeras evidencias del análisis de las fotografías de arquitectura de los monumentos declarados en La Rioja hasta 1936 catalogadas es la desigual representatividad cuantitativa de los ejemplares según el monumento retratado. Así, mientras los monasterios de Santa María la Real de Nájera y de Yuso cuentan con medio centenar de imágenes de sus diferentes espacios arquitectónicos interiores y exteriores, los ejemplares del castillo de Clavijo, la iglesia de Santo Tomás de Haro y la ermita de Santa María de la Piscina son inexistentes. Entre ambos extremos se encuentran la catedral calceatense y la concatedral de Santa María de la Redonda, que aparecen en poco más de treinta tomas, y la iglesia logroñesa de San Bartolomé, la catedral de Santa María en Calahorra y el monasterio de Suso, monumentos que no superan las veinte fotografías cada uno. Este hecho dificulta un análisis detallado de la representación fotográfica de arquitectura de los monumentos declarados en La Rioja hasta 1936 pero, al mismo tiempo, permite hacer una lectura crítica de esta mayor o menor importancia que los fotógrafos concedieron a cada uno de ellos y en la que, además de motivaciones más simplistas como la localización geográfica o los intereses personales, debieron influir su presencia o ausencia en repertorios fotográficos anteriores, la mayor o menor apreciación histórico-artística por parte de eruditos y estudiosos o el grado de conocimiento y difusión que de cada uno de ellos existía en la época.

En primer lugar, las tres sedes catedralicias de la actual Diócesis de Calahorra y La Calzada-Logroño aparecen bien representadas dentro de este conjunto, si bien las causas y motivaciones que llevaron a los fotógrafos a reproducir cada uno de los monumentos declarados estuvieron determinadas, en la mayor parte de los casos, por condicionantes particulares. En lo que respecta a la catedral de Santa María en la localidad riojabajeña, su naturaleza como sede primitiva de la diócesis y el comentado hito que supusieron las vistas capturadas por Jean Laurent de su portada occidental a mediados de la década de los años 60 del siglo XIX, debieron influir de manera determinante en su elección posterior como uno de los objetivos prioritarios de la reproducción monumental en La Rioja. En los reportajes fotográficos de Pelai Mas y Juan Antonio Gaya Nuño de la catedral de El Salvador en Santo Domingo de la Calzada, pesaron, además de su simbología y su estrecha relación con la celeberrima vida del milagroso santo, su relevancia histórico-artística tanto desde el ámbito del arte mueble, convirtiéndose en un museo de obras pictóricas y escultóricas notables, como en lo que se refiere a sus valores arquitectónicos, con especial atención a aquellos vestigios románicos de la zona de la cabecera. Finalmente, la colegiata logroñesa que vio elevada su dignidad a la de iglesia concatedral a través de la Bula Pontificia del 9 de marzo de 1959¹¹⁴⁸, basó su recurrente presencia fotográfica en su privilegiada situación junto a una de las arterias más importantes de la ciudad, la actual calle Portales, y en la llamativa figura de su fachada occidental, compuesta por una gran portada en hemicycle bajo bóveda de horno flanqueada por dos torres barrocas de cuatro cuerpos e idéntica factura.

En el destacado número de ejemplares fotográficos dedicados a la fachada occidental de la iglesia de San Bartolomé debió pesar, más allá la céntrica localización del monumento, el hecho de que uno de los primeros fotógrafos viajeros que se acercaron a Logroño, R. P. Napper,

¹¹⁴⁸ SÁINZ RIPA, Eliseo, *Santa María de la Redonda. De iglesia parroquial a iglesia concatedral: siglos XII-XX*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1992, p. 192.

dirigiera su objetivo hacia ella y, especialmente, el valor y la riqueza artística de su magnífico programa escultórico gótico sobre la vida del santo titular. En este sentido, tampoco hay que olvidar que éste fue el primer bien inmueble riojano en ser declarado ‘Monumento Nacional’ en septiembre de 1866, lo que también pudo suscitar un mayor interés fotográfico hacia el edificio. En los casos del monasterio de Santa María la Real de Nájera, declarado ‘Monumento’ en 1889, y los dos monasterios emilianenses de Suso y Yuso, protegidos a través de la misma categoría a partir de 1931, su relevancia fotográfica estuvo asociada en gran parte a sus valores históricos, artísticos e, incluso, identitarios. En los propios informes de la Real Academia de la Historia y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en los que se apoyó la declaración del monumento najerino se alegaban, entre otros condicionantes históricos, su destacado papel en una ciudad que fue Corte del Reino de Navarra y su posterior función como Panteón Real y, entre los de carácter artístico, la magnífica factura de su sillería de coro o de su claustro. En consecuencia, no es de extrañar que fueran estos mismos espacios y obras artísticas las que mayor atención recibieran por parte de los fotógrafos que figuran en el catálogo fotográfico. En cuanto a los cenobios de Suso y Yuso, Patrimonio Cultural de la Humanidad desde diciembre de 1997, a las inherentes características histórico-artísticas definidas por sus diferentes etapas constructivas, se sumaron otros factores de carácter cultural, religioso e identitario asociados a la milagrosa figura del eremita san Millán y a la aparición, varios siglos después, de los primeros textos escritos en castellano en las conocidas como ‘Glosas Emilianenses’, convirtiendo a ambos monumentos en dos de los principales protagonistas de la fotografía de arquitectura riojana durante el primer tercio del siglo XX. También pudo tener una influencia directa, la repetida mención del monasterio de San Millán de la Cogolla en artículos de carácter divulgativo y erudito de la época en los que se señalaba su relevancia desde el punto de vista histórico y artístico, llegando a recibir el de Yuso el apelativo de “El Escorial e La Rioja”.

Frente a la mayor o menor representación de fotografías de arquitectura de estos siete monumentos en el catálogo elaborado a partir del Fondo Fotográfico del IER digitalizado, sobresale la ausencia de ejemplares protagonizados por alguno de los tres restantes monumentos declarados en la provincia antes de la Guerra Civil. En los casos del castillo de Clavijo y la ermita de Santa María de la Piscina, pese a la relevancia histórica, artística, político-ideológica o cultural propia de cada uno de ellos, pudo ser la localización de los mismos en entidades de población mucho menores que las anteriores, Clavijo y San Vicente de la Sonsierra respectivamente, la que pudo estar detrás de la ausencia de documentos fotográficos en el fondo analizado. Así, para encontrar fotografías de la construcción defensiva que se enmarquen en la cronología estudiada habría que recurrir a las series de postales que Valentín Acha editó hacia 1905 con el fin de reafirmar la veracidad de la mítica Batalla de Clavijo, en las que tuvieron mayor repercusión y peso los escenarios y representaciones de la contienda y la milagrosa intervención del apóstol Santiago que el propio bien inmueble, o a la vista general que tomó en 1935 José Ortiz Echagüe. Por su parte, algunas de las pocas imágenes fotográficas de la románica iglesia de Santa María de la Piscina habría que buscarlas en ciertas publicaciones periódicas de principios del siglo XX dedicadas a la arquitectura (*La Construcción Moderna*) y la heráldica (*Academia Heráldica*), resultando curioso que no exista ninguna imagen de Juan Antonio Gaya Nuño de este edificio, muestra destacada del arte románico en la región. Más llamativa resulta la ausencia de fotografías de la iglesia parroquial de Santo Tomás ubicada en Haro, uno de los municipios de mayor entidad en la región, siendo necesario rebuscar entre las numerosas colecciones de tarjetas postales que se editaron en la propia localidad riojalteña durante

principios del siglo XX para encontrar alguna representación de sus fachadas y su torre o recurrir a las tomas que el aficionado guadalajareño Francisco Layna Serrano dedicó a su magnífica portada meridional plateresca, obra de Felipe de Vigarny.

A pesar del sesgo que supone el hecho de que más del 80% de las fotografías catalogadas pertenezcan tan solo a dos autores (Pelai Mas y Alberto Muro), este conjunto fotográfico permite reconstruir la percepción visual y colectiva de cada uno de estos monumentos declarados. A su vez, el análisis de las diferentes imágenes en las que se reproducen estos bienes inmuebles resulta fundamental para conocer cuáles fueron los elementos que mayor interés o curiosidad despertaron y, en casos muy concretos, su representatividad y simbolismo como instrumento cohesionador de identidades de tipo cultural o social. En otras palabras, detrás de que se repitieran o no unas mismas pautas tanto en la selección de motivos como en la forma de reproducir fotográficamente cada uno de estos monumentos podrían encontrarse exclusivamente condicionantes de tipo técnico e histórico-artístico o, junto a éstos, otros factores asociados a los propios intereses personales, la transmisión de ciertas ideas o el intento por construir una identidad común a través del patrimonio arquitectónico.

El caso de la iglesia de San Bartolomé resulta paradigmático de esta reiteración y repetición casi exclusiva de un mismo motivo que se consideró preeminente desde el punto de vista histórico-artístico y suficientemente representativo como es su fachada occidental y, más concretamente, su portada y el programa escultórico que en ésta se desarrolla. Este espacio fue el que acaparó la atención tanto de estudiosos como de curiosos y, evidentemente, también de aquellos fotógrafos que se pararon frente a ella, siendo el Fondo Fotográfico del IER una muestra evidente de este comportamiento homogéneo que contribuyó a transmitir y perpetuar una imagen típica del edificio a lo largo del tiempo. Todas las imágenes catalogadas de este monumento recogen, con mayor o menor detalle, el conjunto de su fachada oeste, su portada occidental o las diferentes escenas que se disponen en el tímpano y en el segundo piso de arquerías de las jambas, siendo inexistentes las tomas interiores. Si la representatividad de la iglesia logroñesa se centró de manera exclusiva en un espacio exterior concreto, en el caso del monasterio de Santa María la Real de Nájera el peso de las imágenes conservadas en el IER recayó sobre varias de sus estancias interiores en las que la relevancia histórica, sobresaliente en el Panteón Real, o artística, desatada en el claustro bajo o el coro alto de la iglesia, fueron las que determinaron una mayor presencia de ejemplares fotográficos de estos espacios más característicos y reconocibles del monumento najerino.

En la catedral de Santa María en Calahorra se intercalaron por igual las tomas exteriores con las interiores. Sin embargo, mientras las segundas presentaron mayor variedad temática en un intento por recoger todos aquellos aspectos llamativos del interior, generalmente capillas, las primeras insistieron en la repetición de determinados motivos y puntos de vista para retratarlos. En concreto, las tomas generales de su portada occidental realizadas por Mas y Muro dieron continuidad al camino abierto por Jean Laurent en 1865 y, a su vez, sumaron un nuevo espacio de gran representatividad y reconocimiento posterior que fotografiaron casi de manera idéntica como es la portada septentrional o de San Jerónimo con su escultórico tímpano. Por su parte, el repertorio de imágenes de la catedral de El Salvador en Santo Domingo de la Calzada es uno de los más heterogéneos, con una gran diferencia entre las tomas realizadas por Pelai Mas, cuya intención fue la de obtener una descripción gráfica del conjunto monumental con especial atención a ciertas estancias y elementos interiores como la Capilla de la Magdalena o

el llamativo Gallinero de evocación milagrosa, y el reportaje llevado a cabo por Juan Antonio Gaya Nuño, orientado a reproducir los vestigios románicos del ábside y la girola con fines puramente científicos. Esta misma búsqueda de los elementos primitivos es la que movió al propio historiador y crítico soriano en sus tomas del monasterio de Suso, donde la intervención llevada a cabo por Íñiguez Almech en esas mismas fechas le permitió observar directamente el aspecto original de arcos de herradura, capiteles o columnas. Estas imágenes contrastan con las que Alberto Muro y Pelai Mas realizaron algunos años antes, todas ellas interiores a excepción de una vista general del complejo monástico desde el suroeste, en las que se ofrece el aspecto de la iglesia previo a la restauración del arquitecto madrileño entre 1934 y 1935.

Fueron estos dos últimos fotógrafos los autores de los reportajes del monasterio de Yuso que, analizados en conjunto, ofrecen una imagen bastante completa de los espacios más representativos del monumento, desde el aspecto exterior del complejo arquitectónico visto desde el norte, de menor peso cuantitativo, hasta las principales estancias y elementos de la iglesia, la sacristía, los claustros alto y bajo, el Salón de los Reyes y la biblioteca. Al mismo tiempo, a pesar de ser mucho más amplio el repertorio de Pelai Mas, la comparación entre las imágenes capturadas por ambos evidencia un mismo comportamiento a la hora de seleccionar los elementos a fotografiar e, incluso, los encuadres para llevarlo a cabo. De hecho, a excepción de la vista general de la biblioteca presente tan solo entre las imágenes del calagurritano, se pueden encontrar en Mas cada uno de los elementos fotografiados por Muro, probablemente, con anterioridad. El ejemplo más llamativo de ello lo constituye la toma del púlpito de madera adosado al pilar cilíndrico del lado de la epístola, siendo capturado por ambos fotógrafos casi desde el mismo lugar.

Sin embargo, el ejemplo más destacado tanto por su elección como principal elemento de identificación y reconocimiento de la ciudad de Logroño como por la reiteración de los puntos de vista al ser retratado lo constituye la concatedral de Santa María de la Redonda. Las numerosas fotografías dedicadas en exclusiva al aspecto exterior de su portada occidental y aquellas en las que se incluyó como una de las obras más sobresalientes de su entorno urbano más cercano se convirtieron, junto a las tomas desde el río Ebro, en las vistas más simbólicas y típicas de la capital riojana, siendo imprescindible su aparición en una o más tarjetas postales de las diferentes series y colecciones que se editaron desde finales del siglo XIX. Es por este motivo por el cual la mayor parte de las fotografías catalogadas en este trabajo en las que se representa de manera directa o indirecta la concatedral logroñesa aparecen en formato tarjeta postal, medio de correspondencia que fue fundamental en la transmisión de la imagen arquitectónica y monumental de la propia ciudad de Logroño dentro y fuera de las fronteras nacionales.

Al margen de esta mayor o menor representación cuantitativa, entre las más de doscientas fotografías catalogadas también son llamativas las ausencias de determinados espacios o elementos de carácter arquitectónico considerados característicos de cada uno de los monumentos y que, por determinadas razones que, por lo general, se desconocen, no recibieron la atención que precisan por parte de los distintos fotógrafos que construyeron este conjunto gráfico. A pesar de que en este catálogo son las tomas interiores las más numerosas, no todos los monumentos fotografiados cuentan con una representación importante de estos espacios. Así, por ejemplo, es exigua la aparición de capturas del interior de la concatedral de Santa María de la Redonda, que se limitan a una vista general de su nave central y a otra en

detalle del monumento funerario dedicado al General Espartero y su mujer, e inexistente en el caso de la iglesia de San Bartolomé, cuya portada occidental se convirtió en el único punto de interés del edificio. Del mismo modo, ciertas estructuras arquitectónicas como las bóvedas y cúpulas que cubren los espacios interiores de los diferentes edificios declarados no fueron objeto de atención individualizada por parte de los fotógrafos, hecho que debió responder a dificultades de tipo técnico y a una preferencia e interés mayoritario por otros elementos específicos como naves, capillas, coros, sacristías, arcos, columnas y capiteles, puertas y todo tipo de bienes muebles, principalmente retablos.

En el lado opuesto, también es destacable la escasa atención que algunos de los fotógrafos concedieron al aspecto exterior de ciertos bienes inmuebles, que debieron de considerar de menor relevancia artística que sus interiores, pero que si contaron con una presencia importante en otros repertorios fotográficos distintos a los conservados en el Fondo Fotográfico del IER. Este es un fenómeno que se advierte en los conjuntos fotográficos del monasterio de Suso, del que tan solo se han catalogado una vista general del edificio desde el suroeste y un detalle de los modillones del alero meridional, y del monasterio de Santa María la Real de Nájera, donde más allá de las capturas exteriores de su claustro no se han localizado vistas que muestren la apariencia exterior de su iglesia y del resto del complejo arquitectónico. Junto a ello, en este mismo ámbito de las tomas exteriores, resulta llamativa la falta de algunas vistas típicas de ciertos monumentos que forman parte del imaginario colectivo. Este es el caso de aquellas en las que se muestra el monasterio de Yuso desde el este con la Sierra de la Demanda como telón de fondo, las que recogen la fachada meridional y la portada de Santo Domingo de la catedral calceatense desde la propia Plaza del Santo o las que ofrecen una vista general del monasterio de Suso desde el valle, ausentes todas ellas entre los ejemplares catalogados.

Desafortunadamente, entre las fotografías que componen el Fondo Fotográfico del IER no se conservan apenas ejemplares pertenecientes a la primera etapa de desarrollo de la fotografía de arquitectura, que se extendió a lo largo de toda la segunda mitad del siglo XIX y en la que se dieron los primeros pasos hacia la transmisión de una imagen específica de la provincia asociada a unos monumentos concretos. Sin embargo, las fotografías catalogadas en este trabajo son el reflejo de una época determinante en la evolución de este género caracterizada por la especialización y la profesionalización de la reproducción monumental y de obras de arte. De hecho, el primer tercio del siglo XX en el que se enmarcan, si no todas, una gran mayoría de estas fotografías catalogadas, fue la etapa más prolífica en lo que a reproducción de obras de arte riojano, tanto mueble como inmueble, se refiere. En este sentido, jugaron un papel fundamental los continuos avances técnicos que facilitaron la práctica de la fotografía y que, entre otros factores de tipo económico y cultural, llevaron a su generalización o 'democratización', permitiendo el trabajo en paralelo de profesionales y aficionados que, movidos por intenciones generalmente distintas, dirigieron sus cámaras hacia las obras arquitectónicas y monumentales. A este fenómeno habría que sumarle la exitosa aparición, en la década final del siglo XIX, de las tarjetas postales ilustradas en las que fotógrafos y editores encontraron un beneficioso acomodo para sus vistas urbanas, monumentales, paisajísticas, etc. La puesta en circulación de cientos de series y colecciones de temática patrimonial riojana por parte de editores locales y nacionales durante la primera mitad del siglo XX hizo que estas

tarjetas postales se convirtieran en los principales medios de difusión de la imagen arquitectónica de la región.

Otro de los factores asociados a la propia composición del Fondo Fotográfico del IER y que complican, en este caso concreto, un análisis integral sobre la difusión de los monumentos declarados en La Rioja a través de la tarjeta postal ilustrada, medio de correspondencia de gran circulación durante el periodo estudiado, es la escasa y desigual representación de estos bienes inmuebles estudiados en los ejemplares conservados sobre este tipo de soporte. Las tarjetas postales catalogadas tan solo incluyen imágenes de la iglesia de San Bartolomé y la concatedral de Santa María de la Redonda, monumentos logroñeses cuya reproducción fotográfica fue constante en las diferentes colecciones y series editadas tanto a nivel regional como nacional, muchas de las cuales aparecen completa o parcialmente representadas en dicho fondo. En consecuencia, es necesario acudir a archivos y fuentes externas al propio Fondo del IER para poder determinar el grado de difusión y representatividad que los restantes bienes inmuebles declarados alcanzaron durante la época dorada de la tarjeta postal ilustrada. Algunos de estos ejemplos son la serie editada por *Hijos de Melitón Madorrán* para el caso de la catedral de Santa María en Calahorra, la promovida por Valentín Acha sobre la Batalla de Clavijo, las editadas por el dentista Adolfo Herrarte en las que aparece de manera indirecta la iglesia de Santo Tomás de Haro o las colecciones surgidas del empeño de Lanzagorta, Oñate y Fernández Santos dedicadas, entre otros, al monasterio de Santa María la Real de Nájera y a los monasterios de Suso y Yuso en San Millán de la Cogolla.

Por otro lado, el hecho de que una gran parte de los ejemplares fotográficos pertenecientes a cada uno de estos bienes inmuebles declarados sean fruto del trabajo y la dedicación de unas pocas manos limita la posibilidad de estudiar el conjunto fotográfico desde una perspectiva general. Sin embargo, este hecho permite llevar a cabo un análisis en detalle del trabajo fotográfico desarrollado en La Rioja por parte de estos pocos fotógrafos y, con ello, de las motivaciones y objetivos que les llevaron a capturar con sus cámaras los más destacados ejemplos del patrimonio histórico-artístico de la región. De esta manera, teniendo en cuenta la distribución cuantitativa según su autor, el conjunto de las fotografías catalogadas y estudiadas en este trabajo es, en su mayor parte, reflejo de la visión que Pelai Mas y Alberto Muro tuvieron del patrimonio monumental y arquitectónico riojano con sus propios condicionantes laborales y personales. A esta visión particular de ambos fotógrafos se suman algunas muestras de la labor de otros autores, conocidos o anónimos, que contribuyeron a diversificar la forma de mirar la arquitectura de la provincia y, al mismo tiempo, a ampliar los usos de este tipo de fotografías en el ámbito comercial, como fue el caso de los editores de tarjetas postales ilustradas G. H. Alsina o Rosin; en el campo de la investigación en Historia del Arte, representado por Juan Antonio Gaya Nuño; o desde el plano del mundo aficionado, personificado en la figura del militar Manuel Servet Fortuny.

En primer lugar, las 129 fotografías de arquitectura de Pelai Mas constituyen un claro ejemplo del papel que asumieron determinadas firmas fotográficas desde la segunda mitad del siglo XIX como especialistas en la reproducción de monumentos y obras de arte, con ejemplos tan destacados como la *Casa Laurent* o Casiano Alguacil, y que alcanzó su punto álgido durante las primeras décadas del siglo XX gracias a dos sagas compuestas por padre e hijo como fueron los Moreno, autores del *Archivo de Arte Español*, y los propios Mas, creadores del conocido como *Arxiu Mas*. Sus fotografías se enmarcan dentro de la campaña que Pelai emprendió en el

verano de 1931 por tierras riojanas atendiendo a los encargos de reproducciones artísticas por parte de los hispanistas e historiadores del arte Chandler Post y Walter Cook, campaña en la que llevó a cabo reportajes técnicamente perfectos de la catedral de Santa María en Calahorra, la concatedral de Santa María de la Redonda y la iglesia de San Bartolomé en Logroño, el monasterio de Santa María la Real de Nájera, los monasterios de Suso y Yuso en San Millán de la Cogolla y la catedral de El Salvador en Santo Domingo de la Calzada. Cada uno de ellos se configura como un relato visual en el que, a modo de descripción desde lo general hacia lo particular, se recogen de manera detallada los elementos constructivos, arquitectónicos y ornamentales más representativos de los monumentos retratados. Estas características hacen que el repertorio de imágenes monumentales tomadas por Pelai Mas en La Rioja sea el de mayor calidad y valor documental, por su minuciosidad, desde el punto de vista del aspecto y el estado de conservación que presentaban estos bienes inmuebles declarados durante el inicio de la década de 1930.

Por su parte, las fotografías de arquitectura realizadas por Alberto Muro evidencian la diversificación temática de numerosos profesionales del ámbito regional que, aunque se dedicaron principalmente al retrato de estudio, también desarrollaron una importante labor fotográfica más allá de las cuatro paredes de sus gabinetes, documentando su entorno cercano y, especialmente, el patrimonio histórico-artístico de sus regiones, llegando a convertirse en verdaderos referentes dentro del género. A pesar del menor volumen y calidad técnica de sus imágenes respecto a las de Pelai Mas, presentando algunas de ellas ciertos problemas asociados al tratamiento de la luz, Muro fue uno de los principales actores en la difusión desde el ámbito local de seis de estos monumentos declarados antes de 1936: los dos localizados en la propia capital de provincia en la instaló su estudio fotográfico (iglesia de San Bartolomé y concatedral de Santa María de la Redonda), la catedral de Santa María situada en su localidad natal y los monasterios de Santa María la Real de Nájera, Suso y Yuso. En esta tarea de dar a conocer su patrimonio histórico-artístico más cercano tuvieron un papel fundamental la aparición de sus fotografías en la prensa regional y nacional de la época y, especialmente, las numerosísimas colecciones de tarjetas postales que se editaron empleando sus tomas de la ciudad de Logroño, pudiendo encontrar numerosos ejemplos entre las fotografías conservadas en el Fondo Fotográfico del IER.

Las fotografías de Juan Antonio Gaya Nuño tuvieron como origen el desarrollo de sus investigaciones histórico-artísticas sobre las manifestaciones de época románica en La Rioja. En consecuencia, desde el plano aficionado y condicionado por el uso científico de las imágenes, aportó una nueva mirada de los dos monumentos retratados, la iglesia del monasterio de Suso y la catedral de El Salvador en Santo Domingo de la Calzada, caracterizada por el grado de detalle de las tomas y la supeditación de los elementos compositivos y estéticos a la información recabada en cada una de las capturas. Además, gracias a la fecha en la que llevó a cabo estas fotografías, su obra permite documentar algunos de los trabajos e intervenciones que se llevaron a cabo en ambos monumentos durante las restauraciones dirigidas por Francisco Íñiguez Almech entre 1934 y 1936 y que, en el caso específico del cenobio emilianense, le permitieron tener a la vista aquellos elementos en los que estaba interesado. A pesar del escaso número de fotografías pertenecientes a Gaya Nuño catalogadas en este trabajo, el valor histórico y científico de las mismas las sitúa entre las imágenes de mayor relevancia documental

desde el punto de vista de la conservación y la restauración de los bienes monumentales riojanos.

Finalmente, las imágenes de arquitectura generadas por aquellos autores reconocidos (G. H. Alsina, Manuel Servet y Lucien Roisin) o anónimos que ilustraron los anversos de las diferentes colecciones y series de tarjetas postales, muestran a la perfección la gran acogida que este tipo de vistas monumentales tuvieron entre el público general desde finales del siglo XIX, llegando a convertirse en una de las tipologías fotográficas más empleadas por parte de los editores de este tipo de objetos de correspondencia y colección. Pese a que, de entre los monumentos declarados en La Rioja antes de 1936, tan solo se han podido catalogar postales ilustradas de la iglesia de San Bartolomé y la concatedral de Santa María de la Redonda y su entorno más cercano, la existencia de un número importante de series y colecciones diferentes dedicadas a estos monumentos pone de manifiesto la carrera que emprendieron en esta época editores locales y nacionales para atender una creciente demanda de este tipo de imágenes en las que, además de la belleza de la vista, se buscaba la representatividad del motivo escogido. Así, desde una perspectiva meramente comercial, contribuyeron de manera decisiva a la construcción de una imagen identificativa y reconocible, en este caso específico, de la ciudad de Logroño y, de manera indirecta, aportaron información sustancial sobre la evolución urbanística de la capital riojana durante este primer tercio del siglo XX.

En lo que respecta a las intenciones y fines que suscitaron la toma de las fotografías catalogadas y que determinaron en gran parte el qué y el cómo se fotografiaron, fueron los de tipo económico los que estuvieron detrás de una gran parte de ellas. Este interés comercial fue mucho más evidente en casos como los de los reportajes de Pelai Mas, destinados a atender las demandas y encargos concretos de determinados investigadores en Historia del Arte y, al mismo tiempo, a acrecentar el archivo fotográfico sobre patrimonio español de la empresa familiar para la posterior venta de las imágenes, o las de aquellas vistas urbanas y monumentales que se capturaron expresamente para la posterior edición de series y colecciones de tarjetas postales sobre la ciudad de Logroño como hicieron, entre otros, G. H. Alsina o Lucien Roisin. Además de estos fines puramente económicos, la captura de algunas de estas fotografías de arquitectura también respondió, en origen, a un interés científico que permitiera contribuir al conocimiento y el estudio detallado, en parte o en su conjunto, de los monumentos declarados, como así lo demuestran las tomas llevadas a cabo por Gaya Nuño en el cenobio emilianense de Suso y en la catedral calceatense de El Salvador. Del mismo modo, gracias a la capacidad del medio fotográfico para reproducir fielmente la realidad, su uso como herramienta de ilustración tanto de las obras que resultaron de estas investigaciones científicas como de un número interminable de artículos, reseñas, comentarios, guías y todo tipo de publicaciones de mayor o menor carácter erudito fue uno de los ámbitos fundamentales de aplicación de estas imágenes, siendo la prensa ilustrada de la época una de las principales demandantes de este tipo de fotografías monumentales.

En ciertos casos, es posible que detrás de la reproducción fotográfica de estos bienes inmuebles se escondiera una decidida voluntad por documentar el patrimonio monumental riojano con el propósito de darlo a conocer tanto en el entorno cercano como más allá de las propias fronteras provinciales y, asociada a este objetivo, una concienciación sobre la utilidad que la fotografía tenía como instrumento fundamental en las diferentes acciones de conservación y protección de dicho patrimonio. Estos fines, además de los puramente

económicos, pudieron ser los que llevaron a Alberto Muro a realizar detallados reportajes de los diferentes monumentos de La Rioja, incluyéndose entre ellos los de la catedral de Santa María en Calahorra, la concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño, el monasterio de Santa María la Real de Nájera o los monasterios de Suso y Yuso.

Al margen de las aplicaciones prácticas, la difusión y generalización de estas fotografías de arquitectura las fue dotando de nuevos significados más allá de los puramente histórico-artísticos hasta convertirlas en imágenes de referencia desde el punto de vista representativo e identitario del municipio o región a la que pertenecían, pasando así a formar parte de su imaginario colectivo. El hecho consciente o inconsciente de seleccionar unos mismos edificios y de repetir los mismos encuadres y puntos de vista para retratarlos, trajo consigo la consolidación de este imaginario en el que quedan asociados los monumentos en cuestión y las localidades en las que se localizaban. Así ocurrió, por ejemplo, en el caso de Logroño y la concatedral de Santa María de la Redonda. Al pensar en el templo logroñés, nuestra imagen mental se asemeja a aquellas capturas en las que se recoge por completo la fachada occidental del edificio desde la Plaza del Mercado o a las vistas generales de la calle Portales dominadas por la esbelta figura de sus dos torres barrocas de idéntica factura. Algo similar ocurre con las fotografías de la portada de la iglesia de San Bartolomé o de la fachada occidental de la catedral de Santa María en Calahorra, ejemplos en los que también queda patente el papel fundamental que en esta construcción y transmisión de un imaginario compartido por una gran mayoría de la sociedad, con el que además se sentían identificados, tuvo la fotografía de arquitectura y su difusión masiva a través de medios tan exitosos durante finales del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX como, la tarjeta postal ilustrada.

Si bien es evidente la relación entre estas capturas y la construcción de una imagen colectiva, resulta mucho más complicado encontrar una posible influencia o conexión directa entre las fotografías de arquitectura catalogadas (también de las restantes conservadas en otros archivos y colecciones) y la correspondiente declaración de cada uno de estos diez bienes inmuebles dentro de la categoría de 'Monumento'. En primer lugar, las declaraciones de la iglesia de San Bartolomé, en 1866, y la del monasterio de Santa María la Real, en 1889, se produjeron con anterioridad a que se tomara cualquiera de las fotografías incluidas en el catálogo, motivo por el cual no pudieron contribuir en ningún caso a la consecución por parte de estos dos bienes inmuebles de dicha distinción. Sin embargo, otras fotografías citadas en este trabajo sí que pudieron contribuir a que se aplicara esta figura de protección estatal sobre ambos monumentos. La temprana fecha de declaración de la iglesia logroñesa hizo que apenas existieran ejemplares fotográficos en los que se reprodujera su aspecto general o el de su portada occidental. A pesar de ello, es posible que las tomas realizadas hacia 1863 por el británico R. P. Napper ayudaran a situar en el mapa arquitectónico nacional esta iglesia de San Bartolomé, propiciando un mayor conocimiento del edificio que culminaría con su declaración.

En lo que respecta al monasterio najerino, el arduo proceso hacia su reconocimiento como 'Monumento Nacional', en el que fue fundamental la incansable labor del cronista local Constantino Garrán, estuvo asociado a la acuciante necesidad de intervenir sobre un conjunto arquitectónico que amenazaba ruina. Es muy probable que las numerosas solicitudes que el propio Garrán remitió a diferentes instancias como el Ministerio Fomento o la Comisión Central de Monumentos Histórico-Artísticos se acompañaran con fotografías en las que quedara patente el deplorable estado del monumento. Por lo tanto, no sería extraño que algunas de

estas imágenes tuvieran un papel destacado en los informes favorables emitidos por la Real Academia de la Historia y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando sobre las singularidades históricas y artísticas del edificio que acabaron resultando definitivos en la declaración del monasterio de Santa María la Real de Nájera.

Por su parte, el hecho de que los ocho monumentos restantes se declarasen al mismo tiempo junto a otros casi ocho centenares de bienes patrimoniales a través del decreto del Gobierno Provisional de la República del 3 de junio de 1931, hizo que se desconocieran con detalle los motivos esgrimidos para tal declaración y si la reproducción a través del medio fotográfico de los mismos pudo afectar de manera determinante sobre ésta. A pesar de ello, se pueden proponer algunas hipótesis en base a todos los documentos fotográficos analizados en este trabajo. En primer lugar, resulta preciso recordar que tres de ellos (el castillo de Clavijo, la iglesia de Santo Tomás en y la ermita de Santa María de la Piscina en San Vicente de la Sonsierra) no poseen representación en el catálogo. En consecuencia, el medio fotográfico no debió jugar un papel destacado en su declaración, para la cual se atendió a criterios asociados a la antigüedad del propio monumento, a su relevancia histórico-artística o a otras cuestiones de tipo ideológico o cultural, siendo el castillo de Clavijo un claro ejemplo de ello. Entre las fotografías dedicadas a los restantes monumentos integrados al Tesoro Artístico Nacional desde 1931, habría que excluir las tomas realizadas por Pelai Mas, puesto que se llevaron a cabo inmediatamente después de esta declaración masiva, y las capturadas por Juan Antonio Gaya Nuño, que se contextualizan en las intervenciones acometidas por Íñiguez Almech en el cenobio de Suso y la catedral calceatense entre 1934 y 1936. Sí que pudieron tenerse en cuenta los diferentes reportajes de Alberto Muro en los monasterios de Suso y Yuso y en la catedral de Santa María en Calahorra o las numerosísimas colecciones de tarjetas postales ilustradas que reprodujeron de manera reiterada la concatedral de Santa María la Real de Nájera. Asimismo, no hay que olvidar que existieron muchos otros fotógrafos profesionales y aficionados, nacionales o extranjeros, que también dirigieron su cámara hacia este patrimonio arquitectónico riojano y cuyas fotografías, localizadas en archivo y colecciones o reproducidas en publicaciones de diversa naturaleza, también debieron contribuir de manera fundamental a dar a conocer estos monumentos y, por qué no, a propiciar su declaración.

Más allá de los propósitos iniciales perseguidos y de los usos que de estas fotografías se hicieron en el momento inmediato de su captura, con el paso del tiempo estas tomas fueron asumiendo nuevas utilidades y aplicaciones que ampliaron su valor documental y artístico. Uno de estos principales usos, de gran vigencia en la actualidad, se enmarca dentro de la Historia del Arte y, más concretamente, en el campo de estudio de la conservación y la restauración monumental. Todas las fotografías estudiadas recogen un instante muy concreto que refleja el estado de conservación en el que se encontraba, de forma más o menos general, el monumento retratado. Por consiguiente, el análisis conjunto de las diferentes imágenes permite llevar a cabo una reconstrucción de la evolución de dicho bien inmueble a lo largo del primer tercio del siglo XX y, al mismo tiempo, realizar comparativas respecto al estado que se observa en otras tomas anteriores o posteriores y el que ofrece en el momento actual. Del mismo modo, este repertorio fotográfico catalogado se convierte en un documento de primer orden a la hora de mostrar las diferentes etapas en la vida de un monumento que ha sido objeto de una restauración de mayor o menor entidad. Así, entre el conjunto de imágenes analizadas se encuentran tomas que muestran el aspecto previo que presenta el edificio en las que se puede advertir la necesidad de

acometer una intervención; otras que dejan entrever las labores y trabajos llevados a cabo sobre el monumento, proceso del que son un claro ejemplo las fotografías de Gaya Nuño; y, finalmente, capturas que permiten observar el resultado final de dicha restauración, siendo el caso de aquellas que reproducen el monasterio najerino tras la intervención integral acometida entre 1909 y 1912.

Este papel de las fotografías de arquitectura catalogadas en este trabajo como documento, fuente de información e instrumento auxiliar no se limita únicamente al ámbito de la conservación y restauración monumental, sino que también ofrece amplias posibilidades en diferentes campos de investigación más o menos asociados al patrimonio monumental como, por ejemplo, la evolución del paisaje, el desarrollo urbano, los cambios en la estructura social y económica, etc. El mejor ejemplo de ello lo constituyen las numerosas vistas urbanas reproducidas en los anversos de las tarjetas postales ilustradas en las que aparece alguno de los dos monumentos logroñeses declarados. En ellas se observa a la perfección la expansión de la capital hacia el este, los cambios y modificaciones de su entramado urbano o la transformación social de sus ciudadanos.

10. Conclusiones

En el Fondo Fotográfico del IER digitalizado se conservan un total de 217 fotografías de arquitectura de los monumentos declarados en La Rioja hasta 1936 en base a los criterios temáticos y cronológicos establecidos. Estos monumentos son la iglesia de San Bartolomé en Logroño, el monasterio de Santa María la Real de Nájera, la catedral de Santa María en Calahorra, la catedral de El Salvador en Santo Domingo de la Calzada, la concatedral de Santa María de la Redonda y el monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso y de Yuso.

Existe una diferencia cuantitativa sustancial entre la representatividad de los diferentes monumentos en las fotografías catalogadas, perteneciendo cerca de la mitad de las imágenes a los monasterios de Santa María la Real de Nájera (51 fotografías) y San Millán de la Cogolla, de Yuso (49 fotografía). En una posición intermedia aparecen la catedral de El Salvador en Santo Domingo de la Calzada y la concatedral de Santa María de la Redonda, con 33 y 32 fotografías respectivamente. Los monumentos menos representados en el fondo desde el punto de vista arquitectónico son la iglesia de San Bartolomé (19 fotografías), la catedral de Santa María en Calahorra (18 fotografías) y el monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso (15 fotografías).

Es inexistente la presencia de ejemplares fotográficos de arquitectura de los tres restantes monumentos declarados en La Rioja hasta 1936: el castillo de Clavijo, la ermita de Santa María de la Piscina y la iglesia de Santo Tomás de Haro. En los dos primeros casos pudo influir el hecho de localizarse en núcleos de población de escasa entidad, causa que no se puede extrapolar al de la iglesia jarrera, cuya ausencia en el catálogo resulta especialmente llamativa.

Las fotografías catalogadas muestran una equiparación entre las tomas en espacios interiores y exteriores, llegando a predominar las primeras (99 fotografías) sobre las segundas (88 fotografías). En esta mayor presencia de tomas interiores influyen de manera directa, además de los intereses de cada fotógrafo, los avances técnicos alcanzados por el propio medio fotográfico en el periodo cronológico en el que se llevaron a cabo las imágenes.

Entre los motivos más reproducidos en las fotografías de arquitectura catalogadas predominan los interiores de naves y capillas (56 fotografías), las vistas generales y urbanas (37 fotografías), los claustros altos o bajos (32 fotografías) y las fachadas, portadas y ábsides (23 fotografías). Frente a ello, son residuales las tomas protagonizadas por columnas, capiteles u otros elementos sustentantes (4 fotografías) y las protagonizadas de manera exclusiva por torres (1 fotografía). En un rango intermedio se encuentran las capturas de panteones o sepulcros (15 fotografías), las de los coros altos y bajos (14 fotografías), aquellas en las que se reproducen vanos, ventanales o puertas (14 fotografías), las dedicadas a la escultura monumental (12 fotografías) y las que presentan otras estancias como sacristías y bibliotecas (9 fotografías).

A pesar de ello, se advierten ausencias destacadas de espacios, motivos y elementos arquitectónicos característicos de cada uno de los monumentos declarados. Ejemplo de ello son los espacios interiores de la concatedral de Santa María de la Redonda y la iglesia de San Bartolomé, cuya representación fotográfica es exigua en el primer caso e inexistente en el segundo, o las vistas exteriores de los monasterios de Suso y Santa María la Real de Nájera, con los que ocurre exactamente lo mismo.

Las copias positivas sobre papel, de las cuales cerca de un 25% conservan en el Fondo Fotográfico del IER su negativo en placa de vidrio original, dominan de manera destacada frente

a las imágenes de arquitectura catalogadas que se presentan en soporte tarjeta postal. En este fenómeno influye de manera determinante el hecho de que tan solo se conserven en el Fondo Fotográfico del IER para el periodo temporal seleccionado, tarjetas postales de los dos monumentos de Logroño declarados hasta 1936.

La ausencia de tarjetas postales ilustradas con imágenes de los monumentos riojanos declarados en otras localidades distintas a Logroño, impide llevar a cabo un análisis sobre la difusión de la imagen de los respectivos bienes inmuebles a través de este medio durante el periodo estudiado.

Si bien el conjunto de las fotografías de los monumentos declarados se enmarca dentro del primer tercio del siglo XX, la mayor parte de ellas fueron capturadas en 1931, en el desarrollo de una misma campaña fotográfica llevada a cabo por el fotógrafo barcelonés Pelai Mas entre los meses de junio y agosto de ese mismo año.

En este sentido, existe una distribución desigual de las fotografías catalogadas por autores, representando las capturas realizadas por Pelai Mas cerca del 60% del total de las fotografías catalogadas. Asimismo, existe una distancia considerable entre el segundo fotógrafo más representado en el catálogo, Alberto Muro (52 fotografías), y el tercero, Juan Antonio Gaya Nuño, del que se han catalogado 11 imágenes. La presencia de fotografías de G. H. Alsina (3 fotografías), Manuel Servet (2 fotografías), y Lucien Rosin (1 fotografía) es testimonial. Frente a estos autores bien conocidos, 19 imágenes presentan autor anónimo o desconocido.

El conjunto de imágenes catalogadas de Pelai Mas, además de ser el más numeroso (129 fotografías), constituye el mejor ejemplo de la especialización y profesionalización de la reproducción fotográfica de monumentos y obras de arte que tuvo lugar durante el primer tercio del siglo XX en España.

Las fotografías de Alberto Muro catalogadas muestran la obra de un fotógrafo profesional especializado en el género del retrato que por convicción propia y gracias al impulso de ciertos encargos recibidos durante buena parte del primer tercio del siglo XX, se convirtió en una de las principales figuras en la documentación gráfica del patrimonio histórico-artístico riojano, especialmente el de carácter arquitectónico y monumental.

Las tomas capturadas por Juan Antonio Gaya Nuño son un claro ejemplo del papel que el medio fotográfico desempeñó en el ámbito de las investigaciones histórico-artísticas y, en este caso concreto, las de carácter arquitectónico.

El conjunto de las fotografías catalogadas de G. H. Alsina (*Márgara*), Manuel Servet, Lucien Rosin y todos aquellos autores, por el momento, anónimos, pone de manifiesto la rápida y lucrativa aplicación que las fotografías de monumentos tuvieron en el campo de la tarjeta postal ilustrada desde finales del siglo XIX.

Los condicionantes que estuvieron detrás de la reproducción fotográfica de cada uno de los monumentos declarados respondieron a características y motivaciones particulares. Entre estos condicionantes, que pudieron presentarse de manera aislada o conjunta, se incluyeron la relevancia histórico-artística del monumento, sus connotaciones ideológicas o religiosas, su situación privilegiada en el entramado urbano, su reiterada captura por parte de otros fotógrafos anteriores o, simplemente, la realización de un encargo específico por parte de firmas comerciales, investigadores, instituciones, etc.

Se advierte una repetición tanto de los motivos elegidos como de los encuadres y puntos de vista seleccionados a la hora de fotografiar los monumentos por parte de los diferentes fotógrafos, apareciendo capturas muy similares en ciertas ocasiones. En esta reiteración temática y compositiva pudieron ser fundamentales las posibilidades físicas del entorno de los espacios retratados, haciendo que en ciertas ocasiones no existiesen otros lugares más idóneos para llevar a cabo las tomas requeridas, o las referencias visuales previas con las que contaron algunos de los fotógrafos respecto a las imágenes capturadas por sus predecesores.

Entre las intenciones y usos originales de las fotografías de arquitectura de los monumentos declarados hasta 1936 predominan los de tipo económico por encima de los de carácter documental y científico, tan solo evidente en las tomas realizadas por Juan Antonio Gaya Nuño. En el resto de fotografías prevaleció el beneficio económico a través de la venta directa de copias positivas y la gestión de los negativos originales (Alberto Muro y Pelai Mas), la edición de colecciones de tarjetas postales (G.H. Alsina, Manuel Servet y Lucien Roisin) o la realización de encargos específicos remunerados (Alberto Muro y Pelai Mas).

No es posible demostrar la influencia que algunas de las fotografías de arquitectura pudieron tener en la declaración de ciertos bienes inmuebles como monumentos histórico-artísticos, ni la voluntad expresa de los fotógrafos presentes en el catálogo por documentar el patrimonio arquitectónico desde concepciones de tipo conservacionista o proteccionista del mismo.

La reproducción sistemática y la amplia difusión de una parte importante de estas fotografías de arquitectura a través de diferentes medios, principalmente el de la tarjeta postal ilustrada, fue construyendo un imaginario colectivo sobre las ciudades y los propios monumentos localizados en ellas basado en una relación de reconocimiento e identificación de las primeras a partir de la imagen fotográfica de los segundos. Al mismo tiempo, la reiteración catalogada en los modos de reproducción fotográfica de un determinado monumento que se observa en el conjunto de fotografías, fue construyendo una imagen mental de cada uno de estos bienes inmuebles asociada a una o dos capturas típicas del mismo.

El conjunto de las fotografías de arquitectura de los monumentos declarados hasta 1936 catalogadas en este trabajo se convierten en fuentes fundamentales para el estudio de la evolución histórica de los propios bienes inmuebles durante el primer tercio del siglo XX, especialmente desde el punto de vista de la conservación y, en casos específicos como los del monasterio de Suso y la catedral de El Salvador en Santo Domingo de la Calzada, la restauración monumental.

El hecho de que varias de las fotografías catalogadas no se limiten a reproducir el monumento en sí mismo, como elemento aislado, sino que lo hagan en el contexto de su entorno urbanístico, paisajístico, social o comercial, permite que estas mismas imágenes sirvan, al mismo tiempo, como fuentes de primer orden para el estudio de otras disciplinas científicas asociadas a cada uno de estos ámbitos.

En definitiva, el conjunto catalogado ofrece una visión parcial de la representación arquitectónica regional a través del medio fotográfico, permitiendo llevar a cabo un estudio más o menos detallado de la evolución de siete de los monumentos declarados en La Rioja hasta 1936 durante el periodo que va desde el cambio de siglo hasta el inicio de la Guerra Civil española. Evidentemente, por las propias características del fondo de origen en lo que a

variedad de autores, temáticas o épocas se refiere, este repertorio de imágenes no permite por sí mismo construir una historia general sobre la imagen fotográfica de estos monumentos riojanos, siendo necesario recurrir a otros archivos, colecciones o fuentes para completar la información que aportan, llevar a cabo comparaciones y confirmar o refutar hipótesis. Sin embargo, ofrece una amplia información sobre aquellos monumentos más reproducidos, los actores encargados de retratarlos, la forma en cómo fueron fotografiados, las intenciones y utilidades que estuvieron detrás de su captura, etc. El destacado valor documental y los múltiples usos y aplicaciones de estas fotografías de arquitectura deben servir de estímulo para continuar con la labor de recuperación y localización de aquellos artefactos fotográficos aún desconocidos y ponen de manifiesto la necesidad de conservar, proteger, inventariar, catalogar y estudiar este tipo de obras que, al igual que otras manifestaciones artísticas y culturales, forman parte de nuestro patrimonio.

11. Bibliografía:

11.1. Fuentes documentales:

- Archivo Histórico de la Oficina Española de Patentes y Marcas, Privilegio de Invención nº 1.321, *Procedimiento para dar colorido a los retratos, vistas y cuadros de todas clases ejecutados por aparatos fotográficos*, 20 de julio de 1855.
- Archivo Histórico de la Oficina Española de Patentes y Marcas, Privilegio de Invención nº 1.474, *Procedimiento para dar colorido a los retratos, vistas, etc. ejecutados por medio de la fotografía*, 29 de agosto de 1856.
- Archivo Histórico de la Oficina Española de Patentes y Marcas, Patente de Invención nº 2.245, *Un aparato denominado el Grafoscopio*, 24 de febrero de 1882.
- Archivo Histórico Nacional, Universidades, 3993, Exp. 17.
- Archivo Histórico Provincial de La Rioja, Protocolos (1909), P-9446.
- Archivo Histórico Provincial de La Rioja, DP, 56/2, vol. 38, fol. 37 v.
- Arxiu Mas, 21, *Lista de pinturas en Navarra y regiones adyacentes del Dr. Walter W.S. Cook*.
- Arxiu Mas, 21, *Lista de pinturas en Navarra y regiones adyacentes del Profesor Post*.
- Arxiu Mas, 21, *Carta de Pelai a Mas i resposta juliol de 1931 Campaña de Navarra*.
- Archivo del Monasterio de San Millán, nº 34, Libro copiador de documentos referentes al Colegio de San Millán de la Cogolla (PP. Agustinos Recoletos), 1878-1948, fols. 100 r.-102 v.
- Archivo del Monasterio de San Millán, nº 34, Libro copiador de documentos referentes al Colegio de San Millán de la Cogolla (PP. Agustinos Recoletos), 1878-1948, fols. 103 r.-104 v.
- Archivo Municipal San Millán de la Cogolla, Registros, Censo general de personas residentes según las cédulas de inscripción vecinal (1888), 62/14, fol. 5 r.
- Archivo Parroquial Monasterio de San Millán de la Cogolla, Libro IV (Matrimonios, San Millán), fol. 84 r.
- Centro Documental de la Memoria Histórica, *Ficha de filiación del fotógrafo Gabino Hernández Alsina*, PS-Madrid, 1870, 1, 211, 13 de diciembre de 1937.
- GARRÁN, Constantino, *Oficio en el que se informa del envío de una copia de la Comunicación, del 19 de Noviembre de 1890, que dirigió a la Comisión Central de Monumentos Histórico-Artísticos de España. Al mismo tiempo, se pide que se ayude a salvar de la ruina al antiguo Monasterio de Santa María la Real de Nájera, con la ya sabida influencia en el Gobierno de S.M. la Reina*. Valladolid, 8 de diciembre de 1890, CALO/9/7960/08(11).
- GARRÁN, Constantino, *Informe sobre el estado de conservación del antiguo Monasterio de Santa María la Real de Nájera, en el que se expone que, tras haber sido declarado Monumento Nacional, se pidió ayuda para su restauración, y que al haberse denegado, debido a que los presupuestos generales de la nación para la restauración de monumentos están exhaustos, proponen que la Comunidad de Religiosos Franciscanos de Cantabria se haga cargo del edificio, para lo que se solicita el permiso correspondiente*. Logroño, 18 de agosto de 1894, CALO/9/7960/08(17).

-Real Academia de la Historia, *Carpetilla de expediente sobre la declaración como Monumento Nacional de la Iglesia de San Bartolomé de Logroño, por la Real Orden del 18 de Septiembre de 1866*, CALO/9/7960/05.

-Real Academia de la Historia, *Expediente sobre la declaración de Monumento Nacional al antiguo Monasterio de Santa María la Real de Nájera por la Real Orden del 17 de Octubre de 1889*, CALO/9/7960/08 (06).

-Real Cédula de S. M. y Señores del Consejo, *por la qual[sic] se aprueba y manda observar la Instruccion[sic] formada por la Real Academia de la Historia sobre el modo de recoger y conservar los monumentos antiguos descubiertos ó que se descubran en el Reyno[sic]*, Madrid, Imprenta Real, 6 de julio de 1803.

11.2. Fuentes bibliográficas:

- ACHA HURTADO, Valentín, *Recuerdos y Bellezas de La Rioja: de Logroño a Clavijo. Guía del visitante a la Basílica de Santiago y al Convento de San Prudencio en el Monte Laturce*. Barcelona, V. Acha Editor Barcelona, 1908.
- ALGUACIL, Casiano, *Monumentos artísticos de Toledo*. Toledo, Imp. Fando e Hijo, h. 1870, [en línea], Biblioteca Nacional de España, <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000067709&page=1>>, [Consulta: 16-03-2022].
- ALGUACIL, Casiano, *Monumentos artísticos de Toledo*. Toledo, Imp. Fando e Hijo, h. 1870.
- ALONSO LAZA, Manuela, *La fotografía artística en la prensa ilustrada (España, 1886-1905)* (Tesis Doctoral). Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2004.
- ALONSO MARTÍNEZ, Francisco, *Daguerrotipistas, calotipistas y su imagen de la España del siglo XIX*. Girona, CCG Ediciones, 2002.
- ALONSO MARTÍNEZ, Francisco, "Los fotógrafos y sus tendencias creativas", en ALONSO MARTÍNEZ, Francisco, *Daguerrotipistas, calotipistas y su imagen de la España del siglo XIX*. Girona, CCG Ediciones, 2002, pp. 13-88.
- ÁLVAREZ CLAVIJO, M^a Teresa, *Logroño en el siglo XVI: arquitectura y urbanismo*, II, Logroño, 2003, 2 vol.
- ÁLVAREZ CLAVIJO, M^a Teresa, *La casa de Chapiteles en Logroño: de los Jiménez de Enciso al Instituto de Estudios Riojanos (siglos XVI al XXI)*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2006.
- ÁLVAREZ OBLANCA, Wenceslao y DEL REGUERO, Víctor, *Amós Salvador Carreras. Escenas leonesas, 1906-1931*. Villablino (León), Asociación Club Xaitu, 2013.
- AMADOR DE LOS RÍOS, Rodrigo, *España: sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Burgos*. Barcelona, establecimiento Tipográfico-Editorial de Daniel Cortezo y C.^a, 1888.
- ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE LA RIOJA, "El puente de Arenzana en 1919 y el ingeniero Jorge Palomo Durán", *Belezos: Revista de cultura popular y tradiciones de La Rioja*, nº 40, 2019, pp. 86-91.
- ARGERICH FERNÁNDEZ, Isabel, "La fotografía en el Catálogo Monumental de España: procedimientos y autores", en LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia, *El Catálogo Monumental de España (1900-1961)*. Madrid, CSIC, 2010, p. 14.
- ARGERICH, Isabel y PELÁEZ, Cristina, "Excursiones fotográficas de Aurelio de Colmenares y Orgaz, Conde de Polentinos, 1873-1947" en CABAÑAS, Miguel, LÓPEZ-YARTO, Amelia y RINCÓN, Wifredo (eds.), *El arte y el viaje*. Madrid, CSIC, 2011, pp. 217-234.
- ARRÚE UGARTE, B., CALATAYUD FERNÁNDEZ, E., GIL-DÍEZ USANDIZAGA, I. y MARTÍNEZ GLERA, E., "El Historiador del Arte y la tutela del patrimonio histórico de la Comunidad Autónoma de La Rioja: la transmutación del retablo mayor de Santo Domingo de la Calzada", en *Actas del Simposio El Historiador del Arte, hoy*. Soria, Comité Español de Historia del Arte, Caja Duero, 1997, pp. 143-164.
- ARRÚE UGARTE, Begoña (coord.), *Aspectos menos conocidos del arte riojano (1997-1999)*. Logroño, Ateneo Riojano, 2000.

- ARRÚE UGARTE, Begoña, “Entorno y dependencias conventuales del monasterio benedictino de San Millán de la Cogolla de Yuso a mediados del siglo XVII”, en GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio (coord.), *El pintor Fray Juan Andrés Rizi (1600-1681): las órdenes religiosas y el arte en La Rioja*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2000, pp. 201-227.
- ARRÚE UGARTE, “El Patrimonio Histórico de La Rioja tras veinte años de autonomía” en CAPELLÁN DE MIGUEL, Gonzalo (dir.), *La Rioja. Construcción y desarrollo de una Comunidad Autónoma*. Logroño, Gobierno de La Rioja, 2002, pp. 309-328.
- ARRÚE UGARTE, Begoña, “El Patrimonio Histórico de la Comunidad autónoma de La Rioja”, en RIBOT GARCÍA, Luis A. (coord.), *El Patrimonio Histórico-Artístico Español*. Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2002, pp. 141-161.
- ARRÚE UGARTE, Begoña, “Conservación del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso (La Rioja), durante La Edad Moderna”, en VÉLEZ CHAURRI, José Javier., ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis y MARTÍNEZ DE SALINAS OCIO, Felicitas (Ed.), *Estudios de Historia del Arte en memoria de la profesora Micaela Portilla*. Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 2008, pp. 521-531.
- ARRÚE UGARTE, Begoña y SÁENZ RODRÍGUEZ, Minerva, “Monasterio de Suso”, en GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel, PÉREZ GONZÁLEZ, José María, ARRÚE UGARTE, Begoña y MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel (coords.), *Enciclopedia del Románico en La Rioja*. Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real Centro de Estudios del Románico, 2008, vol. 2, pp. 575-594.
- ARRÚE UGARTE, Begoña, “Monasterio de Yuso”, en GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel, PÉREZ GONZÁLEZ, José María, ARRÚE UGARTE, Begoña y MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel (coords.), *Enciclopedia del Románico en La Rioja*. Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real Centro de Estudios del Románico, 2008, vol. 2, pp. 595-600.
- ARRÚE UGARTE, Begoña, “El tesoro de platería de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada”, en AZOFRA, Eduardo (ed.), *La catedral calceatense desde el Renacimiento hasta el presente*. Salamanca, Gobierno de La Rioja, Ayuntamiento de Santo Domingo de la Calzada, Fundación Caja Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 2009, pp. 213-270.
- ARRÚE UGARTE, Begoña, “Entorno histórico y destrucción de la zona conventual del Monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso (La Rioja)” en *Brocar*, nº 38, 2014, pp. 257-280.
- ARRÚE UGARTE; Begoña, “Consideraciones sobre la conservación y restauración monumental en la provincia de Logroño durante la primera mitad del siglo XX”, *Berceo*, nº 173, 2017, pp. 31-48.
- ARRÚE UGARTE, Begoña, “Tipos, métodos y carácter de la restauración monumental en La Rioja: actuaciones de la Dirección General de Bellas Artes en la arquitectura monástica (1959-1975)”, ALMARCHA NÚÑEZ HERRADOR, Esther, GARCÍA CUETOS, María Pilar y VILLENA ESPINOSA, Rafael (eds.), *¿Spain is different? La restauración monumental durante el segundo franquismo*. [Cuenca], Genuve ediciones, 2019, pp. 93-115.
- Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, nº 27, 2012 (Monográfico “Archivos y colecciones fotográficas. Patrimonio e investigación” coordinado por Juan Carlos Lozano López).
- AUGUST LORENT, Jakob, *Egypten, Alhambra, Tlemsen, Algier*. Mannheim, Imprenta Heinrich Hogrefe, 1861.

- AZOFRA, Eduardo, *La catedral de Santo Domingo de la Calzada*. León, Edilesa, 2003.
- BALLESTEROS SAN JOSÉ, Plácido y GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio (coord.), *Fotografías de La Rioja. Francisco Layna Serrano (1893-1971)*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2008.
- BALSA DE LA VEGA, Rafael, *Catálogo Monumental de la Provincia de Pontevedra*. Pontevedra, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1908, 2 vol.
- BALSELLS, David, "Los fotógrafos viajeros", en VV. AA., *Napper i Frith. Un viatge fotogràfic per la Ibèria del segle XIX*. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2007, pp. 191-192.
- BARRÓN GARCÍA, Aurelio A., "La iglesia de Santo Tomás de Haro (La Rioja). Construcciones y reconstrucciones en los siglos XV y XVI", *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, nº 28, 2013, pp. 273-284.
- BARRÓN GARCÍA, Antonio, "La galilea y el panteón real de Nájera: Juan Martínez de Mutio, Alonso Gallego y Arnao de Bruselas", *BSAA Arte*, nº 84, 2018, pp. 85-124.
- BAUDELAIRE, Charles, *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid, Antonio Machado Libros, 2017.
- BELTING, Hans, "La transparencia del medio. La imagen fotográfica", en BELTING, Hans, *Antropología de la imagen*. Madrid, Katz Editores, 2007, pp. 263-295.
- BERMEJO FERNÁNDEZ, José Luis, *Para que no me olvides. Imágenes de Logroño, 1872-1955*. Logroño, Colegio Oficial de Arquitectos de La Rioja y Fundación Caja Rioja, 2004.
- BERNABÉ PEÑA, Policarpo, *Guía Chapel-Andri: Logroño en la mano* [septiembre de 1894]. Logroño, Imprenta provincial, 1894.
- BERNABÉ PEÑA, Policarpo, *Guía Chapel-Andri: Provincia de Logroño* [1899]. Logroño, Imprenta y Librería de los Hijos de Merino, 1899, s.p.
- BISSON, Louis Auguste y BISSON, Auguste Rosalie, *Choix d'ornements arabes de l'Alhambra offrant dans leur ensemble une synthèse de l'ornementation mauresque en Espagne au XIIIe siècle*. París, Gide et J. Baudry, 1855.
- BONET BAÑULS, Isabel M^a, "La Valencia de Roisin y el patrimonio de la iglesia", en PÉREZ GIMÉNEZ, Juan Ignacio (coord.), *Thesaurus Ecclesiae. Thesaurus II. 2^{as} Jornadas sobre el Patrimonio Cultural de la Iglesia*. Xàtiva, Aula de Cultura Beato Gonzalo Viñes, 2019, pp. 399-428.
- BONET SALAMANCA, Antonio, "El templo de San Francisco el Grande de Madrid" en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (dir.), *El culto a los santos: cofradías, devoción, fiestas y arte*. San Lorenzo del Escorial, Ediciones Escorialenses, 2008, pp. 901-922.
- BULLOUGH AINSCOUGH, Rachel, "A Photographic Scramble through Spain: el papel del libro de Charles Clifford en la divulgación de una imagen de España" en *Index.comunicación*, nº 1, 2013, pp. 187-228.
- BULLOUGH AINSCOUGH, Rachel, *Charles Clifford y su imagen en España* (Tesis Doctoral). Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2019.
- CAL, Rosa, "La recuperación de los monumentos históricos para acrecentar el turismo" en *Historia y Comunicación Social*, nº 8, 2003, pp. 7-19.

- Calahorra ayer* (40 postales en 4 series). Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1983.
- CALATAYUD FERNÁNDEZ, Elena y GONZÁLEZ BLANCO, ANTONIO, *El coro de la Catedral de Calahorra*. Logroño, Amigos de la Historia de Calahorra, Editorial Ochoa, 1984.
- CALATAYUD FERNÁNDEZ, Elena, *Arquitectura religiosa en la Rioja Baja: Calahorra y su entorno (1500-1650)*. Logroño, COAAT, 1991, vol. 1, pp. 251-339.
- CASTROVIEJO SANZ, Juan, "Santos Fernández Santos (1860-1935), fotógrafo del patrimonio riojano" en *Brocar*, nº 40, 2016, pp. 175-197.
- CASTROVIEJO SANZ, Juan, "Santos Fernández Santos y el Álbum de Somalo" en VILLENA Espinosa, Rafael y LÓPEZ TORÁN, José Manuel, *Fotografía y Patrimonio Cultural. V, VI y VII Encuentros en Castilla-La Mancha*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2018, pp. 557-575.
- Catálogo de Exposición, *La documentación fotográfica de la D. G. de Bellas Artes y Archivos. J. Laurent, I*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983.
- Catálogo de Exposición, *Archivo fotográfico del Doctor Loyola. Logroño, 1930-1930*. Logroño, Gobierno de Las Rioja, Ayuntamiento de Logroño, 1986 (Jesús Rocandio, comisario; textos de Jesús Rocandio y Bernardo Sánchez).
- Catálogo de Exposición, *Amós Salvador y su tiempo*. Logroño, Cultural Rioja, Grupo Tabacalera, 1990, (Rafael Levenfeld, comisario; textos de Francisco Bermejo y Rafael Levenfeld).
- Catálogo de Exposición, *Cien años de fotografía en La Rioja*. Logroño, Cultural Rioja, 1992 (Jesús Rocandio, comisario; textos de Rafael Azcona, Bernardo Sánchez, Emilio Walski, Luis Vicente Elías, Urbano Espinosa, Jesús Rocandio y Lino Uruñuela).
- Catálogo de Exposición, *Archivo fotográfico de Ricardo Donézar. Luces de Haro*. Logroño, Cultural Rioja, 1993 (Jesús Rocandio, comisario; textos de Jesús Rocandio y Bernardo Sánchez).
- Catálogo de Exposición, *Archivo fotográfico de Víctor Lorza. Logroño a principios de siglo*. Logroño, Cultural Rioja, 1994 (Olegario Gurrea Corres, director y coordinador).
- Catálogo de Exposición, *Ortiz Echagüe. Fotografías 1903-1964*. Madrid, T. Editores – La Fábrica, 1998 (Valentín Vallhonrat y Rafael Levenfeld, comisarios; textos de José Antonio Marina, Joan Fontcuberta, Lee Fontanella, Rafale Levenfeld y Valentín Vallhonrat).
- Catálogo de Exposición, *El grafoscopio. Un siglo de miradas al Museo del Prado (1819-1920)*. Madrid, Museo del Prado, 2004 (Textos de José Manuel Matilla, Javier Portús, Helena Pérez y M^a de los Santos García Felguera).
- Catálogo de Exposición, *Un logroñés en Europa, 1934-1935. Archivo Loyola Galar*. Logroño, Casa de la Imagen, Pretur Cadena Hotelera, 2007, (textos de Rocandio, Alberto Egido Perea, Ricardo Romanos Cenzano).
- Catálogo de Exposición, *Foto Teo. Teo Martínez, reportajes (1958-1982)*. Logroño, Ayuntamiento de Logroño, Casa de la Imagen, 2008 (Jesús Rocandio, comisario).
- Catálogo de Exposición, *Alberto Muro. Fotografías (1895-1935)*. Logroño, Ayuntamiento de Logroño, Casa de la Imagen, 2009 (Jesús Rocandio, comisario; textos de Antonio Comi, Alberto Egido, Isabel Murillo y Jesús Rocandio).

- Catálogo de Exposición, *Esteban Chapresto. Fotografías 1940-1980*. Logroño, Ayuntamiento de Logroño, Casa de la Imagen, 2011 (Jesús Rocandio, comisario; textos de Emilio Blaxqi, Jaime Llerins, Jesús Rocandio y Carlos Traspaderne).
- Catálogo de Exposición, *Víctor Lorza. Repertorios fotográficos (1900-1940)*. Logroño, Ayuntamiento de Logroño, Casa de la Imagen, 2012 (Jesús Rocandio, comisario; textos de Emilio Blaxqi, Jesús Rocandio y Carlos Traspaderne).
- Catálogo de Exposición, *Los Garay (1860-2002). Una saga de fotógrafos*. Logroño, Ayuntamiento de Logroño, Casa de la Imagen, 2013 (Jesús Rocandio, comisario; textos de Jesús Rocandio y Carlos Traspaderne).
- Catálogo de Exposición, Logroño, imagen latente. 175 años de fotografía. Logroño, Ayuntamiento de Logroño, Casa de la Imagen, 2014 (Jesús Rocandio, comisario; textos de Antonio Comi, Jesús Rocandio, Bernardo Sánchez, Carlos Traspaderne).
- Catálogo de Exposición, El laboratorio de Loyola. Fotografías 1920-1940. Logroño, Ayuntamiento de Logroño y Casa de la Imagen, 2015 (Jesús Rocandio, comisario; textos de Alberto Egido, Carlota Martínez, Jesús Rocandio, Giovanni Sorba y Carlos Traspaderne).
- Catálogo de Exposición, *Antonio López Osés, obras cotidianas. Fotografías 1950-1980*. Logroño, Ayuntamiento de Logroño, Casa de la Imagen, 2016 (Jesús Rocandio, comisario; textos de Jesús Rocandio y Carlos Traspaderne).
- Catálogo de Exposición, *El rostro de una ciudad. Archivos Jalón Ángel y Paya, 1935-2000*. Logroño, Ayuntamiento de Logroño, Casa de la Imagen, 2017 (Jesús Rocandio, comisario; textos de Carlos Traspaderne, Jesús Rocandio, Ricardo Romanos y Francisco Cenzano).
- Catálogo de Exposición, *Casado, fotógrafo de sociedad. Fotografías 1950-1970*. Logroño, Ayuntamiento de Logroño, Casa de la Imagen, 2018 (Jesús Rocandio, comisario; textos de Carlos Traspaderne, Jesús Rocandio, Bernardo Sánchez Salas, Emilio Blaxqi y Francisco de Cenzano).
- Catálogo de Exposición, Foto Palacios, crónica de un claroscuro. Logroño, Ayuntamiento de Logroño, Casa de la Imagen, 2019 (Jesús Rocandio, comisario; textos de Jesús Rocandio y Carlos Traspaderne).
- Catálogo de Exposición, *Jorge Palomo Durán. Ingeniero de Caminos, canales y puertos (Madrid, 1885-Logroño, 1942)*. Logroño, Museo de La Rioja, 2019, (José Manuel Ramírez Martínez, comisario; textos de José Manuel Ramírez Martínez y Ángel Antonio Santolaya Ruiz-Clavijo).
- Catálogo de Exposición, *San Bernabé, un arco fotográfico*. Logroño, Ayuntamiento de Logroño, Casa de la Imagen, 2021 (Jesús Rocandio, comisario; textos de Emilio Blaxqi, Francisco de Cenzano, Bernardo Sánchez, Jesús Rocandio y Carlos Traspaderne).
- Catálogo de Exposición, *Los aficionados, una mirada libre*. Logroño, Ayuntamiento de Logroño, Casa de la Imagen, 2022 (Jesús Rocandio, comisario; textos de Emilio Blaxqi, Ricardo Romanos, Asunción Domeño, Jesús Rocandio, Bernardo Sánchez, y Carlos Traspaderne).
- CERRILLO Rubio, Inmaculada, *La formación de la ciudad contemporánea. Logroño entre 1850 y 1936*. Logroño, Ayuntamiento de Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1993.
- CERRILLO RUBIO, Inmaculada, "El arquitecto Amós Salvador Carreras y Logroño", *Codal: revista de creación literaria y artística*, nº 4, 2011, pp. 161-174.

- CERVANTES, Emilio (coord.), *El naturalista en su siglo: homenaje a Mariano de la paz Graells en el CC aniversario de su nacimiento*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2009.
- CHÁVARRI PÉREZ, Susana, “Un Bilbao en expansión. La mirada de Gerardo Gutiérrez de la Monja” en HERNÁNDEZ LATAS, José Antonio (ed.), *1839-1939: Un siglo de fotografía. II Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2018, p. 265-275.
- CHOMÓN SERNA, José María y MORENO GALLO, Miguel Ángel, “El Genio (1874-1875): La primera revista periódica que insertó fotografías” en *Zer: Revista de Estudios de Comunicación*, vol. 22, nº 43, 2017, pp. 201-218.
- CLIFFORD, Charles, *A Photographic Scramble through Spain*. Londres, A. Marion & Co., h. 1862.
- COMI RAMÍREZ, Antonio, “Alberto Muro y el medio impreso”, en Catálogo de Exposición, *Alberto Muro. Fotografías (1895-1935)*. Logroño, Ayuntamiento de Logroño, Casa de la Imagen, 2009 (Jesús Rocandio, comisario, textos de Antonio Comi, Alberto Egido, Isabel Murillo y Jesús Rocandio), pp. 20-29.
- COMI RAMÍREZ, Antonio, “El fotógrafo Laurent estuvo en Logroño”, en GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio (ed.), *Las fotografías de J. Laurent (1816-1886) y La Rioja*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2011, pp. 23-49.
- COMI RAMÍREZ, Antonio, “La carte de visite en La Rioja”, en GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio (ed.), *Cartes de visite, retratos del siglo XIX en colecciones riojanas*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2013, pp. 55-90.
- COMI RAMÍREZ, Antonio (ed.), *La tarjeta postal en La Rioja hasta 1905. Nuevas aportaciones a la historia de la fotografía*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2017.
- COMI RAMÍREZ, Antonio, “Editores riojanos de tarjetas postales”, en COMI RAMÍREZ, Antonio (ed.), *La tarjeta postal en La Rioja hasta 1905. Nuevas aportaciones a la historia de la fotografía*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2017, pp. 37-66.
- COMI RAMÍREZ, Antonio, “Fotógrafos. Nuevas aportaciones”, en COMI RAMÍREZ, Antonio (ed.), *La tarjeta postal en La Rioja hasta 1905. Nuevas aportaciones a la historia de la fotografía*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2017, pp. 67-120.
- COMI RAMÍREZ, Antonio, *La tarjeta postal en Logroño hasta 1950. Nuevas aportaciones a la historia de la fotografía*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2021.
- COMI RAMÍREZ, Antonio, “Historia de la fotografía en Logroño. Nuevas aportaciones”, en COMI RAMÍREZ, Antonio, *La tarjeta postal en Logroño hasta 1950. Nuevas aportaciones a la historia de la fotografía*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2021, pp. 123-172.
- DAVILLIER, Jean-Charles, *L'Espagne*. París, Librería Hachette y C^a, 1874.
- DE CASTRO, Cristóbal, *Catálogo Monumental y Artístico de la Provincia de Logroño* [Manuscrito]. 1915. Print. [Catálogo Monumental De España Original], 2 vol., en CSIC, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, [en línea], <https://csic-primo.hosted.exlibrisgroup.com/permalink/f/homi3k/34CSIC_ALMA_DS21120999510004201>, [Consulta: 4-10-2022].

- DE CORTA BLANCO, Esther y NAVARRO BRETÓN, M^a Cruz, “Constantino Garrán y el órgano del monasterio de Santa María la Real de Nájera. Una vista a través del tiempo” en *Belezos: Revista de cultura popular y tradiciones de La Rioja*, nº 40, 2019, pp. 66-71.
- DE LAS HERAS, Beatriz, *Fotografiar una ciudad sitiada. Madrid, 1936-1939*. Madrid, Universidad Carlos III, Ministerio de Economía y Competitividad, 2015.
- DE LAS HERAS y NÚÑEZ, M^a de los Ángeles, *Estructuras arquitectónicas riojanas. Siglos X al XIII*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1986.
- DE LAS HERAS Y NÚÑEZ, M^a de los Ángeles, *Las tracerías caladas del Claustro de Santa María la Real de Nájera*. Logroño, Patronato del Monasterio de Santa María la Real de Nájera, 1993.
- DE LAS HERAS Y NÚÑEZ, M^a de los Ángeles, “El claustro del Monasterio de Santa María la Real de Nájera”, en COMITÉ ESPAÑOL DE HISTORIA DEL ARTE (coord.), 1992. *El arte español en épocas de transición. Actas*. León, Servicio de Publicaciones de la Universidad de León, 1994, pp. 301-308.
- DE PARRONDO ACERO, Carlos (dir.), *Inventario del patrimonio artístico y arqueológico de España*. Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1973.
- DEL REGUERO, Víctor, *Amós Salvador Carreras*. León, Piélagos del Moro Ediciones, 2011.
- DEL REGUERO, Víctor, “Los primeros tiralíneas del Mosito”, en DEL REGUERO, Víctor, *Amós Salvador Carreras*. León, Piélagos del Moro Ediciones, 2011, pp. 121-124
- DEL REGUERO, Víctor, “Los sanatorios antituberculosos”, en DEL REGUERO, Víctor, *Amós Salvador Carreras*. León, Piélagos del Moro Ediciones, 2011, pp. 223-233.
- DEL REGUERO, Víctor, “Por fin, 14 de abril de 1931”, en DEL REGUERO, Víctor, *Amós Salvador Carreras*. León, Piélagos del Moro Ediciones, 2011, pp. 352-363.
- DEL REGUERO, Víctor; “Amós Salvador y Carreras: un romántico desubicado”, en GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio (ed.), *Amós Salvador Carreras y La Rioja. La mirada recuperada*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2012, pp. 56-63.
- DEL VALLE GASTAMINZA, Félix, “Notas sobre el paisaje fotográfico de La Rioja” en *Berceo*, nº 167, 2014, pp. 89-120.
- DÍAZ FRANCÉS, Maite, *J. Laurent (1816-1886). Un fotógrafo entre el negocio y el arte*. España, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2016.
- DÍAZ FRANCÉS, Maite, “Juan Laurent (1816-1886). Retrato de un empresario fotográfico”, en DÍAZ FRANCÉS, Maite, *J. Laurent (1816-1886). Un fotógrafo entre el negocio y el arte*. España, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2016, pp. 21-68.
- DÍAZ FRANCÉS, Maite, “El negocio fotográfico”, en DÍAZ FRANCÉS, Maite, *J. Laurent (1816-1886). Un fotógrafo entre el negocio y el arte*. España, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2016, pp. 69-178.
- DÍAZ FRANCÉS, Maite, “La obra fotográfica de la Casa Laurent (1857-1881)”, en DÍAZ FRANCÉS, Maite, *J. Laurent (1816-1886). Un fotógrafo entre el negocio y el arte*. España, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2016, pp. 69-178.

- DÍAZ FRANCÉS, Maite, "Conclusiones", en DÍAZ FRANCÉS, Maite, *J. Laurent (1816-1886). Un fotógrafo entre el negocio y el arte*. España, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2016, pp. 439-454.
- DISDÉRI, André-Adolphe Eugène, *L'Art de la Photographie*. París, Chez L'Auteur, 1862, pp. 310-313.
- DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTÍN, Asunción, "Una aproximación a la fotografía y a los establecimientos fotográficos de la Pamplona del siglo XIX" en *Príncipe de Viana*, nº 254, 2011, p. 337-365.
- DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTÍN, Asunción, "La Rioja en la vida de un gran fotógrafo: José Ortiz Echagüe", *Belezos: Revista de cultura popular y tradiciones de La Rioja*, nº 24, 2014, pp. 20-25.
- DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTÍN, Asunción, "José Ortiz Echagüe: de la afición a la culminación" en *Nuestro Tiempo*, nº 687, 2015, pp. 36-45.
- DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTÍN, Asunción, "Proyecto editorial de José Ortiz Echagüe", en Catálogo de Exposición, *Los aficionados, una mirada libre*. Logroño, Ayuntamiento de Logroño, Casa de la Imagen, 2022 (Jesús Rocandio, comisario; textos de Emilio Blaxqi, Ricardo Romanos, Asunción Domeño, Jesús Rocandio, Bernardo Sánchez, y Carlos Traspaderne), pp. 56-59.
- El grafoscopio. Panorama de la Galería Central del Museo del Prado (1882-1883)* (Edición facsímil). Madrid, El Viso, 2004.
- EGIDO, Alberto, "Foto Muro, Bretón de los Herreros 3 y 5. Logroño", en Catálogo de Exposición, *Alberto Muro. Fotografías (1895-1935)*. Logroño, Ayuntamiento de Logroño, Casa de la Imagen, 2009 (Jesús Rocandio, comisario; textos de Antonio Comi, Alberto Egido, Isabel Murillo y Jesús Rocandio), pp. 44-47.
- ELÍAS PASTOR, Luis Vicente, "Fotógrafos vascos en La Rioja. Manuel Torcida Torre en Bodegas R. López de Heredia, en 1910" en *Actas Primer Congreso de Historia de la Fotografía*. Zarautz, Photomuseum Argazki Euskal Museoa, 2006, pp. 89-103.
- ESPINOSA RUIZ, Urbano, "Inocencio Ruiz, el fotógrafo de Lumbreras", *Belezos: Revista de cultura popular y tradiciones de La Rioja*, nº 28, 2015, pp. 60-65.
- ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, "Programas monumentales en el gótico. La portada de la iglesia de San Bartolomé" en MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel (dir.), *Historia del Arte en La Rioja. Alta Edad Media, Románico y Gótico, II*, Logroño, 2006, pp. 311-319.
- FABO, Pedro, "San Millán de la Cogolla", *Arte Español*, Madrid, agosto de 1915, nº 7, pp. 363-378.
- FERNÁNDEZ PARDO, Francisco, "Ruina y abandono en torno al Monasterio de Santa María la Real de Nájera" en *Berceo*, Logroño, nº 126, pp. 7-16.
- FERNÁNDEZ RIVERO, Juan Antonio, "La fotografía en la obra de Gustavo Doré durante su viaje a España" en *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, nº 21, 2020, pp. 289-318.
- FERNÁNDEZ RIVERO, Juan Antonio y GARCÍA BALLESTEROS, María Teresa, "Luis Masson, uno de los grandes en los inicios de la fotografía en España" en HERNÁNDEZ LATAS, José Antonio (dir.),

1839-1939: *Un siglo de fotografía. II Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2018, pp. 78-94.

-FONCEA LÓPEZ, Rosana, "Iglesia de San Bartolomé", en GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel, PÉREZ GONZÁLEZ, José María, ARRÚE UGARTE, Begoña y MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel (coords.), *Enciclopedia del Románico en La Rioja*. Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real Centro de Estudios del Románico, 2008, vol. 1, pp. 384-390.

-FONCEA LÓPEZ, Rosana, "Ermita de Santa María de la Piscina", en GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel, PÉREZ GONZÁLEZ, José María, ARRÚE UGARTE, Begoña y MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel (coords.), *Enciclopedia del Románico en La Rioja*. Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real Centro de Estudios del Románico, 2008, vol. 2, pp. 659-670.

-FONCEA LÓPEZ, Rosana, "Parroquia de Santo Tomás Apóstol, Haro (La Rioja): apartado histórico-artístico", [Haro], Parroquia de Santo Tomás, 2011, pp. 19-46.

-FONTANELLA, Lee, *La historia de la Fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid, El Viso, 1981.

-FONTANELLA, Lee, "Los límites de la fotografía documental" en MILLER-CLARK, Denise, *Open Spain. Fotografía Documental Contemporánea en España*. Barcelona, Lunwerg Editores, 1992, p. 13.

-FONTANELLA, Lee, *Clifford en España. Un fotógrafo en la corte de Isabel II*. Madrid, El Viso, 1999.

-FORD, Richard, *A Handbook for Travellers in Spain*. Londres, John Murray, 1855.

-FREUND, Gisèle, *La fotografía como documento social*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2017.

-FREUND, Gisèle, "La fotografía, medio de reproducción de la obra de arte", en FREUND, Gisèle, *La fotografía como documento social*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2017, pp. 91-95.

-FUENTES DE CÍA, Ángel María y ROBLEDANO ARILLO, Jesús, "La identificación y preservación de los materiales fotográficos", en DEL VALLE GASTAMINZA, Félix (coord.), *Manual de documentación fotográfica*. Madrid, Síntesis, 1999, pp. 43-76.

-GALILEA ANTÓN, Ana, "La pintura gótica sobre tabla y sarga en La Rioja", en *Aspectos menos conocidos del arte riojano (1994-1996)*. Logroño, Ateneo Riojano, 1997, pp. 37-50.

-GARCÍA CAMÓN, María Jesús, "Anselmo Coyné y Valentín Marín, pioneros de la fotografía en Pamplona (1866-1881)" en *Príncipe de Viana*, nº 274, 2019, pp. 673-721.

-GARCÍA FELGUERA, María de los Santos, *El daguerrotipo de Toledo*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2017.

-GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel, PÉREZ GONZÁLEZ, José María, ARRÚE UGARTE, Begoña y MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel (coords.), *Enciclopedia del Románico en La Rioja*. Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real Centro de Estudios del Románico, 2008, 2 vol.

-GARRÁN, Constantino, *Santa María la Real de Nájera, memoria histórico-descriptiva*. Logroño, Establecimiento Tipográfico de La Rioja, 1892.

-GARRÁN, Constantino, *Santa María la Real de Nájera, Monumento Histórico-Artístico Nacional. Apuntes para su primera visita arqueológica-popular*. Soria, Imprenta y Librería Tierra Soriana, 1909.

- GARRÁN, Constantino, *San Millán de la Cogolla y sus dos insignes monasterios*. Logroño, Sucesor de Delfín Merino (hijo), 1929.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio, "El románico en la provincia de Logroño" en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, Primero y segundo trimestre, 1942, pp. 81-97.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio, "El románico en la provincia de Logroño" en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, Tercero y cuarto trimestre, 1942, pp. 235-258.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio, *El románico en la provincia de Logroño*. Madrid, Junta Provincial del Turismo en Logroño, Hauser y Menet, 1942.
- GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio (coord.), *Logroño, imágenes de una ciudad (1900-1960)*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2004.
- GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio, "Francisco Layna Serrano. Un amante de lo viejo", *Belezos: Revista de cultura popular y tradiciones de La Rioja*, nº 8, 2008, pp. 14-17.
- GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio (ed.), *Danzas de La Rioja fotografiadas por Antonio López Osés (1928-1999)*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2008.
- GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio, "Don Francisco Layna Serrano y La Rioja", en BALLESTEROS SAN JOSÉ, Plácido y GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio (coord.), *Fotografías de La Rioja. Francisco Layna Serrano (1893-1971)*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2008. pp. 15-17.
- GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio y MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Laura (ed.), *Rioja Industrial (1920-1936). Edición facsímil*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2008, 3 vol.
- GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio (ed.), *Un fotógrafo de Logroño. Imágenes de José Luis Gil-Díez (1933-1948)*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2009.
- GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio, "Detener la vida, una foto, un placer", en GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio (ed.), *Un fotógrafo de Logroño. Imágenes de José Luis Gil-Díez (1933-1948)*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2009, pp. 9-12.
- GIL-DÍEZ USANDIZAGA, "El fotógrafo adolescente y la máquina de retratar", en GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio (ed.), *Un fotógrafo de Logroño. Imágenes de José Luis Gil-Díez (1933-1948)*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2009, pp. 13-16.
- GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio, "Los danzantes de Ventrosa" en *Belezos: Revista de cultura popular y tradiciones de La Rioja*, nº 13, 2010, pp. 20-23.
- GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio, "La Rioja Baja fotografiada por J. Laurent" en *Belezos: Revista de cultura popular y tradiciones de La Rioja*, nº 16, 2011, pp. 4-8.
- GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio (ed.), *Las fotografías de J. Laurent (1816-1886) y La Rioja*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2011.
- GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio, "Espartero y La Rioja vistos por Laurent. Imágenes e imaginarios", en GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio (ed.), *Las fotografías de J. Laurent (1816-1886) y La Rioja*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2011, pp. 61-68.
- GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio (ed.), *Amós Salvador Carreras y La Rioja. La mirada recuperada*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2012.

- GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio (ed.), *Cartes de visite, retratos del siglo XIX en colecciones riojanas*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2013.
- GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio, “La *carte de visite* en colecciones riojanas. Fotógrafos y fotografiados”, en GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio (ed.), *Cartes de visite, retratos del siglo XIX en colecciones riojanas*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2013, pp. 33-53.
- GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio (ed.), *La pintura de Enrique Blanco Lac (1914-1994)*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2014.
- GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio, “*Cartes de visite*. Retratos de riojanos de otra época” en *Belezos: Revista de cultura popular y tradiciones de La Rioja*, nº 24, 2014, pp. 4-13.
- GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio, “Presentación”, en COMI RAMÍREZ, Antonio (ed.), *La tarjeta postal en La Rioja hasta 1905. Nuevas aportaciones a la historia de la fotografía*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2017, pp. 9-10.
- GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio, “La primera imagen ‘de postal’ de La Rioja”, en COMI RAMÍREZ, Antonio (ed.), *La tarjeta postal en La Rioja hasta 1905. Nuevas aportaciones a la historia de la fotografía*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2017, p. 11-16.
- GIMÉNEZ ROMERA, Waldo, *Crónica de la Provincia de Logroño*. Madrid, Rubio y Compañía, 1867.
- GIMÉNEZ ROMERA, Waldo, *Crónica de la Provincia de Logroño. Edición facsímil con prólogo de María Puido*. Logroño, Librería Hijazo, 1995.
- GÓMEZ, Francisco Javier, *Logroño Histórico*. Logroño, Establecimiento Tipográfico de La Rioja, 1893. Edición facsímil con introducción, índices y notas de José Miguel DELGADO IDARRETA. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, Ayuntamiento de Logroño, 1998.
- GÓMEZ GALISTEO, M^a Teresa, “La transformación de las cubiertas y aleros del Patio de los Leones de la Alhambra desde mediados del siglo XIX hasta inicios del siglo XX” en *erph: revista electrónica de patrimonio histórico*, nº 29, pp. 85-107, [en línea], <<https://revistaseug.ugr.es/index.php/erph/article/view/22244/22482>> [Consulta: 28-01-2022].
- GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel, *Iglesias mozárabes. Arte español de los siglos IX a XI*. Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1919, 2 vols.
- GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel, *Catálogo Monumental de la Provincia de Ávila*. Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 1983, 3 vols.
- GÓMEZ AGUIRRE, Enrique, *Guía histórico-artística-comercial de Logroño, 1897*. Logroño, Establecimiento Tipográfico de La Rioja, 1897. Edición facsímil con introducción, índices y notas de M^a Pilar Salas Franco. Logroño, Ayuntamiento de Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2002, 2 vol.
- GÓMEZ GALISTEO, M^a Teresa, “La transformación de las cubiertas y aleros del Patio de los Leones de la Alhambra desde mediados del siglo XIX hasta inicios del siglo XX” en *erph: revista electrónica de patrimonio histórico*, nº 29, pp. 85-107.

- GONZÁLEZ PABLO, Ricardo, "Historia de la fotografía de Castilla-León" en VV. AA., *Historia de la fotografía española: 1839-1986. Actas del I Congreso de Historia de la Fotografía Española*. Sevilla, Sociedad de Historia de la Fotografía Española, 1986, p. 167-182.
- GONZÁLEZ RUIZ, David, "La fotografia pornogràfica i la polèmica entre els retratistes sabadellencs a principis del segle XX" (Comunicación), en *Imatge i Recerca: Jornades Antoni Varés*, Girona, 2018.
- GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, Ignacio, *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1999.
- GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, Ignacio, *Patrimonio cultural. Concepto, debates y problemas*. Madrid, cátedra, 2015.
- GUEREÑA, Jean-Louis, "Imagen y memoria. La tarjeta postal a finales del siglo XIX y principios del siglo XX" en *Berceo*, nº 149, 2005, pp. 35-58.
- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión, "Fotografía, arquitectura y restauración monumental en España" en *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, nº 27, 2012, pp. 37-62.
- HIDALGO BRINQUIS, María del Carmen, "Interpretación material de los Catálogos Monumentales de España", en LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia (coord.), *El Catálogo Monumental de España (1900-1961). Investigación, restauración y difusión*. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2012, pp. 77-107.
- HIELSCHER, Kurt, *La España incógnita. Arquitectura. Paisajes. Vida popular*. Barcelona, E. Canosa, 1921.
- HUICI, Serapio, *Marfiles de San Millán de la Cogolla y Escultura de Santo Domingo de Silos*. Madrid, Calpe, 1925.
- INFANTE LIMÓN, Enrique, "Patrimonio en la vanguardia durante la II República" en *Andalucía en la Historia*, nº 56, 2017, pp. 80-84.
- ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco, "Algunos problemas de las viejas iglesias españolas" en *Cuadernos de Trabajos de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma*, Madrid, CSIC y Escuela Española de Historia y Arqueología, 1955.
- JIMÉNEZ MARTÍNEZ, Jerónimo y MARTÍN LOSA, Francisco, *La Rioja Antigua. Una crónica en imágenes*. Logroño, Gonzalo de Berceo, 1983.
- JIMÉNEZ TORRES, Fernando y JIMÉNEZ TORRES, Cristina (coord.), *Las calles de Logroño y su historia*. Logroño, Ayuntamiento de Logroño, 2013.
- KINGSLEY PORTER, Arthur, *Romanesque sculpture of the pilgrimage roads*. Boston, Marshall Jones Company, 1923, 10 vols.
- KURTZ SCHAEFER, Gerardo F. y ORTEGA GARCÍA, Isabel (coord.), *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional*. Madrid, Ministerio de Cultura, Ediciones El Viso, 1989.
- KURTZ SCHAEFER, Gerardo F., "Orígenes de un medio gráfico y un arte. Antecedentes, inicios y desarrollo de la fotografía en España", en SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel (coord.), *La fotografía en*

España: de los orígenes al siglo XXI, Summa Artis, v. XLVII. Madrid, Espasa Calpe, 2001, pp. 15-192.

-LACAN, Ernest, *Esquisses photographiques, à propos de l'Exposition universelle et de la guerre d'Orient. Historique de la photographie, développements applications, biographies et portraits*. París, Grassart y A. Gaudin et Frère, 1856.

-LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, *Historia de la Arquitectura Cristiana Española en la Edad Media, según el estudio de los elementos y los monumentos* [Madrid, 1908-1909, 2 v.]. Madrid, Espasa Calpe, 1930 (2ª ed.), 3 v.

-LAYNA SERRANO, Francisco, *La reflexoterapia endonasal*. Madrid, Rafael Caro Raggio, 1929.

-LAYNA SERRANO, Francisco, *Castillos de Guadalajara*. Madrid, Nuevas Gráficas, 1933.

-LAYNA SERRANO, Francisco, *El turismo en la provincia de Logroño*. Logroño, Ochoa, 1943.

-LÁZARO SEBASTIÁN, Francisco Javier, "La tarjeta postal. Escenas, paisaje y arte. Entre el pictorialismo y el costumbrismo", *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, nº 23, 2008, pp. 595-608.

-LENAGHAN, Patrick, "La formación de una colección fotográfica de Castilla-La Mancha: monumentos, tipos y trajes", en CRESPO JIMÉNEZ, Lucía y VILLENA ESPINOSA, Rafael (eds.), *Fotografía y patrimonio. II Encuentro en Castilla-La Mancha*. Ciudad Real, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 64-80.

-LEREBOURS, Noël-Marie Paymal, *Excursions daguerriennes: vues et monuments les plus remarquables du globe*. Rittner et Goupil, Lerebours y H. Bossange, París, 1842, [en línea], <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8458373v?rk=85837;2>>, [Consulta: 7-02-2022].

-LEVENFELD, Rafael, "La fotografía de Amós Salvador", en Catálogo de Exposición, *Amós Salvador y su tiempo*. Logroño, Cultural Rioja, Grupo Tabacalera, 1990, (Rafael Levenfeld, comisario; textos de Francisco Bermejo y Rafael Levenfeld), pp. 17-21.

-*Logroño ayer. Una imagen retrospectiva de nuestra ciudad*. Logroño, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón y Rioja, 1978.

-*Logroño ayer* (49 postales en 5 series). Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1982.

-*Logroño: Recuerdos de ayer, lugares de hoy*. Logroño, Cope Rioja, 2003.

-*Logroño, un siglo en imágenes. Fotografías del Archivo Municipal*. Logroño, Ayuntamiento de Logroño, 2003.

-LORENZO ARRIBAS, José Miguel, "Fotografía etnográfica en la provincia de Soria: historia y testimonios conservados en los archivos públicos sorianos", en VV.AA., *Sueños de plata. El tiempo y los ritos. Fotografía y antropología en Castilla y León*. Zamora, Museo Etnográfico de Castilla y León, 2011, pp. 171-207.

-LÓPEZ FERNÁNDEZ, Adolfo, *La iglesia de San Bartolomé de Logroño. Historia de la conservación del monumento en el siglo XIX*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2013.

-LÓPEZ GONZÁLEZ, Fidel (dir.), *Imágenes Antiguas de Logroño*. Logroño, Cope Rioja, 1997.

- LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia, *El Catálogo Monumental de España (1900-1961)*. Madrid, CSIC, 2010.
- LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia, "El *Catálogo Monumental de España* y sus ilustraciones fotográficas", en *Pvlchrvm: Scripta varia in honorem M^a Concepción García Gainza*. Pamplona, Gobierno de Navarra, Universidad de Navarra, 2011, pp. 481-489.
- LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia (coord.), *El Catálogo Monumental de España (1900-1961). Investigación, restauración y difusión*. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2012.
- LORENT, Jakob August, *Dentmale des Mittelalters in dem Königreich Württemberg*. Mannheim, Heinrich Hogrefe, 1866.
- LORENZO ARRIBAS, José Miguel, "Arquitectura románica en la provincia de Soria, 1856-2014. Marco historiográfico y metodológico" en *Arqueología de la arquitectura*, nº 11, 2014, pp. 1-22.
- MADARIAGA ATOKA, Javier, "Manuel Torcida Torre y la Casa Lux. Breves pinceladas de este fotógrafo y pionero cineasta bilbaíno", *Bilbao*, 1996, nº 93, p. 39.
- MADRAZO Y KUNTZ, Pedro, *España: sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Navarra y Logroño*. Barcelona, Establecimiento Tipográfico-Editorial de Daniel Cortezo y C.^ª, 1886, t. III.
- MAGÁN LÓPEZ, "Vistas fotográficas del ferrocarril de Isabel II, Alar del Rey a Reinosa (William Atkinson 1855-1857)", *Cuadernos de Campoo*, nº 45, 2006, pp. 20-26.
- MARINA, José Antonio, "Ortiz Echagüe y la realidad", en Catálogo de Exposición, *Ortiz Echagüe. Fotografías 1903-1964*. Madrid, T. Editores – La Fábrica, 1998 (Valentín Vallhonrat y Rafael Levenfeld, comisarios; textos de José Antonio Marina, Joan Fontcuberta, Lee Fontanella, Rafale Levenfeld y Valentín Vallhonrat), pp. 8-11.
- MARTÍNEZ CANO, Julia, "Fotografías en el Catálogo Monumental de Cuenca" en VILLENA Espinosa, Rafael y LÓPEZ TORÁN, José Manuel, *Fotografía y Patrimonio Cultural. V, VI y VII Encuentros en Castilla-La Mancha*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2018, pp. 431-442.
- MARTÍNEZ LATRE, M^a Pilar, "La Rioja Ilustrada: 1907-1908. Elementos de caracterización de una revista regional", en DELGADO IDARRETA, José Miguel (coord.), *Jornadas sobre "Prensa y sociedad"*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1991, pp. 65-114.
- MARTÍNEZ LATRE, M^a Pilar (ed.), *Rioja Ilustrada (1907-1908). Edición facsímil*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1993, 2 vol.
- MARTÍNEZ LATRE, M^a Pilar (ed.), *El Zurrón del Pobre. Periódico literario y de anuncios (1851-1852). Edición facsímil*. Logroño, Ayuntamiento de Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1994, 2 vol.
- MARTÍNEZ LATRE, María Pilar (Ed.), *El Diluvio. Semanario festivo ilustrado (1897-1898). Edición facsímil*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1999.
- MARTORELL, Jeroni, "El patrimonio artístico nacional" en *Arquitectura. Órgano Oficial de la Sociedad Central de Arquitectos*, Madrid, junio de 1919, nº 14, pp. 149-161.
- MARTOS CAUSAPÉ, José Félix, "Del daguerrotipo al colodión: la imagen de España a través de la fotografía del siglo XIX" en *Berceo*, nº 149, 2005, p. 9-34.

- MARZO, Carlota, "Francesc Xavier Parés i Bartra", *Arts19. Quadern d'investigacions de l'assignatura Art del s. XIX*, Barcelona, Universidad Pompeu Fabra, 2017, pp. 1-13.
- MATEOS GIL, Ana Jesús, "El cementerio de la Planilla en el Fondo Bella", [en línea], Amigos de la Historia de Calahorra, <<http://www.amigosdelahistoria.es/node/985>>, [Consulta: 21-9-2022].
- MERINO URRUTIA, José Juan Bautista, "Labor de la Comisión de Monumentos de La Rioja desde que fueron creadas el año 1845 hasta nuestros días", *Berceo*, nº 14, 1950, pp. 25-52.
- MERINO URRUTIA, José Juan Bautista, "Labor de la Comisión de Monumentos de La Rioja desde que fueron creadas el año 1845 hasta nuestros días", *Berceo*, nº 15, 1950, pp. 327-356.
- MERINO URRUTIA, José Juan Bautista, "Pintores riojanos olvidados", *Berceo*, nº 7, 1952, pp. 185-186.
- MESTRE I VERGÉS, Jordi, *Identificación y conservación de fotografías*. Gijón, Ediciones Trea, 2004.
- MIGUEL ARROYO, CAROLINA (coord.), *J. Laurent. Un pionero en las colecciones españolas*. Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte, Museo del Romanticismo, 2020.
- MIGUÉLIZ VALCARLOS, Ignacio, *Fotografía navarra. La colección del marqués de la Real Defensa*. Tafalla, Fundación Mencos, 2014.
- MONTIEL ÁLVAREZ, Teresa, "El fondo fotográfico Pujadas-Alesón. La colección dormida. Estudio de la colección fotográfica familiar" en HERNÁNDEZ LATAS, José Antonio (dir.), *1839-1939: Un siglo de fotografía. II Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2018, pp. 315-325.
- MORALES, Alfredo J., *Patrimonio histórico-artístico: conservación de bienes culturales*. Madrid, Historia 16, 1996.
- MORENO ALCALDE, Mercedes (dir.), *Inventario del patrimonio artístico y arqueológico de España*. Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1980.
- MORENO ALCALDE, Mercedes (dir.), *Inventario del patrimonio artístico y arqueológico de España*. Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1982.
- MORENO GÓMEZ, Manuel, *Iglesias mozárabes: arte español de los siglos IX al XI*. Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1919.
- MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, "Las etapas de construcción de Santo Tomás de Haro", *Archivo Español de Arte*, XXXIX, 1966, pp. 179-190.
- MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel (dir.), *Inventario artístico de Logroño y su provincia. I. Ábalos-Cellorigo. II. Cenicero-Montalbo en Cameros. III. Morales-San Martín de Jubera*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1975, 1976 y 1985, vol. I, II y III.
- MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, "Así, no: a propósito de una intervención en Santa María la Real de Nájera" en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, nº 1, 1989, pp. 69-78.
- MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, *Etapas de construcción de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1991.

- MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, RUIZ-NAVARRO PÉREZ, Julián y ARRÚE UGARTE, Begoña, *Castillos y fortalezas de La Rioja*. Logroño, Caja Rioja, 1992, pp. 123-128.
- MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel (dir.), ARRÚE UGARTE, Begoña (coord.), *Historia del Arte en La Rioja. I. De la Prehistoria a la Antigüedad Tardía. II. Alta Edad Media, Románico y Gótico. III. El Siglo XVI. IV. Los siglos XVII y XVIII. V. Los siglos XIX y XX*. Logroño, Fundación Caja Rioja, 2005, 2006, 2008 y 2010, 5 vol.
- MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, “Catedral del Salvador”, en GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel, PÉREZ GONZÁLEZ, José María, ARRÚE UGARTE, Begoña y MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel (coords.), *Enciclopedia del Románico en La Rioja*. Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real Centro de Estudios del Románico, 2008, vol. 2, pp. 684-705.
- MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel (dir.), *Inventario artístico de Logroño y su provincia (La Rioja)*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2017, vol. IV.
- MUÑOZ COSME, Alfonso, “Catálogos e inventarios del Patrimonio en España” en LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia (coord.), *El Catálogo Monumental de España (1900-1961). Investigación, restauración y difusión*. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2012, pp. 15-37.
- MURIEL, Auguste, *Chemin de Fer du Nord de l'Espagne*. París, Photographie du Collège Ste. Barbe de Paris, 1864, [en línea], Biblioteca Nacional de Francia y Biblioteca Nacional de España, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8447750n/f7.item>> y <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000073489&page=1>> [Consulta: 08-03-2022].
- MURILLO GARCÍA-ATANCE, Isabel, “Alberto Muro Belloso” en Catálogo de Exposición, *Alberto Muro. Fotografías (1895-1935)*. Logroño, Ayuntamiento de Logroño, Casa de la Imagen, 2009 (Jesús Rocandio, comisario; textos de Antonio Comi, Alberto Egido, Isabel Murillo y Jesús Rocandio), pp. 9-20.
- NAVARRO BRETÓN, María Cruz, “El patrimonio artístico riojano en el siglo XIX, a través de la Comisión Provincial de Monumentos”, en *Aspectos menos conocidos del arte riojano (1997-1999)*. Logroño, Ateneo Riojano, 2000, pp. 191-216.
- NÚÑEZ GUARDE, Juan Agustín (Ed.), *La España desconocida. Kurt Hielscher*. Granada, Edilux, 2007.
- OLIVER, José M. y CURELL, Clara, “Más allá de las nubes: primeras observaciones astronómicas en Canarias” en OLIVER FRADE, José M. y RELANCIO MENÉNDEZ, Alberto (eds.), *El descubrimiento científico de las Islas Canarias*. Santa Cruz de Tenerife, Fundación Canaria Orotava de Historia de la Ciencia, 2007, pp. 239-249.
- ORDIERES DÍEZ, Isabel, *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*. Madrid, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1995.
- ORDIERES DÍEZ, Isabel, “La legislación sobre el patrimonio arquitectónico”, en ORDIERES DÍEZ, Isabel, en *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*. Madrid, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1995, pp. 23-67.
- ORDIERES DÍEZ, Isabel “Las Comisiones de Monumentos: primera institución para la conservación del Patrimonio Histórico Artístico”, en ORDIERES DÍEZ, Isabel, *Historia de la*

restauración monumental en España (1835-1936). Madrid, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1995, pp. 45-58.

-ORDIERES DÍEZ, Isabel “La labor de las Comisiones de Monumentos Histórico-Artísticos”, en ORDIERES DÍEZ, Isabel, *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*. Madrid, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1995, pp. 69-94.

-ORTEGA, Isabel, “Bibliografía española sobre fotografía”, en SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel (coord.), *La fotografía en España: de los orígenes al siglo XXI, Summa Artis, v. XLVII*. Madrid, Espasa Calpe, 2001, pp. 473-597.

-ORTIZ MAQUEDA, Lidia, “Paul Marès: entre fotografía y botánica” en HERNÁNDEZ LATAS, José Antonio (dir.), *1839-1939: Un siglo de fotografía. II Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2018, pp. 95-104.

-OSSORIO Y BERNARD, Manuel, *Ensayo de un Catálogo de Periodistas Españoles del siglo XIX*. Madrid, Imprenta y Litografía de J. Palacios, 1903.

-PEREDA, Araceli (ed.), *Monumentos Españoles. Catálogo de los Declarados Histórico-Artísticos 1844-1953*. Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección de Bellas Artes y Archivos, 1985, vol. II, pp. 149-160.

-PÉREZ GALLARDO, Helena, “La llegada de la fotografía a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando” en *Anales de Historia del Arte*, nº 21, 2011, pp. 147-165.

-PÉREZ GALLARDO, Helena, “Fotografías del vizconde de Dax en Patrimonio Nacional” en *Reales Sitios*, Madrid, nº 191, 2012, pp. 68-76.

-PÉREZ GALLARDO, Helena, *Fotografía y arquitectura en el siglo XIX*. Madrid, Cátedra, 2015.

-PÉREZ GALLARDO, Helena, “La difusión de la fotografía de arquitectura”, en PÉREZ GALLARDO, Helena, *Fotografía y arquitectura en el siglo XIX*. Madrid, Cátedra, 2015, p. 129-182.

-PÉREZ GALLARDO, Helena, “Origen de la fotografía de arquitectura española”, en PÉREZ GALLARDO, Helena, *Fotografía y arquitectura en el siglo XIX*. Madrid, Cátedra, 2015, pp. 183-246.

-PÉREZ GALLARDO, Helena, “Fotógrafos de arquitectura española”, en PÉREZ GALLARDO, Helena, *Fotografía y arquitectura en el siglo XIX*. Madrid, Cátedra, 2015, pp. 247-300.

-PÉREZ GALLARDO, Helena, “Usos de la fotografía de arquitectura española”, en PÉREZ GALLARDO, Helena, *Fotografía y arquitectura en el siglo XIX*. Madrid, Cátedra, 2015, pp. 183-246.

-PERROTTA, Carmen, *De la toga a la cámara fotográfica: Adolf Mas Ginestà (1860-1936). Innovación archivística al servicio del arte románico* (Tesis Doctoral). Barcelona, Universidad de Barcelona, 2017, 2 vol.

-PERROTTA, Carmen, “De ruta por España: las campañas fotográficas antes, durante y después del *Repertori Iconogràfic d’Espanya*”, en PERROTTA, Carmen, *De la toga a la cámara fotográfica: Adolf Mas Ginestà (1860-1936). Innovación archivística al servicio del arte románico* (Tesis Doctoral). Barcelona, Universidad de Barcelona, 2017, vol. 1, pp. 267-444.

-PERROTTA, Carmen, "El Arxiu Mas de Barcelona. El ojo, la cámara y el arte español" en *Locus Amoenus*, nº 16, 2018, pp. 251-272.

-PERROTTA, Carmen, "El Repertorio Iconográfico de España del Archivo Mas y la Exposición Internacional de Barcelona de 1929" en ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, Esther y VILLENA Espinosa, Rafael (eds.), *Fotografía y Turismo. VIII Encuentro en Castilla-La Mancha*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2021, pp. 373-393.

-QUADRADO, José María, *España: sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Asturias y León*. Barcelona, establecimiento Tipográfico-Editorial de Daniel Cortezo y C.ª, 1885.

-RIEGO AMÉZAGA, Bernardo, *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*. Santander, Cantabria, 2001.

-RIEGO AMÉZAGA, Bernardo (ed.), *España en la tarjeta postal: un siglo de imágenes*. Madrid, Lunwerg, 2010.

-RITTWAGEN, Guillermo, *Estudios sobre La Rioja*. Madrid, Real Sociedad Geográfica (imprensa del Patronato de Huérfanos de Intendencia e Intervención Militares), 1921.

-RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel, *Guía histórico-artística: Nájera*. Logroño, Anavia Divulgación S. L., 1991.

-RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel, y SANTOLAYA RUIZ-CLAVIJO, Ángel Antonio, "El ingeniero de caminos, canales y puertos Jorge Palomo Durán (Madrid, 1885-Logroño, 1942), un maestro de la fotografía", en Catálogo de Exposición, *Jorge Palomo Durán. Ingeniero de Caminos, canales y puertos (Madrid, 1885-Logroño, 1942)*. Logroño, Museo de La Rioja, 2019, (José Manuel Ramírez Martínez, comisario; textos de José Manuel Ramírez Martínez y Ángel Antonio Santolaya Ruiz-Clavijo), pp. 9-15.

-RAMÓN Y CAJAL, Santiago, *Fotografía de los colores. Bases científicas y reglas prácticas*. Madrid, Imprenta y Librería de Nicolás Moya, 1912.

-ROCANDIO, Jesús, "De la llegada del daguerrotipo a los primeros estudios estables en La Rioja", en Catálogo de Exposición, *Cien años de fotografía en La Rioja*. Logroño, Cultural Rioja, 1992 (Jesús Rocandio, comisario, textos de Rafael Azcona, Bernardo Sánchez, Emilio Walski, Luis Vicente Elías, Urbano Espinosa, Jesús Rocandio y Lino Uruñuela), p. 20.

-ROCANDIO, Jesús, "Los estudios estables en La Rioja", en Catálogo de Exposición, *Cien años de fotografía en La Rioja*. Logroño, Cultural Rioja, 1992 (Jesús Rocandio, comisario, textos de Rafael Azcona, Bernardo Sánchez, Emilio Walski, Luis Vicente Elías, Urbano Espinosa, Jesús Rocandio y Lino Uruñuela), pp. 24-25.

-ROCANDIO, Jesús, "La fotografía profesional desde 1900 a 1940", en Catálogo de Exposición, *Cien años de fotografía en La Rioja*. Logroño, Cultural Rioja, 1992 (Jesús Rocandio, comisario, textos de Rafael Azcona, Bernardo Sánchez, Emilio Walski, Luis Vicente Elías, Urbano Espinosa, Jesús Rocandio y Lino Uruñuela), pp. 26-33.

-ROCANDIO, Jesús, "Los aficionados", en Catálogo de Exposición, *Cien años de fotografía en La Rioja*. Logroño, Cultural Rioja, 1992 (Jesús Rocandio, comisario, textos de Rafael Azcona, Bernardo Sánchez, Emilio Walski, Luis Vicente Elías, Urbano Espinosa, Jesús Rocandio y Lino Uruñuela), pp. 34-35.

-ROCANDIO, Jesús (coord.), *La Rioja en la memoria*. Logroño, Gobierno de La Rioja y Casa de la Imagen, 2009.

-ROCANDIO, Jesús, "A. Muro. Fotografía, fototipia y fotocromos", en Catálogo de Exposición, *Alberto Muro. Fotografías (1895-1935)*. Logroño, Ayuntamiento de Logroño, Casa de la Imagen, 2009 (Jesús Rocandio, comisario; textos de Antonio Comi, Alberto Egido, Isabel Murillo y Jesús Rocandio), pp. 30-43.

-ROCANDIO, Jesús, "La mesa de Víctor", en Catálogo de Exposición, *Víctor Lorza. Repertorios fotográficos (1900-1940)*. Logroño, Ayuntamiento de Logroño, Casa de la Imagen, 2012 (Jesús Rocandio, comisario; textos de Emilio Blaxqi, Jesús Rocandio y Carlos Traspaderne), pp. 8-13.

-ROCANDIO, Jesús, "Los Garay", en Catálogo de Exposición, *Los Garay (1860-2002). Una saga de fotógrafos*. Logroño, Ayuntamiento de Logroño, Casa de la Imagen, 2013 (Jesús Rocandio, comisario; textos de Jesús Rocandio y Carlos Traspaderne), pp. 14-41.

ROCANDIO, Jesús, "Loyola fotógrafo (Lardero 1881-Logroño 1957)", en Catálogo de Exposición, *El laboratorio de Loyola. Fotografías 1920-1940*. Logroño, Ayuntamiento de Logroño, Casa de la Imagen, 2015 (Jesús Rocandio, comisario; textos de Alberto Egido, Carlota Martínez, Jesús Rocandio, Giovanni Sorba y Carlos Traspaderne), pp. 8-13.

-ROCANDIO, Jesús, "Estado del archivo", en Catálogo de Exposición, *El laboratorio de Loyola. Fotografías 1920-1940*. Logroño, Ayuntamiento de Logroño, Casa de la Imagen, 2015 (Jesús Rocandio, comisario; textos de Alberto Egido, Carlota Martínez, Jesús Rocandio, Giovanni Sorba y Carlos Traspaderne), pp. 40-41.

-RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín y PÉREZ GALLARDO, Helena (eds.), *Mirar la arquitectura: fotografía monumental en el siglo XIX*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2015.

-RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín, "Fotografía y arquitectura. Ideas e historias de un encuentro anunciado" en RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín y PÉREZ GALLARDO, Helena (eds.), *Mirar la arquitectura: fotografía monumental en el siglo XIX*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2015, pp. 15-32.

-RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín y PÉREZ GALLARDO, Helena, "Catálogo. Sección 3. España: objetivo de la cámara", en RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín y PÉREZ GALLARDO, Helena (eds.), *Mirar la arquitectura: fotografía monumental en el siglo XIX*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2015, pp. 165-184.

-ROSWAG, Alfonso, *Nouveau Guide du touriste en Espagne et Portugal. Itinéraire artistique*. Madrid, Establecimiento tipográfico de Álvarez Hermanos, 1880, [en línea], Biblioteca Nacional de Francia, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56751913.textelImage>>, [Consulta: 26-02-2022].

-RUBIO, Olivia María, *Diccionario de fotógrafos españoles*. Madrid, La Fábrica, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013.

-RUIZ GALARRETA, José María, "La portada de San Bartolomé de Logroño", *Berceo*, nº 22, 1952; pp. 125-132.

-RUIZ GALARRETA, José María y ALCOLEA, Santiago, *Guías artísticas de España. Logroño y su provincia*. Barcelona, Editorial Aries, 1962.

RUIZ ROJO, José Antonio y MARTOS CAUSAPÉ, José Félix, “Francisco Layna y la fotografía”, en BALLESTEROS SAN JOSÉ, Plácido y GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio (coord.), *Fotografías de La Rioja. Francisco Layna Serrano (1893-1971)*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2008, pp. 19-26.

-SÁENZ DE PIPAÓN IBÁÑEZ, Cristina, “La desaparición del seminario conciliar, inicio del paseo de invierno de Logroño” en *Belezos: Revista de cultura popular y tradiciones de La Rioja*, nº 14, 2010, pp. 20-25.

-SÁENZ RODRÍGUEZ, Minerva, “Catedral de Santa María”, en GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel, PÉREZ GONZÁLEZ, José María, ARRÚE UGARTE, Begoña y MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel (coords.), *Enciclopedia del Románico en La Rioja*. Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real Centro de Estudios del Románico, 2008, vol. 1, pp. 209-217.

-SÁENZ RODRÍGUEZ, Minerva, “Monasterio de Santa María la Real”, en GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel, PÉREZ GONZÁLEZ, José María, ARRÚE UGARTE, Begoña y MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel (coords.), *Enciclopedia del Románico en La Rioja*. Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real Centro de Estudios del Románico, 2008, vol. 2, pp. 461-477.

-SÁENZ RODRÍGUEZ, Minerva, *Todo el Románico de La Rioja*. Aguilar de Campoo, Centros de Estudios del Románico, Fundación Santa María la Real, 2020.

-SÁEZ DE LERENA, José Luis, *Real Patronato de Santa María la Real: cuarenta años*. Nájera, Real Patronato de Santa María la Real, 2000.

-SÁEZ DE LERENA, José Luis, “Notas históricas del monasterio (siglos XI-XX)”, SÁEZ DE LERENA, José Luis, *Real Patronato de Santa María la Real: cuarenta años*. Nájera, Real Patronato de Santa María la Real, 2000, pp. 13-38.

-SÁINZ RIPA, Eliseo, *Santa María de la Redonda. De iglesia parroquial a iglesia concatedral: siglos XII-XX*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1992, p. 192.

-SÁINZ RIPA, Pelayo y DÍEZ MORRÁS, F. Javier, “El siglo XX en la Catedral Calceatense (1900-1981): Intervenciones y restauraciones” en AZOFRA, Eduardo (Ed.), *La catedral calceatense desde el Renacimiento hasta el presente*. Salamanca, Gobierno de La Rioja, Ayuntamiento de Santo Domingo de la Calzada, Fundación Caja Rioja e Instituto de Estudios Riojanos, 2009, pp. 361-398.

-SALAS FRANCO, M^a Pilar, SAN FELIPE ADÁN, M^a Antonia y ÁLVAREZ TERÁN, Remedios, *Los marfiles de San Millán de la Cogolla: su incautación, estancia en Madrid y devolución a La Rioja*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2009.

-SALINAS ZÁRATE, M^a Eugenia, “Arte y prensa en La Rioja (siglos XIX-XX)”, en ARRÚE UGARTE, Begoña (coord.), *Aspectos menos conocidos del arte riojano (1997-1999)*. Logroño, Ateneo Riojano, 2000, pp. 217-242.

-SÁNCHEZ SALAS, Bernardo, “Lucisombras”, en Catálogo de Exposición, *Archivo fotográfico de Ricardo Donézar. Luces de Haro*. Logroño, Cultural Rioja, 1993 (Jesús Rocandio, comisario; textos de Jesús Rocandio y Bernardo Sánchez), s. p.

- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Isidro y VILLENA ESPINOSA, Rafael, “La tarjeta postal en la historia de España”, en RIEGO AMÉZAGA, Bernardo (ed.), *España en la tarjeta postal: un siglo de imágenes*. Madrid, Lunwerg, 2010, pp. 10-51.
- SÁNCHEZ TORIJA, Beatriz, *Fotografía de Casiano Alguacil. Monumentos artísticos de España*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2018.
- SÁNCHEZ TORIJA, Beatriz, “Introducción”, SÁNCHEZ TORIJA, Beatriz, *Fotografía de Casiano Alguacil. Monumentos artísticos de España*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2018, pp. 10.15. SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Isidro y VILLENA ESPINOSA, Rafael, “Transformaciones de la tarjeta postal: de su rearticulación en la posguerra a su mutación ante las redes sociales”, en RIEGO AMÉZAGA, Bernardo (ed.), *España en la tarjeta postal: un siglo de imágenes*. Madrid, Lunwerg, 2010,
- SÁNCHEZ TORIJA, Beatriz, “Biografía”, SÁNCHEZ TORIJA, Beatriz, *Fotografía de Casiano Alguacil. Monumentos artísticos de España*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2018, pp. 17-131.
- SÁNCHEZ TORIJA, Beatriz, “Temas de su fotografía”, SÁNCHEZ TORIJA, Beatriz, *Fotografía de Casiano Alguacil. Monumentos artísticos de España*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2018, pp. 132-205.
- SÁNCHEZ TORIJA, Beatriz, “Alguacil después de Alguacil”, SÁNCHEZ TORIJA, Beatriz, *Fotografía de Casiano Alguacil. Monumentos artísticos de España*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2018, pp. 360-403.
- SÁNCHEZ TORIJA, Beatriz, “La fotografía como herramienta para el conocimiento de las Bellas Artes” en HERNÁNDEZ LATAS, José Antonio (dir.), *1839-1939: Un siglo de fotografía. II Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2018, pp. 277-285.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, *La documentación fotográfica en España. Revista La Esfera (1914-1920) (Tesis Doctoral)*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1995, 2 vol., [en línea], Repositorio Institucional de la UCM, Universidad Complutense de Madrid, <<https://eprints.ucm.es/id/eprint/1843/>>.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, “Precursores de la prensa ilustrada”, en SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, *La documentación fotográfica en España. Revista La Esfera (1914-1920) (Tesis Doctoral)*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1995, vol. I, pp. 92-98.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel (coord.), *La fotografía en España: de los orígenes al siglo XXI, Summa Artis, v. XLVII*. Madrid, Espasa Calpe, 2001.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, “De la Restauración a la Guerra Civil”, en SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel (coord.), *La fotografía en España: de los orígenes al siglo XXI, Summa Artis, v. XLVII*. Madrid, Espasa Calpe, 2001, pp. 193-384.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, *La Esfera. Ilustración mundial (1914-1931)*. Madrid, Libris, 2003.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, *El documento fotográfico. Historia, usos, aplicaciones*. Gijón, Ediciones Trea, 2006.

- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, "La fotografía en prensa", en SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, *El documento fotográfico. Historia, usos, aplicaciones*. Gijón, Ediciones Trea, 2006, pp. 86-108.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, "La fotografía en prensa", en SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, *El documento fotográfico. Historia, usos, aplicaciones*. Gijón, Ediciones Trea, 2006, pp. 86-108.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, "Kâulak: más allá del retrato", *Patrimonio cultural de España*, nº 11, 2016, pp. 107-118.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, *Kâulak. Vida y obra del fotógrafo artista Antonio Cánovas del Castillo Vallejo (1862-1933)* [Tesis Doctoral]. Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 2016.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, "El estereotipo y la tradición en las tarjetas postales de Kâulak", en CABAÑAS BRAVO, Miguel y RINCÓN GARCÍA, Wifredo (coord.), *Imaginarios en conflicto: "lo español" en los siglos XIX y XX : XVIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte*. Madrid, CSIC, 2017, pp. 61-78.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, "Kâulak. Dinamizador de la cultura fotográfica en el primer tercio del siglo XX", en HERNÁNDEZ LATAS, José Antonio (ed.), *1839-1939: Un siglo de fotografía. I Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2017, pp. 294-308.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, "Kâulak y el retrato fotográfico. Visualidad y repentismo", *Archivo Español de Arte*, nº 363, 2018, pp. 269-284.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, *Kâulak. La fotografía como arte y documento*. Gijón, Trea, 2021.
- SEGOVIA, Eduardo y ZARAGOZA, Teresa, *Los Moreno. Fotógrafos de arte*. Madrid, Madrid, Instituto de Patrimonio Histórico Español, 2005.
- SEGOVIA, Eduardo y ZARAGOZA, Teresa, "Obras desaparecidas en el Archivo Moreno", en SEGOVIA, Eduardo y ZARAGOZA, Teresa, *Los Moreno. Fotógrafos de arte*. Madrid, Madrid, Instituto de Patrimonio Histórico Español, 2005, p. 91-92.
- SETENACH, Narciso, "Relieves en marfil del arca de San Millán de la Cogolla", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 1 de marzo de 1908, pp. 4-15.
- SOUGEZ, Marie-Loup, *Historia de la fotografía*. Madrid, Cátedra, 2011.
- SOUGEZ, Marie-Loup, "Daguerre y el daguerrotipo", en SOUGEZ, Marie-Loup, *Historia de la fotografía*. Madrid, Cátedra, 2011, pp. 49-66.
- SOUGEZ, Marie-Loup "La fotografía en España desde los inicios hasta la Segunda República", en SOUGEZ, Marie-Loup, *Historia de la fotografía*. Madrid, Cátedra, 2011, pp. 205-278.
- SOUGEZ, Marie-Loup, "La fotomecánica", en SOUGEZ, Marie-Loup, *Historia de la fotografía*. Madrid, Cátedra, 2011, pp. 301-313.
- SOUGEZ, Marie-Loup y PÉREZ GALLARDO, Helena, *Diccionario de Historia de la fotografía*. Madrid, Cátedra, 2009.
- TEIXIDOR CADENAS, Carlos, "Laurent y otros fotógrafos de obras públicas en el siglo XIX en España", en AGUILAR, Inmaculada y DOMÉNECH, SERGI, *Fotografía y obra pública. I Workshop*

Internacional. Estudios interdisciplinarios en la historia de la obra pública. Valencia, Consejería de Infraestructuras, Territorio y Medio Ambiente, 2014, pp. 31-47.

-TENISON, Louisa, *Castile and Andalusia*. Londres, Richard Bentley, 1853.

-THURSTON THOMPSON, Charles, [*Álbum de vistas de Santiago de Compostela*]. Madrid, Librería General de Victorinao Suárez, 1866, [en línea], Biblioteca Nacional de España, <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000258858&page=1>>, [Consulta: 10-03-2022].

-TOMÉ FERNÁNDEZ, Sergio, “La ciudad española en las tarjetas postales de Lucien Roisin” en *Estudios geográficos*, vol. 76, nº 278, 2015, pp. 395-407.

-TORRES BALBÁS, Leopoldo, “Legislación, inventario gráfico y organización de los Monumentos históricos y artísticos de España” en *VII Congreso Nacional de Arquitectos (Zaragoza, 30 de septiembre-7 de octubre de 1919)*. Zaragoza, La Editorial, 1919.

-TRASPADERNE, Carlos, “Ventanas al mundo”, en Catálogo de Exposición, *Víctor Lorza. Repertorios fotográficos (1900-1940)*. Logroño, Ayuntamiento de Logroño, Casa de la Imagen, 2012 (Jesús Rocandio, comisario; textos de Emilio Blaxqi, Jesús Rocandio y Carlos Traspaderne), pp. 14-19.

-TRASPADERNE, Carlos, “El caso Ezequiel”, en Catálogo de Exposición, *Víctor Lorza. Repertorios fotográficos (1900-1940)*. Logroño, Ayuntamiento de Logroño, Casa de la Imagen, 2012 (Jesús Rocandio, comisario; textos de Emilio Blaxqi, Jesús Rocandio y Carlos Traspaderne), pp. 24-25.

-TRASPADERNE, Carlos, “La legión de los fotógrafos. La guerra di Spagna vista desde Logroño”, en Catálogo de Exposición, *El laboratorio de Loyola. Fotografías 1920-1940*. Logroño, Ayuntamiento de Logroño, Casa de la Imagen, 2015 (Jesús Rocandio, comisario; textos de Alberto Egido, Carlota Martínez, Jesús Rocandio, Giovanni Sorba y Carlos Traspaderne), pp. 26-35.

-TRASPADERNE, Carlos, “Fotografiar apasionadamente”, en Catálogo de Exposición, *Los aficionados, una mirada libre*. Logroño, Ayuntamiento de Logroño, Casa de la Imagen, 2022 (Jesús Rocandio, comisario; textos de Emilio Blaxqi, Ricardo Romanos, Asunción Domeño, Jesús Rocandio, Bernardo Sánchez, y Carlos Traspaderne), pp. 13-17.

-URANGA GALDIANO, José Esteban e ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco, *Arte Medieval Navarro*. Pamplona, Editorial Aranzadi, 1971-1973, 5 vols.

-UTRERA GÓMEZ, Reyes, *Fotografía de los sublime. Las marinas de Gustave Le Gray*. Madrid, Patrimonio Nacional, 2021.

-VALLEJO POUSADA, Rafael, LINDOSO-TATO, Elvira y VILAR-RODRÍGUEZ, Margarita, “Los orígenes históricos del turista y del turismo en España: La demanda turística en el siglo XIX” en *Investigaciones de Historia Económica*, vol. 16, nº 1, 2020, pp. 12-22.

-VALVERDE Y ÁLVAREZ, Emilio, *Nueva guía del viajero en España y Portugal. Viaje geográfico, artístico y pintoresco por la Península Ibérica*. Madrid, Imprenta de Fernando Cao y Domingo de Val, 1886, 2 vol.

-VEGA, Carmelo, *Fotografía en España (1839-2015). Historia, tendencias, estéticas*. Madrid, Cátedra, 2017.

- VEGA, Carmelo, "La expansión comercial de la fotografía", en VEGA, Carmelo, *Fotografía en España (1839-2015). Historia, tendencias, estéticas*. Madrid, Cátedra, 2017, pp. 111-162.
- VEGA, Carmelo, "Una topografía nacional: exploraciones fotográficas de España", en VEGA, Carmelo, *Fotografía en España (1839-2015). Historia, tendencias, estéticas*. Madrid, Cátedra, 2017, pp. 163-191.
- VEGA, Carmelo, "Aplicaciones de la fotografía", en VEGA, Carmelo, *Fotografía en España (1839-2015). Historia, tendencias, estéticas*. Madrid, Cátedra, 2017, pp. 193-217.
- VEGA, Carmelo, "De aficionado a profesional: el ejemplo de *Kâulak*", en VEGA, Carmelo, *Fotografía en España (1839-2015). Historia, tendencias, estéticas*. Madrid, Cátedra, 2017, pp. 233-240.
- VERDÚ PERAL, Ana y GONZÁLEZ, Antonio Jesús, *Los Garzón. Kalifas de la fotografía cordobesa*. Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba, 2017.
- VIOLETTE-LE-DUC, Eugène Emmanuel, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XV siècle*. París, A. Morel, Éditeur, 1867.
- VV. AA., *Un siglo en la mirada. El día a día en La Rioja, 1900-2000*. Logroño, Fundación Caja Rioja, 1999.
- VV. AA., *Historia de la Fotografía del siglo XIX en España: una revisión metodológica*. I Congreso Universitario sobre Fotografía Española (Pamplona, 25 al 27 de noviembre de 1999). Pamplona, Gobierno de Navarra, 2002.
- VV. AA., *Guía del Archivo Municipal de Logroño*. Logroño, Ayuntamiento de Logroño, 2005.
- VV. AA., *Napper i Frith. Un viatge fotogràfic per la Ibèria del segle XIX*. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2007.

11.3. Prensa periódica:

- A.S.C., "Arte, cultura y negocio", *Rioja Ilustrada*, 16 de diciembre de 1907, núm. 50, s. p., [pp. 3-4].
- A.S.C., "El inventario monumental de la Rioja", *Rioja Ilustrada*, 23 de diciembre de 1907, núm. 51, s. p. [p. 4-5].
- ABC, Madrid, 22 de septiembre de 1903, nº 53, p. 5.
- ABC, Madrid, 24 de septiembre de 1905, nº 257, p. 5.
- ABC, Madrid, 11 de noviembre de 1923, nº extraordinario, p. 1.
- ALHAMA MONTES "WANDERER", Manuel, "Cuatro días en Nájera", *Alrededor del Mundo*, Madrid, 18 de agosto de 1899, nº 11, pp. 3-5.
- ALHAMA MONTES "WANDERER", Manuel, "En el panteón de los reyes de Navarra", *Alrededor del Mundo*, Madrid, 1 de septiembre de 1899, nº 13, pp. 3-6.
- ALONSO, Feliciano, "Los marfiles de San Millán. Por los fueros de la justicia y de la verdad", *Diario de La Rioja*, 11 de septiembre de 1931
- Alrededor del Mundo*, Madrid, 4 de agosto de 1899, nº 9, p. 2.
- Alrededor del Mundo*, Madrid, 11 de agosto de 1899, nº 10, p. 2.
- Alrededor del Mundo*, Madrid, 18 de agosto de 1899, nº 11, p. 2.
- Alrededor del Mundo*, Madrid, 25 de agosto de 1899, nº 12, p. 2.
- Alrededor del Mundo*, Madrid, 29 de septiembre de 1899, nº 17, p. 2.
- Alrededor del Mundo*, Madrid, 6 de octubre de 1899, nº 18, p. 2.
- Alrededor del Mundo*, Madrid, 13 de octubre de 1899, nº 19, p. 2.
- Alrededor del Mundo*, Madrid, 20 de octubre de 1899, nº 20, p. 2.
- Alrededor del Mundo*, Madrid, 27 de octubre de 1899, nº 21, p. 2.
- Alrededor del Mundo*, Madrid, 10 de noviembre de 1899, nº 23, p. 2.
- Alrededor del Mundo*, Madrid, 10 de noviembre de 1899, nº 24, p. 2.
- Alrededor del Mundo*, Madrid, 10 de noviembre de 1899, nº 25, p. 2.
- Alrededor del Mundo*, Madrid, 21 de junio de 1930, nº 1.618, pp. 684-685.
- Andalucía Comercial*, Córdoba, enero de 1924, nº 47, p. 38.
- Andalucía Ilustrada*, mayo de 1925, nº 63, p. 6.
- Anuario de la Vida Oficial, el Comercio y la Industria de la Provincia de Logroño*. Logroño, Imprenta, Librería y Encuadernación de "El Riojano" (Hijos de Alesón), 1915.
- Anuario-Riera*, Barcelona, 1904, t. II, p. 2.025.
- Anuario-Riera*, Barcelona, 1905, t. I, p. 2.089.
- Arquitectura y Construcción*, Barcelona, enero de 1908, nº 186, s.p.

- BARBERO, Luis, "Santa María la Real de Nájera", *Rioja Ilustrada*, Logroño, 6 de mayo de 1907, nº 18, s. p. [p. 5].
- BARBERO, Luis, "Santa María la Real de Nájera. II. La Iglesia", *Rioja Ilustrada*, Logroño, 20 de mayo de 1907, nº 20, s. p. [p. 4].
- BARBERO, Luis, "Santa María la Real de Nájera. III. La Coro alto.-Claustro de los Caballeros", *Rioja Ilustrada*, Logroño, 27 de mayo de 1907, nº 21, s. p. [p. 5].
- BARBERO, Luis, "Santa María la Real de Nájera. IV. El Panteón", *Rioja Ilustrada*, Logroño, 3 de junio de 1907, nº 22, s. p. [p. 4-5].
- BLANCO-BELMONTE, Marcos Rafael, "El mejor tesoro de Calahorra", *ABC*, Madrid, 5 de febrero de 1922, nº extraordinario, pp. 8-9.
- Blanco y Negro*, Madrid, 2 de enero de 1904, nº 661, p. 8.
- Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, Valladolid, noviembre de 1907, pp. 245-254.
- Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 1 de marzo de 1893, nº 1.
- Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 1 de octubre de 1893, nº 8.
- Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 1 de noviembre de 1893, nº 9, p. 110.
- Boletín Oficial del Estado*, Madrid, 13 de marzo de 1943, nº 72, p. 2.313.
- Boletín Oficial del Estado*, Madrid, 10 de octubre de 1943, nº 283, p. 9.810.
- Boletín Oficial del Estado*, Madrid, 22 de noviembre de 1980, nº 281, p. 26.051.
- Boletín Oficial del Estado*, Madrid, 29 de junio de 1985, nº 155, p. 1-34.
- Boletín Oficial de la Provincia de Logroño*, Logroño, 12 de enero de 1840, nº 4, p. 4.
- Boletín Oficial de la Provincia de Logroño*, Logroño, 7 de abril de 1858, nº 42, p. 4
- Boletín Oficial de la Provincia de Logroño*, Logroño, 12 de abril de 1858, nº 44, p. 4.
- Boletín Oficial de la Provincia de Logroño*, Logroño, 19 de abril de 1858, nº 46, p. 4.
- Boletín oficial de la Provincia de Logroño*, 17 de mayo de 1865, nº 59, p. 4.
- Boletín Oficial de la Provincia de Logroño*, Logroño, 4 de octubre de 1865, nº 119, p. 2.
- Boletín Oficial de la Provincia de Logroño*, Logroño, 3 de noviembre de 1880, nº 106, p. 3.
- Boletín Oficial de la Provincia de Logroño*, Logroño, 29 de septiembre de 1899, nº 214, p. 4.
- Boletín Oficial de la Provincia de Logroño*, Logroño, 23 de abril de 1909, nº 88, p. 354.
- Boletín Oficial de La Rioja*, Logroño, 23 de octubre de 2004, nº 136, pp. 5.718-5.738.
- Castilla Gráfica*, Madrid, 21 de septiembre de 1924, nº 32, pp. 10-11.
- Crisol. Diario de la República*, Madrid, 4 de septiembre de 1931, nº 96, p. 16.
- CUALQUIERA, Juan, "El Escorial de La Rioja. Monasterio de San Millán de Yuso", *Blanco y Negro*, Madrid, 16 de mayo de 1920, nº 1.513, pp. 27-30.

- DE CEREZEDA, Ignacio M., "La antigua Castilla.-La Sosierra de Navarra", *La Construcción Moderna*, Madrid, 15 de noviembre de 1904, nº 21, pp. 564-571.
- DE CEREZEDA, Ignacio M., "La antigua Castilla.-La Sosierra de Navarra", *La Construcción Moderna*, Madrid, 30 de noviembre de 1904, nº 22, pp. 587.
- DE COLMENARES Y ORGAZ, Aurelio, "Una Excursión a Illescas" en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 1 de mayo de 1898, nº 63, pp. 41-50.
- DE COLMENARES Y ORGAZ, Aurelio, "Una Excursión a Deva" en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 1 de julio de 1898, nº 65, pp. 73-78.
- DE COLMENARES Y ORGAZ, Aurelio, "Excursión a Cobarrubias[sic], Silos y Arlanza" en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, octubre-diciembre de 1905, nº 152-155, pp. 214-222.
- DE COLMENARES Y ORGAZ, Aurelio, "Excursión á Santillana y San Vicente de la Barquera" en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 1 de marzo de 1908, nº 152-155, vol. 16, pp. 68-79.
- DE COLMENARES Y ORGAZ, Aurelio, "Ezcaray y su iglesia" en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, septiembre de 1930, pp. 216-227.
- DE HUARTE Y DE JÁUREGUI, José M., "Viana de Navarra. La iglesia de Santa María. El ayuntamiento. La portada de San Pedro", *Blanco y Negro*, Madrid, 27 de febrero de 1921, nº 1.554, pp. 26-28.
- DE LUCAS ACEVEDO, J., "Pueblos pintorescos de España. Laguardia", *ABC*, Madrid, 8 de abril de 1923, nº extraordinario, pp. 8-10.
- DE LUCAS ACEVEDO, J., "La Colegiata de Santa María en Tudela", *ABC*, Madrid, 11 de noviembre de 1923, nº extraordinario, pp. 12-13.
- El Avisador Logroñés. Periódico semanal no político*, Logroño, 29 de abril de 1877, nº 22, p. 2.
- El Clamor Público*, Madrid, 30 de noviembre de 1851, nº 2.272, s. p. [p. 4].
- El Diluvio. Semanario festivo ilustrado*, Logroño, 12 de septiembre de 1897, nº 11, pp. 1 y 5.
- El Diluvio. Semanario festivo ilustrado*, Logroño, 5 de diciembre de 1897, nº 23, p. 1.
- El Diluvio. Semanario festivo ilustrado*, Logroño, 12 de diciembre de 1897, nº 24, p. 1.
- El Diluvio. Semanario festivo ilustrado*, Logroño, 9 de enero de 1898, nº 27, p. 5.
- El Diluvio. Semanario festivo ilustrado*, Logroño, 17 de abril de 1898, nº 40, p. 4.
- El Diluvio. Semanario festivo ilustrado*, Logroño, 12 de junio de 1898, nº 48, p. 3.
- El Eco de Navarra*, 11 de noviembre de 1876, nº 108, p. 4.
- El Eco de Teruel*, Teruel, 9 de enero de 1887, nº 34, p. 2.
- El Financiero*, Madrid, 25 de agosto de 1922, nº 1.117, pp. 1-23.
- El Heraldo*, Madrid, 11 de julio de 1844, nº 638, p. 4
- El Heraldo*, Madrid, 19 de septiembre de 1845, nº 1.000, p. 4.

- El Pensamiento Español*, Madrid, 15 de agosto de 1863, nº 1.115, p. 3.
- El Pensamiento Español*, Madrid, 17 de agosto de 1863, nº 1.116, p. 3.
- El Progreso Fotográfico*, Barcelona, febrero de 1924, nº 44, pp. 50-51.
- El Siglo Futuro*, Madrid, 8 de marzo de 1935, nº 8.467, p. 4.
- El Tajo. Crónica decimal de la Provincia de Toledo*, Toledo, 20 de octubre de 1866, nº 28, p. 250.
- ESPAÑA, Miguel, "La iglesia Colegial de la Redonda", *La Esfera*, Madrid, 18 de diciembre de 1920, nº 363, s.p.
- F. A. A., "El regreso", *La Hormiga de Oro*, Barcelona, 16 de mayo de 1935, nº 20, pp. 309-311.
- Gaceta de Madrid*, Madrid, 10 de mayo de 1840, nº 2.013, p. 1.
- Gaceta de Madrid*, Madrid, 21 de junio de 1844, nº 3.568, p. 1.
- Gaceta de Madrid*, Madrid, 18 de diciembre de 1873, nº 352, p. 731.
- Gaceta de Madrid*, Madrid, 1 de noviembre de 1889, nº 305, pp. 325-326.
- Gaceta de Madrid*, Madrid, 14 de julio de 1894, nº 195, pp. 203-204.
- Gaceta de Madrid*, Madrid, 2 de junio de 1900, nº 153, p. 1079.
- Gaceta de Madrid*, Madrid, 18 de febrero de 1902, nº 49, p. 735.
- Gaceta de Madrid*, Madrid, 8 de julio de 1911, nº 189, p. 95.
- Gaceta de Madrid*, Madrid, 5 de marzo de 1915, nº 64, p. 708-709.
- Gaceta de Madrid*, Madrid, 14 de julio de 1931, nº 195, p. 382.
- Gaceta de Madrid*, Madrid, 25 de mayo de 1933, nº 145, p. 1.394.
- Guía Oficial de Logroño de 1925*, Logroño, Imprenta General, Agencia Siris, 1925.
- Guía-Consultorio del Forastero. Logroño 1925*, Logroño, Nueva Imprenta, 1925.
- Guía de Logroño. 1933*, Logroño, Artes Gráficas Notario Hermanos, 1933.
- Heraldo Alavés*, Vitoria, 28 de octubre de 1918, nº 7.401, p. 1.
- HERGUETA Y NARTÍN, Narciso, "Noticias Históricas de la Real Divisa é Iglesia de Santa María de la Piscina fundadas en San Vicente de la Sonsierra", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid, junio de 1906, nº 6, pp. 467-499.
- HERGUETA Y NARTÍN, Narciso, "Rioja antigua", *Academia Heráldica*, Madrid, junio de 1906, pp. 4-7.
- HERGUETA Y NARTÍN, Narciso, "Rioja antigua", *Academia Heráldica*, Madrid, diciembre de 1906, pp. 99-105.
- HERGUETA Y NARTÍN, Narciso, "Rioja antigua", *Academia Heráldica*, Madrid, enero de 1907, pp. 8-12.
- La Correspondencia*, Palma, 22 de noviembre de 1898, nº 142, p. 3.
- La Correspondencia de España*, Madrid, 23 de diciembre de 1886, nº 10.502, p. 3.

- La Correspondencia de Valencia*, Valencia, 6 de enero de 1930, nº 21.078, p. 1.
- La Esfera*, Madrid, 5 de diciembre de 1914, nº 49, s.p.
- La Esfera*, Madrid, 10 de noviembre de 1917, nº 202, s.p.
- La Esfera*, Madrid, 2 de marzo de 1918, nº 218, s.p.;
- La Esfera*, Madrid, 23 de noviembre de 1918, nº 256, s.p.
- La Esfera*, Madrid, 18 de enero de 1919, nº 264, s.p.
- La Esfera*, Madrid, 17 de enero de 1920, nº 315, s.p.
- La Esfera*, Madrid, 6 de marzo de 1920, nº 322, s.p.
- La Esfera*, Madrid, 18 de septiembre de 1920, nº 350, s.p.
- La Esfera*, Madrid, 29 de agosto de 1925, nº 608, s.p.
- La Esfera*, Madrid, 9 de octubre de 1926, nº 666, pp. 34-35.
- La Esfera*, Madrid, 18 de diciembre de 1926, nº 676, p. 28.
- La Esfera*, Madrid, 15 de enero de 1927, nº 680, pp. 26-28.
- La Esfera*, Madrid, 1 de octubre de 1927, nº 717, p. 21.
- La Esfera*, Madrid, 13 de diciembre de 1930, nº 884, pp. 24-25.
- La Fotografía*, Madrid, noviembre de 1905, nº 50, p. 9
- La Fotografía*, Madrid, septiembre de 1907, nº 72, pp. 353-364.
- La Hormiga de Oro*, Barcelona, 11 de junio de 1904, nº 24, p. 10.
- La Iberia*, 1 de julio de 1865, nº 3.393, p. 3.
- La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 30 de diciembre de 1874, nº 48, p. 1.
- La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 15 de marzo de 1904, nº 10, pp. 154-157.
- La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 8 de abril de 1904, nº 13, pp. 202-204.
- La Ilustración. Revista hispano-americana*, Barcelona, 19 de mayo de 1889, nº 446, pp. 312, 313 y 316.
- La Libertad*, Madrid, 8 de diciembre de 1921, nº 629, p. 7.
- La Lumière*, París, 25 de febrero de 1854, nº 8, p. 29.
- La Lumière*, París, 20 de mayo de 1854, nº 20, p. 77.
- La Rioja*, Logroño, 15 de agosto de 1890, nº 474, p. 3.
- La Rioja*, Logroño, 25 de julio de 1891, nº 754, p. 3.
- La Rioja*, Logroño, 1 de agosto de 1891, nº 759, p. 3.
- La Rioja*, Logroño, 7 de octubre de 1891, nº 813, p. 2.
- La Rioja*, Logroño, 28 de febrero de 1892, nº 932, p. 3.
- La Rioja*, Logroño, 11 de diciembre de 1897, nº 2.720, p. 3.

- La Rioja*, Logroño, 6 de marzo de 1898, nº 2.793, p. 3.
- La Rioja*, Logroño, 17 de abril de 1898, nº 2.829, p. 2.
- La Rioja*, Logroño, 23 de agosto de 1899, nº 3.251, p. 1.
- La Rioja*, Logroño, 1 de noviembre de 1901, nº 3.935, p. 3.
- La Rioja*, Logroño, 19 de diciembre de 1901, nº 3.980, p. 2.
- La Rioja*, Logroño, 21 de diciembre de 1901, nº 3.982, p. 3.
- La Rioja*, Logroño, 31 de enero de 1902, nº 4.017, p. 2.
- La Rioja*, Logroño, 4 de junio de 1902, nº 4.123, p. 3.
- La Rioja*, Logroño, 31 de julio de 1902, nº 4.171, p. 1.
- La Rioja*, Logroño, 29 de agosto de 1902, nº 4.195, p. 1.
- La Rioja*, Logroño, 4 de septiembre de 1902, nº 4.199, p. 2.
- La Rioja*, Logroño, 12 de septiembre de 1902, nº 4.206, p. 2.
- La Rioja*, Logroño, 8 de octubre de 1902, nº 4.255, p. 2.
- La Rioja*, Logroño, 22 de noviembre de 1902, nº 4.267, p. 3.
- La Rioja*, Logroño, 25 de abril de 1903, nº 4.399, p. 1.
- La Rioja*, Logroño, 24 de junio de 1903, nº 4.450, p. 3.
- La Rioja*, Logroño, 9 de julio de 1903, nº 4.464, p. 1.
- La Rioja*, Logroño, 27 de abril de 1904, nº 4.719, p. 2.
- La Rioja*, Logroño, 30 de abril de 1904, nº 4.722, p. 1.
- La Rioja*, Logroño, 10 de mayo de 1904, nº 4.731, p. 2.
- La Rioja*, Logroño, 10 de junio de 1904, nº 4.768, p. 1.
- La Rioja*, Logroño, 21 de agosto de 1904, nº 4.817, p. 3.
- La Rioja*, Logroño, 1 de septiembre de 1904, nº 4.826, p. 2.
- La Rioja*, Logroño, 4 de septiembre de 1904, nº 4.829, p. 2.
- La Rioja*, Logroño, 22 de septiembre de 1904, nº 4.844, p. 2.
- La Rioja*, Logroño, 15 de noviembre de 1904, nº 4.890, p. 3.
- La Rioja*, Logroño, 3 de marzo de 1905, nº 4.983, p. 4
- La Rioja*, Logroño, 17 de marzo de 1905, nº 4.995, p. 1.
- La Rioja*, Logroño, 17 de agosto de 1905, nº 5.126, p. 3.
- La Rioja*, Logroño, 20 de diciembre de 1905, nº 5.234, p. 1.
- La Rioja*, Logroño, 8 de marzo de 1906, nº 5.301, p. 1.
- La Rioja*, Logroño, 24 de mayo de 1906, nº 5.377, p. 3.
- La Rioja*, Logroño, 27 de mayo de 1906, nº 5.380, p. 3.

- La Rioja*, Logroño, 13 de julio de 1906, nº 5.421, p. 1.
- La Rioja*, Logroño, 27 de julio 1906, nº 5.443, p. 1.
- La Rioja*, Logroño, 24 de agosto de 1906, nº 5.457, p. 2.
- La Rioja*, Logroño, 20 de septiembre de 1906, nº 5.480, p. 2.
- La Rioja*, Logroño, 5 de septiembre de 1907, nº 5.782, p. 1.
- La Rioja*, Logroño, 13 de febrero de 1908, nº 5.922, p. 1.
- La Rioja*, Logroño, 21 de febrero de 1908, nº 5.929, p. 1.
- La Rioja*, Logroño, 29 de febrero de 1908, nº 5.936, p. 1.
- La Rioja*, Logroño, 9 de agosto de 1908, nº 6.070, p. 2.
- La Rioja*, Logroño, 9 de septiembre de 1908, nº 6.096, p. 4.
- La Rioja*, Logroño, 13 de octubre de 1908, nº 6.126, p. 2.
- La Rioja*, Logroño, 15 de noviembre de 1908, nº 6.155, p. 1.
- La Rioja*, Logroño, 31 de diciembre de 1908, nº 6.195, p. 2.
- La Rioja*, Logroño, 10 de febrero de 1909, nº 6.231, p. 1.
- La Rioja*, Logroño, 12 de mayo de 1909, nº extraordinario, p. 8.
- La Rioja*, Logroño, 29 de junio de 1909, nº extraordinario, pp. 1-16.
- La Rioja*, Logroño, 5 de octubre de 1909, nº 6.437. p. 2.
- La Rioja*, Logroño, 20 de febrero de 1910, nº 6.557, p. 1.
- La Rioja*, Logroño, 8 de septiembre de 1911, nº 7.045, p. 1
- La Rioja*, Logroño, 2 de diciembre de 1911, nº ,7.120 p. 2.
- La Rioja*, Logroño, 3 de enero de 1912, nº 7.147, p. 1.
- La Rioja*, Logroño, 4 de enero de 1912, nº 7.148, p. 1.
- La Rioja*, Logroño. 22 de febrero de 1912, nº 7.191, p. 2.
- La Rioja*, Logroño, 20 de mayo de 1913, nº 7.601, p. 1.
- La Rioja*, Logroño, 17 de septiembre de 1913, nº 7.721, p. 3.
- La Rioja*, Logroño, 6 de octubre de 1913, nº 7.740, p. 1.
- La Rioja*, Logroño, 21 de enero de 1914, nº 7.846, p. 1.
- La Rioja*, Logroño, 29 de junio de 1915, nº 8.362, p. 3.
- La Rioja*, Logroño, 14 de octubre de 1915, nº 8.469, p. 3.
- La Rioja*, Logroño, 19 de agosto de 1916, nº 8.774, p. 3.
- La Rioja*, Logroño, 28 de mayo de 1917, nº 9.063, p. 1.
- La Rioja*, Logroño, 7 de noviembre de 1917, nº 9.234, p. 3.
- La Rioja*, Logroño, 27 de noviembre de 1919, nº 9.978, p. 2.

- La Rioja*, Logroño, 16 de diciembre de 1917, nº 9.273, p. 3.
- La Rioja*, Logroño, 10 de abril de 1920, nº 10.101, p. 6.
- La Rioja*, Logroño, 24 octubre 1920, nº 10.269, p. 2.
- La Rioja*, Logroño, 1 de noviembre de 1921, nº 10.584, p. 2.
- La Rioja*, Logroño, 14 de marzo de 1922, nº 10.698, p. 2.
- La Rioja*, Logroño, 28 de marzo de 1922, nº 10.711, p. 5.
- La Rioja*, Logroño, 9 de abril de 1922, nº 10.722, p. 2.
- La Rioja*, Logroño, 15 de septiembre de 1923, nº 11.167, p.4.
- La Rioja*, Logroño, 16 de octubre de 1923, nº 11.193, pp. 1 y 3.
- La Rioja*, Logroño, 1 de enero de 1924, nº 11.259, p. 8.
- La Rioja*, Logroño, 18 de enero de 1924, nº 11.274, p. 3.
- La Rioja*, Logroño, 12 de febrero de 1924, nº 11.295, p.3.
- La Rioja*, Logroño, 5 de octubre de 1924, nº 11.498, p. 3.
- La Voz de Aragón*, Zaragoza, 5 de abril de 1929, nº 1.203, p. 1.
- La Voz de Aragón*, Zaragoza, 18 de abril de 1929, nº 1.214, p. 9.
- La Voz de Aragón*, Zaragoza, 16 de mayo de 1929, nº 1.238, p. 8.
- La Voz de Aragón*, Zaragoza, 31 de agosto de 1929, nº 1.331, pp. 4, 9 y 11.
- La Voz de Aragón*, Zaragoza, 1 de septiembre de 1929, nº 1.332, p. 11.
- La Voz de Aragón*, Zaragoza, 18 de septiembre de 1929, nº 1.346, p. 3.
- La Voz de Aragón*, Zaragoza, 21 de septiembre de 1929, nº 1.349, p. 1.
- La Voz de Aragón*, Zaragoza, 29 de septiembre de 1929, nº 1.356, p. 16.
- La Voz de Aragón*, Zaragoza, 5 de diciembre de 1929, nº 1.413, p. 8.
- La Voz de Aragón*, Zaragoza, 11 de marzo de 1930, nº 1.389, p. 3.
- La Voz de Aragón*, Zaragoza, 9 de abril de 1930, nº 1.413, p. 8.
- La Voz de Aragón*, Zaragoza, 3 de mayo de 1930, nº 1.434, p. 8.
- La Voz de Aragón*, Zaragoza, 31 de agosto de 1930, nº 1.537, pp. 4-5.
- La Voz de Aragón*, Zaragoza, 25 de noviembre de 1930, nº 1.609, p. 8.
- La Voz de Aragón*, Zaragoza, 1 de abril de 1931, nº 1.717, p. 8.
- La Voz de Aragón*, Zaragoza, 17 de abril de 1931, nº 1.731, p. 16.
- La Voz de Aragón*, Zaragoza, 6 de mayo de 1931, nº 1.746, p. 3.
- La Voz de Aragón*, Zaragoza, 26 de mayo de 1931, nº 1.763, p. 4.
- La Voz de Aragón*, Zaragoza, 20 de junio de 1931, nº 1.785, p. 3.
- La Voz de Aragón*, Zaragoza, 8 de septiembre de 1931, nº 1.854, p. 10.

- La Voz de Aragón*, Zaragoza, 19 de enero de 1932, nº 1.969, p. 8.
- La Voz de Aragón*, Zaragoza, 29 de abril de 1932, nº 2.056, p. 8.
- La Voz de Aragón*, Zaragoza, 14 de agosto de 1932, nº 2.148, p. 4.
- La Voz de Aragón*, Zaragoza, 4 de septiembre de 1932, nº 2.166, p. 4.
- La Voz de Aragón*, Zaragoza, 6 de septiembre de 1932, nº 2.167, p. 9.
- La Voz de Aragón*, Zaragoza, 19 de enero de 1933, nº 2.264, p. 3.
- La Voz de Aragón*, Zaragoza, 9 de noviembre de 1933, nº 2.502, p. 6.
- La Voz de Aragón*, Zaragoza, 14 de diciembre de 1933, nº 2.532, p. 12.
- La Voz de Aragón*, Zaragoza, 15 de diciembre de 1933, nº 2.533, p. 3.
- Labor*, Soria, 13 de junio de 1941, nº 674, p. 3.
- LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, “La catedral de Santo Domingo de la Calzada (Logroño)”, *Arquitectura y Construcción*, Barcelona, abril de 1908, nº 189, pp. 100-107.
- Las Provincias*, Valencia, 19 de mayo de 1932, nº 20.470, p. 13.
- LAYNA SERRANO, Francisco, “Pueblos de La Rioja. San Vicente de la Sonsierra” en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 1944, nº 52, pp. 263-277.
- LAYNA SERRANO, Francisco, “La ciudad de Haro, antigua villa condal” en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 1945, nº 52, pp. 137-158.
- LÓPEZ DE CASTRO, Celestino M., “Retazos de un antiguo reino. El Monasterio de Santa María la Real, de Nájera”, *Oasis*, Madrid, septiembre de 1935, nº 11, pp. 146-156.
- MASIP, Paulino, “Una ciudad de Castilla. Logroño”, *Estampa*, Madrid, 17 de abril de 1928, nº 16, s. p.
- MASIP, Paulino, “Sierra de Cameros, vivero de millonarios”, *Estampa*, Madrid, 26 de agosto de 1930, nº 137, s. p.
- MENDIZÁBAL, Francisco, “San Millán de la Cogolla y sus célebres y antiquísimos marfiles”, *ABC*, Madrid, 27 de febrero de 1927, nº extraordinario, pp. 24-25.
- MENÉNDEZ; José Luis, “Huesca, la legendaria. La Catedral y San Pedro”, *ABC*, Madrid, 9 de noviembre de 1924, nº extraordinario, pp. 12-13.
- ORTEGA MUNILLA, José, “Visiones de un itinerario entre Logroño y Álava”, *La Esfera*, Madrid, 22 de febrero de 1919, nº 269, s. p.
- Revista Íbero-Americana de Ciencias Médicas*, marzo de 1899, nº 1, pp. 1-15.
- Revista Íbero-Americana de Ciencias Médicas*, septiembre de 1901, nº 11, p. 4.
- Rioja Industrial*, Logroño, septiembre de 1920, s.p. nº 1, [p. 45].
- Rioja Industrial*, Logroño, septiembre de 1923, s.p. nº 3, [pp. 195 y 202].
- Rioja Industrial*, Logroño, septiembre de 1926, nº 6, s. p. [p. 289].
- Rioja Industrial*, Logroño, septiembre de 1927, nº 7, s. p. [p. 345].

- Rioja Industrial*, Logroño, septiembre de 1929, nº 9, s. p. [pp. 493, 497, 498, 503].
- Rioja Industrial*, Logroño, septiembre de 1930, nº 10, s. p. [pp. 587, 589, 622].
- Rioja Industrial*, Logroño, septiembre de 1931, nº 11, s. p. [pp. 665].
- Rioja Industrial*, Logroño, septiembre de 1932, nº 12, s.p. [p. 740].
- Rioja Industrial*, Logroño, septiembre de 1933, nº 13, s.p. [pp. 413, 815 y 817].
- Rioja Industrial*, Logroño, septiembre de 1934, nº 14, s. p. [p. 887].
- Rioja Industrial*, Logroño, septiembre de 1935, nº 15, s. p. [p. 959].
- RITTWAGEN, Guillermo, “Tierra de Cameros”, *La Esfera*, Madrid, 29 de noviembre de 1919, nº 309, s. p.
- RITTWAGEN, Guillermo, “Santo Domingo de la Calzada. Una ciudad fundada y engrandecida por un santo”, *La Esfera*, Madrid, 17 de julio de 1920, nº 341, s.p.
- RITTWAGEN, Guillermo, “El arte románico en La Rioja”, *La Esfera*, Madrid, 11 de septiembre de 1920, nº 349, s.p.
- SERRANO FATIGATI, Enrique, “Templos y monasterios con restos reales”, *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 15 de marzo de 1904, nº 10, pp. 154-155.
- SERRANO FATIGATI, Enrique, “Los restos primitivos y clásicos, los primeros medioevales y los prerrománicos”, *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 8 de abril de 1904, nº 13, pp. 202-204.
- SERVET, Manuel, “La iglesia Imperial de Santa María de Palacio. Logroño”, *ABC*, Madrid, 12 de marzo de 1922, nº extraordinario, pp. 12-13.
- SERVET, Manuel, “Santa María la Redonda, Logroño”, *ABC*, Madrid, 2 de julio de 1922, nº extraordinario, pp. 10-11.
- The Daily Graphic*, Nueva York, 4 de marzo de 1880, p. 38.
- TORRES ARGULLOL, José, “Crónica mensual de arte arquitectónico”, *Arquitectura y Construcción*, Barcelona, octubre de 1901, nº 111, pp. 294-299.
- TORRES BALBÁS, “Las nuevas formas de la Arquitectura” en *Arquitectura. Órgano Oficial de la Sociedad Central de Arquitectos*, Madrid, junio de 1919, nº 14, pp. 145-148.
- TORRES BALBÁS, Leopoldo, “El Patio de los Leones” en *Arquitectura*, vol. 11, 1929, pp. 221-234.
- TORRES BALBÁS, Leopoldo, “La reparación de los monumentos antiguos en España” en *Arquitectura*, Madrid, enero de 1933, nº 163, pp. 1-9.
- Unión Patriótica*, Madrid, 1 de junio de 1930, nº 89, pp. 22-23.

11.4. Recursos digitales:

- Al rescate del patrimonio fotográfico e industrial, [en línea], Fototipia Thomas, <<https://www.fototipiathomas.es/>>, [Consulta: 23-08-2021].
- Alrededor del Mundo* (Madrid), [en línea], Biblioteca Nacional de España, <<http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0001801836&lang=es>>, [Consulta: 10-09-2021].
- Archivo Fotográfico de Layna Serrano, [en línea], Centro de Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara, <<https://cefihgu.es/archivos-y-colecciones/archivo-fotografico-layna-serrano/>>, [Consulta: 23-6-2022].
- Archivo Mas, [en línea], Instituto Amatller de Arte Hispánico, <<https://amatller.org/el-instituto/fondos/archivo-mas/>>, [Consulta: 15-10-2020].
- Arozamena Ayala, Ainhoa. *Torcida Torre, Manuel*, [en línea], 2 Enciclopedia Auñamendi, <<https://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/es/torcida-torre-manuel/ar-143047/>>, [Consulta: 17-9-2022].
- Bellezas de Barcelona*, [en línea], Biblioteca Nacional de España, <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000198453&page=1>>, [Consulta: 11-03-2022].
- Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico [en línea], Ministerio de Cultura y Deporte, <<https://bvpb.mcu.es/es/inicio/inicio.do>>, [Consulta: 5-10-2022].
- Bisson Frères, [en línea], Museo Nacional del Prado, <<https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/bisson-freres/94e2ce68-0bc2-457e-a899-e4ecc1e03c40>>, [Consulta: 12-01-2022].
- Casa de la Imagen [en línea], <<https://casadelaimagen.com/>>, [Consulta: 13-09-2022].
- Charles Clifford, *Misal de San Millán de la Cogolla*, h. 1860, papel albúmina (17/30/39), [en línea], Biblioteca Nacional de España, <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000028152>>, [Consulta: 20-10-2020].
- Charles Clifford, *Salterio de San Millán de la Cogolla*, h. 1860, papel albúmina (17/30/38), [en línea], Biblioteca Nacional de España, <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000028150>>, [Consulta: 20-10-2020].
- Clifford. Portal dels fotògrafs del segle XIX a Espanya, [en línea], <<http://www.fotoconnexio.org/clifford/>>, [Consulta: 20-11-2020].
- Colección Roisin, [en línea], IEF, <<https://www.iefc.cat/es/colecciones/roisin/>>, [Consulta: 23-08-2021].
- Colección Thomas, [en línea], IEF, <<https://www.iefc.cat/es/colecciones/thomas/>>, [Consulta: 23-08-2021].
- Colección y artistas, [en línea], Museo Universidad de Navarra, <<https://museo.unav.edu/coleccion-y-artistas/la-coleccion>>, [Consulta: 22-9-2022].
- Conferencia “Clifford, Laurent y Moreno. Inicios de la fotografía de arte en España” impartida por Isabel Argerich (IPCE) el 18 de junio de 2016 en el auditorio del Edificio de los Jerónimos

- (Museo del Prado), [en línea], Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=9_ryeLC86oc&t=573s>, [Consulta: 13-05-2021].
- Cultural Rioja [en línea], <<http://www.culturalrioja.org/>>, [Consulta: el 13-09-2022].
- DELGADO IDARRETA, José Miguel, “Amós Salvador Carreras”, [en línea], Diccionario Biográfico de la Real Academia de la Historia, <<https://dbe.rah.es/biografias/32705/amos-salvador-y-carreras>>, [Consulta: 22-9-2022].
- El Grafoscopio. Un siglo de miradas al Museo del Prado (1819-1920), [en línea], Museo Nacional del Prado, <<https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/el-grafoscopio-un-siglo-de-miradas-al-museo-del/81bfb972-aade-4c24-93b2-dbd7e26e5e4a>>, [Consulta: 12-09-2022].
- Fondo Fotográfico Julián Loyola, [en línea], Archivo Histórico Provincial de La Rioja, <<https://www.larioja.org/archivo-historico/es/fondos-digitalizados>>, [Consulta: 15-6-2022].
- Fondo Fotográfico Oñate-Reynares, [en línea], Archivo de Álava, <<http://www.araba.eus/arabadok//permalink/1@403371>>, [Consulta: 1-10-2022].
- Fotógrafos de Logroño, [en línea], Ayuntamiento de Logroño, <<http://www.fotografosdelogrono.com/index.html>>, [Consulta: 7-09-2022].
- Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España, [en línea], Ministerio de Cultura y Deporte, <<http://catalogos.mecd.es/IPCE/cgi-ipce/ipcefototeca/O13134/ID44cb9f32?ACC=101>>, [Consulta: 27-09-2022].
- GARCÍA SEPÚLVEDA, María Pilar, “Miguel Salvador Carreras”, [en línea], Diccionario Biográfico de la Real Academia de la Historia, <<https://dbe.rah.es/biografias/19545/miguel-salvador-y-carreras>>, [Consulta: 22-9-2022].
- Hemeroteca Digital, [en línea], Biblioteca Nacional de España, <<http://hemerotecadigital.bne.es/index.vm>>, [Consulta: 5-10-2022].
- Instituto de Estudios Riojanos, [en línea], Gobierno de La Rioja, <<https://www.larioja.org/i-estudios-riojanos/es/instituto-estudios-riojanos>>, [Consulta: 27-09-2022].
- La Esfera (Madrid. 1914), [en línea], Biblioteca Nacional de España, <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/hd0003030059>>. [Consulta: 15-09-2022].
- La llegada a Ourense, [en línea], *Schreck Fotógrafos*, <<https://www.schreck.es/pasado/>>, [Consulta: 4-12-2020].
- La Rioja en la memoria. Archivo gráfico de La Rioja, [en línea], Gobierno de La Rioja, <<http://www.lariojaenlamemoria.com/>>, [Consulta: 20-11-2021].
- Localizador de imágenes, [en línea], Fototipia Thomas, <<https://www.fototipiathomas.es/localizador-de-imagenes/>>, [Consulta: 23-08-2021].
- MARTÍNEZ LASECA, José María, y DEL RÍO CHICOTE, Ignacio, “Juan Antonio Gaya Nuño”, [en línea], Diccionario Biográfico de la Real Academia de la Historia, <<https://dbe.rah.es/biografias/10629/juan-antonio-gaya-nuno>>, [Consulta: 28-09-2022].
- Obra de Paul Marès, [en línea], Biblioteca Nacional de Francia, <<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42367019m>>, [Consulta: 12-01-2022].

- Origen e historia, [en línea], Fototipia Thomas, <<https://www.fototipiathomas.es/origen-e-historia/>>, [Consulta: 23-08-2021].
- Portal de Archivos Españoles, [en línea], Ministerio de Cultura y Deporte, <<https://pares.culturaydeporte.gob.es/inicio.html>>, [Consulta: 5-10-2022].
- R. P. Napper, 2598. *Logrono. The Calle Mayer*, Logroño, h. 1863, papel albúmina (E.208:2012-1994), [en línea], Victoria & Albert Museum, <<https://collections.vam.ac.uk/item/O216342/logrono--the-calle-mayer-photograph-francis-frith/>>, [Consulta: 17-09-2022].
- R. P. Napper, 2599. *Logroña. San Bartolomo*, Logroño, h. 1863, papel albúmina (E.208:2013-1994), [en línea], Victoria & Albert Museum, <<https://collections.vam.ac.uk/item/O216343/logro%C3%B1a-san-bartolomo-photograph-francis-frith/>>, [Consulta: 17-09-2022].
- R. P. Napper, 2600. *Logrono. Great Door San Bartolomo*, Logroño, h. 1863, papel albúmina (E.208:2014-1994), [en línea], Victoria & Albert Museum, <<https://collections.vam.ac.uk/item/O216344/logrono--great-door-san-photograph-francis-frith/>>, [Consulta: 17-09-2022].
- Real Academia de la Historia, (en adelante RAH), *Beato de San Millán de la Cogolla*, ms. 33, siglos X-XII, Monasterio de San Millán de la Cogolla. *Commentaria in Apocalipsin libri XII*, [en línea], Biblioteca Digital Real Academia de la Historia, <<https://bibliotecadigital.rah.es/es/consulta/registro.do?id=124>>, [Consulta: 12-5-2021].
- Reconstruir lo destruido, [en línea], Fototipia Thomas, <<https://www.fototipiathomas.es/reconstruir-lo-destruido/>>, [Consulta: 23-08-2021].
- TENISON, Edward King, *Recuerdos de España. 1852-1853*, [en línea], Biblioteca Nacional de Francia, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b531929151/f1.item#>>, [Consulta: 13-01-2022].
- TENISON, Louisa, *Castile and Andalusia*. Londres, Richard Bentley, 1853, [en línea], Biblioteca Virtual de Andalucía, <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1008919>, [Consulta: 27-01-2022].
- Todocolección, [en línea], <<https://www.todocoleccion.net/>>, [Consulta: 1-10-2022].
- VAFFIER, [413 phot. d'Espagne et du Portugal prises par Hubert Vaffier au cours de ses deux voyages en 1889 et en 1890], antes de 1891, [en línea], Biblioteca Nacional de Francia, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8553830h>>, [Consulta: 27-04-2022].
- Victoria & Albert Museum [en línea], <<https://www.vam.ac.uk/>>, [Consulta: 5-10-2022].

12. Índices:

12.1. Catálogo fotográfico:

- 001. Anónimo, *Fachada occidental de la iglesia de San Bartolomé en Logroño*, Logroño, h. 1901, tarjeta postal (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 607-609.
- 002. Anónimo, *Portada occidental de la iglesia de San Bartolomé en Logroño*, Logroño, h. 1911, tarjeta postal (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 610-612.
- 003. Anónimo, *Fachada occidental de la iglesia de San Bartolomé en Logroño*, Logroño, anterior a 1915, tarjeta postal (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 613-615.
- 004. Alberto Muro, *Fachada occidental de la iglesia de San Bartolomé en Logroño*, Logroño, h. 1915, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 616-618.
- 005. Alberto Muro, *Fachada occidental de la iglesia de San Bartolomé en Logroño*, Logroño, h. 1915, tarjeta postal (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 619-621.
- 006. Alberto Muro, *Fachada occidental de la iglesia de San Bartolomé en Logroño*, Logroño, h. 1915, tarjeta postal (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 622-624.
- 007. Pelai Mas, *Fachada occidental de la iglesia de San Bartolomé en Logroño*, Logroño, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 625-627.
- 008. Pelai Mas, *Portada occidental de la iglesia de San Bartolomé en Logroño*, Logroño, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 628-630.
- 009. Pelai Mas, *Tímpano de la portada occidental de la iglesia de San Bartolomé en Logroño*, Logroño, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 631-633.
- 010. Pelai Mas, *Escultura monumental del hastial norte de la portada occidental de la iglesia de San Bartolomé en Logroño*, Logroño, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 634-636.
- 011. Pelai Mas, *Escultura monumental del hastial oeste del lado norte de la portada occidental de la iglesia de San Bartolomé en Logroño*, Logroño, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 637-639.
- 012. Pelai Mas, *Escena del desuello de san Bartolomé en la portada occidental de la iglesia de San Bartolomé en Logroño*, Logroño, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 640-642.
- 013. Pelai Mas, *Escena de la prédica de san Bartolomé en la portada occidental de la iglesia de San Bartolomé en Logroño*, Logroño, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 643-645.

- 014. Pelai Mas, *Escena del grupo escuchando la prédica de san Bartolomé en la portada occidental de la iglesia de San Bartolomé en Logroño*, Logroño, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 646-648.
- 015. Pelai Mas, *Escultura monumental del piso superior del lado sur de la portada occidental de la iglesia de San Bartolomé en Logroño*, Logroño, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 649-651.
- 016. Pelai Mas, *Escultura monumental del lado sur de la iglesia de San Bartolomé en Logroño*, Logroño, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 652-654.
- 017. Pelai Mas, *Escena del rey Astiages de la portada occidental de la iglesia de San Bartolomé en Logroño*, Logroño, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 655-657.
- 018. Pelai Mas, *Escultura monumental del hastial oeste del lado sur de la portada occidental de la iglesia de San Bartolomé en Logroño*, Logroño, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 658-660.
- 019. Anónimo, *Fachada occidental de la iglesia de San Bartolomé en Logroño*, Logroño, 1934, tarjeta postal (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 661-663.
- 020. Alberto Muro, *Nave central de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1912-1930, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 664-666.
- 021. Alberto Muro, *Puerta de Carlos V en el monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1912-1930, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 667-669.
- 022. Alberto Muro, *Puerta plateresca del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1912-1930, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 670-672.
- 023. Alberto Muro, *Detalle del ala norte del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1912-1930, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 673-675.
- 024. Alberto Muro, *Detalle de esculturas del ángulo noroccidental del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1912-1930, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 676-678.
- 025. Alberto Muro, *Ángulo noroccidental del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1912-1930, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 679-681.
- 026. Alberto Muro, *Puerta de acceso al patio del claustro bajo de monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1912-1930, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 682-684.

- 027. Alberto Muro, *Ala oriental del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1912-1930, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 685-687.
- 028. Alberto Muro, *Ala occidental del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1912-1930, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 688-690.
- 029. Alberto Muro, *Ala meridional del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1912-1930, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 691-693.
- 030. Alberto Muro, *Sepulcro de Diego López de Haro en el claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1912-1930, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 694-696.
- 031. Alberto Muro, *Coro alto de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1912-1930, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 697-699.
- 032. Alberto Muro, *Vista parcial del Panteón Real de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, 1912-1930, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 700-702.
- 033. Alberto Muro, *Acceso a la cueva de la Virgen desde el Panteón Real de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1912-1930, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 703-705.
- 034. Alberto Muro, *Ala meridional del Panteón Real de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1912-1930, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 706-708.
- 035. Alberto Muro, *Sepulcro de la reina Blanca de Navarra en la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1912-1930, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 709-711.
- 036. Pelai Mas, *Nave del evangelio de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 712-714.
- 037. Pelai Mas, *Nave central y coro alto de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 715-717.
- 038. Pelai Mas, *Nave central y coro alto de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 718-720.
- 039. Pelai Mas, *Nave central de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 721-723.

- 040. Pelai Mas, *Nave central y coro alto de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 724-726.
- 041. Pelai Mas, *Nave central de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 727-729.
- 042. Pelai Mas, *Nave central y coro alto de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 730-732.
- 043. Pelai Mas, *Ángulo noroeste de la sillería del coro alto de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 733-735.
- 044. Pelai Mas, *Vista general de la sillería del coro alto de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 736-738.
- 045. Pelai Mas, *Vista parcial de la sillería del coro alto de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 739-741.
- 046. Pelai Mas, *Panteón Real de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 742-744.
- 047. Pelai Mas, *Ala meridional del Panteón Real de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 745-747.
- 048. Pelai Mas, *Acceso desde el Panteón Real a la cueva de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 748-750.
- 049. Pelai Mas, *Panteón Real de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 751-753.
- 050. Pelai Mas, *Detalle del ala meridional del Panteón Real de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 754-756.
- 051. Pelai Mas, *Vista parcial del ala septentrional del Panteón Real de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 757-759.
- 052. Pelai Mas, *Sepulcro de la reina Blanca de Navarra en la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 760-762.

- 053. Pelai Mas, *Sepulcro en arcosolio de Diego López de Haro en el claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 763-765.
- 054. Pelai Mas, *Sepulcro de Diego López de Haro en el claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 766-768.
- 055. Pelai Mas, *Ala oeste del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 769-771.
- 056. Pelai Mas, *Ala este del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 772-774.
- 057. Pelai Mas, *Arquerías del ala este del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 775-777.
- 058. Pelai Mas, *Ala oeste del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 778-780.
- 059. Pelai Mas, *Ángulo noroeste del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 781-783.
- 060. Pelai Mas, *Puerta de los Reyes del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 784-786.
- 061. Pelai Mas, *Jamba meridional de la Puerta de los Reyes del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 787-789.
- 062. Pelai Mas, *Portada de acceso al crucero de la iglesia desde el claustro bajo del monasterio de Santa María la Real en Nájera*, Nájera, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 790-792.
- 063. Pelai Mas, *Puerta de acceso al patio del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 793-795.
- 064. Pelai Mas, *Ventanal del lado oeste del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 796-798.
- 065. Pelai Mas, *Ventanal del lado oeste del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 799-801.

- 066. Pelai Mas, *Ventanal del lado este del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 802-804.
- 067. Pelai Mas, *Ventanal del lado sur del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 805-807.
- 068. Pelai Mas, *Ventanal del lado este del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 808-810.
- 069. Pelai Mas, *Ventanal del lado sur del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 811-813.
- 070. Pelai Mas, *Ángulo noroeste del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 814-816.
- 071. Alberto Muro, *Fachada occidental de la catedral de Santa María en Calahorra*, Calahorra, 1900-1930, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 817-819.
- 072. Alberto Muro, *Portada de San Jerónimo de la catedral de Santa María en Calahorra*, Calahorra, 1900-1930, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 820-822.
- 073. Alberto Muro, *Tímpano de la portada de San Jerónimo de la catedral de Santa María en Calahorra*, Calahorra, 1900-1930, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 823-825.
- 074. Alberto Muro, *Interior de la catedral de Santa María en Calahorra*, Calahorra, 1900-1930, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 826-828.
- 075. Alberto Muro, *Reja de la capilla de San Pedro de la catedral de Santa María en Calahorra*, Calahorra, 1900-1930, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 829-831.
- 076. Alberto Muro, *Retablo y capilla de la Visitación de la catedral de Santa María en Calahorra*, Calahorra, 1900-1930, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 832-834.
- 077. Alberto Muro, *Sacristía de la catedral de Santa María en Calahorra*, Calahorra, 1900-1930, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 835-837.
- 078. Alberto Muro, *Coro bajo de la catedral de Santa María en Calahorra*, Calahorra, 1900-1930, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 838-840.

- 079. Pelai Mas, *Fachada occidental de la catedral de Santa María en Calahorra*, Calahorra, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 841-843.
- 080. Pelai Mas, *Vista parcial de la fachada occidental de la catedral de Santa María en Calahorra*, Calahorra, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 844-846.
- 081. Pelai Mas, *Portada de San Jerónimo de la catedral de Santa María en Calahorra*, Calahorra, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 847-849.
- 082. Pelai Mas, *Tímpano de la portada de San Jerónimo de la catedral de Santa María en Calahorra*, Calahorra, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 850-852.
- 083. Pelai Mas, *Ala sur del coro bajo de la catedral de Santa María en Calahorra*, Calahorra, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 853-855.
- 084. Pelai Mas, *Presbiterio y girola del lado de la epístola de la catedral de Santa María en Calahorra*, Calahorra, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 856-858.
- 085. Pelai Mas, *Nave y girola del lado del evangelio de la catedral de Santa María en Calahorra*, Calahorra, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 859-861.
- 086. Pelai Mas, *Capilla de San Pedro de la catedral de Santa María en Calahorra*, Calahorra, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 862-864.
- 087. Pelai Mas, *Retablo de la Inmaculada Concepción de la catedral de Santa María en Calahorra*, Calahorra, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 865-867.
- 088. Pelai Mas, *Retablo de San Pedro de la catedral de Santa María en Calahorra*, Calahorra, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 868-870.
- 089. Pelai Mas, *Calle Mayor y torre de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 871-873.
- 090. Pelai Mas, *Calle del Cristo y pórtico fortificado de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 874-876.
- 091. Pelai Mas, *Calle Mayor y torre de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 877-879.

- 092. Pelai Mas, *Exterior de la cabecera de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 880-882.
- 093. Pelai Mas, *Detalle del exterior de la girola y del ábside central de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 883-885.
- 094. Pelai Mas, *Nave central de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 886-888.
- 095. Pelai Mas, *Coro bajo de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 889-891.
- 096. Pelai Mas, *Nave central de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 892-894.
- 097. Pelai Mas, *Interior de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 895-897.
- 098. Pelai Mas, *Detalle del crucero de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 898-900.
- 099. Pelai Mas, *Detalle de un vano de la capilla central de la girola de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 901-903.
- 100. Pelai Mas, *Crucero y nave norte de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 904-906.
- 101. Pelai Mas, *Brazo sur del crucero y capilla del santo de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 907-909.
- 102. Pelai Mas, *Trascoro y capillas del lado de la epístola de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 910-912.
- 103. Pelai Mas, *Trascoro y capilla de la Magdalena de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 913-915.
- 104. Pelai Mas, *Brazo sur del crucero de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 916-918.

- 105. Pelai Mas, *Gallinero de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 919-921.
- 106. Pelai Mas, *Espacio del doble crucero de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 922-924.
- 107. Pelai Mas, *Gallinero de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 925-927.
- 108. Pelai Mas, *Trascoro y capilla de la Magdalena de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 928-930.
- 109. Pelai Mas, *Trascoro y capilla de la Magdalena de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 931-933.
- 110. Pelai Mas, *Capilla de la Magdalena de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 934-936.
- 111. Pelai Mas, *Coro bajo de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 937-939.
- 112. Pelai Mas, *Sillería del coro bajo de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 940-942.
- 113. Pelai Mas, *Retablo mayor de la catedral de Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 943-945.
- 114. Pelai Mas, *Capilla de Santo Domingo de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 946-948.
- 115. Juan Antonio Gaya Nuño, *Capilla central de la girola de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 1936, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 949-951.
- 116. Juan Antonio Gaya Nuño, *Detalle del lado norte de la capilla central de la girola de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 1936, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 952-954.
- 117. Juan Antonio Gaya Nuño, *Detalle de los vanos orientales de la capilla central de la girola de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 1936, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 955-957.

- 118. Juan Antonio Gaya Nuño, *Vano de la girola de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 1936, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 958-960.
- 119. Juan Antonio Gaya Nuño, *Primer tramo septentrional de la girola de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 1936, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 961-963.
- 120. Juan Antonio Gaya Nuño, *Vanos del primer tramo septentrional de la capilla mayor y la girola de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 1936, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 964-966.
- 121. Juan Antonio Gaya Nuño, *Detalle de un vano en el interior de la capilla central de la girola de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 1936, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 967-969.
- 122. Alberto Muro, *Vista panorámica de Logroño*, Logroño, 1902, tarjeta postal (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 970-972.
- 123. Alberto Muro, *Calle Portales y concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño*, Logroño, anterior a 1903, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 973-975.
- 124. Anónimo, *Concatedral de Santa María de la Redonda y calle del Mercado en Logroño*, Logroño, anterior a 1903, tarjeta postal (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 976-978.
- 125. Anónimo, *Procesión de Corpus Christi en Logroño*, Logroño, anterior a 1903, tarjeta postal (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 979-981.
- 126. Anónimo, *Calle del Mercado en Logroño*, Logroño, anterior a 1909, tarjeta postal (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 982-984.
- 127. Anónimo, *Concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño*, Logroño, anterior a 1909, tarjeta postal (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 985-987.
- 128. Alberto Muro, *Calle del Mercado en Logroño*, Logroño, anterior a 1909, tarjeta postal (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 988-990.
- 129. Anónimo, *Fachada occidental de la concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño*, Logroño, hacia 1911, tarjeta postal (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 991-993.
- 130. Márgara, *Calle Muro de Cervantes en Logroño*, Logroño, 1910-1915, tarjeta postal (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 994-996.
- 131. Anónimo, *Calle del Mercado y concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño*, Logroño, anterior a 1915, tarjeta postal (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 997-999.
- 132. ¿Alberto Muro?, *Fachada occidental de la concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño*, Logroño, anterior a 1915, tarjeta postal (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 1.000-1.002.

- 133. ¿Alberto Muro?, *Fachada occidental de la concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño*, Logroño, anterior a 1915, tarjeta postal (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 1.003-1.005.
- 134. Alberto Muro, *Tercer cuerpo de la torre norte de la concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño*, Logroño, hacia 1915, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 1.006-1.008.
- 135. Manuel Servet y Fortuny, *Calle del Mercado y concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño*, Logroño, 1924, tarjeta postal (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 1.009-1.011.
- 136. Manuel Servet y Fortuny, *Calle Marqués de Vallejo y torre sur de la concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño*, Logroño, 1924, tarjeta postal (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 1.012-1.014.
- 137. Lucien Roisin, *Calle del Mercado en Logroño*, Logroño, 1928, copia positiva sobre papel a partir de tarjeta postal (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 1.015-1.017.
- 138. Márgara, *Vista general de la concatedral de Santa María de la Redonda y la ciudad de Logroño*, Logroño, 1929, tarjeta postal (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 1.018-1.020.
- 139. Márgara, *Calle del Mercado en Logroño*, Logroño, 1929, tarjeta postal (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 1.021-1.023.
- 140. Anónimo, *Fachada occidental de la concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño*, Logroño, hacia 1930, tarjeta postal (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 1.024-1.026.
- 141. Anónimo, *Fachada occidental de la concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño*, Logroño, hacia 1930, tarjeta postal (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 1.027-1.029.
- 142. Anónimo, *Fachada occidental de la concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño*, Logroño, hacia 1930, tarjeta postal (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 1.030-1.032.
- 143. Alberto Muro, *Portada meridional de la concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño*, Logroño, 1900-1930, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 1.033-1.035.
- 144. Alberto Muro, *Nave central de la concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño*, Logroño, 1900-1930, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 1.036-1.038.
- 145. Alberto Muro, *Sepulcro del general Espartero en la concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño*, Logroño, 1900-1930, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 1.039-1.041.

- 146. Pelai Mas, *Fachadas occidental y meridional de la concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño*, Logroño, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 1.042-1.044.
- 147. Pelai Mas, *Fachada y portada meridional de la concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño*, Logroño, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 1.045-1.047.
- 148. Alberto Muro, *Fachada occidental de la concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño*, Logroño, anterior a 1932, tarjeta postal (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 1.048-1.050.
- 149. Alberto Muro, *Fachada occidental de la concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño*, Logroño, anterior a 1932, tarjeta postal (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 1.0451-1.053.
- 150. Anónimo, *Calle del General Mola en Logroño*, Logroño, hacia 1934, tarjeta postal (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 1.054-1.056.
- 151. Anónimo, *Calle de la República en Logroño*, Logroño, hacia 1934, tarjeta postal (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 1.057-1.059.
- 152. Anónimo, *Vista panorámica de Logroño*, Logroño, hacia 1934, tarjeta postal (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 1.060-1.062.
- 153. Anónimo, *Calle de la República en Logroño*, Logroño, hacia 1934, tarjeta postal (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 1.063-1.065.
- 154. Anónimo, *Modillones de rollos del alero meridional del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso*, San Millán de la Cogolla, anterior a 1919, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 1.066-1.068.
- 155. Alberto Muro, *Interior de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso*, San Millán de la Cogolla, 1900-1929, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 1.069-1.071.
- 156. Alberto Muro, *Nave septentrional de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso*, San Millán de la Cogolla, 1900-1929, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 1.072-1.074.
- 157. Alberto Muro, *Cueva o capilla de san Millán del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso*, San Millán de la Cogolla, 1900-1929, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 1.075-1.077.
- 158. Pelai Mas, *Vista exterior desde el oeste del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso*, San Millán de la Cogolla, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 1.078-1.080.
- 159. Pelai Mas, *Capiteles de la puerta de acceso a la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso*, San Millán de la Cogolla, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 1.081-1.083.

- 160. Pelai Mas, *Interior de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso*, San Millán de la Cogolla, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 1.084-1.086.
- 161. Pelai Mas, *Nave meridional de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso*, San Millán de la Cogolla, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 1.087-1.089.
- 162. Pelai Mas, *Nave septentrional de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso*, San Millán de la Cogolla, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 1090-1.092.
- 163. Pelai Mas, *Interior de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso*, San Millán de la Cogolla, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 1.093-1.095.
- 164. Pelai Mas, *Interior de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso*, San Millán de la Cogolla, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 1.096-1.098.
- 165. Juan Antonio Gaya Nuño, *Nave septentrional de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso*, San Millán de la Cogolla, 1935-1936, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 1.099-1.101.
- 166. Juan Antonio Gaya Nuño, *Puerta de acceso a la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso*, San Millán de la Cogolla, 1935-1936, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 1.102-1.104.
- 167. Juan Antonio Gaya Nuño, *Columnillas de la cueva de san Millán del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso*, San Millán de la Cogolla, 1935-1936, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 1.105-1.107.
- 168. Juan Antonio Gaya Nuño, *Capitel decorado de la arquería central de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso*, San Millán de la Cogolla, 1935-1936, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño), p. 1.108-1.110.
- 169. Alberto Muro, *Portada de acceso al monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso*, San Millán de la Cogolla, 1900-1929, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del IER, Logroño), p. 1.111-1.113.
- 170. Alberto Muro, *Escalera del Salón de los Reyes del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso*, San Millán de la Cogolla, 1900-1929, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del IER, Logroño), p. 1.114-1.116.
- 171. Alberto Muro, *Claustro del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso*, San Millán de la Cogolla, 1900-1929, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del IER, Logroño), p. 1.117-1.119.
- 172. Alberto Muro, *Lado meridional de claustro del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso*, San Millán de la Cogolla, 1900-1929, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del IER, Logroño), p. 1.120-1.122.

- 173. Alberto Muro, *Ala meridional del claustro bajo del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso*, San Millán de la Cogolla, 1900-1929, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del IER, Logroño), 1.123-1.125.
- 174. Alberto Muro, *Interior del claustro alto del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso*, San Millán de la Cogolla, 1900-1929, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del IER, Logroño), p. 1.126-1.128.
- 175. Alberto Muro, *Sacristía del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso*, San Millán de la Cogolla, 1900-1929, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del IER, Logroño), p. 1.129-1.131.
- 176. Alberto Muro, *Sacristía del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso*, San Millán de la Cogolla, 1900-1929, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del IER, Logroño), p. 1.132-1.134.
- 177. Alberto Muro, *Biblioteca del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso*, San Millán de la Cogolla, 1900-1929, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del IER, Logroño), p. 1.135-1.137.
- 178. Alberto Muro, *Trascoro de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso*, San Millán de la Cogolla, 1900-1929, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del IER, Logroño), p. 1.138-1.140.
- 179. Alberto Muro, *Cancel de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso*, San Millán de la Cogolla, 1900-1929, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del IER, Logroño), p. 1.141-1.143.
- 180. Alberto Muro, *Púlpito de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso*, San Millán de la Cogolla, 1900-1929, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del IER, Logroño), p. 1.144-1.146.
- 181. Pelai Mas, *Vista general del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso*, San Millán de la Cogolla, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del IER, Logroño), p. 1.147-1.149.
- 182. Pelai Mas, *Vista de la plaza de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso, de Yuso*, San Millán de la Cogolla, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del IER, Logroño), p. 1.150-1.152.
- 183. Pelai Mas, *Vista de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso*, San Millán de la Cogolla, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del IER, Logroño), p. 1.153-1.155.
- 184. Pelai Mas, *Vista de la fachada septentrional de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso*, San Millán de la Cogolla, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del IER, Logroño), p. 1.156-1.158.
- 185. Pelai Mas, *Vista de la portada de acceso al monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso*, San Millán de la Cogolla, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del IER, Logroño), p. 1.159-1.161.

- 186. Pelai Mas, *Portada de acceso al monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso*, San Millán de la Cogolla, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del IER, Logroño), p. 1.162-1.164.
- 187. Pelai Mas, *Portada occidental de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso*, San Millán de la Cogolla, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del IER, Logroño), p. 1.165-1.167.
- 188. Pelai Mas, *Vista del ángulo noreste del claustro del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso*, San Millán de la Cogolla, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del IER, Logroño), p. 1.168-1.170.
- 189. Pelai Mas, *Ángulo noreste del claustro alto y torre ochavada del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso*, San Millán de la Cogolla, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del IER, Logroño), p. 1.171-1.173.
- 190. Pelai Mas, *Ángulo noreste del claustro alto y torre ochavada del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso*, San Millán de la Cogolla, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del IER, Logroño), p. 1.174-1.176.
- 191. Pelai Mas, *Portada de acceso a la iglesia desde el claustro bajo del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso*, San Millán de la Cogolla, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del IER, Logroño), p. 1.177-1.179.
- 192. Pelai Mas, *Ala norte del claustro bajo del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso*, San Millán de la Cogolla, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del IER, Logroño), p. 1.180-1.182.
- 193. Pelai Mas, *Ala este del claustro bajo del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso*, San Millán de la Cogolla, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del IER, Logroño), p. 1.183-1.185.
- 194. Pelai Mas, *Acceso al patio desde el claustro bajo del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso*, San Millán de la Cogolla, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del IER, Logroño), p. 1.186-1.188.
- 195. Pelai Mas, *Ventanales del lado occidental del claustro bajo del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso*, San Millán de la Cogolla, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del IER, Logroño), p. 1.189-1.191.
- 196. Pelai Mas, *Ángulo interior suroccidental del claustro bajo del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso*, San Millán de la Cogolla, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del IER, Logroño), p. 1.192-1.194.
- 197. Pelai Mas, *Ala este del claustro bajo del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso*, San Millán de la Cogolla, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del IER, Logroño), p. 1.195-1.197.
- 198. Pelai Mas *Interior del ala norte del claustro alto del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso*, San Millán de la Cogolla, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del IER, Logroño), p. 1.198-1.200.

- 199. Pelai Mas, *Interior del ala este del claustro alto del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso*, San Millán de la Cogolla, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del IER, Logroño), p. 1.201-1.203.
- 200. Pelai Mas, *Esquina noreste del claustro bajo del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso*, San Millán de la Cogolla, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del IER, Logroño), p. 1.204-1.206.
- 201. Pelai Mas, *Ala este del claustro bajo del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso*, San Millán de la Cogolla, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del IER, Logroño), p. 1.207-1.209.
- 202. Pelai Mas, *Sacristía de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso*, San Millán de la Cogolla, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del IER, Logroño), p. 1.210-1.212.
- 203. Pelai Mas, *Sacristía de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso*, San Millán de la Cogolla, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del IER, Logroño), p. 1.213-1.215.
- 204. Pelai Mas, *Cancel meridional de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso*, San Millán de la Cogolla, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del IER, Logroño), p. 1.216-1.218.
- 205. Pelai Mas, *Escalera del Salón de los Reyes del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso*, San Millán de la Cogolla, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del IER, Logroño), p. 1.219-1.221.
- 206. Pelai Mas, *Interior de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso*, San Millán de la Cogolla, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del IER, Logroño), p. 1.222-1.224.
- 207. Pelai Mas, *Nave central de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso*, San Millán de la Cogolla, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del IER, Logroño), p. 1.225-1.227.
- 208. Pelai Mas, *Coro bajo de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso*, San Millán de la Cogolla, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del IER, Logroño), p. 1.228-1.230.
- 209. Pelai Mas, *Lado sur del coro bajo de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso*, San Millán de la Cogolla, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del IER, Logroño), p.1.231-1.233.
- 210. Pelai Mas, *Nave de crucero y coro bajo de la iglesia del monasterio San Millán de la Cogolla, de Yuso*, San Millán de la Cogolla, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del IER, Logroño), p. 1.234-1.236.
- 211. Pelai Mas, *Reja y coro bajo de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso*, San Millán de la Cogolla, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del IER, Logroño), p. 1.237-1.239.

- 212. Pelai Mas, *Trascoro de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso*, San Millán de la Cogolla, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del IER, Logroño), p. 1.240-1.242.
- 213. Pelai Mas, *Puertas y retablos del trascoro de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso*, San Millán de la Cogolla, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del IER, Logroño), p. 1.243-1.245.
- 214. Pelai Mas, *Puertas del trascoro de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso*, San Millán de la Cogolla, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del IER, Logroño), p. 1.246-1.248.
- 215. Pelai Mas, *Puertas del trascoro de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso*, San Millán de la Cogolla, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del IER, Logroño), p. 1.249-1.251.
- 216. Pelai Mas, *Retablo de santa Gertrudis de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso*, San Millán de la Cogolla, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del IER, Logroño), p. 1.252-1.254.
- 217. Pelai Mas, *Púlpito de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso*, San Millán de la Cogolla, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del IER, Logroño), p. 1.255-1.257.

12.2. Fotógrafos:

- Aguirre, Cirilo; 275, 287.
- Ainaud, Julio; 85, 86, 88.
- Albiñana, José de; 46.
- Alguacil Blázquez, Casiano; 15, 92, 93, 94, 95, 96, 103, 104, 144, 184, 508, 541.
- Alonso, Luis R; 98, 114.
- Alinari, Fratelli; 14, 183.
- Altadill Torronteras, Julio; 104.
- Andrada; 246.
- Antón y Caseca, Francisco; 103.
- Antonietti, Alejandro; 132.
- Archilla, Pedro; 246.
- Audouard Deglaire, Pau; 90.
- August Lorent, Jakob; 57, 58, 154.
- Bada de la Mata, Ignacio; 208, 209.
- Baldus, Édouard; 14.
- Ballell Maymí, Federico; 114.
- Balsa de la Vega, Rafael, 103.
- Bayard, Hippolyte; 14.
- Beato, Felice; 14.
- Beaucorps, Gustave de; 49, 57, 154, 167, 169.
- Begué y Gamero, Alfonso; 92.
- Bella Achútegui, Ángel; 217.
- Bisson, Frères; 53, 145, 154, 555.
- Blanco Zurbano, Florencio; 19.
- Bonfils, Félix; 14.
- Bonilla, Antonio; 114.
- Borghi, Mario; 26, 242.
- Borrell, José; 114.
- Bourne, Samuel; 14.
- Bustillo, Aurelio; 19.
- Cabedo Ballester, José María; 104.
- Cabré Aguiló, Juan; 103, 104.
- Calvo, Zoilo; 16, 250, 251, 268, 287, 318, 330, 331.
- Camarillo, Tomás; 246.
- Campúa, José; 114.
- Canalejo; 19.
- Cano Barranco, Pedro; 98, 114.
- Cánovas del Castillo y Vallejo (*Kâulak*), Antonio; 100, 250, 266.
- Carrouché, Luciano; 190.
- Casado, Jesús; 22, 26, 27.
- Casanova; 198, 213.
- Castañeira y Álvarez; 120, 429.
- Castellá; 114.
- Castellanos, Julián; 25, 198, 202, 203, 326.
- Castro, Cristóbal de; 259, 260, 299, 300, 301, 399, 441.
- Charteris, Frank; 57.
- Claudet, Antoine; 387.
- Clercq, Louis de; 15, 57, 58, 59, 60, 154.
- Clifford, Charles; 14, 15, 26, 44, 49, 73, 74, 75, 76, 77, 88, 125, 134, 135, 141, 147, 154, 161, 169, 170, 171, 175, 176, 182, 183, 191.
- Clifford, Jane; 67, 141.
- Colmenares y Orgaz (Conde de Polentinos), Aurelio de; 16, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 297, 346, 353, 354, 355, 356, 357, 358.
- Coromines, Joan; 132.
- Daguerre, Louis-Jaques-Mandé; 13, 45, 98, 107, 187, 233.
- Dax d'Axat (vizconde de Dax), Armand-Jean-Antoine-Louis; 56, 147.
- Debas Dujant, Fernando; 203.

- Disdéri, André-Adolphe Eugène; 174, 387.
- Donézar Echarri, Ricardo; 218, 219, 247, 387.
- Du Camp, Maxime; 14.
- Ducloux, Leopoldo; 25, 199, 200, 201.
- Ducloux, Pedro; 25, 198, 199, 200, 201, 203, 204, 226, 329.
- Eiriz Angulo, Francisco; 28, 262.
- Enseñat, Rafael; 387.
- Escolá Arimany, Lucas; 120.
- España, Miguel; 104, 315, 365.
- Espínola; 19.
- Esplugas Puig, Antoni; 90.
- Fargnoli, Valentí; 132.
- Fenton, Roger; 14.
- Fernández Balbuena, Gustavo; 103.
- Fernández Casanova, Adolfo; 103.
- Fernández Santos, Santos; 16, 26, 29, 104, 219, 222, 230, 239, 243, 248- 261, 266-271, 275, 285-287, 291, 295, 297, 300-302, 316, 322, 326, 346-349, 489, 508.
- Foto Abraham; 219.
- Fotomás; 19.
- Francone, Michele; 26, 242.
- Freudenthal, Gustavo; 114.
- Garavilla Quintana, Manuel; 25, 198, 209.
- Garay, Juan José; 25, 220.
- Garay Montero, Francisco; 25, 220, 221, 226, 327, 340, 341, 387, 455.
- Garay Panizo, Francisco; 25, 219, 221, 222, 340, 341, 387, 455.
- Garay Sáenz, Pablo; 25.
- García, Eduardo.; 178
- García Ayola, José; 90.
- García Razquin; 341.
- Garzón Rodríguez, Rafael; 15, 90, 91, 103, 104.
- Gautier, Théophile; 43, 47, 48, 87, 141.
- Gaya Nuño, Juan Antonio; 17, 101, 160, 304, 305, 375, 387, 435, 438, 446-451, 471, 481, 482, 485, 487, 488, 495, 497, 503, 504, 506, 508-510, 512, 513, 516, 517.
- Gil-Díez Fernández de la Pradilla, José Luis; 263.
- Gombau, Venancio; 98, 99, 114.
- Gómez Durán, Francisco; 114.
- Gómez, Luis; 198, 206-208, 212.
- Gómez-Moreno Martínez, Manuel; 102, 103, 113, 159, 302, 434, 447, 489.
- González Pedroso, Fernando; 92.
- Gregory Crace, John; 56, 57, 141.
- Guallar, Félix; 22.
- Guinea Maquíbar, Enrique; 114, 313.
- Hauser Muller, Oscar; 119.
- Hernández Alsina "Márgara", Gabino; 16, 17, 284, 370, 371, 429, 434, 435, 437, 451-453, 458, 482, 483, 485, 508, 510, 516, 517.
- Hielscher, Kurt; 16, 114, 120-124, 141, 314, 315, 364-368.
- Hinckes Bird, Peter; 57.
- Íñiguez Almech, Francisco; 102, 159, 160, 169, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 404, 406, 412, 435, 449, 450, 494-496, 506, 509, 512.
- Jiménez, Jerónimo; 19.
- Jomard, Edmond François; 46.
- Lacoste y Borde, José; 88, 114, 120, 152, 258, 297, 318.
- Launay, Alphonse de; 15, 48, 51, 52, 141, 142, 154.

- Laurent y Minier, Jean Bautista; 14-16, 24, 25, 28, 29, 60, 67, 70, 71, 77-89, 103-105, 120, 125, 134, 135, 140, 142, 143, 144, 147-149, 152, 156, 171, 172, 175, 183-185, 191, 193-199, 284, 288, 289, 297, 307, 310, 312, 320, 328, 333, 335-339, 350, 364, 387, 463, 503, 505, 508.
- Layna Serrano, Francisco; 16, 23, 28, 29, 230, 243, 245-248, 346, 362-364, 505.
- Le Gray, Gustave; 14, 48.
- Le Secq, Henri; 14.
- Leygonier y Haubert, Francisco de; 44, 50, 51, 90, 169.
- López Beaubé, Fernando; 98, 114.
- López Osés, Antonio; 22, 23, 26, 385, 387, 388.
- Lorza y Farias, Ezequiel; 238, 358.
- Lorza y Farias, Víctor Manuel; 16, 20-22, 24, 27, 28, 230, 238, 239, 242, 245, 264, 346, 358, 359, 455.
- Loyola Galar, Julián; 16, 20, 22, 25-28, 230, 238, 240-242, 245, 263, 264, 346, 359.
- MacPherson, Robert; 14.
- Marès, Paul-Émile; 51, 53.
- Mariezcurrera, Heribert; 119, 148, 289, 290, 293, 309, 310.
- Marín; 114.
- Martí Centelles, Joan; 15, 90.
- Martínez-Chacón Moreno, José; 205.
- Martínez-Chacón Moreno, Pablo; 25, 198, 203-205, 223, 224, 226, 329.
- Martínez Gorrachategui, Teo; 19, 22, 23, 27.
- Martínez Domínguez, Hermenegildo (Foto Gildo); 22, 262, 263, 276, 280, 281.
- Martínez Mínguez, Bernardino; 103.
- Martínez Sánchez, José; 171-173, 339, 340.
- Martínez Terol, Federico; 212.
- Martingdale Lousada, Percy; 57.
- Mas Ginestà, Adolf; 16, 126, 127, 129-133, 141, 387, 435, 438-440, 442, 443, 477, 486.
- Mas Castañeda, Pelai; 16, 22, 33, 34, 126, 127, 129, 131-133, 141, 259, 291, 386, 387, 391, 415, 424, 435, 437-446, 458, 463, 465, 467, 470, 471, 476-480, 486-488, 495, 497, 498, 503, 505, 506, 508-510, 512, 516, 517.
- Masson, Louis Leon; 49, 67, 70,
- Matute, Rufino; 28.
- Mauzaisse Weelher, Charles; 70, 90, 154.
- Mélida y Alinari, José Ramón; 103.
- Mena Martín, Félix; 104.
- Menet Kursteiner, Adolf; 119.
- Mendía Fernández, Valentín; 215.
- Mendía Santos, Cristóbal; 216.
- Mendía Santos, Manuel (Visler); 215, 216.
- Miaja Eguren, Adolfo; 203.
- Montero y Hermano, R; 198, 212.
- Montes, Julio; 25, 198, 209, 210, 212.
- Montes, Nicolás; 132.
- Mora Insa, Juan; 136.
- Moreno Díaz, Vicente; 15, 134, 135, 372, 374.
- Moreno García, Mariano; 15, 16, 105, 126, 134, 135, 372, 374.
- Moreno Pérez, Frutos; 198, 211.
- Muro Belloso, Alberto; 16, 17, 19, 22, 23, 25, 36, 37, 98, 198, 199, 203, 204, 207, 209, 212, 213, 219-231, 241, 246, 247, 259, 274, 275, 281, 283, 286, 291, 299, 303, 317, 319-321, 326-329, 331, 332, 337, 340, 341, 343-345, 351, 383, 387, 391, 415, 426, 427, 429-438, 442, 445, 446, 452, 453, 455, 458-460, 462, 463, 467, 470, 471, 479-481, 483-491,

- 494, 498-500, 505, 506, 508, 509, 511, 512, 516, 517.
- Muro, Jesús; 16, 229, 327, 328, 340, 345, 351, 455.
- Muro, Paulino; 222-224, 229.
- Napper, Robert Peters; 14, 16, 25, 61, 62, 64, 66, 147, 182, 191-193, 333-335, 364, 401, 494, 503, 511.
- Navajas, Sabino; 28.
- Naya, Carlo, 14.
- Nègre, Charles, 14.
- Novillo, V; 219.
- Ocaña, Juan M, 198, 208.
- Oñate Reinares, Emilio de; 214, 275, 346, 361, 362.
- Oñate Reinares, Teodoro de; 16, 214, 257, 266, 268, 287, 295, 301, 326, 340, 345.
- Oñate Villate, Marcos de; 213, 326, 331.
- Oñate Villate, Pascual de; 214, 361.
- Oppenheim, Felix Alexander; 15, 51, 54.
- Ortiz Echagüe, José; 16, 28, 29, 100, 122, 141, 204, 243-245, 346, 360, 361, 504.
- Ortiz de Lanzagorta, Álvaro; 16, 250, 257, 266-268, 285-287, 295, 301, 326, 346, 508.
- Palacios Saiz, Emilio; 21, 27, 387.
- Palomo Durán, Jorge; 27, 262, 263, 327, 346, 360.
- Parés i Bartra, Francesc Xavier; 346, 357, 358.
- Pécarrère, Pierre Émile; 15, 48, 51-53.
- Pedrosa, Joaquín; 141.
- Pérez de Cremades, José; 199.
- Pérez Romero, Augusto; 98, 114.
- Pérez Vila, Juan ; 25, 198, 200, 201.
- Perrochon, Luis ; 86.
- Piot, Eugène; 47, 48, 141.
- Pliego Ruiz de Cordejuela, Emilio; 198, 200-202, 309, 337.
- Ponti, Carlo; 14, 183.
- Portillo, Paco; 19.
- Portuondo y Loret de Mora, Bernardo; 103.
- Ramón y Cajal, Santiago; 100, 238.
- Reyes, José; 246.
- Rittwagen Solano, Guillermo; 314.
- Rodrigo Manzano, Juan; 212.
- Roisin Besnard, Lucien; 15-17, 28, 120, 185, 277, 282, 370-372, 434, 437, 438, 457-461, 482-485, 510, 516, 517.
- Roldán Bidaburu, José; 104.
- Romero de Torres, Enrique; 103.
- Rubio, D. P; 272.
- Ruiz Munilla, Inocencio; 217, 218.
- Saiz Olagüenaga, José Manuel; 28.
- Salazar; 114.
- Salvador Carreras, Amós; 16, 20, 24, 27, 28, 230-239, 346, 349, 350-352, 399, 453, 499.
- Salvador Carreras, Miguel; 231-234, 353.
- Sanabria, José; 106, 108.
- Sanchís, Francisco; 104.
- Sancho Millán, Francisco; 25.
- Sandri, Guglielmo; 26, 242.
- Saus, Ramón; 198, 212.
- Sauvanaud, Paul; 172.
- Señán y González, Rafael; 90.
- Servet Fortuny, Manuel; 16, 276, 285, 315, 316, 318, 346, 349, 387, 429, 438, 454-457, 465, 482-485, 508, 510, 517.
- Sierra, Andrés; 25, 198, 206, 207, 212.
- Skogler, Carlos; 224.

- Sommer, Giorgio; 14.
- Spreafico Antonioni, José; 172.
- Suárez, José; 184.
- Tarszenski (conde de Lipa), Ludwik ; 70.
- Tenison, Edward King; 55, 56, 73, 147, 154.
- Testera Pérez, Winocio; 115.
- Thomas i Bigas, Josep; 15, 28, 89, 119, 152, 185, 216, 228, 263, 275, 277-282, 318, 370, 457.
- Torcida Torre, Manuel; 340-343.
- Tutor Ruiz, Robustiano; 216, 217, 387.
- Vadillo, Alfonso; 98, 115, 116, 297.
- Vaffier, Marie Hubert, 154, 155.
- Vendrell, Carles ; 132.
- Vernay (conde de Vernay), Louis-Charles Raoul ; 70.
- Vigier (vizconde de Vigier), Joseph de; 48, 49, 147, 182.
- Villas Fernández, Manuel ; 216.
- Vives y Escudero, Antonio; 103.
- Vives, Francisco; 115.
- Wheelhouse, Claudius Galen ; 15, 48-50, 73.
- Wunderlich, Otto; 16, 115, 120, 123-126, 368, 369.
- Zafra, Leocadio; 246.

12.3. Figuras:

- Figura 1. Número de fotografías de arquitectura catalogadas por monumento (Elaboración propia), p. 408.
- Figura 2. Número de fotografías de arquitectura catalogadas por motivo fotografiado (Elaboración propia), p. 409.
- Figura 3. Número de fotografías de arquitectura catalogadas por ubicación de la toma (Elaboración propia), p. 421.
- Figura 4. Número de fotografías de arquitectura catalogadas por soporte (Elaboración propia), p.426.
- Figura 5. Distribución de copias positivas en papel por existencia del negativo original en el Fondo Fotográfico del IER (Elaboración propia), p. 428.
- Figura 6. Número de fotografías de arquitectura catalogadas por autor (Elaboración propia), p. 438.

12.4. Láminas:

- Lámina 1. Pelai Mas, *Escultura monumental del lado sur de la iglesia de San Bartolomé en Logroño*, Logroño, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos), p. 33.
- Lámina 2. Pelai Mas, *Retablo de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso*, San Millán de la Cogolla, 1931, copia positiva sobre papel baritado Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos), p. 34.
- Lámina 3. Pelai Mas, *Retablo mayor de la catedral de Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 1931, copia positiva sobre papel baritado Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos), p. 34.
- Lámina 4. Ficha fotográfica empleada para la realización del catálogo (Elaboración propia), p. 35.
- Lámina 5. Francisco de Leygonier, *Ermita de Nuestra Señora de Valme*, Sevilla, 1859, papel a la sal a partir de negativo de papel (Biblioteca Nacional de España), p. 44.
- Lámina 6. J. M. Lerebours, *Patio de los Leones de la Alhambra de Granada*, 1842, litografía en las *Excursions Daguerriennes* (Biblioteca Nacional de España), p. 47.
- Lámina 7. ¿Théophile Gautier o Eugène Piot?, *Patio de los Leones de la Alhambra*, Granada, h. 1840-1846, daguerrotipo (The Paul Getty Museum), p. 48.
- Lámina 8. Joseph de Vigier, *Vista de la Catedral a vuelo de pájaro*, Sevilla, 1850-1851, papel a la sal a partir de negativo de papel a la sal (Fondo Fotográfico Universidad de Navarra), p. 49.
- Lámina 9. Claudius Galen Wheelhouse, *Plaza de la Constitución*, Sevilla, 1849, papel a la sal barnizado a partir de negativo de papel a la sal -calotipo- (Fondo Fotográfico Universidad de Navarra), p. 50.
- Lámina 10. Francisco de Leygonier, *Patio principal del Alcázar*, Sevilla, c. 1852, papel a la sal a partir de negativo en papel a la sal encerado (Fondo Fotográfico Universidad de Navarra), p. 51.
- Lámina 11. Alphonse de Launay, *Congreso de los Diputados*, Madrid, c. 1853, papel a la sal a partir de negativo en papel a la sal encerado -calotipo- (Fondo Fotográfico Universidad de Navarra), p. 52.
- Lámina 12. Pierre-Émile Pécarrière, *Palmeral de Elche*, Elche, c. 1852, papel a la sal a partir de negativo en papel a la sal encerado -calotipo- (Fondo Fotográfico Universidad de Navarra), p. 53.
- Lámina 13. F. A. Oppenheim, *Puerta del Sarmental de la Catedral de Burgos*, Burgos, 1852, calotipo (Archivo Adquisiciones y Subastas, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte), p. 54.
- Lámina 14. John Gregory Crace, *El Patio de los Leones de la Alhambra*, Granada, 1855, papel albúmina (The Metropolitan Museum of Art), p. 57.
- Lámina 15. Louis de Clercq, *Puerta de Alcalá*, Madrid, 1859-1860, papel a la albúmina a partir de negativo de papel (Fondo Fotográfico Universidad de Navarra), p. 60.
- Lámina 16. R. P. Napper, *Patio de la Casa de Pilatos*, Sevilla, c. 1863, ¿? (Fondo Fotográfico Universidad de Navarra), p. 61.

- Lámina 17. R. P. Napper, *Empleados de granja*, Andalucía, 1860-1863, papel a la albúmina a partir de negativo de colodión húmedo (Fondo Fotográfico Universidad de Navarra), p. 62.
- Lámina 18. Francis Frith, *Basílica de Nuestra Señora del Pilar desde el río Ebro*, Zaragoza, h. 1872, papel albúmina (Victoria & Albert Museum), p. 63.
- Lámina 19. Francis Frith, *San Geronimo[sic]*, Madrid, 1850s-1870s, papel albúmina a partir de negativo al colodión húmedo (Victoria & Albert Museum), p. 64.
- Lámina 20. Auguste Muriel, *La Universidad*, Valladolid, 1864, papel albúmina (Biblioteca Nacional de España), p. 66.
- Lámina 21. Charles Thurston Thompson, *La Puerta de los Peregrinos (Puerta Santa)*, Santiago de Compostela, 1867 (Victoria & Albert Museum), p. 68.
- Lámina 22. Charles Thurston Thompson, *Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago* (Detalle nº 2), Santiago de Compostela, 1867 (Victoria & Albert Museum), p. 69.
- Lámina 23. Louis Leon Masson, *Interior de la Mezquita de Córdoba*, Córdoba, década de 1860, par estereoscópico sobre papel albúmina (The Paul Getty Museum), p. 70.
- Lámina 24. Charles Clifford, *Torre del Gallo de la Catedral de Salamanca*, Salamanca, 1853, albúmina sobre papel fotográfico (Museo Nacional del Prado), p. 72.
- Lámina 25. Charles Clifford, *Acueducto de Segovia*, Segovia, 1853, papel albúmina (Biblioteca Nacional de España), p. 73.
- Lámina 26. Charles Clifford, *Puente del Diablo*, Martorell, h. 1856, papel albúmina (Metropolitan Museum of Art), p. 74.
- Lámina 27. Charles Clifford, *Arco romano en el centro del puente*, Alcántara, h. 1860, papel albúmina (Victoria & Albert Museum), p. 76.
- Lámina 28. Jean Laurent, *Gobierno Provisional de 1868*, Madrid, octubre de 1868, papel albúmina a partir de negativo al colodión (Biblioteca Nacional de España), p. 79.
- Lámina 29. Jean Laurent, *El Palacio Real*, Aranjuez, 1853, papel albúmina (Biblioteca Nacional de España), p. 80.
- Lámina 30. Jean Laurent, *Faro de Chipiona*, Cádiz, 1866-1867, negativo (Archivo Ruiz Vernacci, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte), p. 82.
- Lámina 31. Jean Laurent, *Portada de la Colegiata de Santillana*, Santillana del Mar, 1866, papel albúmina (Biblioteca Nacional de España), p. 84.
- Lámina 32. Jean Laurent, *Puerta del segundo patio del Palacio da Pena*, Sintra, 1869 (Archivo Ruiz Vernacci, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte), p. 85.
- Lámina 33. Julio Ainaud, *Claustro de S. Pablo*, Barcelona, h. 1872, copia positiva (Archivo Adquisiciones y Subastas, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte), p. 86.
- Lámina 34. Joan Martí, *Diputación (fachada)*, Barcelona, 1874, papel albúmina en *Bellezas de Barcelona* (Biblioteca Nacional de España), p. 91.
- Lámina 35. Rafael Garzón, *Alcázar de Sevilla, Interior del Salón de Embajadores*, h. 1890, papel albúmina (Biblioteca Nacional de España), p. 91.

- Lámina 36. Casiano Alguacil, *Puerta del Sol*, Toledo, 1870, papel albúmina (Biblioteca Nacional de España), p. 93.
- Lámina 37. Casiano Alguacil, *Detalles de un patio*, Toledo, 1870, papel albúmina (Biblioteca Nacional de España), p. 94.
- Lámina 38. Casiano Alguacil, *Castillo denominado La Calahorra*, Córdoba, h. 1870, papel albúmina (Biblioteca Nacional de España), p. 95.
- Lámina 39. Venancio Gombau, *Estatua de Fray Luis de León*, Salamanca, 1860-1863, gelatina de revelado químico (Fondo Fotográfico Universidad de Navarra), p. 99.
- Lámina 40. Juan Antonio Gaya Nuño, *Tímpano de la Ermita de Santa María de la Antigua en Bañares.*, Bañares (La Rioja), 1935-1936, copia positiva de época (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos), p. 101.
- Lámina 41. Juan Cabré Aguiló, *Arquería SE del Claustro de San Juan de Duero*, Soria, 1911-1917, negativo (Archivo Cabré, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte), p. 104.
- Lámina 42. ¿José Sanabria?, *Castillo de Aguilar de Campoo e Iglesia de Aguilar de Campoo*, Aguilar de Campoo, 1893, fototipia de Hauser y Menet (*Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 1 de octubre de 1893, nº 8), p. 106.
- Lámina 43. Conde de Polentinos, *Grupo de excursionistas con material fotográfico*, 1892-1930, negativo de vidrio a la gelatina (Conde de Polentinos, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte), p. 108.
- Lámina 44. Conde de Polentinos, *Claustro de la Iglesia Parroquial de Deva*, Deba, 1898, fototipia de Hauser y Menet (DE COLMENARES Y ORGAZ, Aurelio, "Una Excursión a Deva" en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 1 de julio de 1898, nº 65, s. p.), p. 110.
- Lámina 45. Conde de Polentinos, *Fachada principal de la Basílica de Santa María la Real de Covadonga*, 1892-1930, positivo (Donación Conde de Polentinos, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte), p. 112.
- Lámina 46. ¿Manuel Gómez-Moreno?, *Hinojosa: Parroquial vieja* (perdido), Hinojosa de Duero, anterior a 1903, copia positiva (GÓMEZ-MORENO, Manuel, *Catálogo Monumental de Salamanca*, 1901-1903, no publicado, [en línea], http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion_tnt/index_interior_salamanca.html), p. 113.
- Lámina 47. Winocio Testera, *Fachada principal de la Catedral de León*, León, hacia 1914, fotograbado de Isidro Cámara en *La Esfera*, Madrid, 10 de enero de 1914, nº 2, s. p (Biblioteca Nacional de España), p. 115.
- Lámina 48. Alfonso Vadillo, *Fragmentos del retablo del altar de Santa María la Real, Detalle de la fachada del Monasterio de las Huelgas, de Burgos, Interior del coro del Monasterio y Panteón de Don Alfonso VII*, Burgos, hacia 1914, fotograbados de Isidro Cámara en *La Esfera*, Madrid, 17 de enero de 1914, nº 3, s. p (Biblioteca Nacional de España), p. 116.
- Lámina 49. Huaser y Menet, *Museo del Prado, vista de la fachada norte o de Goya*, Madrid, 1897, tarjeta postal, fototipia sobre cartulina (Museo Nacional del Prado), p. 119.

- Lámina 50. Kurt Hielscher, *Claustro de la Colegiata de Soria*, León, hacia 1920, fotograbado de Isidoro Cámara, en *La Esfera*, Madrid, 28 de julio de 1923, nº 499, s. p (Biblioteca Nacional de España), p. 121.
- Lámina 51. Kurt Hielscher, *Portada del Monasterio de las Batuecas*, La Alberca, 1914-1918 (NÚÑEZ GUARDE, Juan Agustín (Ed.), *La España desconocida. Kurt Hielscher*. Granada, Edilux, 2007, p. 403), p. 123.
- Lámina 52. Otto Wunderlich, *Cuenca. Una parte pintoresca*, Cuenca, h. 1923, Heliotipia de Kallmeyer y Gautier en *Paisajes y Monumentos de España: Aranjuez y Cuenca*. Madrid, Editorial Voluntad, década de 1920, nº 13 (Biblioteca Regional de Madrid), p. 124.
- Lámina 53. Otto Wunderlich, *Castillo de Manzanares el Real*, Manzanares El Real, anterior a 1928 en *La Esfera*, Madrid, 30 de junio de 1928, nº 756, pp. 24-25 (Biblioteca Nacional de España), p. 125.
- Lámina 54. Otto Wunderlich, *Portal de la Casa de las Conchas*, Salamanca, 1929-1936, negativo (Archivo Wunderlich, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte), p. 126.
- Lámina 55. Anverso de la ficha gráfica correspondiente al cliché 67039 (*Sepulcro de Doña Blanca en el Monasterio de Santa María la Real de Nájera*), 1931 (Arxiu Mas, Institut Amatller d'Art Hispanic), p. 128.
- Lámina 56. Reverso de la ficha gráfica correspondiente al cliché 67039 (*Sepulcro de Doña Blanca en el Monasterio de Santa María la Real de Nájera*), 1931 (Arxiu Mas, Institut Amatller d'Art Hispanic), p. 128.
- Lámina 57. Adolf Mas, Iglesia de *San Clemente de Tahull*, Tahull, h. 1907, copia positiva a partir de negativo original (Arxiu Mas, Institut Amatller d'Art Hispanic)., p. 130.
- Lámina 58. Pelai Mas, *Vista de Castielfabib*, Castielfabib, 1917, copia positiva a partir de negativo original (Arxiu Mas, Institut Amatller d'Art Hispanic), p. 132.
- Lámina 59. Pelai Mas, *Castillo de Olite*, Olite, 1931, copia positiva a partir de negativo original (Arxiu Mas, Institut Amatller d'Art Hispanic), p. 133.
- Lámina 60. Casa Moreno, *Panteón de los Reyes, Colegiata de San Isidoro*, León, s.f., copia positiva (Casa Moreno. Archivo de Arte Español, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte), p. 136.
- Lámina 61. Anónimo, *Fachada del edificio de Gobernación en la Plaza del Sol*, Madrid, h. 1860, papel albúmina (Biblioteca Nacional de España), p. 140.
- Lámina 62. Alphonse de Launay, *Alhambra, Patio de la Alberca*, Granada, c. 1852, papel a la sal a partir de negativo en papel a la sal encerado -calotipo- (Fondo Fotográfico Universidad de Navarra), p. 142.
- Lámina 63. Gustave Doré, *Bibliothèque de L'Escorial* (DAVILLIER, Jean-Charles, *L'Espagne*. París, Librería Hachette y C^a, 1874, p. 621), p. 143.
- Lámina 64. Jean Laurent, Escorial. *Vista interior de la Biblioteca*, San Lorenzo del Escorial, 1860-1886 (Archivo Ruiz Vernacci, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte), p. 143.

-Lámina 65. J. Laurent y C^a, *Claustro de las ruinas de la Escuela de la Vega*, Salamanca, en el álbum *Photographs of Cloisters in France, Italy and Spain*, 1870-1885, vol. HHR218_3, p. 33 (Frances Loeb Library, Harvard University Graduate School of Design), p. 144.

-Lámina 66. Hermanos Bisson, *Motivos decorativos de la Alhambra*, Granada, h. 1853, papel a la sal en BISSON, Louis Auguste y BISSON, Auguste Rosalie, *Choix d'ornements arabes de l'Alhambra offrant dans leur ensemble une synthèse de l'ornementation mauresque en Espagne au XIIIe siècle*. París, Gide et J. Baudry, 1855 (Victoria & Albert Museum), p. 145.

-Lámina 67. Edward King Tenison, *Puente de Alcántara y Alcázar*, Toledo, 1852-1853, papel a la sal a partir de negativo de papel en *Recuerdos de España*, 27r (Fuente gallica.bnf.fr/ Bibliothèque nationale de France), p. 147.

-Lámina 68. J. Laurent, *León. Puerta del crucero restaurado en la Catedral* en QUADRADO, José María, *España: sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Asturias y León*. Barcelona, establecimiento Tipográfico-Editorial de Daniel Cortezo y C.^a, 1885, s.p. (Ministerio de Cultura, Subdirección General de Coordinación Bibliotecaria, 2007), p. 149.

-Lámina 69. J. Gil, *Burgos. Casas platerescas de la calle de Ferrán González* en AMADOR DE LOS RÍOS, Rodrigo, *España: sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Burgos*. Barcelona, establecimiento Tipográfico-Editorial de Daniel Cortezo y C.^a, 1888, p. 364 (Biblioteca del Banco de España), p. 150.

-Lámina 70. J. Gil, *Burgos. Hastial del norte y puerta alta de la Catedral* en AMADOR DE LOS RÍOS, Rodrigo, *España: sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Burgos*. Barcelona, establecimiento Tipográfico-Editorial de Daniel Cortezo y C.^a, 1888, p. 418 (Biblioteca del Banco de España), p. 150.

-Lámina 71. *Kâulak, Arcada del patio de la Universidad de Alcalá de Henares*, Alcalá de Henares, anterior a 1914 en *La Esfera*, Madrid, 5 de diciembre de 1914, nº 49, s.p. (Biblioteca Nacional de España), p. 151.

-Lámina 72. *Fototipia Hauser y Menet, 6. Burgos: Ábside de la Cartuja de Miraflores siglo XV*, Burgos, h. 1905, tarjeta postal -reverso y anverso- (Biblioteca Nacional de España), p. 153.

-Lámina 73. Marie Hubert Vaffier, *Cádiz, la Cathédrale*, Cádiz, 1889, copia positiva de época (Fuente gallica.bnf.fr/ Bibliothèque nationale de France), p. 155.

-Lámina 74. ¿Cristóbal de Castro?, *Iglesia de Santo Tomás. Torre y ábsides*, Haro, h. 1915, copia positiva de época DE CASTRO, Cristóbal, *Catálogo Monumental y Artístico de la Provincia de Logroño* [Manuscrito]. 1915. Print. [Catálogo Monumental De España Original], vol. 2., Fotografías, p. 108, en CSIC, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, [en línea] <https://csic-primo.hosted.exlibrisgroup.com/permalink/f/homi3k/34CSIC_ALMA_DS21120999510004201> , p. 157.

-Lámina 75. Página con fotografía de *Linterna de la catedral de Valencia* (Archivo Mas) y dibujo del *Interior de la linterna de la catedral de Orense* (Vicente Lampérez) en LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, *Historia de la Arquitectura Cristiana Española en la Edad Media, según el estudio de los elementos y los monumentos*. Madrid, Espasa Calpe, 1930 (2ª ed.), v. 2, p. 572; p. 159.

- Lámina 76. Manuel Gómez-Moreno, *Arco lateral de la iglesia de Santa María de Lebeña*, Cillorigo de Liébana, s.f., gelatino-bromuro sobre vidrio (©CSIC, Archivo del Centro de Ciencias Humanas y Sociales), p. 160.
- Lámina 77. Anónimo, *Ruinas de Santo Domingo*, Pontevedra, s.f., copia positiva de época en Balsa de la Vega, Rafael, *Catálogo Monumental de la Provincia de Pontevedra*. Pontevedra, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1908, vol. 2 (Fotografías) (CSIC), p. 165.
- Lámina 78. Gustave de Beaucorps, *La Alhambra, Patio de los Leones con andamios*, Granada, 1858, papel a la sal a partir de negativo de papel a la sal encerado (Fondo Fotográfico Universidad de Navarra), p. 167.
- Lámina 79. ¿Francisco Íñiguez Almech?, *Restitución de las piezas de la aspillera de uno de los ventanales septentrionales de la girola de la Catedral de El Salvador*, Santo Domingo de la Calzada, h. 1936, copia positiva de época (Fondo Francisco Íñiguez Almech, AGUN), p. 169.
- Lámina 80. Charles Clifford, *Puente-acueducto de la Retuerta*, Madrid, 1855, papel albúmina sobre cartulina (Biblioteca Nacional de España), p. 171.
- Lámina 81. Paul Sauvanaud, *Inauguración de la Línea de ferrocarril de Asturias*, Asturias, 15 de agosto de 1884, papel albúmina (Biblioteca Nacional de España), p. 172.
- Lámina 82. José Martínez Sánchez, *Puente de la Rochela*, Tarragona, 1867, papel albúmina (Biblioteca Nacional de España), p. 173.
- Lámina 83. Charles Clifford, *Puerta de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca*, Salamanca, 1853, albúmina sobre papel fotográfico (Museo Nacional del Prado), p. 176.
- Lámina 84. Emilio Ancelet (grabador) y Federico Ruiz y Joaquín Calvo (dibujantes), *Planta, sección y fachada de la puerta antigua de Bisagra en Toledo*, h. 1860, aguafuerte sobre papel avitelado en *Monumentos arquitectónicos de España* (Museo Nacional del Prado), p. 178.
- Lámina 85. Desconocido, *Templo de la Sagrada Familia. Barcelona en Arquitectura y Construcción*, Barcelona, enero de 1908, nº 186, p. 8 (Biblioteca Nacional de España), p. 180.
- Lámina 86. Anuncio publicitario de la realización de retratos al daguerrotipo por parte de Fischer en *El Heraldo*, Madrid, 11 de julio de 1844, nº 638, p. 4 (Biblioteca Nacional de España), p. 181.
- Lámina 87. Portada del *Catálogo de las fotografías que se venden en casa de J. Laurent*, Madrid, Depósito: Carrera de San Gerónimo, 1863 (Biblioteca Nacional de España), p. 184.
- Lámina 88. Fragmento del listado de vistas estereoscópicas (525-556) de Madrid, Alcalá de Henares, Aranjuez, Toledo, El Escorial y La Granja de San Ildefonso del *Catálogo de las fotografías que se venden en casa de J. Laurent*, Madrid, Depósito: Carrera de San Gerónimo, 1863 (Biblioteca Nacional de España), p. 184.
- Lámina 89. Hoja explicativa de la portada de la Catedral de Toledo en ALGUACIL, Casiano, *Monumentos Artísticos de Toledo*. Toledo, Imp. Fando e Hijo, h. 1870 (Biblioteca Nacional de España), p. 185.
- Láminas 89 y 90. Fotografía de la portada de la Catedral de Toledo en ALGUACIL, Casiano, *Monumentos Artísticos de Toledo*. Toledo, Imp. Fando e Hijo, h. 1870 (Biblioteca Nacional de España), p. 185.

- Lámina 91. Anuncio publicitario de la realización de retratos al daguerrotipo por parte de Mr. Anatole en Logroño (*MARTÍNEZ LATRE, M^a Pilar (ed.), El Zurrón del Pobre. Periódico literario y de anuncios (1851-1852). Edición facsímil.* Logroño, Ayuntamiento de Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1994, vol. 1, p. 468), p. 188.
- Lámina 92. Robert Peters Napper (Francis Frith & Co.), 2598. *Logroño. The Calle Mayer*, Logroño, h. 1863, positivo en albúmina desde negativo al colodión húmedo (Victoria & Albert Museum), p. 193.
- Lámina 93. Álbum propiedad de Narciso Hergueta, *Colección fotográfica. Copias de los principales cuadros religiosos y profanos del Museo de Madrid. Costumbres, marina, personajes[sic], varias vistas de España y Buenos Aires*, 1874, pp. 84 y 85 (Biblioteca Nacional de España), p. 194.
- Lámina 94. Jean Laurent, *Vista de Anadon[sic]*, Alcanadre, 1865, negativo de vidrio estereoscópico, (Archivo Ruiz Vernacci, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte), p. 195.
- Lámina 95. Jean Laurent, *Anadon[sic]*, Alcanadre, 1865, negativo de vidrio, (Archivo Ruiz Vernacci, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte), p. 195.
- Lámina 96. Jean Laurent, *La Catedral*, Calahorra, 1865, negativo de vidrio estereoscópico, (Archivo Ruiz Vernacci, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte), p. 196.
- Lámina 97. Jean Laurent, *Vista general de Logroño*, Logroño, 1865, papel albúmina (Fondo Fotográfico Universidad de Navarra), p. 198.
- Lámina 98. Pliego y Pérez, *Arco de triunfo levantado a expensas del Excmo. Ayuntamiento de la ciudad de Logroño, en la calle del Mercado, bajo la dirección del señor arquitecto don Francisco de Luis y Tomás, para solemnizar la entrada de S. M. el rey don Alfonso XII...*, 1876, copia positiva de época (Fondo Íñiguez, Archivo Fotográfico del IER), p. 202.
- Lámina 99. Anuncio del estudio fotográfico de Pablo Martínez-Chacón en Muro de los Reyes nº 12 (BERNABÉ PEÑA, Policarpo, *Guía Chapel-Andri: Logroño en la mano* [septiembre de 1894]. Logroño, Imprenta provincial, 1894, s.p.), p. 204.
- Lámina 100. Anuncio del estudio fotográfico de Pablo Martínez-Chacón en Muro de los Reyes nº 1 (GÓMEZ AGUIRRE, Enrique, *Guía de histórico-artística-comercial de Logroño, 1897. Edición facsímil con introducción, índices y notas de M^a Pilar Salas Franco.* Logroño, Ayuntamiento de Logroño e Instituto de Estudios Riojanos, vol. 2, 2002, s.p.), p. 204.
- Lámina 101. Anuncio del estudio *Fotografía Logroñesa. Chacón y Compañía (La Rioja, Logroño, 15 de noviembre de 1904, nº 4.890, p. 3)*, p. 206.
- Lámina 102. Anuncio del estudio *Fotografía Eléctrica Andrés Sierra (La Rioja, Logroño, 11 de diciembre de 1897, nº 2.720, p. 3)*, p. 207.
- Lámina 103. Anuncio del estudio *Fotografía Moderna Luis Gómez (La Rioja, Logroño, 24 de junio de 1903, nº 4.450, p. 3)*, p. 208.
- Lámina 104. Anuncio del fotógrafo Ignacio Bada (*La Rioja, Logroño, 6 de marzo de 1898, nº 2.793, p. 3*), p. 209.
- Lámina 105. Reverso de *Fotografía Modelo de J. Montes* (Colección Juan Castroviejo), p. 207.

- Lámina 106. Anuncio del estudio *Fotografía de Frutos Moreno (La Rioja, Logroño, 3 de marzo de 1905, nº 4.983, p. 4)*, p. 211.
- Lámina 107. Emilio de Oñate Reinares, *Procesión de las Doncellas*, Santo Domingo de la Calzada, 1900-1908, interpretación positiva a partir de negativo original estereoscópico (Archivo de Álava, Fondo Fotográfico Oñate-Reinares, ATHA-DAF-OÑA-NV-002-104), p. 214.
- Lámina 108. Ricardo Donézar, *Plaza de la Paz*, Haro, 1940-1960, tarjeta postal (Biblioteca Virtual de La Rioja), p. 219.
- Lámina 109. Anverso de retrato realizado por Francisco Garay en su estudio de Muro del Carmen nº 11 (Colección Juan Castroviejo), p. 221.
- Lámina 110. Reverso de retrato realizado por Francisco Garay en su estudio de Muro del Carmen nº 11 (Colección Juan Castroviejo), p. 221.
- Lámina 111. Anuncio del nuevo estudio *Fotografía Garay* en el nº 13 de la calle Sagasta (*Rioja ilustrada*, Logroño, septiembre de 1927, nº 7, s.p. [p. 333]), p. 222.
- Lámina 112. Anverso de retrato realizado por Alberto Muro en su estudio fotográfico de Muro de los Reyes nº 1 (Colección Juan Castroviejo), p. 223.
- Lámina 113. Reverso de retrato realizado por Alberto Muro en su estudio fotográfico de Muro de los Reyes nº 1 (Colección Juan Castroviejo), p. 223.
- Lámina 114. Anverso y reverso de retrato realizado por Alberto Muro en su estudio fotográfico de Calahorra (Colección Juan Castroviejo), p. 225.
- Lámina 115. Reverso de retrato realizado por Alberto Muro en su estudio fotográfico de Calahorra (Colección Juan Castroviejo), p. 225.
- Lámina 116. Anuncio del fotógrafo Jesús Muro (*Rioja Industrial*, Logroño, septiembre de 1923, nº 4, s. p. [p. 202]), p. 229.
- Lámina 117. Amós Salvador Carreras, *Ayuntamiento de Santos Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 1920, placa de vidrio estereoscópica (Fondo Amós Salvador, Archivo Club Xaitu), p. 233.
- Lámina 118. Amós y Miguel Salvador Carreras, *Vista panorámica de Logroño*, Logroño, c. 1896-1901, copia positiva de época (Fondo Amós Salvador, Archivo Club Xaitu), p. 234.
- Lámina 119. Amós Salvador Carreras, *Concurso de tiro*, Logroño, c. 1914-1919, placa de vidrio estereoscópica (Fondo Amós Salvador, Archivo Club Xaitu), p. 235.
- Lámina 120. Amós Salvador Carreras, *Palacio de Pobes*, Casalarreina, 1914, placa de vidrio estereoscópica (Fondo Amós Salvador, Archivo Club Xaitu), p. 236.
- Lámina 121. Amós Salvador Carreras, *Lugareños y representantes del Partido Liberal*, Daroca de Rioja, 1919, placa de vidrio estereoscópica (Fondo Amós Salvador, Archivo Club Xaitu), p. 237.
- Lámina 122. Julián Loyola, *Vista de Logroño desde el puente de Hierro*, Logroño, 1935, copia positiva sobre papel (AHPLR, Fondo Fotográfico Julián Loyola, L-1/240, nº de inventario 0240), p. 241.

- Lámina 123. Julián Loyola, *Vista del paseo del Espolón durante el derribo del Seminario Conciliar*, Logroño, 1934, copia positiva sobre papel (AHPLR, Fondo Fotográfico Julián Loyola, L-1/261, nº de inventario 0261), p. 242.
- Lámina 124. José Ortiz Echagüe, *Sermón en la aldea*, Viguera, 1903, carbón directo sobre papel fresson (Fondo Fotográfico Universidad de Navarra), p. 244.
- Lámina 125. Francisco Layna Serrano, *Vista parcial desde el sur*, San Vicente de la Sonsierra, c. 1935, negativo sobre plástico (Fondo Layna Serrano, CEFIHGU, Diputación de Guadalajara), p. 248.
- Lámina 126. Anónimo, *Santos Fernández Santos*, h. 1920, copia positiva de época (Museo de La Rioja), p. 249.
- Lámina 127. Santos Fernández Santos, *Eduardo Sáenz de Santander, Lázaro Ruiz Gamarra, hija de Santos Fernández Santos y personal en la puerta de acceso a la Hacienda de Somalo*, h. 1908, copia positiva de época (Álbum de Somalo, Archivo Inspectorial Salesiano), p. 252.
- Lámina 128. Santos Fernández Santos, *Lavanderas*, h. 1900, carbón transportado (Museo de La Rioja), p. 253.
- Lámina 129. Santos Fernández Santos, *Sacristía del Monasterio de Yuso*, San Millán de la Cogolla, h. 1900, copia positiva de época (Museo de La Rioja), p. 254.
- Lámina 130. Santos Fernández Santos, *La Ermita del Cristo en Valvanera*, Anguiano, h. 1900, copia positiva de época (Museo de La Rioja), p. 255.
- Lámina 131. Lanzagorta, Oñate y C^ª, Nájera (Logroño), *Antigua Corte de los Reyes de Navarra*, Barcelona: Miguel Casals, tarjeta postal, 1902 (Colección Comi-Barrio), p. 267.
- Lámina 132. Zoilo Calvo, *Alfaro, puente y cárcel*, Madrid, fototipia de Hauser y Menet, posterior a 1905, tarjeta postal (Biblioteca de La Rioja), p. 268.
- Lámina 133. Santos Fernández Santos, *Fachada del Monasterio de Suso, San Millán de la Cogolla*, Milán, 1905, tarjeta postal (Colección Juan Castroviejo), p. 269.
- Lámina 134. Santos Fernández Santos, *Monasterio del Escorial de la Rioja, Claustro bajo*, Milán, 1905, tarjeta postal (Colección Juan Castroviejo), p. 271.
- Lámina 135. Encarte de la colección de tarjetas postales "Monasterio de San Millán de Yuso (El Escorial de La Rioja)" (Colección particular, fotografía de José Manuel Valle Melón), p. 276.
- Lámina 136. Anónimo, *Estación de ferrocarril*, Logroño, Fototipia Thomas (Barcelona), 1910-1912, negativo (Colección particular, fotografía de José Manuel Valle Melón), p. 277.
- Lámina 137. Anónimo, *Estación de ferrocarril*, Logroño, Fototipia Thomas (Barcelona), 1910-1912, negativo (Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya), p. 279.
- Lámina 138. Anónimo, *Palacio de Tejada (Casa de Correos y Telégrafos)*, Haro, Fototipia Thomas (Barcelona), 1905, negativo (Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya), p. 279.
- Lámina 139. Anónimo, *Plaza e Iglesia de San Andrés*, Calahorra, Fototipia Thomas (Barcelona), 1905, negativo (Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya), p. 280.

- Lámina 140. Hermenegildo Martínez (Foto Gildo), *Concatedral de Santa María de la Redonda*, Logroño, 1920-1922, negativo de acetato (Ayuntamiento de Logroño), p. 281.
- Lámina 141. Gabino Hernández Alsina, *Vista general de Logroño*, Madrid: G. H. Alsina "Márgara", 1929, tarjeta postal (Fondo Fotográfico del IER), p. 284.
- Lámina 142. Anónimo, *Haro, Calle de Santo Tomás*, Haro: Imprenta y Librería de Viela, posterior a 1905, tarjeta postal (Biblioteca de La Rioja), p. 285.
- Lámina 142. Urrabieta y Sierra, *Casa donde vive el duque de la Victoria en Logroño*, 1867, xilografía (GIMÉNEZ ROMERA, Waldo, *Crónica de la Provincia de Logroño*. Madrid, Rubio y Compañía, 1867, p. 25.). p. 288.
- Lámina 143. Jean Laurent, *Palacio del Duque de la Victoria*, Logroño, 1865, negativo de vidrio, (Archivo Ruiz Vernacci, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte), p. 288.
- Lámina 144. Miguel Joarizti y Heribert Mariezcurrena, *San Bartolomé*, Logroño, 1886, fotograbado (MADRAZO Y KUNTZ, Pedro, *España: sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Navarra y Logroño*. Barcelona, Establecimiento Tipográfico-Editorial de Daniel Cortezo y C.ª, 1886, t. III, p. 552), p.290.
- Lámina 145. M. Obiols-Delgado, *Interior de San Millán de Suso*, San Millán de la Cogolla, 1886, dibujo (MADRAZO Y KUNTZ, Pedro, *España: sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Navarra y Logroño*. Barcelona, Establecimiento Tipográfico-Editorial de Daniel Cortezo y C.ª, 1886, t. III, p. 665), p. 145.
- Lámina 146. Miguel Joarizti y Heribert Mariezcurrena, *Claustro de San Millán de Yuso*, San Millán de la Cogolla, 1886, fotograbado (MADRAZO Y KUNTZ, Pedro, *España: sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Navarra y Logroño*. Barcelona, Establecimiento Tipográfico-Editorial de Daniel Cortezo y C.ª, 1886, t. III, p. 675), p. 293.
- Lámina 147. Juan Antonio Gaya Nuño, *Puerta meridional de la iglesia de Santa María*, Villavelayo, h. 1936, copia positiva de época (Fondo Fotográfico del IER), p. 305.
- Lámina 148. Autor desconocido, *Fachada occidental de la Catedral de Santa María en Calahorra*, grabado en prensa en *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 30 de diciembre de 1874, nº 48, p. 1 (Biblioteca Nacional de España), p. 307.
- Lámina 149. Miguel Joarizti y Heribert Mariezcurrena, *Fachada occidental de la Catedral de Santa María en Calahorra*, grabado en prensa en *La Hormiga de Oro*, Barcelona, 11 de junio de 1904, nº 24, p. 10 (Biblioteca Nacional de España), p. 310.
- Lámina 150. Anónimo, *Vista del ábside de la ermita de Santa María de la Piscina*, grabado en prensa en *La Construcción Moderna*, Madrid, 30 de noviembre de 1904, nº 22, p. 588 (Biblioteca Nacional de España), p. 311.
- Lámina 151. Alberto Muro, *Vista de la Plaza de Ortigosa de Cameros*, Ortigosa de Cameros, h. 1900-1910, positivo de época (Archivo Fotográfico del Ayuntamiento de Logroño), p. 321.
- Lámina 152. Jesús Muro, *Un anochecer en Santo Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, h. 1920, fotograbado en prensa (*Rioja Industrial*, Logroño, septiembre de 1923, nº 4, s. p. [p. 195]), p. 328.

- Lámina 153. Robert Peters Napper (Francis Frith & Co.), *Plaza de San Bartolomé*, Logroño, h. 1863, positivo en albúmina desde negativo al colodión húmedo (Victoria & Albert Museum), p. 335.
- Lámina 154. Robert Peters Napper (Francis Frith & Co.), *Portada de la Iglesia de San Bartolomé*, Logroño, h. 1863, positivo en albúmina desde negativo al colodión húmedo (Victoria & Albert Museum), p. 335.
- Lámina 155. Jean Laurent, *Vista de la Catedral*, Calahorra, 1865, negativo de vidrio, (Archivo Ruiz Vernacci, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte), p. 336.
- Lámina 156. Jean Laurent, *Palacio del Duque de la Victoria*, Logroño, 1865, negativo de vidrio estereoscópico, (Archivo Ruiz Vernacci, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte), p. 337.
- Lámina 157. Jean Laurent, *Vista de la Calle del Mercado*, Logroño, 1865, negativo de vidrio, (Archivo Ruiz Vernacci, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte), p. 338.
- Lámina 158. Jean Laurent, *Vista general*, Cenicero, 1865, negativo de vidrio estereoscópico, (Archivo Ruiz Vernacci, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte), p. 339.
- Lámina 159. José Martínez Sánchez, *Puente de Tómalos*, carretera de Soria a Logroño, 1866-1867, papel albúmina (Biblioteca Nacional de España), p. 340.
- Lámina 160. Alberto Muro, *Presbiterio y retablo mayor de la iglesia de Santa María de la Estrella*, Enciso, 1900-1930, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos). p. 344.
- Lámina 161. Alberto Muro, *Teatro Moderno*, Logroño, 1925-1935, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos).
- Lámina 162. Santos Fernández Santos, *Monasterio del Escorial de la Rioja por el Nordeste*, Milán, 1905, tarjeta postal (Colección Juan Castroviejo).
- Lámina 163. Santos Fernández Santos, *Vista general de la calle Real*, Badarán, h. 1905, copia positiva de época (Museo de La Rioja), p. 348.
- Lámina 164. Santos Fernández Santos, *Un despacho de la Hacienda de Somalo*, Uruñuela, h. 1908, copia positiva de época (*Álbum de Somalo*, Archivo Inspectorial Salesiano), p. 348.
- Lámina 165. Amós Salvador Carreras, *Catedral de Calahorra*, Calahorra, 1928, placa de vidrio estereoscópica (Fondo Amós Salvador, Archivo Club Xaitu), p. 350.
- Lámina 166. Amós Salvador Carreras, *Portada sur de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 1920, placa de vidrio estereoscópica (Fondo Amós Salvador, Archivo Club Xaitu), p. 351.
- Lámina 167. Conde de Polentinos, *Fachada meridional de la Iglesia de Santa María la Mayor*, Ezcaray, 1892-1930, negativo estereoscópico en plástico (Conde de Polentinos, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte), p. 354.
- Lámina 168. Conde de Polentinos, *Sepulcro de Doña Mencía López de Haro en la Capilla de la Vera Cruz en el Monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, h. 1909-1912, positivo estereoscópico en acetato (Conde de Polentinos, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte), p. 355.

- Lámina 169. Conde de Polentinos, *Iglesia de San Esteban Protomártir*, Ábalos, h. 1892-1930, negativo estereoscópico en acetato (Conde de Polentinos, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte), 356.
- Lámina 170. Conde de Polentinos, *Arco conmemorativo de la visita de Alfonso XIII*, Logroño, 1903, negativo estereoscópico (Conde de Polentinos, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte), p. 357.
- Lámina 171. Julián Loyola, *Escalatorres en Santa María la Redonda*, Logroño, 1935, copia positiva sobre papel (AHPLR, Fondo Fotográfico Julián Loyola, L-1/477, nº de inventario 0477), p. 359.
- Lámina 172. José Ortiz Echagüe, *Castillo de Clavijo*, Clavijo, 1935, carbón directo sobre papel fresson (Fondo Fotográfico Universidad de Navarra), p. 361.
- Lámina 173. Emilio de Oñate Reinares, *Catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 1900-1915, copia positiva original (Archivo de Álava, Fondo Fotográfico Oñate-Reinares, ATHA-DAF-OÑA-PP-002-219), p. 362.
- Lámina 174. Francisco Layna Serrano, *Portada de la parroquia de Santo Tomás, obra de Felipe Vigarny (o de Borgoña)*, Haro, 1932, negativo sobre plástico (Fondo Layna Serrano, CEFIHGU, Diputación de Guadalajara), p. 363.
- Lámina 175. Francisco Layna Serrano, *El castillo, visto desde el noroeste*, San Vicente de la Sonsierra, 1935, negativo sobre plástico (Fondo Layna Serrano, CEFIHGU, Diputación de Guadalajara), p. 364.
- Lámina 176. Kurt Hielscher, *Portada de San Martín de la Concatedral de Santa María la Redonda*, Logroño, anterior a 1920 en *La Esfera*, Madrid, 17 de enero de 1920, nº 315, p. 26 (Biblioteca Nacional de España), p. 366.
- Lámina 177. Kurt Hielscher, *Formaciones en las rocas de Autol*, Autol, h. 1920 (NÚÑEZ GUARDE, Juan Agustín (Ed.), *La España desconocida. Kurt Hielscher*. Granada, Edilux, 2007, p. 356), p. 367.
- Lámina 178. Kurt Hielscher, *Formaciones en las rocas de Autol* [El Picuezo y la Picueza], Autol, h. 1920 (NÚÑEZ GUARDE, Juan Agustín (Ed.), *La España desconocida. Kurt Hielscher*. Granada, Edilux, 2007, p. 357), p. 367.
- Lámina 179. Otto Wunderlich, *Kirche Santiago*, Logroño, 1929-1936, negativo (Archivo Wunderlich, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte), p. 369.
- Lámina 180. G. H. Alsina (*Márgara*), *Escuela de Artes e Industrias*, Logroño, 1929, tarjeta postal (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos), p. 371.
- Lámina 181. Lucien Roisin, *Vista exterior del Seminario Diocesano de Logroño*, Logroño, h. 1929, copia positiva a partir de negativo original (Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya), p. 371.
- Lámina 182. *Casa Moreno, Sala capitular del monasterio de Santa María de San Salvador*, Cañas, 1893-1953, negativo de vidrio, (Casa Moreno. Archivo de Arte Español, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte).
- Lámina 183. ¿Francisco Íñiguez Almech?, *Puerta de acceso a la iglesia del Monasterio de Suso*, San Millán de la Cogolla, h. 1934-1935, negativo de celulosa (Fondo Francisco Íñiguez Almech, AGUN), p. 377.

- Lámina 184. ¿Francisco Íñiguez Almech?, *Vista general de la cabecera y la torre exenta de la Catedral de El Salvador*, Santo Domingo de la Calzada, h. 1936, negativo de celulosa (Fondo Francisco Íñiguez Almech, AGUN), p. 378.
- Lámina 185. ¿Francisco Íñiguez Almech?, *Vista general del Monasterio de Suso desde el suroeste*, San Millán de la Cogolla, h. 1934, negativo de celulosa (Fondo Francisco Íñiguez Almech, AGUN), p. 379.
- Lamina 186. ¿Francisco Íñiguez Almech?, *Vista interior de la iglesia del Monasterio de Suso durante la restauración*, San Millán de la Cogolla, h. 1934-1935, copia positiva de época (Fondo Francisco Íñiguez Almech, AGUN), p. 380.
- Lámina 187. ¿Francisco Íñiguez Almech?, *Detalle de la cabecera de la Catedral de El Salvador durante la restauración*, Santo Domingo de la Calzada, h. 1936, copia positiva de época (Fondo Francisco Íñiguez Almech, AGUN), p. 381.
- Lámina 188. ¿Francisco Íñiguez Almech?, *Capilla de San Millán en la iglesia del Monasterio de Suso*, San Millán de la Cogolla, h. 1935, negativo de celulosa (Fondo Francisco Íñiguez Almech, AGUN), p. 382.
- Lámina 189. Anónimo, *Inauguración del monumento a Sagasta*, Logroño, 1891, copia positiva de época (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos), p. 387.
- Lámina 190. Pelai Mas, *Escena principal del Tríptico de la Anunciación*, Santo Domingo de la Calzada, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos), p. 424.
- Lámina 191. Alberto Muro, *Puerta de acceso al patio del claustro bajo de monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1912-1930, negativo en placa de vidrio (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos), p. 427.
- Lámina 192. Detalle del retoque para suprimir la reja de hierro en el negativo original de la fotografía Alberto Muro (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos), p. 432.
- Lámina 193. Alberto Muro, *Edificio de "El Portalón"*, Logroño, anterior a 1915, tarjeta postal (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos), p. 433.
- Lámina 194. G. H. Alsina (*Márgara*), *Nuevo Seminario*, Logroño, 1929, tarjeta postal (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos), p. 435.
- Lámina 195. Juan Antonio Gaya Nuño, *Detalle del exterior del ábside de la iglesia de El Salvador*, Tirgo, 1933-1936, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos), p. 448.
- Lámina 196. Juan Antonio Gaya Nuño, *Detalle de la aguja de la iglesia Imperial de Santa María de Palacio*, Logroño, 1935-1936, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos), p. 449.
- Lámina 197. Anuncio publicitario de la venta de tarjetas postales por parte de G.H. Alsina 'Márgara' (*La Rioja*, Logroño, 1 de enero de 1924, nº 11.259, p. 8), p. 452.
- Lámina 198. G. H. Alsina (*Márgara*), *Puente de piedra y vista del Ebro*, Logroño, 1929, tarjeta postal (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos), p. 452.

- Lámina 199. Tarjeta militar de Manuel Servert Fortuny (Colección Juan Castroviejo), p. 454.
- Lámina 200. Anuncio publicitario de la Academia de Matemáticas de Manuel Servet y Jesús Rodríguez Arzuaga (*La Rioja*, Logroño, 17 de agosto de 1905, nº 5.126, p. 3), p. 455.
- Lámina 201. Lucien Roisin, *Calle Muro Francisco de la Mata*, Logroño, h. 1928, copia positiva a partir de negativo original (Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya), p. 459.
- Lámina 202. Lucien Roisin, *Lavanderas junto al Puente de Piedra sobre el río Ebro*, Logroño, h. 1928, copia positiva a partir de negativo original (Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya), p. 460.
- Lámina 203. Alberto Muro, *Portada de San Jerónimo de la catedral de Santa María en Calahorra*, Calahorra, 1900-1930, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos), p. 467.
- Lámina 204. Pelai Mas, *Portada de San Jerónimo de la catedral de Santa María en Calahorra*, Calahorra, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos), p. 467.
- Lámina 205. Pelai Mas, *Fachada occidental de la catedral de Santa María en Calahorra*, Calahorra, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos), p. 477.
- Lámina 206. Pelai Mas, *Vista parcial de la fachada occidental de la catedral de Santa María en Calahorra*, Calahorra, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos), p. 477.
- Lámina 207. Alberto Muro, *Interior del claustro alto del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso*, San Millán de la Cogolla, 1900-1929, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos), p. 481.
- Lámina 208. Anuncio de *Fotografía de Arte A. Muro (Rioja ilustrada*, Logroño, septiembre de 1929, nº 9, s.p. [p. 467]), p. 486.
- Lámina 209. Dibujos de los modillones de las capillas del Monasterio de Suso en GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel, *Iglesias mozárabes. Arte español de los siglos IX a XI*. Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1919, vol. 1, pp. 304-306 (Universidad de Toronto), p. 489.
- Lámina 210. Anónimo, *Calle del Mercado en Logroño*, Logroño, anterior a 1909, tarjeta postal (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos), p. 492.
- Lámina 211. Pelai Mas, *Nave meridional de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso*, San Millán de la Cogolla, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos), p. 495.
- Lámina 212. Juan Antonio Gaya Nuño, *Nave septentrional de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso*, San Millán de la Cogolla, 1935-1936, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos), p. 495.
- Lámina 213. Detalle de la fotografía Juan Antonio Gaya Nuño, *Capilla central de la girola de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 1936, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos), p. 497.

-Lámina 214. Anónimo, *Santa María la Real de Nájera. Vista general del claustro antes de restaurarse (lado N.)*, Nájera, anterior a 1909, tarjeta postal (Colección Juan Castroviejo), p. 498.

TESIS DOCTORAL

2022

Programa de Doctorado en Humanidades



**UNIVERSIDAD
DE LA RIOJA**

**LA IMAGEN FOTOGRÁFICA DEL PATRIMONIO
MONUMENTAL DECLARADO EN LA RIOJA HASTA 1936**

El Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos

Volumen II de II

Juan Castroviejo Sanz

Director: Ignacio Gil-Díez Usandizaga

Directora: María Begoña Arrúe Ugarte

Vol. I

Índice:

13. Introducción	13
14. Estado de la cuestión	19
15. Objetivos y metodología	31
16. La fotografía de la arquitectura en España	43
16.1. Historia y principales representantes.....	43
16.2. Usos de la fotografía de arquitectura en España.....	137
16.2.1. Medio de reproducción artística.....	138
16.2.2. Objeto y fuente de inspiración artística.....	141
16.2.3. Instrumento para el conocimiento y la difusión de obras de arte.....	145
16.2.4. Fuente documental y científica.....	153
16.2.4.1. Complemento de la tarea investigadora.....	158
16.2.5. Documento para la conservación y protección monumental.....	161
16.2.6. Herramienta de trabajo del restaurador.....	165
16.2.7. Medio de propaganda política e institucional.....	170
16.2.8. Instrumento para la reputación de un arquitecto.....	173
16.2.9. Materia formativa y recursos didáctico.....	174
16.2.10. Objeto comercial.....	181
17. Fotografía en La Rioja hasta 1936	187
17.1. Inicios de la fotografía.....	187
17.2. Fotógrafos extranjeros.....	190
17.3. Profesionales y estudios fotográficos.....	198
17.4. Los fotógrafos aficionados.....	230
18. Fotografía de arquitectura en La Rioja hasta 1936	265
18.1. Fotografía de arquitectura riojana: principales hitos.....	265
18.1.1. La fotografía de arquitectura riojana en las colecciones de tarjetas postales ilustradas.....	265
18.1.2. La fotografía de arquitectura riojana en obras divulgativas, estudios histórico-artísticos y publicaciones eruditas.....	287
18.1.3. La fotografía de arquitectura riojana en la prensa.....	305
18.2. Principales fotógrafos de arquitectura en La Rioja.....	333
18.2.1. Fotógrafos comerciales extranjeros.....	333
18.2.2. Fotógrafos profesionales con estudio propio.....	340
18.2.3. Fotógrafos aficionados españoles.....	346
18.2.4. Otros fotógrafos extranjeros.....	364
18.2.5. Fotógrafos y editores de tarjetas postales.....	370
18.2.6. Firmas especializadas en la reproducción de obras de arte.....	372
18.2.7. Historiadores del arte y profesionales de la arquitectura.....	375
19. El Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos	385
20. Fotografía de los monumentos declarados en La Rioja hasta 1936 en el Fondo Fotográfico del IER digitalizado	391

20.1.	Los monumentos declarados en La Rioja hasta 1936.....	391
20.2.	Las fotografías de los monumentos declarados.....	407
20.3.	Los fotógrafos de los monumentos declarados.....	437
20.4.	Aspectos formales, técnicos y estéticos. Similitudes y diferencias.....	463
20.5.	Usos e intenciones.....	484
21.	Valoración de resultados	503
22.	Conclusiones	515
23.	Bibliografía	519
23.1.	Fuentes documentales.....	519
23.2.	Fuentes bibliográficas.....	521
23.3.	Prensa periódica.....	545
23.4.	Recursos digitales.....	555
24.	Índices	559
24.1.	Catálogo fotográfico.....	559
24.2.	Fotógrafos.....	576
24.3.	Figuras.....	580
24.4.	Láminas.....	581

Vol. II

Índice:

2. Catálogo de la fotografía del patrimonio monumental declarado en La Rioja	
hasta 1936 en el Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos.....	605
1.8. Iglesia de San Bartolomé (Logroño).....	607
1.9. Monasterio de Santa María la Real (Nájera).....	664
1.10. Catedral de Santa María (Calahorra).....	817
1.11. Catedral de El Salvador (Santo Domingo de la Calzada).....	871
1.12. Concatedral de Santa María de la Redonda (Logroño).....	970
1.13. Monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso (San Millán de la Cogolla).....	1.066
1.14. Monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso (San Millán de la Cogolla).....	1.111

**1. Catálogo de la fotografía del patrimonio monumental declarado
en La Rioja hasta 1936 en el Fondo Fotográfico del Instituto de
Estudios Riojanos**

1.1. Iglesia de San Bartolomé (Logroño)

1. Cat. Núm.: 001.

2. Tipo de objeto: Tarjeta postal.

3. Título: *Fachada occidental de la iglesia de San Bartolomé en Logroño.*

4. Serie: Hijos de Alesón, Librería.

Editor: Hijos de Alesón.

Impresor: Hauser y Menet, Madrid.

5. Autor: Desconocido.

6. Cronología: Edición de tarjeta postal de hacia 1901 sobre original fotográfico anterior a 1901.

7. Técnica: Fototipia.

8. Soporte: Tarjeta postal.

9. Formato /dimensiones: 14,2x9,1 cm.

10. Estado de conservación: Bueno.

11. Localización:

Colección: Archivo IER.

Nº de inventario: 1.3494

Signatura/s: 11/101.

Procedencia: Desconocida.

Fecha de entrada: Desconocida.

12. Nº de ejemplares: 1.

13. Copias: Se desconocen.

14. Reproducciones:

-COMI RAMÍREZ, Antonio, *La tarjeta postal en Logroño hasta 1950. Nuevas aportaciones a la historia de la fotografía*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2021, p. 188.

15. Derechos de autor: Se desconocen.

16. Descripción:

Vista frontal de la portada y parte de la elevación de la torre de la iglesia de San Bartolomé en Logroño. Tomada en disposición vertical y desde un punto de vista algo elevado, la imagen recoge parte de la fachada occidental, en la que se dispone la portada que da acceso al templo, y parte de los cuerpos intermedios de la torre. El protagonismo de la fotografía recae sobre la portada profusamente ornamentada de la iglesia situada a los pies de la misma. Al estar realizada en disposición vertical y desde un eje desplazado a la izquierda del espectador respecto al centro de dicha portada, tan sólo recoge los hastiales oeste y sur del lado del evangelio y el norte del lado de la epístola. Asimismo, el punto de vista alto desde donde se ha realizado la imagen y el hecho de suprimir parte de la toma para introducir la descripción "Logroño. Portada de la iglesia de San Bartolomé", provoca que sólo se observe la portada a partir del cuerpo de arquerías que se disponen en ella. En consecuencia, se pueden observar con detalle el volumen con tejado a dos aguas de la portada configurado a través del gran arco apuntado abocinado compuesto por seis arquivoltas. Bajo ellas, a ambos lados, aparecen dos órdenes de arquerías. En el superior se dispone una galería de columnillas con doseletes que cobijan las imágenes, escenas historiadas de la vida de san Bartolomé. Las arquerías inferiores presentan arcos

apuntados con intradós trilobulado, pudiendo observar los seis arcos del lado del evangelio y sólo cinco del lado de la epístola. Sobre la puerta de acceso al templo, que aparece cerrada, se ubica el tímpano, desplazado hacia abajo para abrir un vano apuntado que aporta luz al interior de la iglesia. La escena central del tímpano representa la segunda Parusía, con la figura de Cristo en el centro flanqueada por tres figuras a cada lado, y los doce apóstoles en el dintel. En este primer plano también sobresale parte del muro y el alero del palacio de Monesterio adosado al templo en su lado norte. Además, tras la portada de acceso a la iglesia, la imagen recoge gran parte del segundo y tercer cuerpo del lado oeste de la torre cuadrangular de estilo mudéjar, quedando oculto el primero románico por la estructura a dos aguas de la portada situada a los pies. En el segundo cuerpo aparecen cegados sus dos vanos de medio punto, disponiéndose a su alrededor y de manera irregular mechinales. El tercer cuerpo, separado del segundo a través de una cornisa de varias hiladas de ladrillo que configuran un dibujo geométrico de rombos, se aprecia parcialmente. Los vanos también están cegados, aunque en el del lado sur se abre un pequeño ventanal de medio punto sobre la cornisa de separación entre los cuerpos inferiores y los superiores. La luz procede desde el lado derecho del espectador, incidiendo directamente sobre los hastiales septentrionales, generando sombras en el hastial meridional.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Logroño.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Parroquia de San Bartolomé.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura monumental.

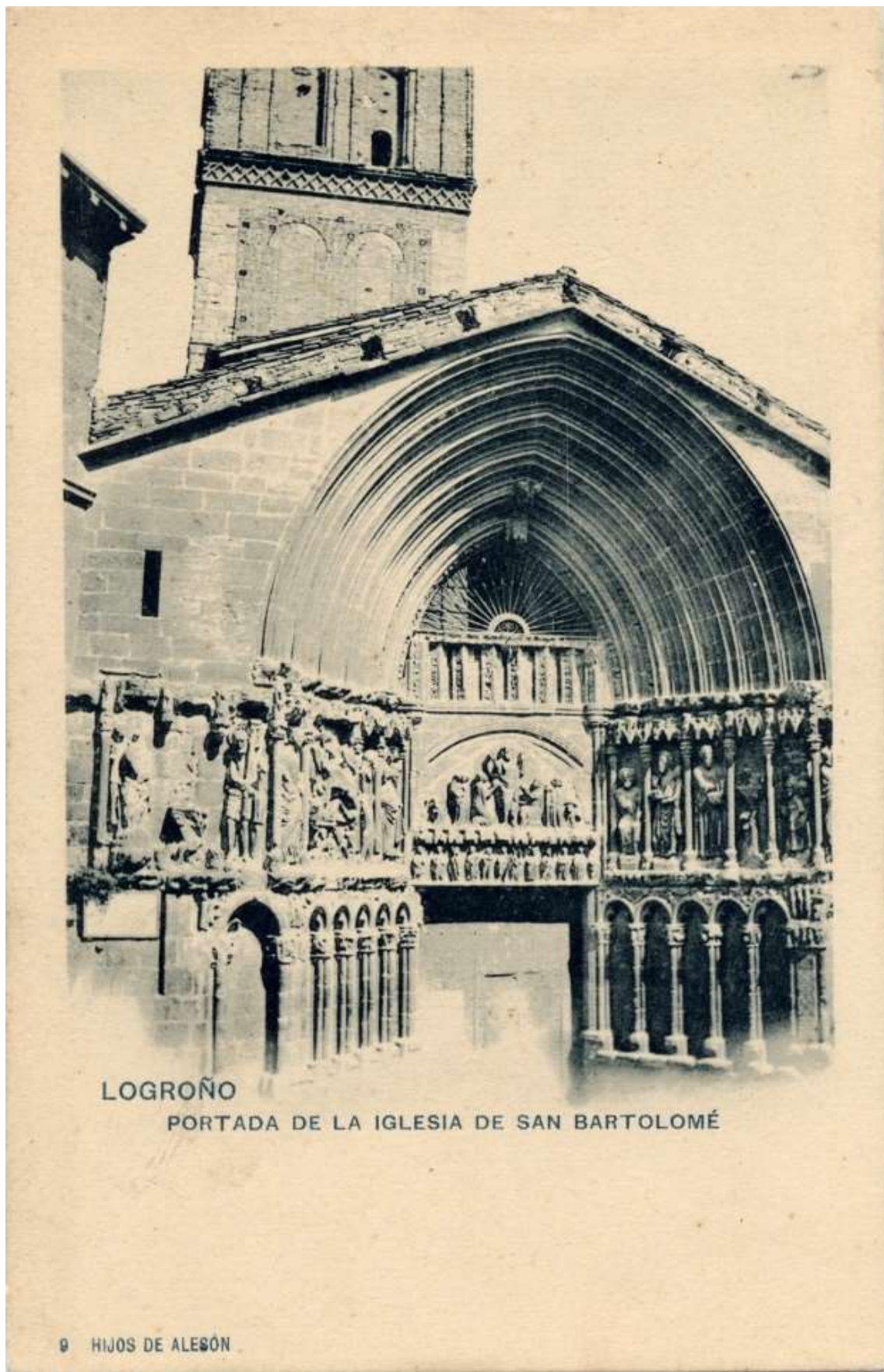
19. Descriptores onomásticos: Hijos de Alesón (editor), Hauser y Menet (impresor).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos. Forma parte de la serie conformada por los nº de inventario 1.3488 a 1.3494. Inscripción con título en el centro del margen inferior: "LOGROÑO. PORTADA DE LA IGLESIA DE SAN BARTOLOMÉ". Inscripción con numeración y nombre del editor en la esquina inferior izquierda: "9. HIJOS DE ALESÓN". Tarjeta postal editada hacia 1901.

21. Bibliografía:

-COMI RAMÍREZ, Antonio, *La tarjeta postal en La Rioja hasta 1905*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2017, p. 225.

-COMI RAMÍREZ, Antonio, *La tarjeta postal en Logroño hasta 1950*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2021, pp. 187-188.



LOGROÑO

PORTADA DE LA IGLESIA DE SAN BARTOLOMÉ

9 HIJOS DE ALESÓN

001. Anónimo, *Fachada occidental de la iglesia de San Bartolomé en Logroño*, Logroño, h. 1901, tarjeta postal (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 002.
2. **Tipo de objeto:** Tarjeta postal.
3. **Título:** *Portada occidental de la iglesia de San Bartolomé en Logroño.*
4. **Serie:** Librería Moderna, Logroño.
Editor: Librería Moderna.
Impresor: Fototipia Castañeira y Álvarez, Madrid.
5. **Autor:** Desconocido.
6. **Cronología:** Edición de tarjeta postal de hacia 1911 sobre original fotográfico anterior a 1911.
7. **Técnica:** Fototipia.
8. **Soporte:** Tarjeta postal.
9. **Formato /dimensiones:** 13,8x8,8 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.3574.
Signatura/s: 11/151.
Procedencia: Desconocida.
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:**
-COMI RAMÍREZ, Antonio, *La tarjeta postal en Logroño hasta 1950. Nuevas aportaciones a la historia de la fotografía.* Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2021, p. 253.
15. **Derechos de autor:** Se desconocen.
16. **Descripción:**
Vista de la portada de la iglesia de San Bartolomé en Logroño. Tomada a pie de calle y en disposición vertical, recoge con detalle el cuerpo central de la portada de acceso al templo, desde la escalinata de sección circular hasta la clave de la tercera arquivolta del arco apuntado y abocinado en torno al que se configura dicha portada. En consecuencia, el encuadre elegido por el fotógrafo permite observar el arranque de las seis arquivoltas molduradas que se disponen en torno al vano apuntado, si bien sólo se contemplan tres de ellas en su totalidad, presentando las dos primeras una figura decorativa en su clave. En lo que respecta a las jambas sobre las que apean, que se configuran a través de dos pisos de arquerías en derrame a cada lado, se observan cinco tramos de escenas historiadadas sobre la vida de san Bartolomé entre columnillas y bajo doseletes en cada uno de los lados superiores (en el situado al norte una de las escenas ocupa el doble de espacio que el resto) y los correspondientes cinco arcos apuntados con intradós trilobulado del piso inferior. En el centro, sobre el acceso arquivoltado, se dispone el tímpano, descendido de su posición original para abrir un vano con reja en la parte superior y dotar de mayor iluminación al interior de la iglesia. En este tímpano se representa en la parte central la segunda Parusía, con la figura de Cristo en el centro, flanqueada por la Virgen y san Juan y una pareja de ángeles a cada lado. Sobre esta escena central aparece una franja alabeada con haces de columnillas y por debajo, en el dintel propiamente dicho, la representación de los doce apóstoles conversando por parejas. En la puerta adintelada de ingreso, aparece abierta tan

sólo la hoja situada al sur, a diferencia de lo que ocurre en la verja o reja de acceso situada sobre la escalinata. La sobreexposición y, como consecuencia, el exceso de luz que incide sobre la portada, especialmente sobre la zona central y el hastial sur, apenas permite apreciar con detalle los elementos decorativos de la misma.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Logroño.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Parroquia de San Bartolomé.

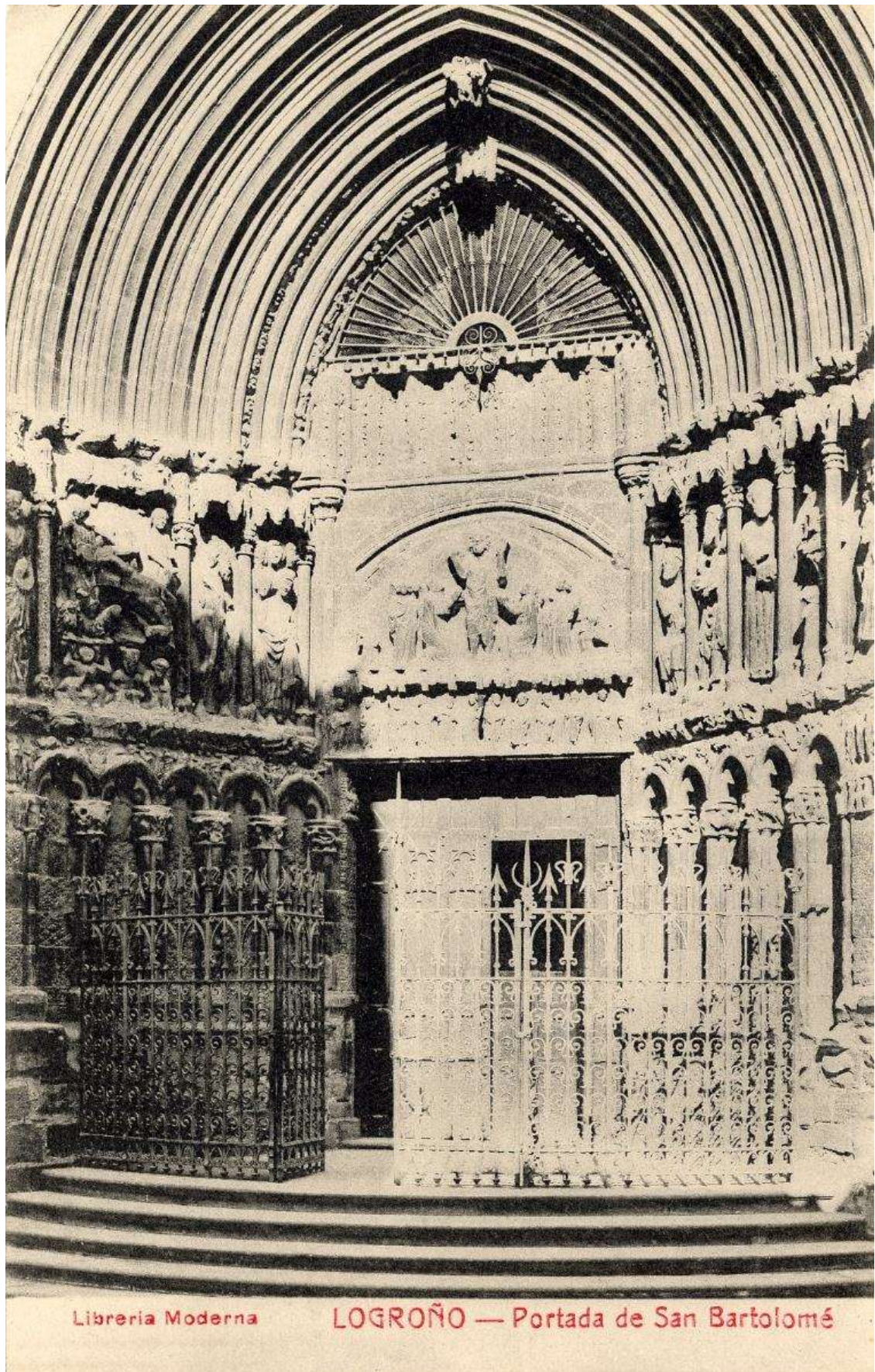
Materias: Arquitectura religiosa, Escultura monumental, Rejería.

19. Descriptores onomástico: Librería Moderna (editor), Fototipia Castañeira y Álvarez (impresor).

20. Observaciones: Margen inferior blanco. Forma parte de la serie conformada por los nº de inventario 1.3573 a 1.3585. Inscripción con nombre del editor y título en el centro del margen inferior: "Librería Moderna. LOGROÑO-Portada de San Bartolomé". Tarjeta postale editada hacia 1911.

21. Bibliografía:

-COMI RAMÍREZ, Antonio, *La tarjeta postal en Logroño hasta 1950*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2021, pp. 250-253.



Librería Moderna

LOGROÑO — Portada de San Bartolomé

002. Anónimo, *Portada occidental de la iglesia de San Bartolomé en Logroño*, Logroño, h. 1911, tarjeta postal (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 003.
2. **Tipo de objeto:** Tarjeta postal.
3. **Título:** *Fachada occidental de la iglesia de San Bartolomé en Logroño.*
4. **Serie:** Imprenta Moderna, Logroño.
Editor: Imprenta Moderna, Logroño.
Impresor: Desconocido.
5. **Autor:** Desconocido.
6. **Cronología:** Edición de tarjeta postal de hacia 1915 sobre original fotográfico anterior a 1915.
7. **Técnica:** Fototipia.
8. **Soporte:** Tarjeta postal.
9. **Formato /dimensiones:** 8,8x13,8 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.3568.
Signatura/s: 11/145.
Procedencia: Desconocida.
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:**
- COMI RAMÍREZ, Antonio, *La tarjeta postal en Logroño hasta 1950. Nuevas aportaciones a la historia de la fotografía.* Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2021, p. 256.
15. **Derechos de autor:** Se desconocen.
16. **Descripción:**

Vista frontal de la portada de la iglesia de San Bartolomé en Logroño. La fotografía, tomada a pie de calle en orientación horizontal y desde un punto de vista levemente desplazado al norte respecto al eje central, recoge casi en su totalidad la portada de acceso a la iglesia y parte del muro oeste que continúa desde dicha portada hacia el sur. En consecuencia, la portada de la iglesia de San Bartolomé ocupa la mayor parte de la imagen, si bien no aparece en su totalidad al quedar cortada en el margen superior de la fotografía a la altura de la última arquivolta del arco abocinado en torno al cual se configura. De esta manera, no se aprecia el ángulo del tejado a dos aguas de la portada, pero sí el resto de elementos constructivos y ornamentales que la componen. Las arquivoltas del gran arco apean sobre los dos cuerpos de arquerías que se disponen a ambos lados. En el superior, entre columnillas y bajo doseletes, se incluyen escenas historiadadas de la vida de san Bartolomé, quedando en dos casos vacíos y, en otros casos, con pérdidas importantes en la escultura monumental como consecuencia del deterioro provocado a lo largo de los años. El cuerpo bajo lo componen arquerías de 6 arcos apuntados con intradós trilobulado y con profusa ornamentación en sus enjutas. Por su parte, el tímpano aparece a la misma altura que la arquería de figuras, tras haberse situado por debajo de su posición original para abrir un vano apuntado sobre él, aportando iluminación al interior del templo. En este tímpano se representa como escena central la segunda Parusía y, bajo esta escena de triple despiece, un dintel con esculturas de los doce apóstoles conversando por pares. La puerta de la

iglesia está abierta, como así lo está la verja o reja que la precede. En los paramentos de esta portada aparecen carteles, uno en el muro situado a la derecha del espectador y dos en el de la izquierda. En este último, en la enjuta del gran arco apuntado se abre una aspillera rectangular. A ambos lados de la portada se puede observar el inicio del palacio de Monesterio, al norte, y la continuación del muro oeste hacia el sur.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Logroño.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Parroquia de San Bartolomé.

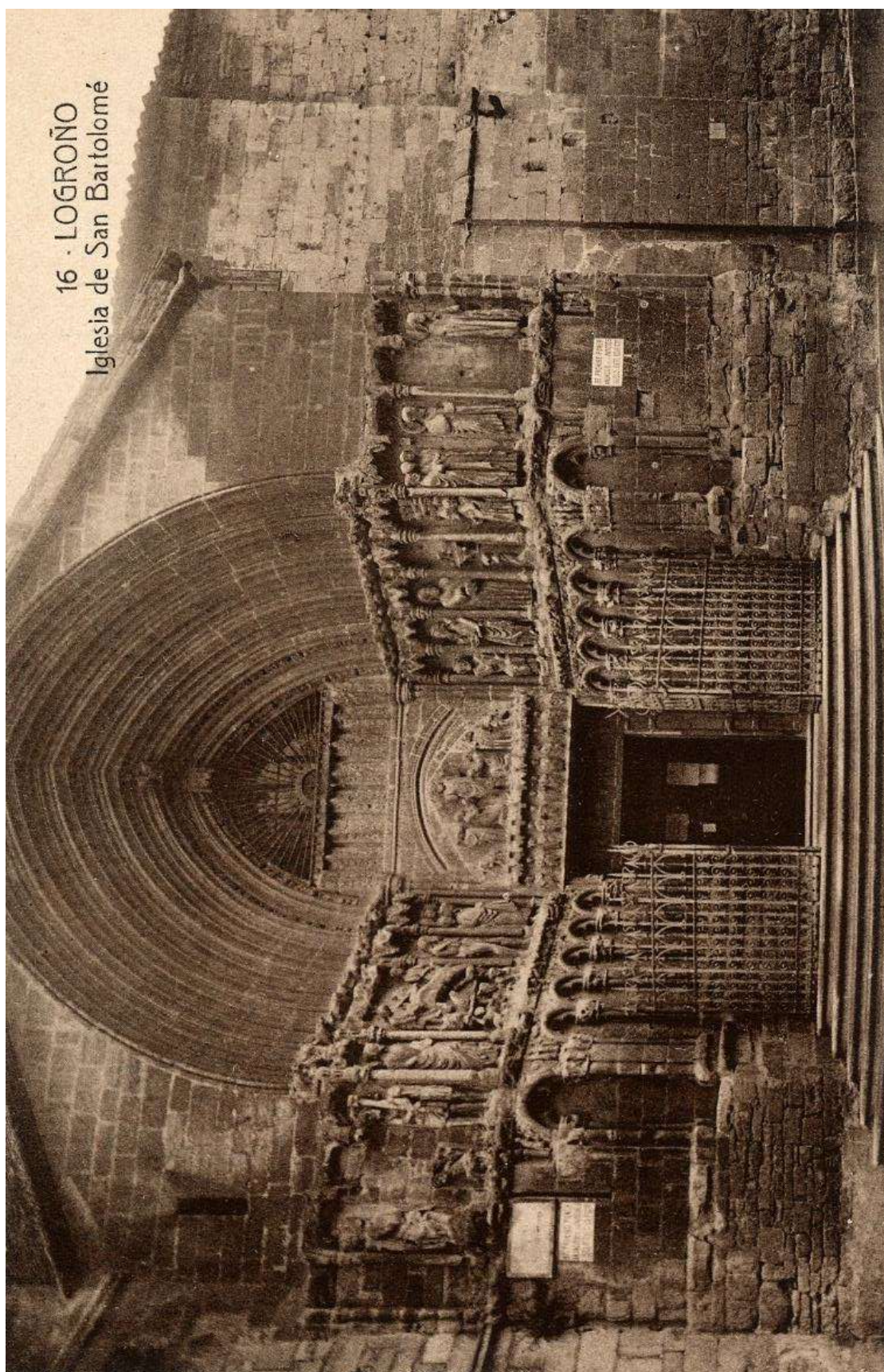
Materias: Arquitectura religiosa, Escultura Monumental, Rejería.

19. Descriptores onomásticos: Imprenta Moderna (editor).

20. Observaciones: Forma parte de la serie conformada por los nº de inventario 1.3558 a 1.3572. Inscripción con numeración y título en la esquina superior izquierda: "16. LOGROÑO. Iglesia de San Bartolomé". Tarjeta postal editada hacia 1915.

21. Bibliografía:

-COMI RAMÍREZ, Antonio, *La tarjeta postal en Logroño hasta 1950*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2021, pp. 254-256.



16 · LOGROÑO
Iglesia de San Bartolomé

003. Anónimo, *Fachada occidental de la iglesia de San Bartolomé en Logroño*, Logroño, anterior a 1915, tarjeta postal (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 004.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Fachada occidental de la iglesia de San Bartolomé en Logroño.*
4. **Serie:** Fondo Alberto Muro.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Alberto Muro.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de hacia 1915.
7. **Técnica:** Se desconoce.
8. **Soporte:** Papel.
9. **Formato /dimensiones:** 17,5x22 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0068.
Signatura/s: 01/067.
Procedencia: Fondo personal Alberto Muro.
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Imagen reproducida en tarjetas postales cat. nº 005 y 006.
-Catálogo de Exposición, *Logroño, imagen latente. 175 años de fotografía.* Logroño, Ayuntamiento de Logroño, Casa de la Imagen, 2014 (Jesús Rocandio, comisario; textos de Antonio Comi, Jesús Rocandio, Bernardo Sánchez, Carlos Traspaderne), p. 111.
15. **Derechos de autor:** Se desconocen.
16. **Descripción:**
Vista de la fachada oeste de la iglesia de San Bartolomé en Logroño. Fotografía tomada a pie de calle, desplazada hacia el sur respecto al eje central de la nave y en disposición horizontal que recoge la portada oeste de acceso al templo, parte de su torre cuadrangular, la continuación de la fachada oeste hacia el sur y un extremo del palacio de Monesterio adosado al muro norte. El protagonismo de la imagen recae sobre la portada oeste de acceso a la iglesia situada a los pies de la misma. Cobijada en un volumen a dos aguas, se configura en torno a un gran arco apuntado y abocinado circundado por seis arquivoltas molduradas, que apean sobre dos cuerpos de arquerías en sus jambas. Se observa la mayor parte de las escenas historiadas de la vida de san Bartolomé que se representan entre columnillas y bajo doseletes, en el piso superior de ambos lados. En el piso inferior se disponen seis arcos apuntados con intradós trilobulado en cada lado, cinco situados en derrame en los hastiales norte y sur y el sexto en el paramento occidental. Junto a estos últimos se aprecian tres carteles informativos colocados sobre los sillares, dos en el lado norte y el tercero en el lado sur. Sobre la puerta adintelada, que se encuentra abierta y a la que se accede a través de una escalinata de sección circular, se erige el tímpano con la escena central de la segunda Parusía. En el dintel aparecen representados los doce apóstoles conversando por pares y, sobre la escena central una franja alabeada con haces de columnillas y decoración vegetal. Sobre el tímpano destaca un vano apuntado, abierto para permitir la

entrada de luz en el templo. Tras el tejado a dos aguas de la portada se puede ver parte de la torre cuadrangular de la iglesia, en concreto, la cornisa de varias hiladas de ladrillo con dibujos geométricos de rombos y dientes de sierra y la parte inferior del tercer cuerpo de la torre en el que sobresale un vano de medio punto desplazado hacia el sur y que apoya en la propia cornisa. En el lado derecho del espectador, la fotografía permite ver la continuación de la fachada occidental hacia el sur. En ella sobresale, en la parte inferior, un vano rebajado y cegado y un estribo como contrafuerte. En la parte alta, se aprecia una línea de mechinales y, hacia la portada un vano estrecho de arco conopial. Adosada al lado norte de la iglesia, en el lado izquierdo de la imagen, se aprecia el ángulo del palacio de Monesterio con sus tres plantas. En fábrica de sillar, mimetizándose con el edificio religioso, los pisos se diferencian a través de una cornisa y en cada uno de ellos existe un vano. En los inferiores hacen las veces de ventana, en el central es un balcón con las puertas cerradas. Asimismo, en el encuadre destaca el amplio espacio dedicado en la fotografía a la zona de pavimento. Por su parte, la luz procede desde el fondo de la imagen, difuminando los contornos tanto de la torre como de los tejados de la iglesia y el edificio adyacente.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Logroño.

18. Descriptores temáticos:

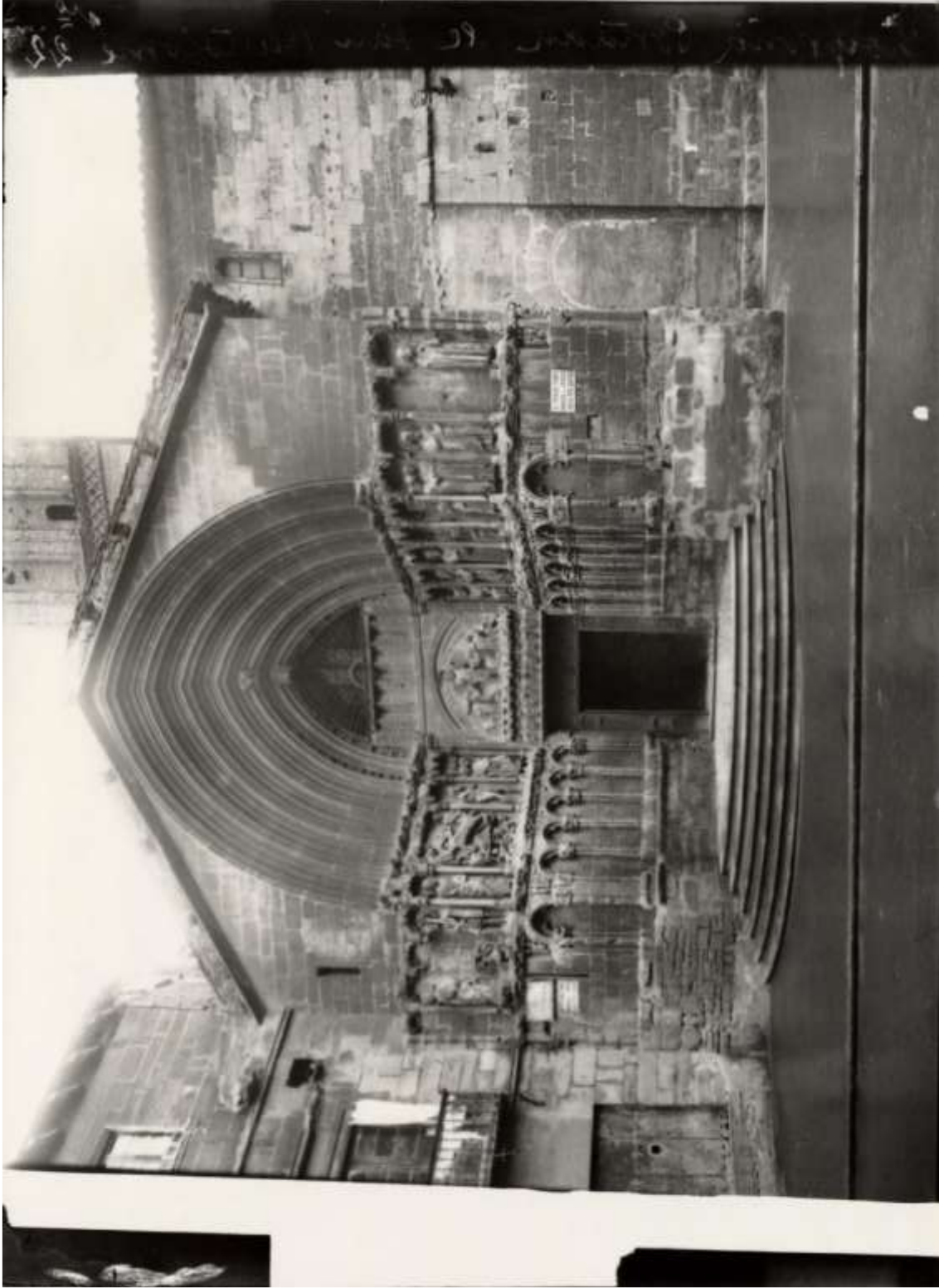
Organismos: Parroquia de San Bartolomé.

Materias: Arquitectura religiosa, Arquitectura doméstica, Escultura monumental.

19. Descriptores onomásticos: Alberto Muro (fotógrafo).

20. Observaciones: Negativo en placa de vidrio en nº de inventario 3.0015. Cronología tomada en base al negativo (3.0015), el positivo es de la década de los 70. Inscripción en el margen derecho de la placa de vidrio: "Logroño. Portada de San Bartolomé, nº 22". Retoque fotográfico sobre el negativo original para suprimir la reja de cierre.

21. Bibliografía:



004. Alberto Muro, *Fachada occidental de la iglesia de San Bartolomé en Logroño*, Logroño, h. 1915, copia positiva sobre papel
(Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 005.
2. **Tipo de objeto:** Tarjeta postal.
3. **Título:** *Fachada occidental de la iglesia de San Bartolomé en Logroño.*
4. **Serie:** "Bebed vino puro de Rioja".
Editor: Desconocido.
Impresor: Arte.-Bilbao.
5. **Autor:** Alberto Muro.
6. **Cronología:** Edición de tarjeta postal de 1932 sobre original fotográfico de hacia 1915.
7. **Técnica:** Se desconoce.
8. **Soporte:** Tarjeta postal.
9. **Formato /dimensiones:** 9x14 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.3628.
Signatura/s: 13/174.
Procedencia: Desconocida.
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Se desconocen.
16. **Descripción:**

Vista de la fachada oeste de la iglesia de San Bartolomé en Logroño. La fotografía en disposición horizontal, tomada a pie de calle y desde un punto de vista desplazado hacia el sur respecto al eje central del acceso al templo por el oeste, muestra la portada occidental, parte del muro que continúa hacia el sur y el ángulo del palacio de Monesterio adosado a la iglesia por el norte. El protagonismo de la imagen recae sobre la portada oeste, cobijada bajo un volumen con tejado a dos aguas del que no se observa la confluencia de ambas cubiertas. Se configura en torno a un gran arco apuntado y abocinado de seis arquivoltas molduradas, con figura ornamental en las claves de las dos interiores, que apean sobre dos pisos de arquerías en derrame en cada una de sus jambas. En el piso superior, entre columnillas y bajo doseletes se alojan esculturas que representan escenas de la vida de san Bartolomé. En concreto, son cinco las escenas historiadas en la jamba norte del lado de la epístola y cuatro las existentes en la sur, al ocupar una de ellas un espacio doble. Asimismo, este programa escultórico continúa en los paramentos occidentales de ambos lados, con cuatro escenas en cada uno, si bien se observan pérdidas totales o parciales en tres de ellos. En el piso inferior se disponen seis arcos apuntados con intradós trilobulado en cada uno de los lados, disponiéndose cinco en las jambas norte y sur y el restante en el hastial oeste. Junto a estos dos últimos aparecen en el muro carteles de prohibición, uno en el lado sur y dos en el lado norte. Asimismo, en las enjutas y en los capiteles de este piso inferior de arquerías la decoración escultórica es abundante. En la zona central, sobre la puerta adintelada de ingreso al templo aparece el tímpano, descendido de su posición original, para abrir un vano con reja en la parte alta y dotar al interior de mayor iluminación. La parte central de este tímpano

se dedica a la segunda Parusía, con la figura de Cristo en el centro y figuras en triple despiece a los lados. Sobre esta escena principal se sitúa una franja alabeada con haces de columnillas y decoración vegetal. En el dintel, aparecen doce figuras que representan a los apóstoles conversando por pares. Finalmente, en lo que respecta a esta portada, una escalinata de sección circular da acceso a la puerta de acceso a la iglesia, abierta en el momento de la toma. Tras la portada se adivina uno de los pisos inferiores de la torre cuadrangular, un detalle apenas imperceptible. En el lado derecho del espectador se observa la continuación de la fachada oeste hacia el sur, sobresaliendo un estribo a modo de contrafuerte de altura media respecto a la nave y, entre éste y la portada, un vano rebajado y cegado. En la parte alta se abre otro vano estrecho. En el lado izquierdo del espectador se aprecia el ángulo del palacio de Monesterio, adosado al templo en su lado norte y manteniendo la fábrica de sillares del mismo. Se compone de tres pisos, destacando los vanos que se abren en cada uno de ellos, a modo de ventanas en el inferior y el superior y de balcón en el intermedio, cuyas puertas se encuentran cerradas. Una luz homogénea e indirecta ilumina la imagen, generando escasos contrastes de luces y sombras.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Logroño.

18. Descriptores temáticos:

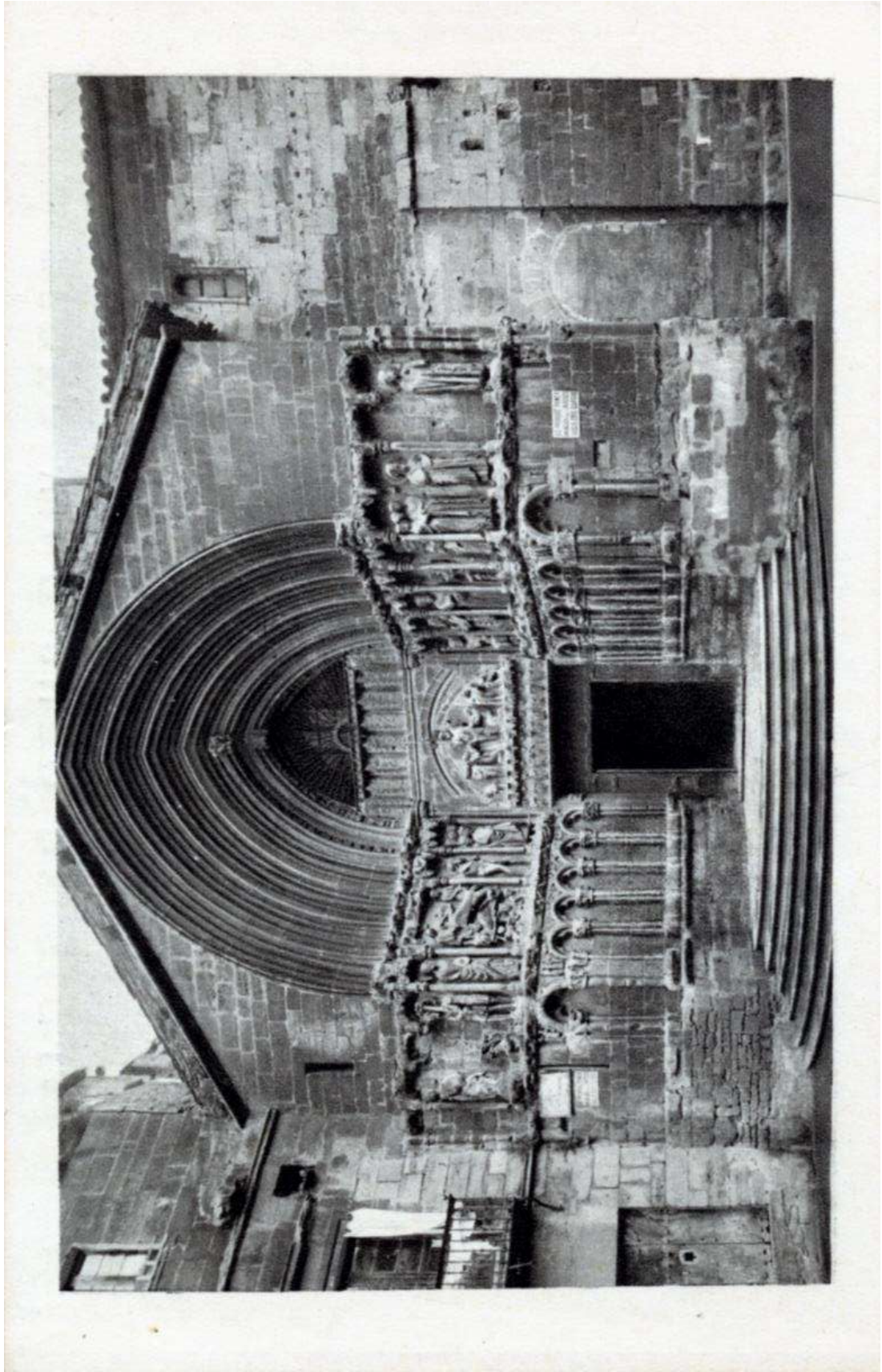
Organismos: Parroquia de San Bartolomé.

Materias: Arquitectura religiosa, Arquitectura doméstica, Escultura monumental.

19. Descriptores onomásticos: Alberto Muro (fotógrafo), Arte.-Bilbao (impresor).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos. Tono blanco y negro. Forma parte de la serie conformada por los nº de inventario 1.3620 a 1.3636. Cronología tomada en base al negativo (3.0015). Retoque fotográfico sobre negativo original para suprimir la reja de cierre. Tarjeta postal editada en septiembre de 1932 en conmemoración del Día del Vino. Misma imagen utilizada en la postal cat. nº 006.

21. Bibliografía:



005. Alberto Muro, *Fachada occidental de la iglesia de San Bartolomé en Logroño*, Logroño, h. 1915, tarjeta postal (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 006.
2. **Tipo de objeto:** Tarjeta postal.
3. **Título:** *Fachada occidental de la iglesia de San Bartolomé en Logroño.*
4. **Serie:** "Bebed vino puro de Rioja".
Editor: Desconocido.
Impresor: Arte.-Bilbao.
5. **Autor:** Alberto Muro.
6. **Cronología:** Edición de tarjeta postal de 1932 sobre original fotográfico de hacia 1915.
7. **Técnica:** Se desconoce.
8. **Soporte:** Tarjeta postal.
9. **Formato /dimensiones:** 9x14 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.3629.
Signatura/s: 13/175.
Procedencia: Desconocida.
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Se desconocen.
16. **Descripción:**

Vista de la fachada oeste de la iglesia de San Bartolomé en Logroño. La fotografía en disposición horizontal, tomada a pie de calle y desde un punto de vista desplazado hacia el sur respecto al eje central del acceso al templo por el oeste, muestra la portada occidental, parte del muro que continúa hacia el sur y el ángulo del palacio de Monesterio adosado a la iglesia por el norte. El protagonismo de la imagen recae sobre la portada oeste, cobijada bajo un volumen con tejado a dos aguas del que no se observa la confluencia de ambas cubiertas. Se configura en torno a un gran arco apuntado y abocinado de seis arquivoltas molduradas, con figura ornamental en las claves de las dos interiores, que apean sobre dos pisos de arquerías en derrame en cada una de sus jambas. En el piso superior, entre columnillas y bajo doseletes se alojan esculturas que representan escenas de la vida de san Bartolomé. En concreto, son cinco las escenas historiadas en la jamba norte del lado de la epístola y cuatro las existentes en la sur, al ocupar una de ellas un espacio doble. Asimismo, este programa escultórico continúa en los paramentos occidentales de ambos lados, con cuatro escenas en cada uno, si bien se observan pérdidas totales o parciales en tres de ellos. En el piso inferior se disponen seis arcos apuntados con intradós trilobulado en cada uno de los lados, disponiéndose cinco en las jambas norte y sur y el restante en el hastial oeste. Junto a estos dos últimos aparecen en el muro carteles de prohibición, uno en el lado sur y dos en el lado norte. Asimismo, en las enjutas y en los capiteles de este piso inferior de arquerías la decoración escultórica es abundante. En la zona central, sobre la puerta de adintelada de ingreso al templo aparece el tímpano, descendido de su posición original, para abrir un vano con reja en la parte alta y dotar al interior de mayor iluminación. La parte central

de este tímpano se dedica a la segunda Parusía, con la figura de Cristo en el centro y figuras en triple despiece a los lados. Sobre esta escena principal se sitúa una franja alabeada con haces de columnillas y decoración vegetal. En el dintel, aparecen doce figuras que representan a los apóstoles conversando por pares. Finalmente, en lo que respecta a esta portada, una escalinata de sección circular da acceso a la puerta de acceso a la iglesia, abierta en el momento de la toma. Tras la portada se adivina uno de los pisos inferiores de la torre cuadrangular, un detalle apenas imperceptible. En el lado derecho del espectador se observa la continuación de la fachada oeste hacia el sur, sobresaliendo un estribo a modo de contrafuerte de altura media respecto a la nave y, entre éste y la portada, un vano rebajado y cegado. En la parte alta se abre otro vano estrecho. En el lado izquierdo del espectador se aprecia el ángulo del palacio de Monesterio, adosado al templo en su lado norte y manteniendo la fábrica de sillares del mismo. Se compone de tres pisos, destacando los vanos que se abren en cada uno de ellos, a modo de ventanas en el inferior y el superior y de balcón en el intermedio, cuyas puertas se encuentran cerradas. Una luz homogénea e indirecta ilumina la imagen, generando escasos contrastes de luces y sombras.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Logroño.

18. Descriptores temáticos:

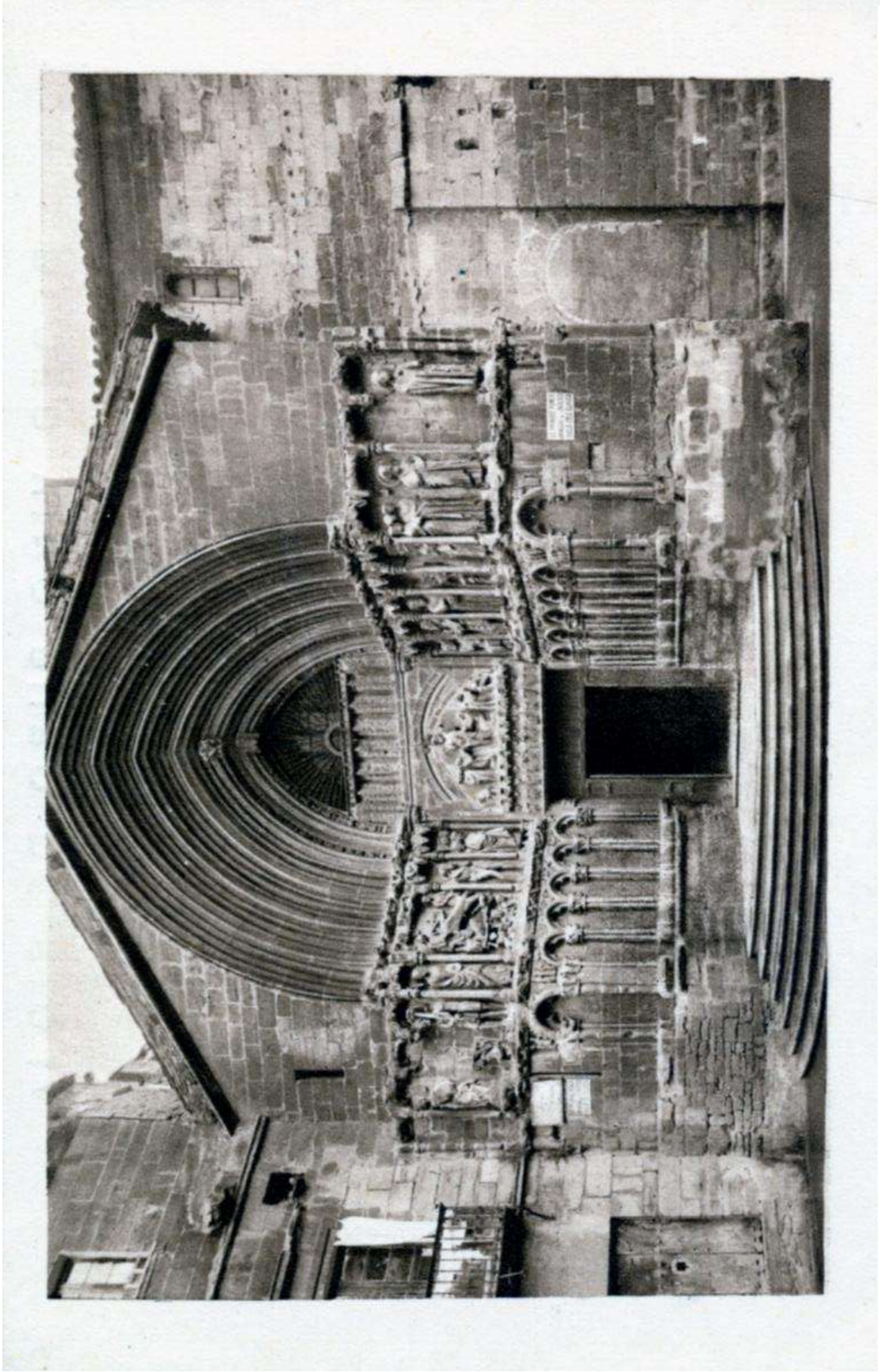
Organismos: Parroquia de San Bartolomé.

Materias: Arquitectura religiosa, Arquitectura doméstica, Escultura monumental.

19. Descriptores onomásticos: Alberto Muro (fotógrafo), Arte.-Bilbao (editor).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos. Tono sepia. Forma parte de la serie conformada por los nº de inventario 1.3620 a 1.3636. Cronología tomada en base al negativo (3.0015). Retoque fotográfico sobre negativo original para suprimir la reja de cierre. Tarjeta postal editada en septiembre de 1932 en conmemoración del Día del Vino. Misma imagen utilizada en la postal con nº de catálogo 005.

21. Bibliografía:



006. Alberto Muro, *Fachada occidental de la glesia de San Bartolomé en Logroño*, Logroño, h. 1915, tarjeta postal (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 007.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Fachada occidental de la iglesia de San Bartolomé en Logroño.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **SopORTE:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 18,1x23,9 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0791.
Signatura/s: 02/219.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:**
-GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio (coord.), *Logroño, imágenes de una ciudad (1900-1960)*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2004, p. 71.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**
Vista frontal del lado oeste de la iglesia de San Bartolomé en Logroño. La fotografía está tomada en disposición horizontal desde un punto de vista sobreelevado respecto al suelo, permitiendo observar íntegramente la portada oeste de acceso al templo, parte del muro oeste que continúa hacia el sur y parte del palacio de Monesterio adosado a la iglesia por el norte. Asimismo, asoma parte de la torre mudéjar tras la portada. El protagonismo de la imagen recae en la portada situada en el centro de la fachada. Esta portada, se acomoda en un volumen culminado en tejado a dos aguas y se configura en torno a un gran arco apuntado abocinado de seis arquivoltas molduradas, con decoración escultórica en la clave e intradós de las dos primeras. Estas arquivoltas apean sobre jambas en derrame, conformadas por dos pisos de arquerías. El superior, presenta escenas historiadas de la vida de san Bartolomé entre columnillas y bajo doseletes, habiéndose perdido algunas de ellas por completo como ocurre en dos casos en el paramento occidental del lado norte y en un caso en el correspondiente del lado sur. El piso inferior se compone de seis arcos apuntados con intradós trilobulado en cada uno de los lados de la portada, con profusa decoración tanto en las enjutas como en los capiteles. Cinco de ellos se disponen en derrame en las jambas norte y sur y el sexto, en ambos casos, se sitúa en el paramento occidental de cada uno de los lados. En el del lado norte también destaca la presencia de un par de carteles junto al último arco del piso inferior y, en la parte alta, una aspillera. En la parte central sobresale el tímpano, desplazado hacia bajo para abrir un vano en la parte superior

para dotar de mayor iluminación al interior del templo, en el que se representa en triple despiece la segunda Parusía. En el dintel se representan los doce apóstoles conversando por parejas y, sobre la escena central, una franja alabeada con haces de columnillas. Tanto la reja o verja que se levanta sobre la escalinata semicircular como la puerta de ingreso a la iglesia se encuentran abiertas de par en par. De la torre cuadrangular, que se dispone sobre el ábside central de la iglesia, tan sólo se puede ver la cornisa de varias hiladas de ladrillo que separa los dos cuerpos inferiores de los dos superiores, y que destaca por sus figuras geométricas a base de rombos y dientes de sierra. Hacia el lado derecho del espectador se observa la continuación del muro oeste hacia el sur, en el que sobresale un contrafuerte menor en altura que la nave. En el lado opuesto, adosado al norte de la iglesia, aparece el palacio de Monesterio, del que se destacan sus tres plantas. En cada una de ellas se dispone un vano adintelado, el de entrada en la parte baja, una ventana en la superior y, en la intermedia, un balcón cuya persiana se encuentra desplegada a la mitad permitiendo observar algunos objetos del interior de la estancia. La luz procede desde el fondo de la imagen, difuminando levemente los contornos de la torre y el tejado.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Logroño.

18. Descriptores temáticos:

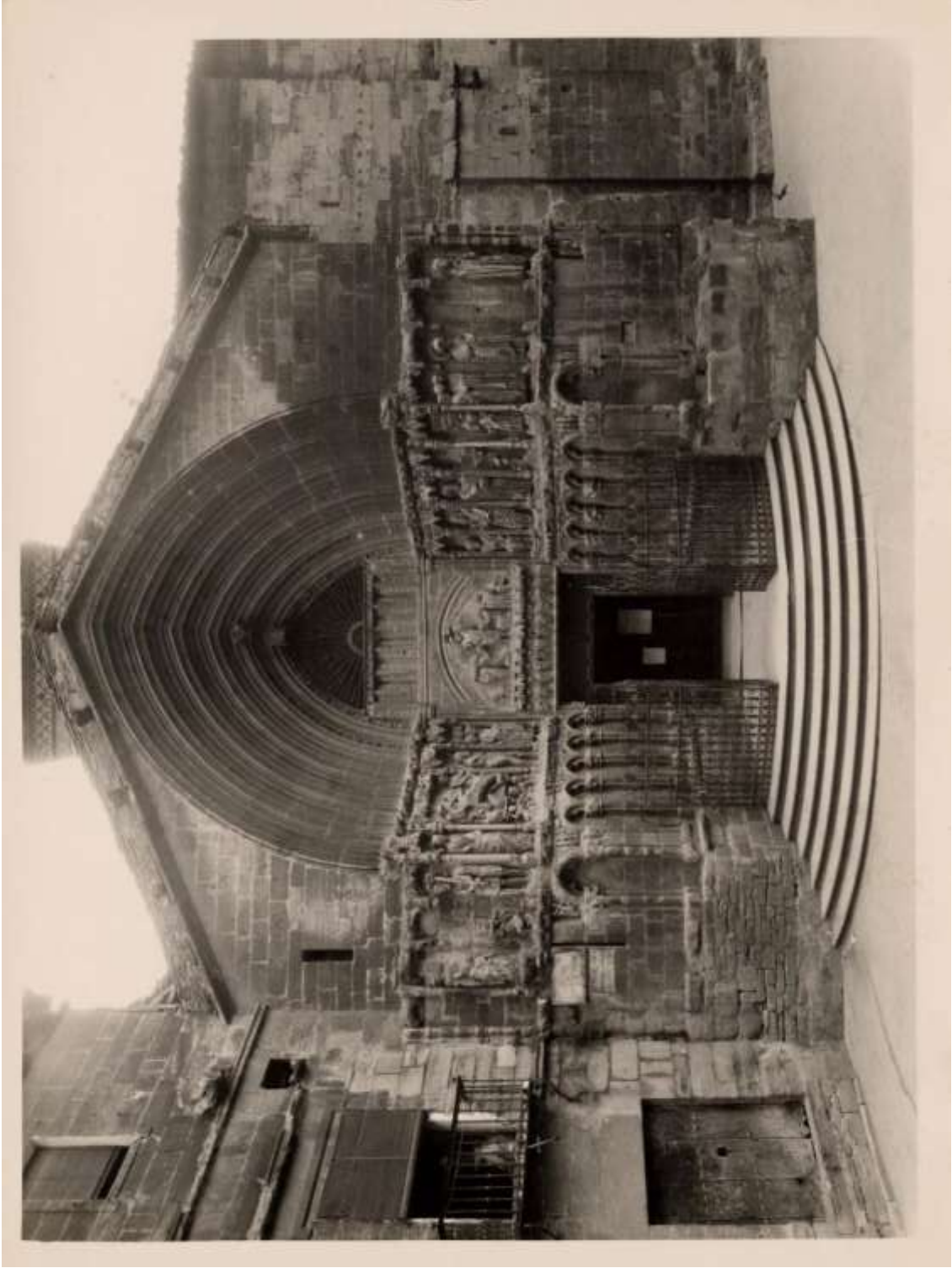
Organismos: Parroquia de San Bartolomé.

Materias: Arquitectura religiosa, Arquitectura doméstica, Escultura monumental, Rejería.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



007. Pelai Mas, *Fachada occidental de la iglesia de San Bartolomé en Logroño*, Logroño, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 008.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Portada occidental de la iglesia de San Bartolomé en Logroño.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 18,1x23,8 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0792.
Signatura/s: 02/220.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista en detalle de la portada oeste de la iglesia de San Bartolomé en Logroño. Tomada frontalmente, en disposición horizontal y desde un punto sobreelevado, la fotografía se centra en la zona escultórica de la portada oeste del templo, aunque también se observan los elementos arquitectónicos que la cobijan. De esta manera, en el centro de la imagen aparece el tímpano con la escena de la segunda Parusía., desplazado hacia abajo para poder abrir un vano en la parte superior con el fin de proporcionar mayor luz al interior de la iglesia. En el centro, con el rostro tapado parcialmente por una lámpara colocada sobre su cabeza, aparece la escultura en relieve de Cristo con los brazos en alto, flanqueado por la Virgen, san Juan y un par de ángeles a cada lado. En la parte superior de esta escena se dispone una franja alabeada con haces de columnillas con motivos vegetales y, en el dintel, aparecen esculturas que representan a los doce apóstoles conversando entre sí, de dos en dos. El vano apuntado posee seis arquivoltas molduradas que lo circundan, pudiendo ver por completo tan sólo a la primera, que posee una figura ornamental en su clave. Estas arquivoltas apean sobre dos pisos de arquerías en derrame en cada uno de los lados, pudiendo observarse un tramo más en el lado izquierdo del espectador. En el piso superior, entre columnillas y bajo doseletes aparecen escenas historiadas de la vida de san Bartolomé. Se observan seis en el lado sur y otras seis, aunque correspondiéndose con siete espacios al ser una de ellas doble, en el lado norte. En el piso superior se observan por igual los seis arcos apuntados con intradós trilobulado que se dispone en ambos lados de la puerta, si bien la imagen muestra parte de la continuación del muro hacia el norte, no estando la fotografía centrada en su totalidad. Desde el centro del quinto arco del

exterior, en ambos casos, arranca la reja o verja de acceso al templo, cuyas puertas se encuentran abiertas, pero de la que tan solo se observa la mitad superior. La puerta de ingreso también se encuentra abierta, dejando ver un par de carteles colocados de manera desequilibrada para ser vistos al acceder a la iglesia. La luz no incide directamente sobre la portada, lo que proporciona una luz homogénea que permite observar por igual ambos lados y detenerse en los detalles de la profusa decoración de la misma.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Logroño.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Parroquia de San Bartolomé.

Materias: Arquitectura religiosa, Portada, Escultura monumental, Rejería.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



008. Pelai Mas, *Portada occidental de la iglesia de San Bartolomé en Logroño*, Logroño, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 009.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Tímpano de la portada occidental de la iglesia de San Bartolomé en Logroño.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **SopORTE:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 18x23,9 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0793.
Signatura/s: 03/001.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**
Vista en detalle del tímpano de la portada occidental de la iglesia de San Bartolomé en Logroño. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada en dirección oeste-este y desde un lugar elevado, recogiendo frontalmente el grupo escultórico del tímpano. En el centro de la imagen aparecen las esculturas en relieve que representan la segunda Parusía. En el centro se dispone la figura de Jesucristo, de proporción mayor a las restantes, con el torso desnudo y mostrando las llagas de las palmas de sus manos. Le flanquean, de rodillas, la Virgen y san Juan en actitud orante. Siguiendo la altura decreciente, a la Virgen le siguen un ángel portando una corona y otro con grandes pérdidas de materia en el rostro y el torso. A san Juan le secundan un ángel con la cruz y otro de menor tamaño, deteriorado al igual que su par del lado contrario. Por debajo de esta escena principal, en el dintel, se disponen bajo una franja corrida de doseletes las figuras de los doce apóstoles. En la parte superior del tímpano aparece la moldura en arco de medio punto del lugar original en el que se encontraba colocado. Además, a los lados asoman las columnillas, doseles y algunas de las figuras de gran formato que se disponen en los hastiales norte y sur. Sobre la cabeza de Jesucristo aparece una lamparilla anclada al muro para iluminar la portada durante la noche y cuyo cable recorre el espacio del tímpano por el lado septentrional. La iluminación de la escena es homogénea y no presenta destacadas zonas de sombras, más allá de las que se generan por los propios volúmenes de los relieves y esculturas.
17. **Descriptorios geográficos:** España, La Rioja, Logroño.
18. **Descriptorios temáticos:**
Organismos: Parroquia de San Bartolomé.

Materias: Escultura monumental.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



009. Pelai Mas, *Tímpano de la portada occidental de la iglesia de San Bartolomé en Logroño*, Logroño, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 010.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Escultura monumental del hastial norte de la portada occidental de la iglesia de San Bartolomé en Logroño.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 18,1x23,8 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0794.
Signatura/s: 03/002.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:**
-RUIZ GALARRETA, José María y ALCOLEA, Santiago, *Guías artísticas de España. Logroño y su provincia*. Barcelona, Editorial Aries, 1962, p. 20.
-LÓPEZ FERNÁNDEZ, Adolfo, *La Iglesia de San Bartolomé de Logroño. Historia de la conservación del monumento en el siglo XIX*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2013, p. 75.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**
Vista en detalle del piso superior de la jamba norte de la portada de la iglesia de San Bartolomé en Logroño. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada en dirección suroeste-noreste y recoge en leve contrapicado el conjunto escultórico del hastial norte de la portada occidental de la iglesia. En las cuatro escenas que se disponen entre columnillas, bajo doseles y sobre una cornisa profusamente decorada con relieves, se representa el martirio de san Bartolomé. De fuera hacia dentro, aparecen el rey Astiages, san Bartolomé siendo desollado en el espacio doble, el santo predicando con su piel al hombro y, finalmente, un grupo de hasta cinco personas recibiendo sus enseñanzas. Sobre los doseletes también se aprecian en la imagen algunos bustos, muy deteriorados los exteriores, y el arranque de las arquivoltas que circundan la portada. En el extremo izquierdo de la fotografía se advierten las esculturas ubicadas en el hastial oeste del propio lado del evangelio. La iluminación de la escena es homogénea y no presenta destacadas zonas de sombras, más allá de las que se generan por los propios volúmenes de los relieves y esculturas.
17. **Descriptorios geográficos:** España, La Rioja, Logroño.
18. **Descriptorios temáticos:**

Organismos: Parroquia de San Bartolomé.

Materias: Escultura monumental.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos. La escultura monumental representa escenas de la vida de san Bartolomé, según la Leyenda Dorada de Jacoppo della Voragine.

21. Bibliografía:



010. Pelai Mas, *Escultura monumental del hastial norte de la portada occidental de la iglesia de San Bartolomé en Logroño*, Logroño, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 011.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Escultura monumental del hastial oeste del lado norte de la portada occidental de la iglesia de San Bartolomé en Logroño.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 18,1x24 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0795.
Signatura/s: 03/003.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:**
-LÓPEZ FERNÁNDEZ, Adolfo, *La Iglesia de San Bartolomé de Logroño. Historia de la conservación del monumento en el siglo XIX*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2013, p. 73.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**
Vista en detalle del piso superior del lado septentrional de la portada de la iglesia de San Bartolomé en Logroño. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada en dirección oeste-este y desde un lugar elevado, recogiendo frontalmente el grupo escultórico del hastial oeste de la portada occidental de la iglesia. En el centro y el extremo izquierdo de la imagen aparecen tres escenas escultóricas que sobresalen por su profundo deterioro, dificultando la identificación de las propias figuras, una pérdida de materia que también se evidencia en los doseles y en las columnas que dividen los espacios, dos de ellas completamente desaparecidas. La escena que aparece en el extremo izquierda presenta a dos personajes, sin cabeza el situado por delante, pudiendo tratarse del rey Astiages y uno de sus ayudantes. En el siguiente espacio, la obra escultórica ha desaparecido casi al completo, apareciendo tan sólo una figurilla en el extremo inferior que representa al demonio encerrado en una forma cuadrada. La tercera de las escenas es la menos afectada por el paso del tiempo y muestra a san Bartolomé atado a una columna y siendo flagelado. Aunque el protagonismo de la imagen recae sobre las figuras escultóricas del hastial oeste, en el extremo derecho de la fotografía, algo borrosa, aparece entre columnillas la escultura del rey Astiages perteneciente a la jamba izquierda de la portada. La iluminación de la escena es homogénea y no presenta destacadas zonas de sombras, más allá de las que se generan por los propios volúmenes de los relieves y esculturas.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Logroño.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Parroquia de San Bartolomé.

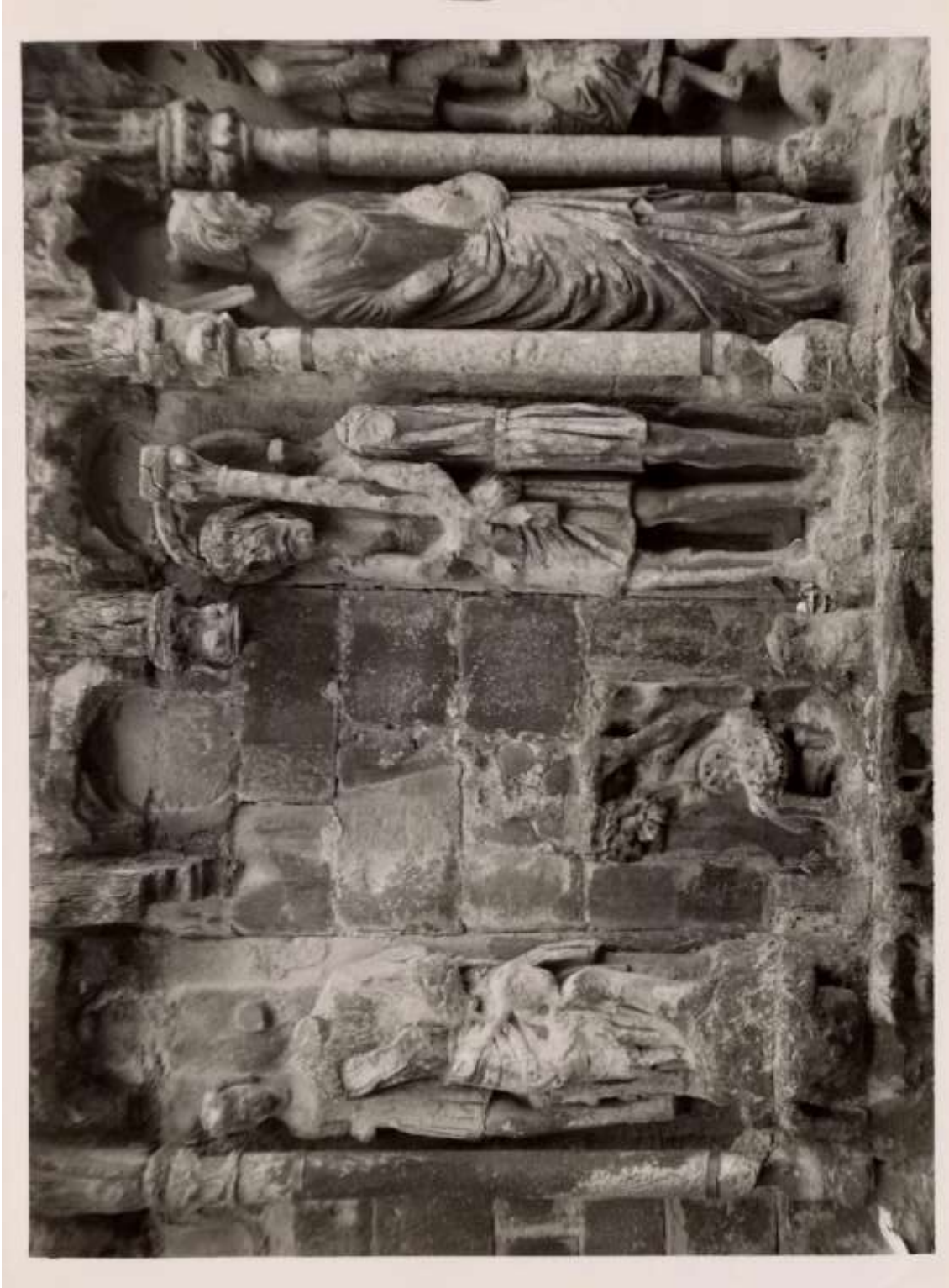
Materias: Escultura monumental.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Valoración:

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos. La escultura monumental representa escenas de la vida de san Bartolomé, según la Leyenda Dorada de Jacoppo della Voragine.

21. Bibliografía:



011. Pelai Mas, *Escultura monumental del hastial oeste del lado norte de la portada occidental de la iglesia de San Bartolomé en Logroño*, Logroño, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 012.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Escena del desuello de san Bartolomé en la portada occidental de la iglesia de San Bartolomé en Logroño.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
 - Editor:** No procede.
 - Impresor:** No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 23,9x18 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
 - Colección:** Archivo IER.
 - Nº de inventario:** 1.0796.
 - Signatura/s:** 03/004.
 - Procedencia:** Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
 - Fecha de entrada:** Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico
16. **Descripción:**

Vista en detalle de una de las escenas escultóricas del piso superior de la jamba norte de la portada de la iglesia de San Bartolomé en Logroño. La fotografía, en disposición vertical, está tomada en dirección suroeste-noreste y recoge en leve contrapicado el conjunto escultórico en el que se representa el desuello de san Bartolomé. A pesar de las numerosas pérdidas de materia y el deterioro por erosión de las figuras, se identifica la escena en la que el santo, que aparece tendido en el centro de la composición, es desollado por seis personajes, siendo los situados en las esquinas del lado superior los que aparecen mejor conservados. En la ejecución de la anatomía de la figura de san Bartolomé sobresalen las costillas bien marcadas del costado derecho y la falta de conservación del rostro y parte de las piernas y los pies. El conjunto escultórico lo completan en el extremo inferior tres figuras alegóricas, en cuclillas, que representan los vicios vencidos: la lujuria, que sostiene las figuras superiores que desuellan al santo y cuyo pecho es mordido por un animal; la vanidad, representada como una dama con tocado; y la pereza, que reposa la cabeza sobre una de sus manos. La escena queda flanqueada a los lados por columnillas con capiteles decorados y en la parte alta por los restos de los doseletes que incluyen elementos arquitectónicos góticos. La iluminación de la escena es homogénea y no presenta destacadas zonas de sombras, más allá de las que se generan por los propios volúmenes de los relieves y esculturas.
17. **Descriptorios geográficos:** España, La Rioja, Logroño.
18. **Descriptorios temáticos:**

Organismos: Parroquia de San Bartolomé.

Materias: Escultura monumental.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos. La escultura monumental representa escenas de la vida de san Bartolomé, según la Leyenda Dorada de Jacoppo della Voragine.

21. Bibliografía:



012. Pelai Mas, *Escena del desuello de san Bartolomé en la portada occidental de la iglesia de San Bartolomé en Logroño*, Logroño, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 013.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Escena de la prédica de san Bartolomé en la portada occidental de la iglesia de San Bartolomé en Logroño.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
 - Editor:** No procede.
 - Impresor:** No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 23,9x18,1 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
 - Colección:** Archivo IER.
 - Nº de inventario:** 1.0797.
 - Signatura/s:** 03/005.
 - Procedencia:** Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
 - Fecha de entrada:** Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista en detalle de una de las escenas escultóricas del piso superior de la jamba norte de la portada de la iglesia de San Bartolomé en Logroño. La fotografía, en disposición vertical, está tomada en dirección suroeste-noreste y recoge en leve contrapicado el conjunto escultórico en el que se representa a san Bartolomé predicando. En el centro de la imagen aparece la figura desnuda del santo, barbado y con melena, dirigiendo su sermón hacia los personajes que se sitúan a su izquierda. Presenta pérdidas sustanciales en los brazos y sobre su hombro derecho descansa la piel que le ha sido desollada. Esta figura de san Bartolomé, con nimbo y girada hacia la izquierda, se enmarca entre columnillas con capiteles decorados en los que apea un dosel con elementos góticos, perceptible tan sólo de manera parcial. En el extremo izquierdo de la imagen aparecen algunas de las figuras que conforman la escena del desuello, en concreto, las piernas de san Bartolomé, uno de los encargados de arrancarle la piel al santo y la escultura alegórica de la pereza. Por su parte, en el extremo derecho de la fotografía, aparecen hasta cuatro personajes que escuchan atentamente las enseñanzas de san Bartolomé. De los dos situados en la parte superior tan sólo se aprecian sus cabezas, mientras que de los dos que aparecen de cuerpo entero, uno de ellos visible parcialmente, se observan sus vestiduras y sus brazos derechos. La iluminación de la escena es homogénea y no presenta destacadas zonas de sombras, más allá de las que se generan por los propios volúmenes de los relieves y esculturas.
17. **Descriptorios geográficos:** España, La Rioja, Logroño.
18. **Descriptorios temáticos:**

Organismos: Parroquia de San Bartolomé.

Materias: Escultura monumental.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos. La escultura monumental representa escenas de la vida de san Bartolomé, según la Leyenda Dorada de Jacoppo della Voragine.

21. Bibliografía:



013. Pelai Mas, *Escena de la prédica de san Bartolomé en la portada occidental de la iglesia de San Bartolomé en Logroño*, Logroño, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 014.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Escena del grupo escuchando la prédica de san Bartolomé en la portada occidental de la iglesia de San Bartolomé en Logroño.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
 - Editor:** No procede.
 - Impresor:** No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.7.
Técnica: Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 23,9x17,9 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
 - Colección:** Archivo IER.
 - Nº de inventario:** 1.0798.
 - Signatura/s:** 03/006.
 - Procedencia:** Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
 - Fecha de entrada:** Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

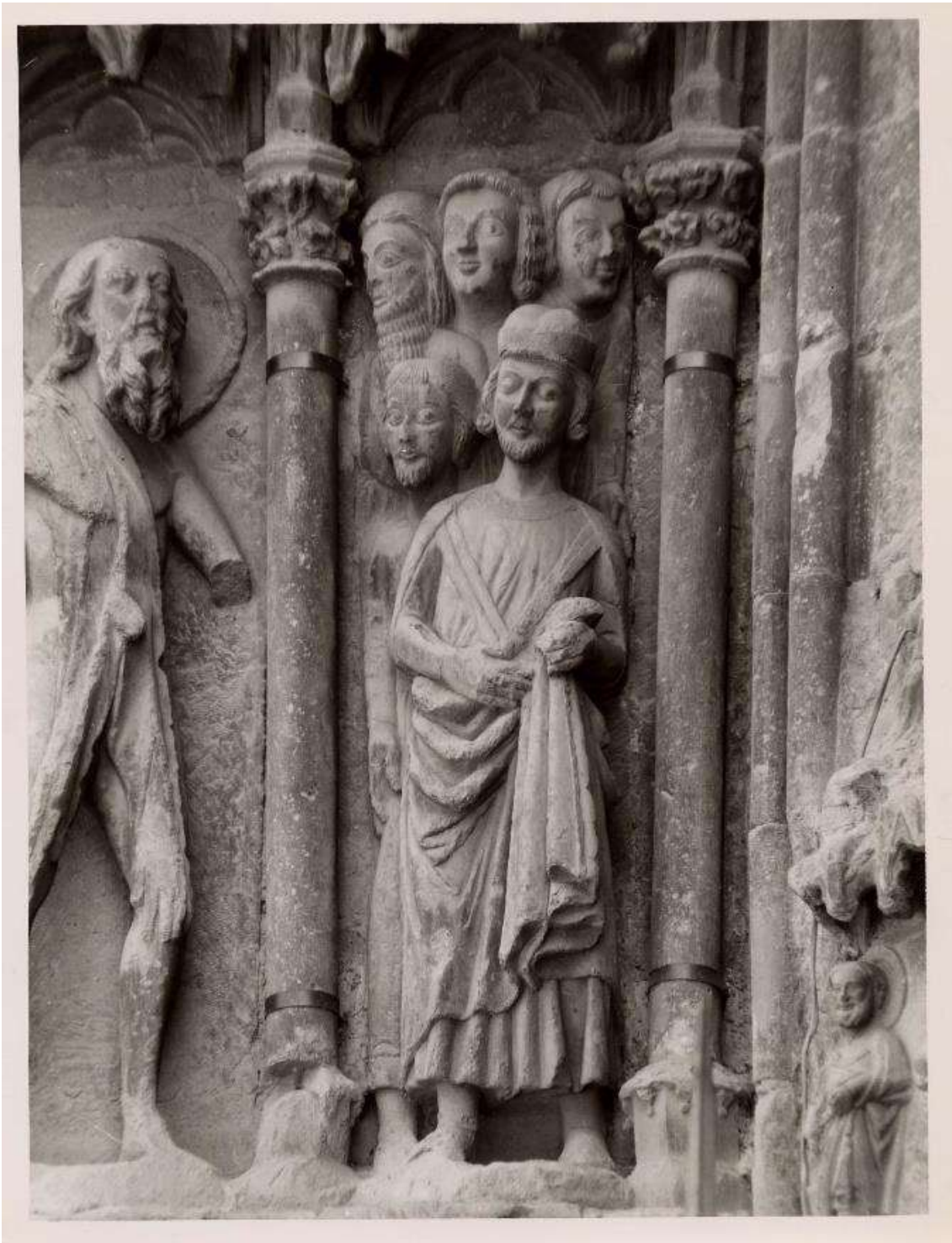
Vista en detalle de una de las escenas escultóricas del piso superior de la jamba norte de la portada de la iglesia de San Bartolomé en Logroño. La fotografía, en disposición vertical, está tomada en dirección suroeste-noreste y recoge en leve contrapicado el conjunto escultórico en el que se representa a un grupo de hombres escuchando las prédicas de san Bartolomé. En el centro de la imagen, entre columnillas con capiteles decorados, aparecen cinco personajes recibiendo las enseñanzas del santo, dos de cuerpo entero en el primer plano y otros tres bustos en segundo plano. El que se sitúa por delante del resto, se inclina levemente hacia su izquierda y sostiene con las manos sus amplias vestiduras. Frente a los demás, también le diferencia el tocado o sombrero que porta en la cabeza. De los cuatro personajes restantes, dos son imberbes. En el lado izquierdo de la imagen aparece, casi al completo, la figura de san Bartolomé predicando con la piel sobre su hombro derecho. Se representa como un hombre barbado, con melena y nimbo cuyo brazo derecho desde el codo hacia abajo ha desaparecido por efecto del paso del tiempo. También se aprecia en la esquina inferior derecha de la imagen uno de los apóstoles que se dispone en el arranque septentrional del dintel de la puerta de acceso. La iluminación de la escena es homogénea y no presenta destacadas zonas de sombras, más allá de las que se generan por los propios volúmenes de los relieves y esculturas.
17. **Descriptorios geográficos:** España, La Rioja, Logroño.
18. **Descriptorios temáticos:**
 - Organismos:** Parroquia de San Bartolomé.

Materias: Escultura monumental.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos. La escultura monumental representa escenas de la vida de san Bartolomé, según la Leyenda Dorada de Jacoppo della Voragine.

21. Bibliografía:



014. Pelai Mas, *Escena del grupo escuchando la prédica de san Bartolomé en la portada occidental de la iglesia de San Bartolomé en Logroño*, Logroño, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 015.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Escultura monumental del piso superior del lado sur de la portada occidental de la iglesia de San Bartolomé en Logroño.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 18x24 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno (trazo blanco en el extremo derecho).
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0799.
Signatura/s: 03/007.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista en detalle del piso superior de la jamba sur y hastial oeste de la portada de la iglesia de San Bartolomé en Logroño. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada en dirección suroeste-noreste y recoge frontalmente el conjunto de seis escenas escultóricas cobijadas por doseles góticos y diferenciadas entre sí por columnillas con capiteles decorados con motivos vegetales. Las cinco primeras escenas, de izquierda a derecha, pertenecen a la jamba abocinada meridional de la portada de acceso a la iglesia, mientras que la situada en el extremo derecho de la fotografía, aunque parece continuar en el mismo plano, se localiza en el paramento occidental. En este último aparecen tres figuras de cuerpo completo vestidas con largas túnicas, habiendo perdido el rostro la situada en el centro y barbada la situada más al norte. Las cinco escenas escultóricas pertenecientes a la jamba, que también presentan pérdidas materiales especialmente en el caso de las extremidades, representan escenas de la vida del santo. Desde fuera hacia dentro, aparece un grupo numeroso de personas en cuatro niveles, viéndose de cuerpo entero tan sólo las dos inferiores; una persona arrodillada en actitud orante bajo una columna sobre la que se apoya una figura, cuya parte superior del cuerpo ha desaparecido; san Bartolomé dirigiéndose hacia estas imágenes anteriores con una especie de cofre en su mano izquierda; una escena con el santo en la misma actitud, aunque girado hacia el interior de la portada y siendo conducido por una especie de soldado con una espada a la cintura; y la figura de un monarca sentado en su trono y sosteniendo un cetro en su mano izquierda, probablemente Polimio. La iluminación de la escena es homogénea y no presenta destacadas

zonas de sombras, más allá de las que se generan por los propios volúmenes de los relieves y esculturas.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Logroño.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Parroquia de San Bartolomé.

Materias: Escultura monumental.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos. Mayor nitidez en la zona central, quedando los extremos algo desenfocados. La escultura monumental representa escenas de la vida de san Bartolomé según la Leyenda Dorada de Jacopo della Voragine.

21. Bibliografía:



015. Pelai Mas, *Escultura monumental del piso superior del lado sur de la portada occidental de la iglesia de San Bartolomé en Logroño*, Logroño, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 016.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Escultura monumental del lado sur de la portada occidental de la iglesia de San Bartolomé en Logroño.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 18,1x23,9 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0800.
Signatura/s: 03/008.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:**
-RUIZ GALARRETA, José María y ALCOLEA, Santiago, *Guías artísticas de España. Logroño y su provincia*. Barcelona, Editorial Aries, 1962, p. 21.
-LÓPEZ FERNÁNDEZ, Adolfo, *La Iglesia de San Bartolomé de Logroño. Historia de la conservación del monumento en el siglo XIX*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2013, p. 70.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**
Vista general del piso superior del lado meridional de la portada de la iglesia de San Bartolomé en Logroño. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada en dirección noroeste-sureste, desde un lugar elevado, y recoge frontalmente el programa escultórico que se desarrolla en el piso superior y parte del inferior de la portada occidental de la iglesia. El conjunto escultórico se dispone en la franja central de la imagen, quedando en la parte superior el arranque de las arquivoltas del arco apuntado abocinado de la portada y el muro occidental y, en la parte inferior, la parte superior de la arquería compuesta por seis arcos levemente apuntados con intradós trilobulado que apea en capiteles con decoración figurativa. En lo que respecta al piso superior de escenas historiadas de la vida de san Bartolomé, éstas se disponen bajos doseletes góticos en nueve espacios diferenciados entre sí por columnillas con capiteles vegetales, cinco de ellas en el derrame de la jamba meridional, y otras cuatro en el hastial oeste. Esta última zona presenta un fuerte deterioro, faltando por completo una de las escenas escultóricas del segundo espacio, empezando por el sur, incluidas las columnillas de separación. Las figuras que flanquean este espacio vacío representan a san Bartolomé, mientras que en el situado próximo al inicio del abocinamiento de la jamba, a un grupo de tres figuras de cuerpo entero y muy juntas entre sí

que llevan sus manos hacia el centro. En el caso de las cinco escenas que se disponen en la zona de derrame de la jamba, de fuera hacia dentro, aparece un grupo numeroso de personas en cuatro niveles, viéndose de cuerpo entero tan sólo las dos inferiores; una persona arrodillada en actitud orante bajo una columna sobre la que se apoya una figura, cuya parte superior del cuerpo ha desaparecido; san Bartolomé dirigiéndose hacia estas imágenes anteriores con una especie de cofre en su mano izquierda; una escena con el santo en la misma actitud, aunque girado hacia el interior de la portada y siendo conducido por una especie de soldado con una espada a la cintura; y la figura de un monarca sentado en su trono y sosteniendo un cetro en su mano izquierda, probablemente Polimio. Sobre los doseletes que cobijan las figuras de esta zona aparece una cornisa con bustos humanos, algunos mejor conservados que otros. Además, en el lado izquierdo de la imagen se adivina el extremo meridional del tímpano, destacando dos de las figurillas que representan a los apóstoles y que se localizan en el dintel, sobre la puerta de acceso al templo. La iluminación de la escena es homogénea y no presenta destacadas zonas de sombras, más allá de las que se generan por los propios volúmenes de los relieves y esculturas.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Logroño.

18. Descriptores temáticos:

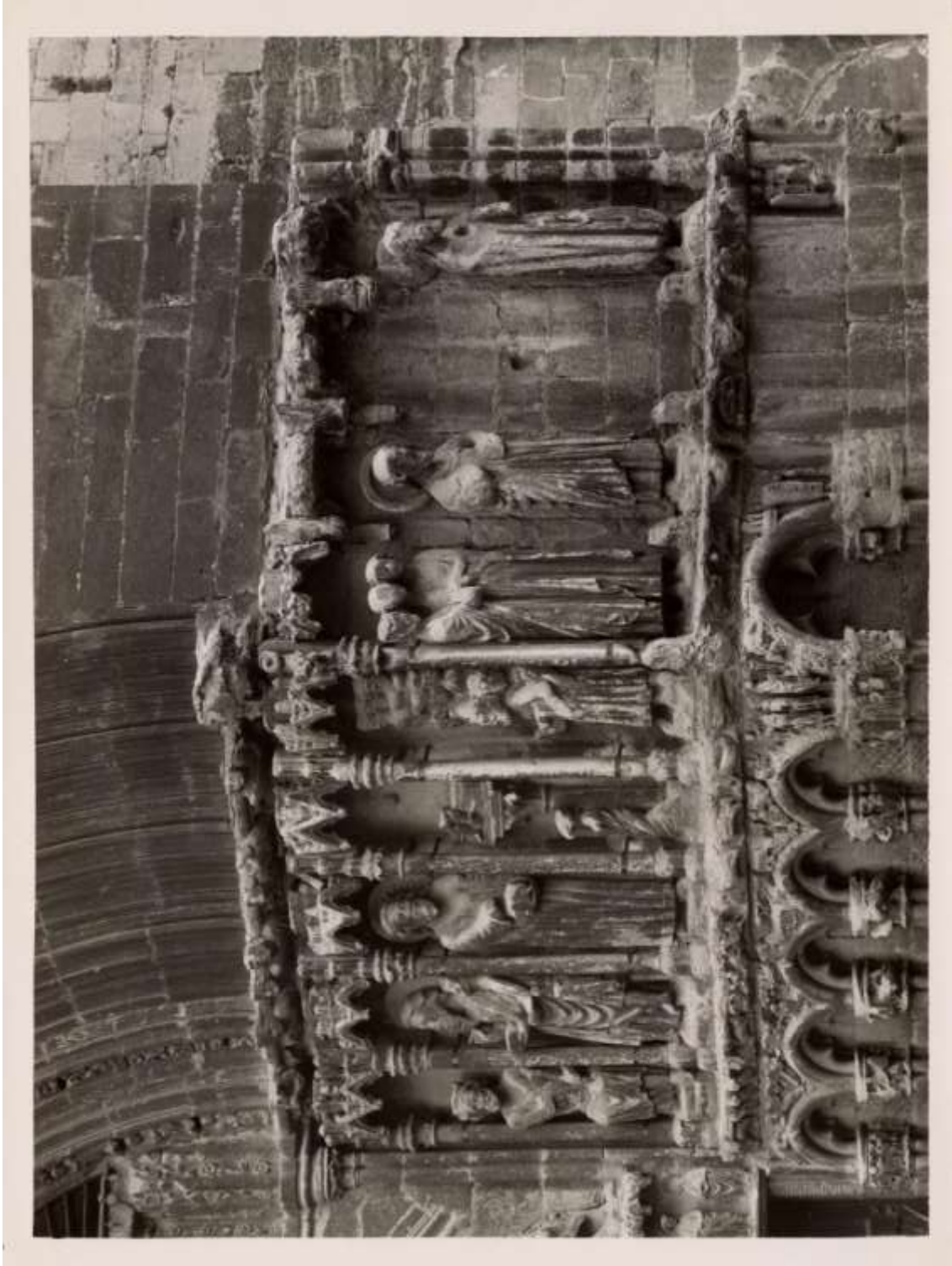
Organismos: Parroquia de San Bartolomé.

Materias: Escultura monumental.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos. La escultura monumental representa escenas de la vida de san Bartolomé según la Leyenda Dorada de Jacoppo della Voragine.

21. Bibliografía:



016. Pelai Mas, *Escultura monumental del lado sur de la iglesia de San Bartolomé en Logroño*, Logroño, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 017.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Escena del rey Astiages de la portada occidental de la iglesia de San Bartolomé en Logroño.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931. **7. Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 23,9x18,1 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0801.
Signatura/s: 03/009.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista en detalle de una de las escenas escultóricas del piso superior de la jamba norte de la portada de la iglesia de San Bartolomé en Logroño. La fotografía, en disposición vertical, está tomada en dirección suroeste-noreste y recoge en leve contrapicado el conjunto escultórico en el que se representa al rey Astiages y parte del desuello de san Bartolomé. En el centro de la imagen, entre columnillas con capiteles decorados, aparece la figura del rey Astiages, barbado y con corona. El intenso deterioro de esta imagen en la zona de los brazos, que se han perdido hasta el codo, impide conocer qué portaba en su mano derecha. Por su parte, parece recoger el manto de su vestimenta con su mano izquierda, sobre la que aparece un elemento irreconocible, probablemente un ave. En el lado derecho de la imagen aparece, parcialmente, la escena del desuello de san Bartolomé. A pesar del intenso deterioro de este pasaje escultórico, se observan a dos de los encargados de arrancar la piel al santo, del que se observa la zona del pecho y la cabeza. La escena la sustenta en la parte baja la figura alegórica de la lujuria, en la que destaca la presencia de un animal mordiéndole el pecho. En el extremo izquierdo de la fotografía, se aprecian lateralmente algunos de los volúmenes de las esculturas situadas en el hastial oeste del lado del evangelio. La iluminación de la escena es homogénea y no presenta destacadas zonas de sombras, más allá de las que se generan por los propios volúmenes de los relieves y esculturas.
17. **Descriptorios geográficos:** España, La Rioja, Logroño.
18. **Descriptorios temáticos:**

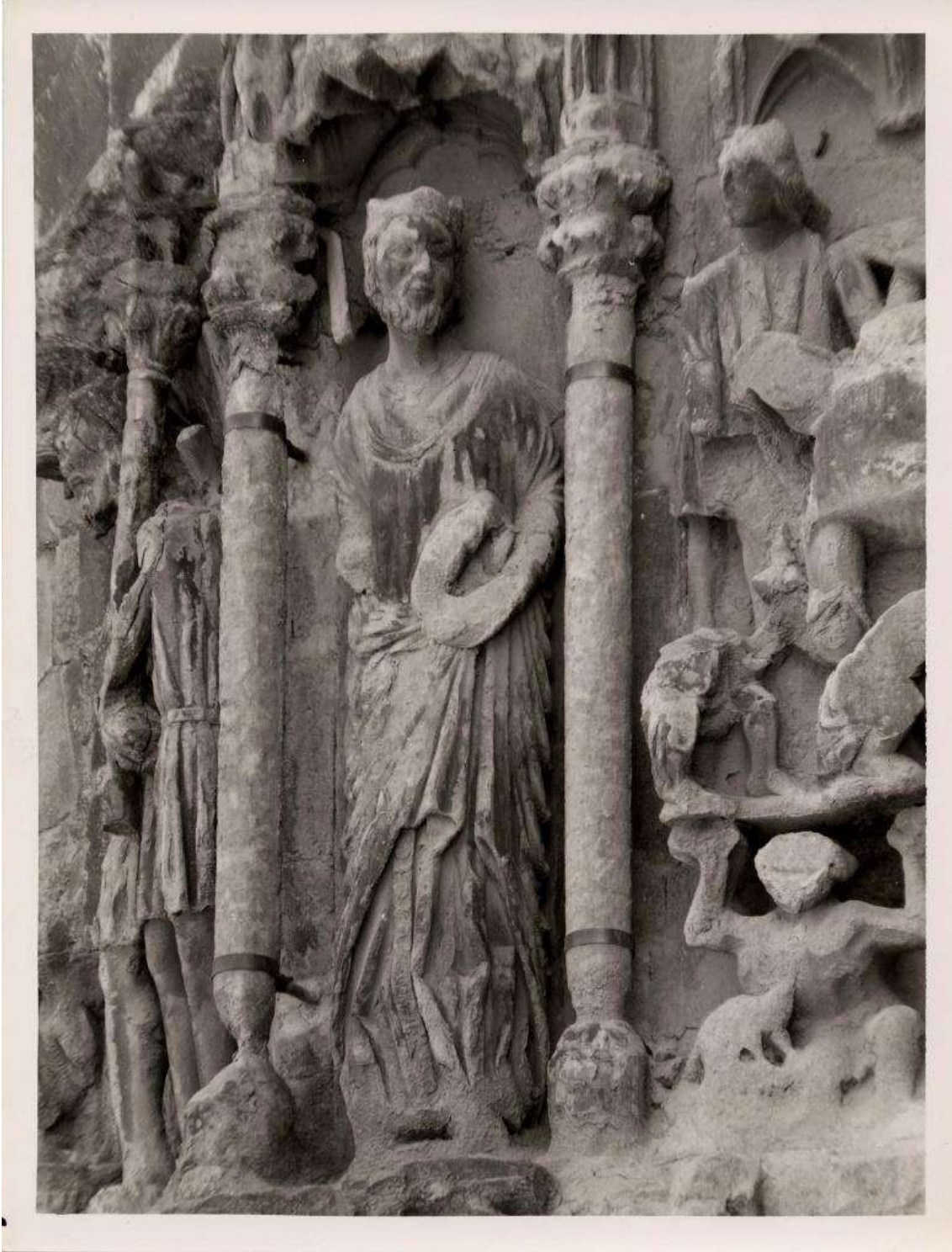
Organismos: Parroquia de San Bartolomé.

Materias: Escultura monumental.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos. La escultura monumental representa escenas de la vida de san Bartolomé según la Leyenda Dorada de Jacoppo della Voragine.

21. Bibliografía:



017. Pelai Mas, *Escena del rey Astiages de la portada occidental de la iglesia de San Bartolomé en Logroño*, Logroño, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 018.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Escultura monumental del hastial oeste del lado sur de la portada occidental de la iglesia de San Bartolomé en Logroño.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
 - Editor:** No procede.
 - Impresor:** No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 18,1x24 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
 - Colección:** Archivo IER.
 - Nº de inventario:** 1.0802.
 - Signatura/s:** 03/010.
 - Procedencia:** Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
 - Fecha de entrada:** Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:**
 - LÓPEZ FERNÁNDEZ, Adolfo, *La Iglesia de San Bartolomé de Logroño. Historia de la conservación del monumento en el siglo XIX.* Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2013, p. 68.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista en detalle del piso superior del lado meridional de la portada de la iglesia de San Bartolomé en Logroño. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada en dirección oeste-este y desde un lugar elevado, recogiendo frontalmente el grupo escultórico del hastial oeste del lado sur de la portada occidental de la iglesia. La imagen muestra los cuatro espacios destinados a cobijar las escenas escultóricas, probablemente asociadas a la evangelización en la corte de Polimio por parte de san Bartolomé, que han perdido las columnillas que los separaban entre sí en la zona central y que tan sólo se mantienen en los extremos. El deterioro también es evidente en los doseletes que cobijan las figuras, de los que apenas se conservan algunos de sus elementos góticos. De norte a sur, el primer espacio lo ocupa un conjunto de tres figuras de cuerpo entero, con amplias vestiduras, que parecen sujetar un objeto en el centro, a media altura, y dirigen su mirada hacia el santo. Éste aparece en el segundo espacio, barbado, con nimbo y sujetando también un objeto, probablemente un libro. El tercero de los nichos aparece completamente vacío, observándose los sillares del muro y, en el centro, un pequeño orificio para la sujeción de las figuras desaparecidas. La última de las escenas se corresponde con una nueva imagen de san Bartolomé, muy similar a la anterior, aunque mucho más deteriorada por su mayor exposición a la intemperie. La iluminación de la escena es homogénea y no presenta

destacadas zonas de sombras, más allá de las que se generan por los propios volúmenes de los relieves y esculturas.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Logroño.

18. Descriptores temáticos:

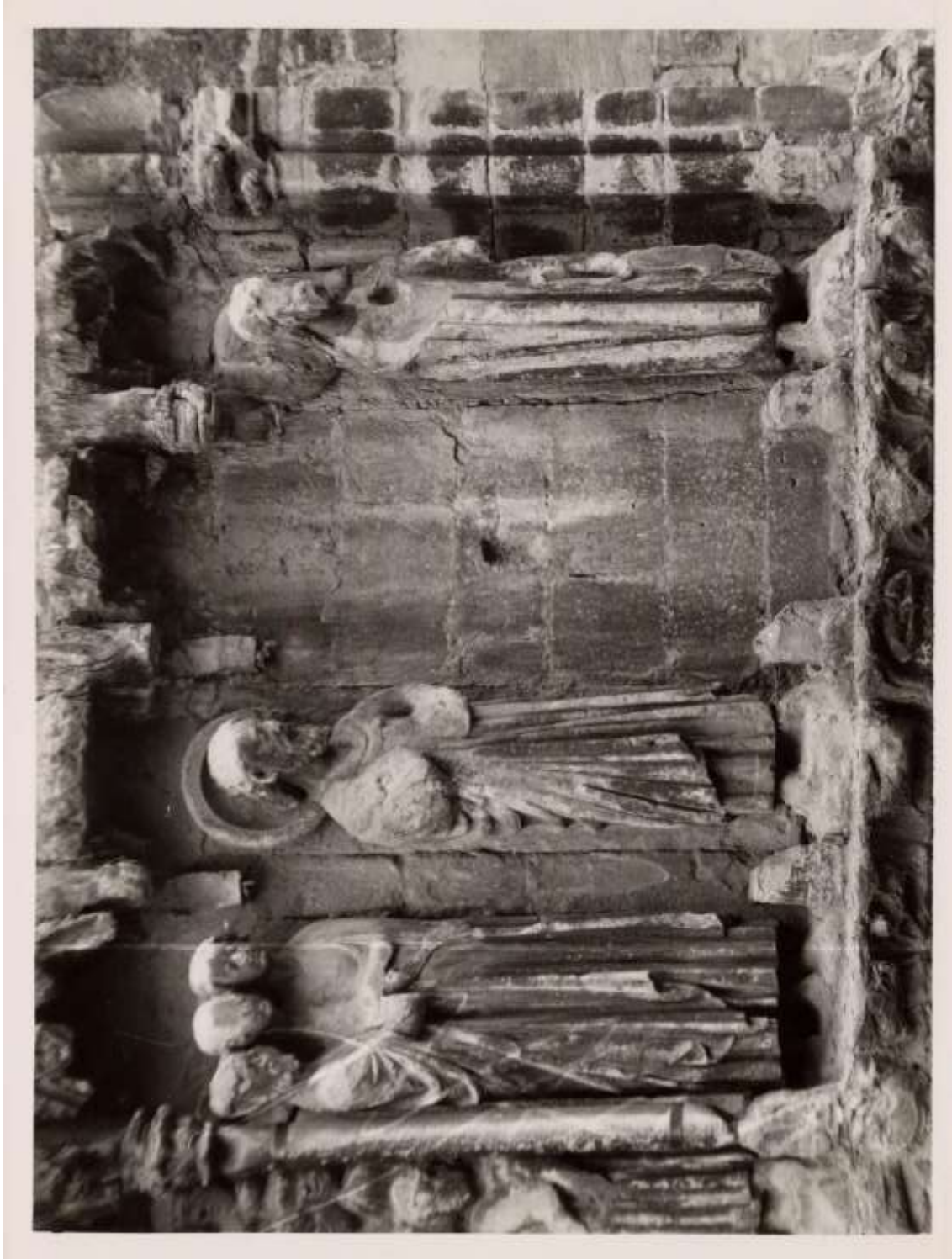
Organismos: Parroquia de San Bartolomé.

Materias: Escultura monumental.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos. La escultura monumental representa escenas de la vida de san Bartolomé según la Leyenda Dorada de Jacoppo della Voragine.

21. Bibliografía:



018. Pelai Mas, *Escultura monumental del hastial oeste del lado sur de la portada occidental de la iglesia de San Bartolomé en Logroño*, Logroño, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 019.
2. **Tipo de objeto:** Tarjeta postal.
3. **Título:** *Fachada occidental de la iglesia de San Bartolomé en Logroño.*
4. **Serie:** Ediciones M. Arribas, Zaragoza.
Editor: M. Arribas.
Impresor: M. Arribas.
5. **Autor:** Desconocido.
6. **Cronología:** Edición de tarjeta postal de hacia 1935 sobre original fotográfico de 1934.
7. **Técnica:** Fotografía brillo.
8. **Soporte:** Tarjeta postal.
9. **Formato /dimensiones:** 9,2x14,1 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.3547.
Signatura/s: 13/148.
Procedencia: Se desconoce.
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Copia en 1.3552.
14. **Reproducciones:**
-COMI RAMÍREZ, Antonio, *La tarjeta postal en Logroño hasta 1950*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2021, p. 331.
15. **Derechos de autor:** Se desconocen.
16. **Descripción:**
Vista de la fachada oeste de la iglesia de San Bartolomé en Logroño. Tomada a ras de suelo y en disposición horizontal, la fotografía recoge la portada oeste de acceso al templo, la continuación del muro occidental hacia el sur y la esquina del palacio de Monesterio que se adosa a la iglesia por el norte. El protagonismo recae sobre la portada oeste de la iglesia, cobijada bajo un volumen a dos aguas, del que no se ve la confluencia entre las dos vertientes, bajo el que se dispone un gran arco apuntado y abocinado circundado por seis arquivoltas molduradas. Estas arquivoltas apean sobre dos pisos de arquerías en derrame a cada lado. La arquería superior presenta escenas historiadas de la vida de san Bartolomé entre columnillas y bajo doseletes. En concreto, en las jambas abocinadas del sur y norte se representan cinco y cuatro escenas respectivamente, al ocupar una de las de este último lado un doble espacio. Por su parte, en los hastiales oeste de ambos lados aparecen otros cuatro espacios para la continuación del programa escultórico, si bien en tres casos han perdido parcial o totalmente sus figuras. Bajo este piso historiado se dispone otro piso de arcos apuntados con intradós trilobulado en ambos lados, existiendo cinco en cada jamba y otro más en los hastiales oeste de cada lado. En el lado norte, junto a este último arquillo, aparecen sobre el muro dos carteles. En el centro de la portada, sobre la puerta de ingreso adintelada aparece el tímpano, descendido de su posición original para abrir un vano apuntado en la parte superior y dotar de mayor iluminación el interior de la iglesia. En este tímpano se representa la segunda Parusía con Cristo en el centro y otras

figuras flanqueándole en triple despiece. Sobre él una franja alabeada con haces de columnillas y en el dintel propiamente dicho, figuras de los doce apóstoles conversando por pares. Tanto las puertas de la reja o verja que se sitúa sobre la escalinata de sección circular, como la puerta de madera de ingreso al templo, se encuentran cerradas en el momento de la toma. Hacia la derecha del espectador, se muestra la continuación del muro oeste hacia el sur, pudiendo observarse un estribo a modo de contrafuerte. Entre este y la portada se observa la mitad de un vano rebajado cegado. En la parte superior de esta fachada asoma un vano estrecho con reja. En el lado izquierdo del espectador, adosado a la iglesia por el norte, aparece parte del palacio de Monesterio. Se compone de tres alturas, separadas entre sí por medio de una moldura o cornisa, pudiendo observarse con mayor detalle las dos plantas inferiores. En la baja se abre un vano adintelado con una puerta de madera de tres cuerpos que se encuentra cerrada. En la primera planta se aprecia por completo un balcón, con la persiana echada por encima de la balaustrada y del que cuelga una pequeña cruz. La iluminación de la toma es homogénea, con escasos juegos de luces y sombras y permitiendo observa con detalle los elementos que en ella se muestran, con especial atención a los elementos ornamentales y escultóricos.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Logroño.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Parroquia de San Bartolomé.

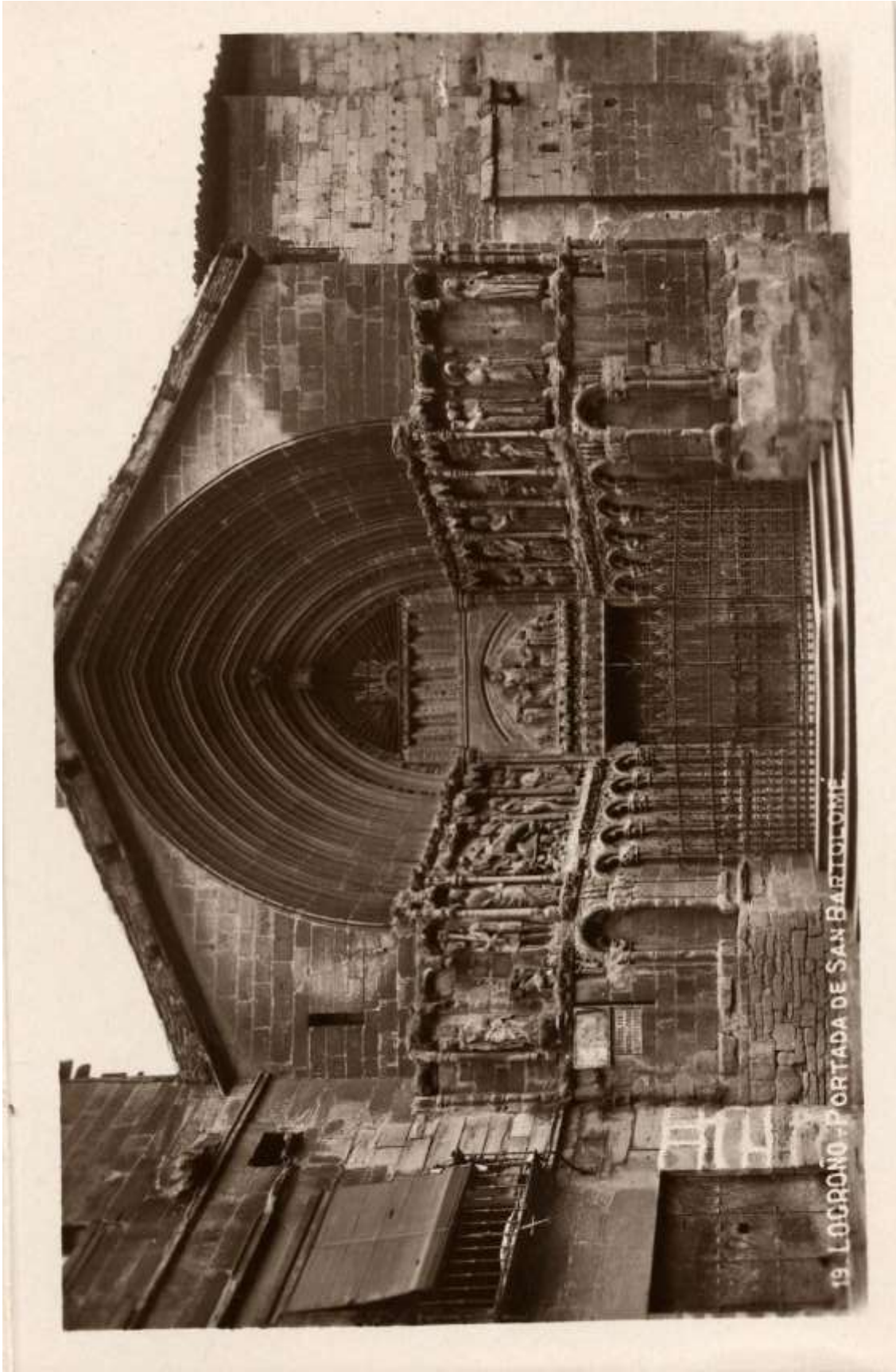
Materias: Arquitectura religiosa, Arquitectura doméstica, Escultura monumental, Rejería.

19. Descriptores onomásticos: M. Arribas (editor e impresor).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos. Tono sepia. Forma parte de la serie conformada por los nº de inventario 1.3538 a 1.3547. Inscripción con numeración y título en la esquina inferior izquierda, sobre la imagen: "19. LOGROÑO .- PORTADA DE SAN BARTOLOMÉ.". Tarjeta postal editada hacia 1935.

21. Bibliografía:

-COMI RAMÍREZ, Antonio, *La tarjeta postal en Logroño hasta 1950*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2021, pp. 327-331.



019. Anónimo, *Fachada occidental de la iglesia de San Bartolomé en Logroño*, Logroño, 1934, tarjeta postal (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1.2. Monasterio de Santa María la Real (Nájera)

1. **Cat. Núm.:** 020.

2. **Tipo de objeto:** Positivo.

3. **Título:** *Nave central de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera.*

4. **Serie:** Fondo Alberto Muro.

Editor: No procede.

Impresor: No procede.

5. **Autor:** Alberto Muro.

6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de entre 1912-1930.

7. **Técnica:** Se desconoce.

8. **Soporte:** Papel.

9. **Formato /dimensiones:** 23x17,5 cm.

10. **Estado de conservación:** Bueno.

11. **Localización:**

Colección: Archivo IER.

Nº de inventario: 1.0090.

Signatura/s: 01/089.

Procedencia: Fondo personal Alberto Muro.

Fecha de entrada: Desconocida.

12. **Nº de ejemplares:** 1.

13. **Copias:** Se desconocen.

14. **Reproducciones:**

-*Rioja Industrial*, Logroño, septiembre de 1932, nº 12, s.p. (GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio y MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Laura (ed.), *Rioja Industrial (1920-1936). Edición facsímil*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2008, vol. 3, p. 740).

-RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel, *Guía histórico-artística: Nájera*. Logroño, Anavia Divulgación S. L., 1991, p. 29.

15. **Derechos de autor:** Se desconocen.

16. **Descripción:**

Vista interior de la nave central de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera. La fotografía, en disposición vertical, está tomada en dirección oeste-este desde el coro alto, situado a los pies de la iglesia, hacia la cabecera de la misma y recoge longitudinalmente la nave central del templo, así como parte de las naves laterales. En la imagen se observan parcialmente cuatro de los cinco tramos que conforman la iglesia y la zona de altar de la cabecera. Al estar tomada desde el coro alto se aprecian especialmente los elementos arquitectónicos que definen la nave central, con altos pilares cruciformes con columnas adosadas y arcos fajones y formeros apuntados y moldurados. Asimismo, se observan dos filas de bancos dispuestas de manera algo irregular en dirección al presbiterio en el primer tramo del templo en cuyo pilar norte de separación con el crucero se sitúa un púlpito con tornavoz en cupulilla y caja hexagonal. En la zona de la cabecera, a cuyo presbiterio se accede a través de cuatro escalones centrales entre cancelas bajas de reja, se aprecia la mesa de altar y el retablo mayor con zócalo y cuerpo de tres

calles con ático. A pesar de presentarse en penumbra, destacan las telas que cubren las imágenes que se disponen en sus casas centrales y laterales del cuerpo y el ático. En la parte alta del muro septentrional que separa la nave central de la del evangelio se observa, en el primer tramo, una doble ventana apuntada perteneciente al triforio de la iglesia. La imagen también permite ver parcialmente las bóvedas de crucería del crucero y del primero y segundo tramo y, a través del arco formero norte del segundo tramo, la capilla baja en arco de medio punto abierta en el muro norte a la altura del primer tramo. En el extremo derecho de la fotografía se muestra un barandado de rejería en forma de balconcillo, probablemente continuación del coro alto, y en el izquierdo, parte de otro, probablemente perteneciente al espacio que ocupaba el órgano. La imagen muestra un marcado contraste de luces y sombras, apareciendo amplias zonas oscuras frente a otras directamente iluminadas desde los ventanales abiertos en el lado sur, desde donde procede la luz exterior. En consecuencia, son los muros septentrionales que separan la nave central de la del evangelio los que presentan una mayor iluminación, apareciendo el resto de la iglesia en penumbra.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Nájera.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Monasterio de Santa María la Real.

Materias: Arquitectura religiosa, Retablo, Púlpito.

19. Descriptores onomásticos: Alberto Muro (fotógrafo).

20. Observaciones: Negativo en placa de vidrio en nº de inventario 3.0092. Cronología tomada en base al negativo (3.0092), el positivo es de la década de los 70.

21. Bibliografía:



020. Alberto Muro, *Nave central de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1912-1930, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 021.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Puerta de Carlos V en el monasterio de Santa María la Real de Nájera.*
4. **Serie:** Fondo Alberto Muro.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Alberto Muro.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de entre 1912-1930.
7. **Técnica:** Se desconoce.
8. **Soporte:** Papel.
9. **Formato /dimensiones:** 23x17 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0091.
Signatura/s: 01/090.
Procedencia: Fondo personal Alberto Muro.
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:**
-RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel, *Guía histórico-artística: Nájera*. Logroño, Anavia Divulgación S. L., 1991, p. 65.
15. **Derechos de autor:** Se desconocen.
16. **Descripción:**
Vista general de la Puerta de Carlos V de acceso al claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera. La fotografía, en disposición vertical, está tomada en dirección norte-sur y recoge frontalmente la puerta de Carlos V de acceso al ala norte del claustro bajo desde la zona conventual y el entorno en el que se abre, junto a la escalera principal. En el centro de la imagen, al fondo, aparece la puerta de Carlos V con ingreso trebolado de doble rosca, decorada con elementos vegetales y figurativos. La rosca exterior remata en conopio, decorado con cardinas, flanqueado por pináculos de tracería y enmarcado por alfiz. La puerta de madera presenta casetones con formas geométricas, abriéndose un agujero circular en la hoja izquierda por la que entra la luz del exterior del claustro. Sobre el alfiz, se dispone en relieve y enmarcado el escudo de Carlos V. Éste se compone de cuarteles con escudos de los reinos sobre águila bicéfala con sus alas extendidas de las que cuelga un collar de la Orden del Toisón del Oro en cuyo extremo inferior pende un carnero y, completando el conjunto, las columnas de Hércules en los lados y bajo ellas, una cartela rectangular con una inscripción mal conservada. Los muros de la estancia están enlucidos y presentan hiladas alternas de diferente altura a modo de sillares, contrastando con el zócalo bajo en color oscuro. En el extremo izquierdo de la fotografía aparece el arranque de un gran arco de medio punto que se abre hacia el este, mientras que en el extremo derecho se observan los primeros peldaños y pedestal abalaustrado del arranque del

barandado de la escalera que sube hacia el oeste. La fotografía presenta una iluminación bastante homogénea gracias al ventanal abierto en alto en el muro occidental de la estancia. Sin embargo, aparecen algunas zonas de sombra en la zona próxima al fotógrafo, el intradós del arco oriental y el antepecho visible de la escalera. Además, destaca el foco de luz que penetra a través del pequeño hueco circular, que cumple la función de gatera, de la hoja izquierda de la puerta y que proyecta dos fuertes reflejos sobre el pavimento.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Nájera.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Monasterio de Santa María la Real.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura, Heráldica.

19. Descriptores onomásticos: Alberto Muro (fotógrafo) Carlos I de España y V de Alemania (rey y emperador).

20. Observaciones: Negativo en placa de vidrio en nº de inventario 3.0095. Cronología tomada en base al negativo (3.0095), el positivo es de la década de los setenta del siglo XX.

21. Bibliografía:



021. Alberto Muro, *Puerta de Carlos V en el monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1912-1930, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 022.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Puerta plateresca del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera.*
4. **Serie:** Fondo Alberto Muro.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Alberto Muro.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de entre 1912-1930.
7. **Técnica:** Se desconoce.
8. **Soporte:** Papel.
9. **Formato /dimensiones:** 23,5x18 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno; falta de material en la esquina superior derecha y fragmentación en la esquina inferior derecha de la placa de cristal del negativo de origen.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0092.
Signatura/s: 01/091.
Procedencia: Fondo personal Alberto Muro.
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Copia en mayor tamaño en nº de inventario 1.2941.
14. **Reproducciones:** S
-*Rioja Industrial*, Logroño, septiembre de 1930, nº 10, s.p. (GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio y MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Laura (ed.), *Rioja Industrial (1920-1936). Edición facsímil*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2008, vol. 2, p. 589).
-RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel, *Guía histórico-artística: Nájera*. Logroño, Anavia Divulgación S. L., 1991, p. 60.
15. **Derechos de autor:** Se desconocen.
16. **Descripción:**
Vista en detalle de la puerta de acceso desde el claustro bajo al crucero de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde el interior del ala meridional del claustro bajo del monasterio, en dirección norte-sur, recogiendo frontalmente la portada de medio punto de acceso desde este espacio al brazo septentrional del crucero de la iglesia. Es una portada en arco de medio punto moldurado que apea en pilastras toscanas, apenas visibles en los extremos de la imagen, especialmente en el caso de las situadas en el lado oriental. El arco cobija una puerta de madera con decoración de estilo plateresco con postigo, cerrada en el momento de la toma, profusamente decorada con veinte paneles en cuyo interior, así como en los espacios existentes entre ambos, aparecen relieves con grutescos, candeleros, láureas con bustos, angelotes, floreros, etc. Los cinco paneles superiores no se observan en su totalidad ya que son tapados por la estructura del arco de medio punto, especialmente en las esquinas, al tratarse de una puerta rectangular. La imagen recibe una fuerte iluminación directa, permitiendo observar con detalle los elementos que componen

esta portada en la zona de la puerta y generándose pequeñas sombras en el lado más occidental del interior del arco y las molduras de su rosca, indicando que la luz no procede desde el frente sino desde un ángulo levemente desplazado hacia el oeste.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Nájera.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Monasterio de Santa María la Real.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura.

19. Descriptores onomásticos: Alberto Muro (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos. Negativo en placa de vidrio en nº de inventario 3.0094. Cronología tomada en base al negativo (3.0094), el positivo es de la década de los setenta del siglo XX.

21. Bibliografía:



022. Alberto Muro, *Puerta plateresca del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1912-1930, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

- 1. Cat. Núm.:** 023.
- 2. Tipo de objeto:** Positivo.
- 3. Título:** *Detalle del ala norte del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera.*
- 4. Serie:** Fondo Alberto Muro.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
- 5. Autor:** Alberto Muro.
- 6. Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de entre 1912-1930.
- 7. Técnica:** Se desconoce.
- 8. Soporte:** Papel.
- 9. Formato /dimensiones:** 24x18 cm.
- 10. Estado de conservación:** Bueno.
- 11. Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0094.
Signatura/s: 01/093.
Procedencia: Fondo personal Alberto Muro.
Fecha de entrada: Desconocida.
- 12. Nº de ejemplares:** 1.
- 13. Copias:** Se desconocen.
- 14. Reproducciones:**
-RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel, *Guía histórico-artística: Nájera*. Logroño, Anavia Divulgación S. L., 1991, p. 52.
- 15. Derechos de autor:** Se desconocen.
- 16. Descripción:**
Vista parcial del ángulo noroccidental del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde el extremo occidental del lado septentrional del claustro bajo del monasterio, en dirección noreste-suroeste, y recoge parcialmente su ángulo noroeste. En primer plano se presenta parte del arco más occidental que se abre hacia el patio en el ala norte del claustro bajo, así como el estribo al que se adosa en la esquina noroccidental. Del arco apuntado que se abre hacia el patio se observa parcialmente la tracería de claraboya con grutescos en la parte superior y dos de las columnillas acanaladas que la sustentan y que apean en un murete bajo. Por su parte, en el esquinazo se aprecian dos de las imágenes de bulto redondo que se disponen en el lado oriental y central sobre ménsulas historiadas y bajo doseletes decorados con calados. A través del arco con tracería abierto hacia el patio en el ala norte se observa el idéntico situado en el extremo septentrional del lado oeste del claustro con su tracería de claraboya y sus tres columnillas acanaladas. Además, a través de los espacios que deja este último arco apuntado y en el lado derecho de la imagen, se aprecia el muro perimetral que cierra el claustro por el oeste en el que se abren sepulcros en arcosolio rebajados unos, como el situado más al norte, y de medio punto otros. Sobre ellos son visibles los espacios apuntados en los que se insertan, así como el arranque de las bóvedas de crucería que cubren el espacio de claustro. La fotografía presenta un marcado contraste lumínico entre

el interior del claustro que se observa en primer plano, a contraluz, y el muro occidental y la zona interior del patio, sobre los que incide de manera directa la luz solar. Este hecho provoca una importante presencia de sombras en el pavimento, el intradós de los arcosolios o las esculturas del esquinazo.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Nájera.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Monasterio de Santa María la Real.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura.

19. Descriptores onomásticos: Alberto Muro (fotógrafo).

20. Observaciones: Negativo en placa de vidrio en nº de inventario 3.0074. Cronología tomada en base al negativo (3.0074), el positivo es de la década de los setenta del siglo XX.

21. Bibliografía:



023. Alberto Muro, *Detalle del ala norte del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1912-1930, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 024.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Detalle de esculturas del ángulo noroccidental del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera.*
4. **Serie:** Fondo Alberto Muro.
 - Editor:** No procede.
 - Impresor:** No procede.
5. **Autor:** Alberto Muro.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de entre 1912-1930.
7. **Técnica:** Se desconoce.
8. **Soporte:** Papel.
9. **Formato /dimensiones:** 23x17 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
 - Colección:** Archivo IER.
 - Nº de inventario:** 1.0095.
 - Signatura/s:** 01/094.
 - Procedencia:** Fondo personal Alberto Muro.
 - Fecha de entrada:** Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Se desconocen.
16. **Descripción:**

Vista en detalle de dos de las esculturas del ángulo noroccidental del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera. La imagen, en disposición vertical, está tomada desde un punto de vista elevado, en dirección noreste-suroeste, y recoge en detalle las figuras de bulto redondo que se disponen en el ángulo noroccidental del claustro bajo del monasterio. En el centro de la imagen, en primer plano, aparecen dos esculturas de bulto redondo sobre ménsulas y bajo doseletes de decoración calada de tracería gótica y arcos lobulados. La figura más cercana al fotógrafo, con grandes contrastes de luces y sombras, aparece levemente girada de perfil y recostada hacia adelante. Representa a un hombre descalzo con amplios ropajes y cabello rizado con nimbo o tocado circular al que le faltan las manos. La segunda figura, de perfil y completamente en sombra, representa a una mujer tapada con ropajes de pies a cabeza. En el extremo derecho de la imagen aparece parte de uno de los sepulcros en arcosolio, en arco rebajado, en cuya pilastra meridional aparece una figura de bulto redondo decapitada bajo doselete sobre el que arrancan los nervios de las bóvedas de crucería que cubren los dos tramos del claustro adyacentes. Por su parte, en la esquina superior izquierda, asoma uno de los detalles calados de la tracería del arco occidental abierta hacia el patio. El hecho de que los elementos seleccionados para la toma se encuentren a contraluz hace que en la escena principal dominen las sombras, impidiendo observar con facilidad sus detalles. Frente a ello, la parte del muro occidental que aparece en la fotografía contrasta por su marcada iluminación directa.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Nájera.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Monasterio de Santa María la Real.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura.

19. Descriptores onomásticos: Alberto Muro (fotógrafo).

20. Observaciones: Negativo en placa de vidrio en nº de inventario 3.0075. Cronología tomada en base al negativo (3.0075), el positivo es de la década de los setenta del siglo XX.

21. Bibliografía:



024. Alberto Muro, *Detalle de esculturas del ángulo noroccidental del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera, Nájera, 1912-1930, copia positiva sobre papel* (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 025.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Ángulo noroccidental del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera.*
4. **Serie:** Fondo Alberto Muro.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Alberto Muro.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de entre 1912-1930.
7. **Técnica:** Se desconoce.
8. **Soporte:** Papel.
9. **Formato /dimensiones:** 23x17 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno; fractura de la placa de vidrio del negativo original de arriba hacia abajo, por el centro de la fotografía.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0096.
Signatura/s: 01/095.
Procedencia: Fondo personal Alberto Muro.
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:**
-*Rioja Industrial*, Logroño, septiembre de 1929, nº 9, s.p. (GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio y MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Laura (ed.), *Rioja Industrial (1920-1936). Edición facsímil*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2008, vol. 2, p. 493).
-Catálogo de Exposición, *Alberto Muro. Fotografías (1895-1935)*. Logroño, Ayuntamiento de Logroño, Casa de la Imagen, 2009 (Jesús Rocandio, comisario; textos de Antonio Comi, Alberto Egido, Isabel Murillo y Jesús Rocandio), p. 97.
15. **Derechos de autor:** Se desconocen.
16. **Descripción:**
Vista frontal del ángulo noroccidental del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera. La fotografía, en disposición vertical, está tomada en altura desde una de las esquinas del claustro bajo del monasterio, en dirección noroeste-sureste, y recoge frontalmente el ángulo noroccidental del mismo. En el centro de la imagen aparece el estribo del patio, situado en la esquina noroccidental del claustro bajo, en cuya parte alta se disponen un total de tres esculturas de bulto redondo, distribuidas en el centro y los laterales sobre ménsulas historiadas y bajo doseletes con decoración calada. La figura central, que dirige su mirada hacia la derecha, es una mujer con amplios ropajes de pliegues desde la cabeza hasta los pies, sujetándolos con su mano izquierda y mutilada su mano derecha. La imagen situada a su derecha presenta a un hombre inclinado hacia adelante que también ha perdido sus dos manos, mientras que la situada a su izquierda aparece decapitada y apoyando su brazo derecho sobre una parrilla,

pudiendo representar a san Lorenzo. A cada uno de los lados de este estribo en esquina aparece un ventanal apuntado del patio, el más occidental del lado norte a la izquierda de la fotografía y el más septentrional del lado oeste a la derecha. Ambos presentan la misma trama en la tracería de claraboya que se desarrolla en la parte superior del arco, apeando en los dos casos en tres columnillas acanaladas y anilladas con capiteles decorados con motivos vegetales y basas que apoyan en antepechos de sillería de escasa baja altura. El espacio entre estas columnillas permite observar algunos de los elementos que se disponen en el patio, como algunas de las plantas y arbustos que lo configuran, así como una pequeña parte de la fachada oriental del claustro hacia el patio en la que se aprecia un ventanal similar a los que aparecen en primer plano junto a un contrafuerte y el arranque del claustro alto que se sitúa sobre éste. La fotografía está tomada a contraluz, provocando que los elementos visibles en primer plano se presenten oscuros, en sombra, mientras que los elementos que se observan a través de las arquerías y que se sitúan al fondo presentan una fuerte iluminación, como consecuencia de recibir directamente la luz solar del exterior a través del espacio abierto del patio.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Nájera.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Monasterio de Santa María la Real.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura.

19. Descriptores onomásticos: Alberto Muro (fotógrafo).

20. Observaciones: Negativo en placa de vidrio en nº de inventario 3.0076. Cronología tomada en base al negativo (3.0076), el positivo es de la década de los setenta del siglo XX.

21. Bibliografía:



025. Alberto Muro, *Ángulo noroccidental del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1912-1930, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 026.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Puerta de acceso al patio del claustro bajo de monasterio de Santa María la Real de Nájera.*
4. **Serie:** Fondo Alberto Muro.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Alberto Muro.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de entre 1912-1930.
7. **Técnica:** Se desconoce.
8. **Soporte:** Papel.
9. **Formato /dimensiones:** 24x18 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0097.
Signatura/s: 01/096.
Procedencia: Fondo personal Alberto Muro.
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:**
-*Rioja Industrial*, Logroño, septiembre de 1932, nº 12, s.p. (GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio y MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Laura (ed.), *Rioja Industrial (1920-1936). Edición facsímil*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2008, vol. 3, p. 740).
-RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel, *Guía histórico-artística: Nájera*. Logroño, Anavia Divulgación S. L., 1991, p. 51.
15. **Derechos de autor:** Se desconocen.
16. **Descripción:**

Vista general de la Puerta llamada de la Luna del claustro del monasterio de Santa María la Real de Nájera. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde el interior del patio del claustro, en dirección oeste-este, y recoge frontalmente la puerta que se abre en el lado oriental del claustro bajo dando acceso al patio. Esta puerta, que aparece en el centro de la imagen y cuyas hojas aparecen abiertas de par en par en el momento de la toma, es adintelada y apea sobre pilastras. Sobre el dintel, en cada uno de los extremos se dispone una columnilla acanalada con capitel decorado y, en el centro, tímpano en forma de campana con decoración calada de elementos vegetales, animales y humanos que da continuidad a la tracería de claraboya que ocupa la luz del arco apuntado en el que se inserta la puerta. En la tracería del arco se repite en cuatro tramos la misma trama decorativa de elementos vegetales y fabulosos respecto a un elemento vertical como eje central. En la fachada, sobre la clave del arco apuntado, aparece un pequeño escudo de Navarra. Este ventanal con puerta está flanqueado por dos contrafuertes hacia el interior del patio, visibles en los extremos laterales de la fotografía. Asimismo, el

antepecho que se dispone a ambos lados de la puerta queda parcialmente tapado por los arbustos que se sitúan por delante de él, en el espacio perteneciente al patio, marcando el camino longitudinal de ingreso hacia el interior del ala oriental del claustro bajo. La escena presenta una iluminación homogénea que permite observar con detalle los elementos que conforman esta puerta. Asimismo, no presenta contrastes de luces y sombras, indicando que la luz solar no incide de manera directa sobre el objeto capturado por el fotógrafo. Tan sólo destaca la penumbra en la que se presenta el espacio interior del claustro bajo tras la puerta.

17. Descriptores geográficos: España, la Rioja, Nájera.

18. Descriptores temáticos:

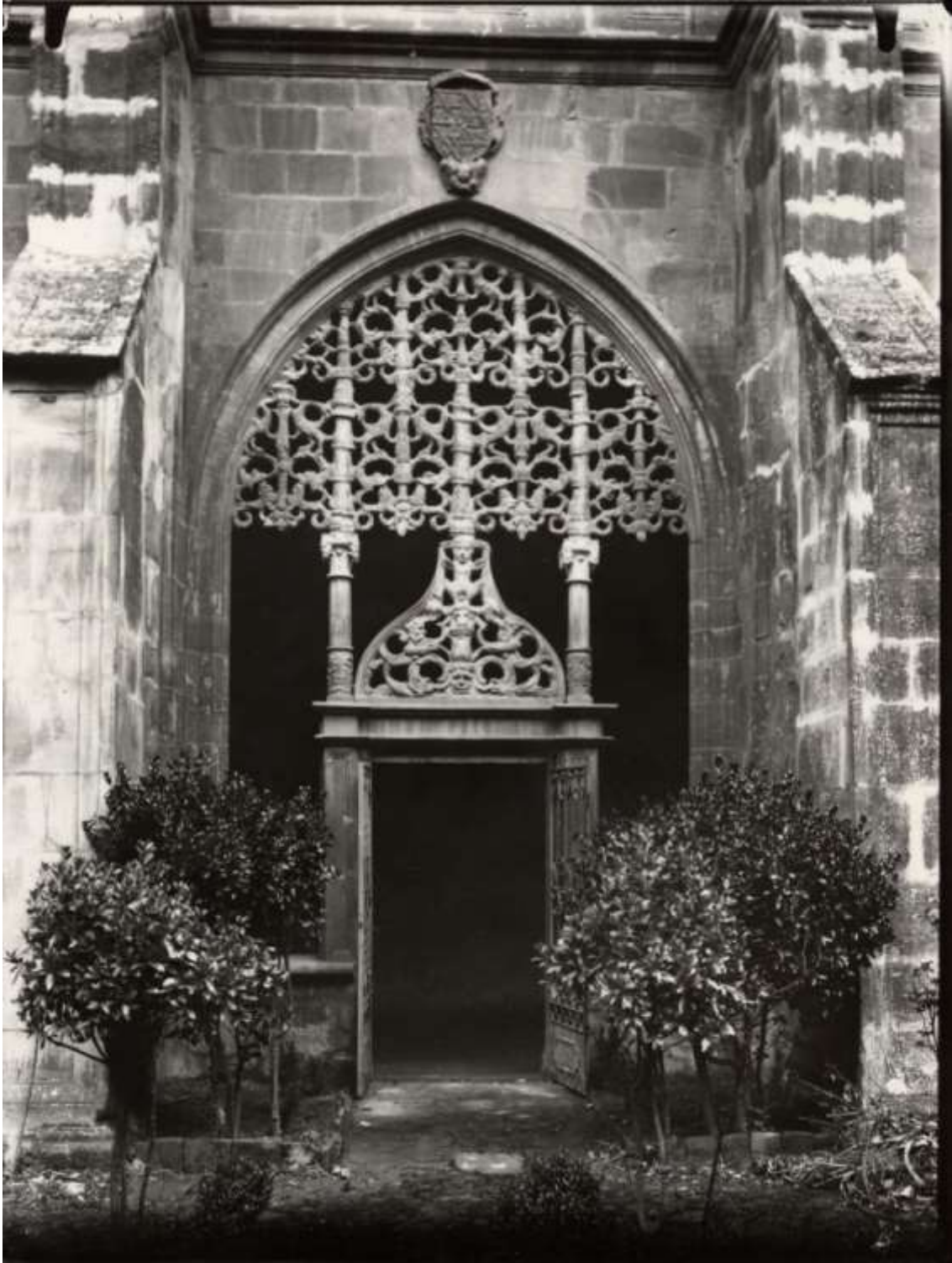
Organismos: Monasterio de Santa María la Real.

Materias: Arquitectura religiosa.

19. Descriptores onomásticos: Alberto Muro (fotógrafo).

20. Observaciones: Negativo en placa de vidrio en nº de inventario 3.0077. Cronología tomada en base al negativo (3.0077), el positivo es de la década de los setenta del siglo XX.

21. Bibliografía:



026. Alberto Muro, *Puerta de acceso al patio del claustro bajo de monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1912-1930, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 027.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Ala oriental del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera.*
4. **Serie:** Fondo Alberto Muro.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Alberto Muro.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de entre 1912-1930.
7. **Técnica:** Se desconoce.
8. **Soporte:** Papel.
9. **Formato /dimensiones:** 17,5x23,5 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno; falta de material en el extremo derecho de la placa de vidrio del negativo original.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0098.
Signatura/s: 01/097.
Procedencia: Fondo personal Alberto Muro.
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Se desconocen.
16. **Descripción:**

Vista general del ala oriental del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada desde la esquina sureste del claustro, en dirección sur-norte, y recoge longitudinalmente el lado oriental del claustro bajo del monasterio. Por el ángulo y el lugar desde el que está realizada la toma, predomina en la imagen el muro con ventanales apuntados que se abre hacia el patio frente al muro de cierre del claustro por el este. En consecuencia, se observan parcialmente siete de los nueve tramos en que se divide el ala este del claustro y sendos vanos apuntados con los que cada uno se abre al patio, si bien los más alejados tan sólo se intuyen por la entrada de luz procedente del exterior del patio. En los tres arcos más próximos al fotógrafo se aprecian sus tracerías en claraboya con ornamentos calados, que se disponen en la parte alta de los arcos y que apean en tres columnillas acanaladas y anilladas con capiteles decorados. En el vano central, bajo esta tracería que se repite en todos ellos aunque con diferente factura, se dispone la puerta, llamada de la Luna o del Árbol del Bien y del Mal, que da acceso al patio del claustro y de la que se adivinan en la imagen las pilastras y el dintel que la componen, así como el ornamento acampanado y calado a modo de tímpano que da continuidad a la tracería superior. Por su parte, del muro que cierra el claustro bajo por el este se observan de perfil y en primer plano parte de dos sepulcros en arcosolio de medio punto y, a continuación, algunos de los elementos que componen la denominada Puerta de los Reyes, de acceso a la antesacristía, como las ménsulas caladas que soportan la arquivolta

externa o la moldura exterior profusamente decorada de la jamba septentrional. En el resto del muro hacia el norte se presenta desnudo, sin elementos decorativos más allá de las ménsulas de las que arrancan los nervios de las bóvedas. Al fondo aparece la esquina oriental del ala septentrional del claustro, donde se disponen dos sepulcros en arcosolio de arco rebajado. El espacio del ala oriental del claustro bajo fotografiada se cubre con bóvedas de crucería estrellada en cada uno de los siete tramos, pudiendo observarse parcialmente seis de ellas. La imagen presenta un destacado contraste lumínico como consecuencia de la entrada oblicua de la luz exterior a través de los ventanales apuntados desde el patio. En consecuencia, además de los elementos de los ventanales que se disponen hacia el oeste, tanto el pavimento del ala oriental como la parte inferior del muro de cierre del claustro por el este reciben la luz solar de manera directa. Por el contrario, tanto la cara oriental del muro con los ventanales y la puerta de acceso al patio como las bóvedas estrelladas y la zona alta del muro este aparecen en sombra.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Nájera.

18. Descriptores temáticos:

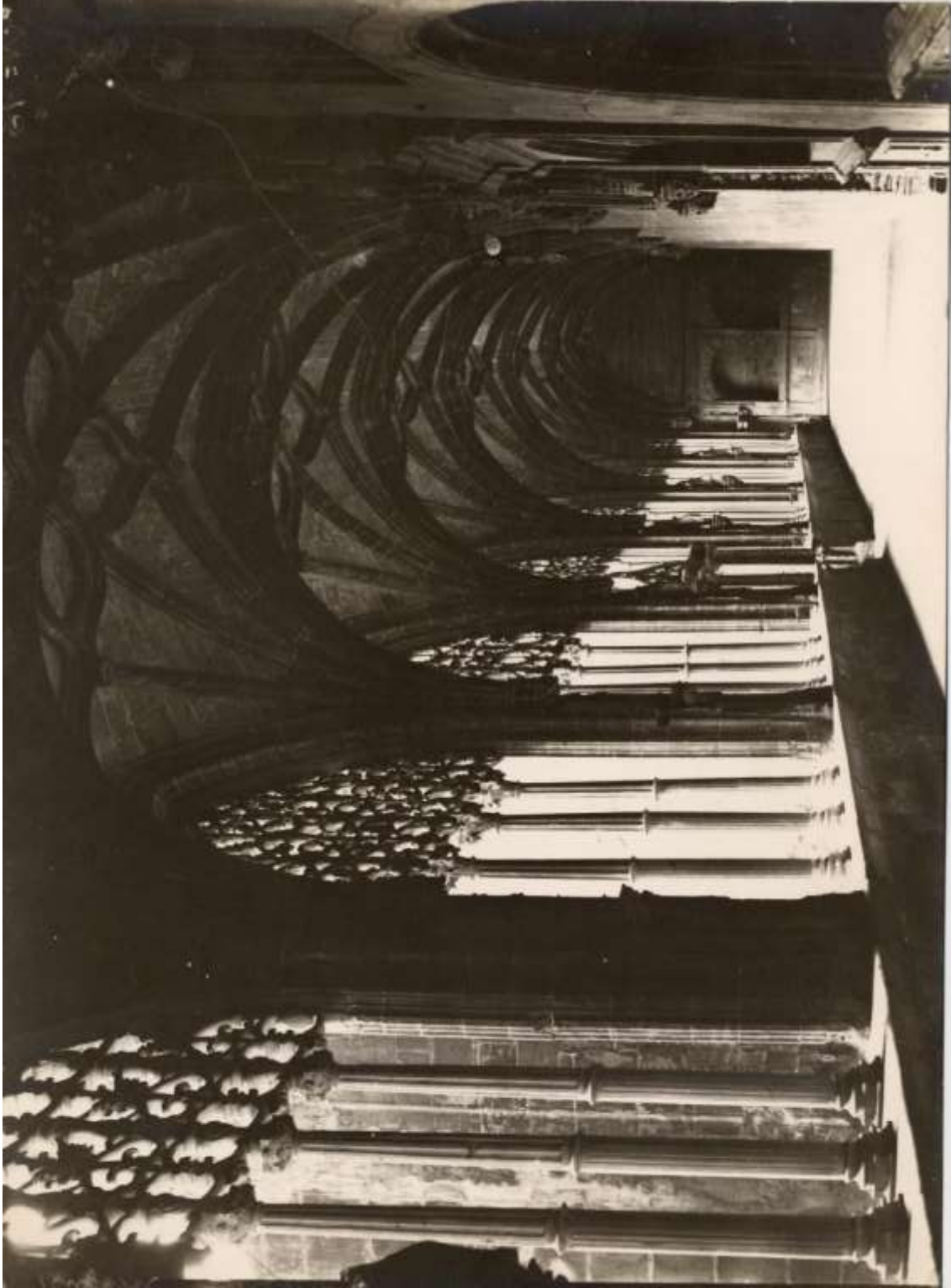
Organismos: Monasterio de Santa María la Real.

Materias: Arquitectura religiosa.

19. Descriptores onomásticos: Alberto Muro (fotógrafo).

20. Observaciones: Negativo en placa de vidrio en nº de inventario 3.0078. Cronología tomada en base al negativo (3.0078), el positivo es de la década de los setenta del siglo XX.

21. Bibliografía:



027. Alberto Muro, *Ala oriental del claustro bajo el monasterio de Santa María la Real de Nájera, Nájera, 1912-1930*, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 028.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Ala occidental del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera.*
4. **Serie:** Fondo Alberto Muro.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Alberto Muro.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de entre 1912-1930.
7. **Técnica:** Se desconoce.
8. **Soporte:** Papel.
9. **Formato /dimensiones:** 17,5x23,5 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno; fractura de la placa de vidrio del negativo original desde el centro hacia los extremos superior e inferior y falta de materia en la parte central inferior.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0099.
Signatura/s: 01/098.
Procedencia: Fondo personal Alberto Muro.
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Se desconocen.
16. **Descripción:**

Vista general del ala occidental del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada desde la esquina suroeste del claustro, en dirección sur-norte, y recoge longitudinalmente el lado occidental del claustro bajo del monasterio. El ángulo de la toma se dirige hacia el noreste, motivo por el cual predomina en la imagen el muro con ventanales apuntados que se abre hacia el patio. En consecuencia, la fotografía recoge los siete vanos apuntados que se disponen en el ala occidental del claustro bajo, los más alejados tan sólo perceptibles gracias a la luz que penetra a través de ellos, y el situado más al oeste del ala meridional que aparece frontalmente. Todos ellos, presentan una tracería de claraboya con calados en la parte alta que apea en tres columnillas acanaladas y anilladas que descansan sobre un antepecho bajo de sillería. En los estribos del patio, que hacen las veces de jambas de estos ventanales, hacia el interior del claustro, se disponen hornacinas sobre ménsulas y bajo doseletes destinadas a imágenes de bulto redondo. Todas las situadas en el ala occidental presentan estas imágenes, cuyos detalles no se perciben por el contraluz y la distancia a la que se encuentran respecto al lugar de la toma, excepto las del ángulo suroeste cuyos espacios se encuentran vacíos. Asimismo, a través del ventanal apuntado del ala meridional se aprecia parte de la vegetación del patio y dos tramos de la fachada al exterior del ala oriental, tanto del claustro bajo como del claustro alto, éste último con antepecho y arcadas de medio punto. Al interior del lado oeste del claustro bajo se aprecian de perfil los sepulcros

en arcosolio que se disponen a lo largo del muro hacia el norte en cuyas pilastras de división bajo el entablamento corrido, aparecen nuevas imágenes de bulto redondo. Esta disposición continua de sepulcros en arcosolio de medio punto también se observa en el extremo occidental del ala septentrional, que se observa al fondo de la imagen. Cada tramo se cubre con bóvedas de crucería con terceletes, visibles parcialmente en la imagen. La escena fotografiada presenta marcados contrastes de luces y sombras como consecuencia del acceso de la luz exterior a través de los ventanales apuntados que se abren hacia el patio. Así, mientras la zona de patio y las caras de los ventanales apuntados que dan a éste aparecen iluminadas de manera directa, el interior del claustro bajo presenta mayores zonas en penumbra, generándose numerosas zonas de sombra en las bóvedas y los muros de cierre con sepulcros en arcosolio. Sobre el pavimento oscuro, hacia el norte, aparecen los reflejos iluminados de los vanos apuntados que indican la procedencia de la luz solar desde el sureste.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Nájera.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Monasterio de Santa María la Real.

Materias: Arquitectura religiosa.

19. Descriptores onomásticos: Alberto Muro (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos. Negativo en placa de vidrio en nº de inventario 3.0079. Cronología tomada en base al negativo (3.0079), el positivo es de la década de los setenta del siglo XX.

21. Bibliografía:



028. Alberto Muro, *Ala occidental del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera, Nájera, 1912-1930*, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 029.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Ala meridional del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera.*
4. **Serie:** Fondo Alberto Muro.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Alberto Muro.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de entre 1912-1930.
7. **Técnica:** Se desconoce.
8. **Soporte:** Papel.
9. **Formato /dimensiones:** 22,5x17,5 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0100.
Signatura/s: 01/099.
Procedencia: Fondo personal Alberto Muro.
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Se desconocen.
16. **Descripción:**

Vista general del ala meridional del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde la esquina suroeste del claustro, en dirección oeste-este, y recoge longitudinalmente el lado meridional del claustro bajo del monasterio. El ángulo desde el que está realizada la toma permite ver con mayor detalle el lado de los ventanales apuntados que se abre hacia el patio, frente al muro de cierre del claustro por el sur. Los cinco ventanales que aparecen en el lado izquierdo de la imagen presentan la misma estructura de tracería de claraboya con calados en la parte superior que apea sobre tres columnillas acanaladas y anilladas que, a su vez, descansa sobre antepecho de sillería. Los estribos del patio presentan hacia el interior hornacinas bajo doseletes y sobre ménsulas destinadas a albergar imágenes de santos, aunque en este caso se encuentran todas vacías. Como es evidente, se aprecian con mayor detalle los ventanales situados más cerca del lugar de la toma, pudiendo observar a través del más occidental parte de la vegetación del patio y la fachada del lado oriental. Del muro que cierra el claustro bajo por el sur, que se corresponde al mismo tiempo con el muro norte de la iglesia del monasterio, pueden apreciarse los perfiles de los sepulcros en arcosolio que se abren en él entre pilastras con ménsulas y doseletes bajo los que se disponían imágenes de bulto redondo, desaparecidas también con anterioridad a la toma. El más cercano de todos los sepulcros en arcosolio que aparecen a la derecha de la fotografía pertenece a Don Diego López de Haro y presenta figura del yacente sobre caja prismática rectangular con relieves en el frontal. Al fondo de la escena se observa la parte meridional del

ala este del claustro bajo en la que se abre un hueco rectangular con arquillos en la parte superior. Todo el espacio del ala meridional se cubre con bóvedas de crucería con terceletes en cada uno de los siete tramos. La imagen presenta contrastes lumínicos como consecuencia de la entrada de la luz exterior a través de los ventanales del patio, destacando un fuerte destello en la esquina superior izquierda, en el vano más occidental. La incidencia de la luz consigue iluminar el pavimento y el muro de cierre por el sur del claustro bajo, quedando en penumbra tanto las bóvedas como los elementos del muro con ventanales. El hecho de que no se reflejen sombras de las tracerías sobre el pavimento indica que la luz solar no incide de manera directa sobre este lado sur.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Nájera.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Monasterio de Santa María la Real.

Materias: Arquitectura religiosa.

19. Descriptores onomásticos: Alberto Muro (fotógrafo).

20. Observaciones: Negativo en placa de vidrio en nº de inventario 3.0080. Cronología tomada en base al negativo (3.0080), el positivo es de la década de los setenta del siglo XX.

21. Bibliografía:



029. Alberto Muro, *Ala meridional del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1912-1930, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 030.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Sepulcro de Diego López de Haro en el claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera.*
4. **Serie:** Fondo Alberto Muro.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Alberto Muro.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de entre 1912-1930.
7. **Técnica:** Se desconoce.
8. **Soporte:** Papel.
9. **Formato /dimensiones:** 23,5x17,5 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0101.
Signatura/s: 01/100.
Procedencia: Fondo personal Alberto Muro.
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:**
-RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel, Guía histórico-artística: Nájera. Logroño, Anavia Divulgación S. L., 1991, p. 62.
15. **Derechos de autor:** Se desconocen.
16. **Descripción:**

Vista frontal del sepulcro de Diego López de Haro en el ala meridional del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde el interior del lado meridional del claustro bajo, en dirección norte-sur, y recoge frontalmente el sepulcro en arcosolio de Diego López de Haro situado en el segundo tramo del lado denominado de los Caballeros. Este sepulcro está cobijado por un arcosolio en arco de medio punto rebajado y moldurado con intradós casetonado, cuyos límites a izquierda y derecha coinciden con los extremos de la imagen. El sepulcro consta de una caja prismática con relieves en el frontal y figura del yacente en la tapa, con la cabeza situada hacia el oeste. En los relieves del frente de la caja se representa el entierro del difunto, escena compuesta por un total de diecisiete figuras entre eclesiásticos, caballeros y damas, en torno a la caja mortuoria adornada con tres lobos y dispuesta en el centro. Sobre el sepulcro, en la parte alta del muro interno del arcosolio, se localiza un escudo con dos lobos pasantes y bordura de aspas. La iluminación de la escena contrasta entre el propio sepulcro, directamente iluminado permitiendo observar sus detalles, y el resto de elementos del enterramiento en arcosolio, en penumbra. Destaca especialmente la zona superior del intradós del arco rebajado, que se presenta oscuro y levemente borroso, imposibilitando la visión de sus casetones.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Nájera.

18. Descriptores temáticos:

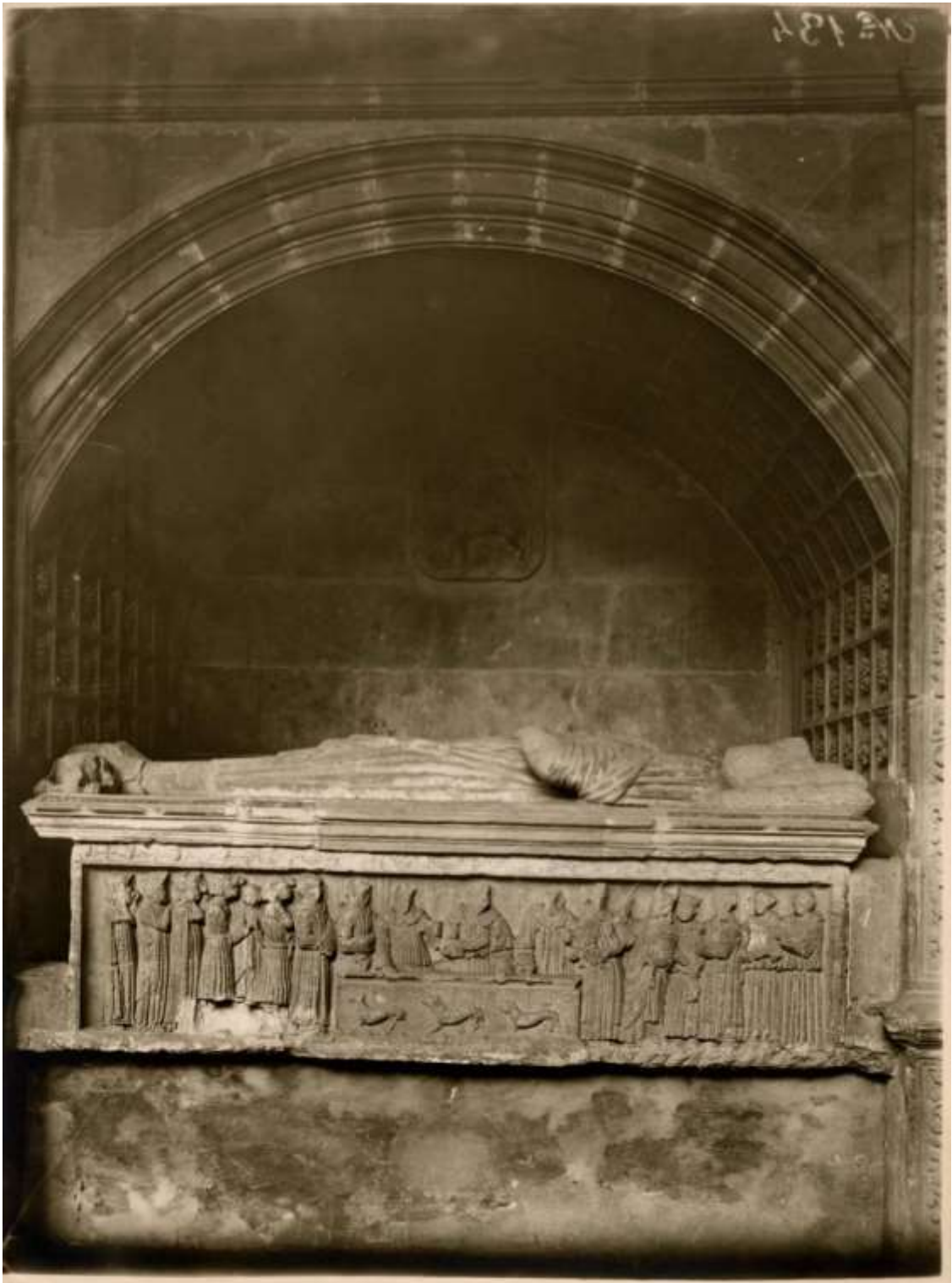
Organismos: Monasterio de Santa María la Real.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura funeraria, Heráldica.

19. Descriptores onomásticos: Alberto Muro (fotógrafo), Diego López de Haro (duque y X Señor de Vizcaya).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos. Negativo en placa de vidrio en nº de inventario 3.0116. Cronología tomada en base al negativo (3.0116), el positivo es de la década de los setenta del siglo XX. Inscripción en esquina superior del negativo: "Nº 134".

21. Bibliografía:



030. Alberto Muro, *Sepulcro de Diego López de Haro en el claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1912-1930, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

- 1. Cat. Núm.:** 031.
- 2. Tipo de objeto:** Positivo.
- 3. Título:** *Coro alto de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera.*
- 4. Serie:** Fondo Alberto Muro.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
- 5. Autor:** Alberto Muro.
- 6. Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de entre 1912-1930.
- 7. Técnica:** Se desconoce.
- 8. Soporte:** Papel.
- 9. Formato /dimensiones:** 17x23 cm.
- 10. Estado de conservación:** Bueno.
- 11. Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0103.
Signatura/s: 01/102.
Procedencia: Fondo personal Alberto Muro.
Fecha de entrada: Desconocida.
- 12. Nº de ejemplares:** 1.
- 13. Copias:** Se desconocen.
- 14. Reproducciones:** Se desconocen.
- 15. Derechos de autor:** Se desconocen.
- 16. Descripción:**

Vista general del coro alto de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada desde el extremo suroriental del coro alto, en dirección sureste-noroeste, y recoge el espacio en el que se dispone la sillería de coro a los pies de la iglesia. En primer plano, se muestra el coro alto definido por el doble nivel de asientos o siales que se dispone de manera continuada a lo largo de los muros norte, este y sur del último tramo del edificio. Por el punto de vista desde el que está realizada la toma, se observan con mayor detalle los lados septentrional y oriental de esta sillería, pudiendo apreciar los diferentes relieves y elementos decorativos de las misericordias, los respaldos o la crestería de tracería calada que corona el dosel de todo su perímetro. En la zona central del lado occidental aparece a mayor altura el sitial abacial con la figura del rey García Sánchez III, el de Nájera, en el respaldo y coronada por un cimborrio octogonal con el escudo de la abadía en la cúspide. A ambos lados de este cimborrio, ocupando todo el ancho de la nave, se disponen dos lienzos con seis parejas reales. Tras estos dos lienzos rematados en balaustrada, adaptándose al espacio apuntado del muro occidental definido por las nervaduras de las bóvedas de crucería, aparece un gran lienzo en arcosolio en el que se representa a la familia benedictina. Del lado meridional de la sillería de coro tan sólo se aprecia, de perfil, la estructura de los diferentes asientos, sobresaliendo especialmente los brazales del nivel inferior. En el ángulo suroriental de la sillería de coro, en

altura, se dispone un reloj de pared. La iluminación de la escena presenta un marcado contraste entre la mitad derecha y la mitad izquierda de la imagen. Mientras que el lado septentrional de la sillería de coro recibe la luz directa del exterior desde uno de los vanos abiertos en altura en el muro meridional, parte del lado central y el lado sur aparecen en penumbra, dificultando la observación de sus detalles. La factura de la propia sillería de coro también provoca que se creen multitud de juegos de luces y sombras, especialmente bajo el dosel calado que recorre todo el perímetro del coro.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Nájera.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Monasterio de Santa María la Real.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura, Sillería de coro, Pintura.

19. Descriptores onomásticos: Alberto Muro (fotógrafo), García Sánchez III el de Nájera (rey de Navarra).

20. Observaciones: Negativo en placa de vidrio en nº de inventario 3.0087. Cronología tomada en base al negativo (3.0087), el positivo es de la década de los setenta del siglo XX.

21. Bibliografía:



031. Alberto Muro, *Coro alto de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera, Nájera, 1912-1930, copia positiva sobre papel* (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 032.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Vista parcial del Panteón Real de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera.*
4. **Serie:** Fondo Alberto Muro.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Alberto Muro.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de entre 1912-1930.
7. **Técnica:** Se desconoce.
8. **Soporte:** Papel.
9. **Formato /dimensiones:** 17x23 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0109.
Signatura/s: 01/109.
Procedencia: Fondo personal Alberto Muro.
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:**
-Rioja Industrial, Logroño, septiembre de 1931, nº 11, s.p. (GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio y MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Laura (ed.), *Rioja Industrial (1920-1936). Edición facsímil*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2008, vol. 2, p. 665).
15. **Derechos de autor:** Se desconocen.
16. **Descripción:**
Vista parcial del Panteón Real de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada en dirección norte-sur y recoge parte del Panteón Real que se dispone bajo el coro alto, a los pies de la iglesia del monasterio. En primer plano aparecen parcialmente cuatro de los cinco sepulcros que se sitúan en el lado septentrional del Panteón, percibiéndose tan sólo los pies de los más cercanos y casi al completo, los cuerpos yacentes esculpidos de los dos más alejados. En la zona de la cabeza del situado más lejos del fotógrafo, adosado al muro, se dispone un frontón triangular sobre dintel y columnas acanaladas, mientras que en la zona de los pies de todos ellos se disponen cartelas con los nombres de los yacentes y, en el frontal de las cajas, los escudos de armas correspondientes. Tras este primer tramo de sepulturas septentrionales se localiza la puerta de acceso a la cueva de la Virgen, de la que se observa parcialmente la jamba derecha con columna acanalada y arco de medio punto sobre estructura adintelada. Esta puerta de acceso a la cueva queda flanqueada por dos sepulturas con esculturas orantes de los reyes fundadores, Estefanía de Foix en el lado norte y García Sánchez III, el de Nájera, en el lado sur, que se aprecian en perfil por el ángulo de la toma. En ambos casos se localizan sobre cajas prismáticas rectangulares con escudos en el

frontal. Estas sepulturas centrales continúan hacia el este con balaustrada de escalera en cuyos extremos se disponen esculturas de heraldos con alabardas, visible tan sólo la que se dispone en el lado septentrional. En el fondo de la estancia se disponen otras cinco sepulturas con yacentes, apenas visibles, que se rematan en el muro occidental con una trama de frontones triangulares y semicirculares entre floreros sobre dintel y columnas acanaladas, al igual que sucede en el lado norte. De las bóvedas que cubren el espacio sólo se aprecian algunos de los nervios y, sobre la escalera, cuelga en altura una lámpara de varios brazos. La escena presenta un marcado contraste entre el primer plano, iluminado con probabilidad por medio de luz artificial, y los planos posteriores, en penumbra y con algunas sombras reflejadas de los elementos situados próximas al lugar de la toma.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Nájera.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Monasterio de Santa María la Real.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura funeraria.

19. Descriptores onomásticos: Alberto Muro (fotógrafo), García Sánchez III el de Nájera (rey de Navarra), Estefanía de Foix (reina de Navarra, esposa de García Sánchez III).

20. Observaciones: Negativo en placa de vidrio en nº de inventario 3.0089. Cronología tomada en base al negativo (3.0089), el positivo es de la década de los setenta del siglo XX.

21. Bibliografía:



032. Alberto Muro, *Vista parcial del Panteón Real de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera, 1912-1930*, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 033.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Acceso a la cueva de la Virgen desde el Panteón Real de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera.*
4. **Serie:** Fondo Alberto Muro.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Alberto Muro.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de entre 1912-1930.
7. **Técnica:** Se desconoce.
8. **Soporte:** Papel.
9. **Formato /dimensiones:** 22,5x17,5 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0110.
Signatura/s: 01/109.
Procedencia: Fondo personal Alberto Muro.
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:**
-*Rioja Industrial*, Logroño, septiembre de 1929, nº 9, s.p. (GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio y MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Laura (ed.), *Rioja Industrial (1920-1936). Edición facsímil*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2008, vol. 2, p. 503).
-RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel, *Guía histórico-artística: Nájera*. Logroño, Anavia Divulgación S. L., 1991, p. 43.
15. **Derechos de autor:** Se desconocen.

16. Descripción:

Vista frontal del acceso a la cueva de la Virgen desde el Panteón Real de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde la zona central bajo el coro alto, a los pies de la iglesia, en dirección este-oeste, y recoge frontalmente el acceso a la cueva desde el Panteón Real. En primer plano aparecen los dos heraldos barbados con alabarda que se disponen a cada uno de los lados del arranque de la escalera de cinco peldaños por la que se accede a la cueva. Tras ellos se levantan los sepulcros con las imágenes orantes de los reyes fundadores del monasterio, García Sánchez III, a la izquierda de la imagen y Estefanía de Foix, a la derecha. Ambos se presentan arrodillados, con las manos juntas delante del pecho y dirigiendo su mirada hacia el cielo. Tanto los heraldos ubicados a los pies de la escalera como los sepulcros con los orantes reales flanquean la puerta de acceso a la cueva, abierta de par en par en el momento de la toma, compuesta por una portada en medio punto moldurada con barrotaje en el tímpano entre columnillas acanaladas en sus lados. A través de esta puerta pueden observarse algunos elementos del interior de la

cueva como uno de los sepulcros adosados en el muro meridional con tapa a dos vertientes o los nervios de las bóvedas que cubren el espacio. En los extremos de la imagen se observa parte del muro de sillería sobre el que se adosan los sepulcros laterales, apreciándose parte de uno de ellos en el lado izquierdo, en cuyo respaldo se levanta un frontón semicircular sobre dintel que cobija una pintura de un monarca con alabarda. La luz incide frontalmente sobre los heraldos situados a los pies de la escalera de acceso a la cueva, consiguiendo iluminar la escena fotografiada. Tan sólo aparecen algunas sombras en torno a la figura orante del rey García de Nájera y, con mayor intensidad, en la zona visible del interior de la cueva.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Nájera.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Monasterio de Santa María la Real.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura, Escultura funeraria, Escalera.

19. Descriptores onomásticos: Alberto Muro (fotógrafo), García Sánchez III el de Nájera (rey de Navarra), Estefanía de Foix (reina de Navarra, esposa de García Sánchez III).

20. Observaciones: Negativo en placa de vidrio en nº de inventario 3.0090. Cronología tomada en base al negativo (3.0090), el positivo es de la década de los setenta del siglo XX.

21. Bibliografía:



033. Alberto Muro, *Acceso a la cueva de la Virgen desde el Panteón Real de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1912-1930, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 034.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Ala meridional del Panteón Real de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera.*
4. **Serie:** Fondo Alberto Muro.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Alberto Muro.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de entre 1912-1930.
7. **Técnica:** Se desconoce.
8. **Soporte:** Papel.
9. **Formato /dimensiones:** 23x17 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0111.
Signatura/s: 01/110.
Procedencia: Fondo personal Alberto Muro.
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Se desconocen.
16. **Descripción:**

Vista parcial del lado sur del Panteón Real de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde el arranque de la escalera de acceso a la cueva, en dirección noreste-suroeste, y recoge parcialmente el extremo sur del Panteón Real de la iglesia del monasterio. En primer plano, desenfocado, aparece el heraldo barbado y con alabarda que se sitúa en el lado meridional de la escalera, tras el cual surge un pequeño tramo de barandilla con balaustres y pasamanos en piedra que culmina en el frontal del sepulcro del rey García Sánchez III, el de Nájera. De este sepulcro real se observa parte del frontal de la caja prismática, que se decora con el escudo de armas de la Corona de Navarra, y la escultura orante del monarca representado de rodillas, con las manos juntas frente al pecho y la mirada hacia el cielo, frente a un altarcillo en el que descansan un libro abierto y una corona. Hacia el sur se disponen varios sepulcros bajos, apenas visibles por la oscuridad que domina el espacio. Sí que se aprecia el remate corrido que se adosa al muro occidental, sobre las cabezas de los yacentes, que se compone de una estructura adintelada soportada por columnas acanaladas y abalaustradas alternas que se remata con frontones semicirculares y triangulares, también alternos, que cobijan pinturas. Sobre este respaldo también se observa parte del muro oeste y parte de los nervios de las bóvedas, pincelado el despiece de sillería, que cubren el espacio a los pies de la iglesia en el que se sitúa este Panteón Real. La fotografía presenta marcados contrastes lumínicos entre los elementos que aparecen en primer plano, que reciben

iluminación directa, y los situados en planos posteriores, en sombra. Así, mientras el heraldo y el sepulcro del rey don García aparecen bien iluminados, la zona de los sepulcros laterales se muestra en completa oscuridad y sobre el respaldo con frontones, más iluminado, se proyectan algunas sombras de los elementos situados en primer plano.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Nájera.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Monasterio de Santa María la Real.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura, Escultura funeraria.

19. Descriptores onomásticos: Alberto Muro (fotógrafo).

20. Observaciones: Negativo en placa de vidrio en nº de inventario 3.0088. Cronología tomada en base al negativo (3.0088), el positivo es de la década de los setenta del siglo XX.

21. Bibliografía:



034. Alberto Muro, *Ala meridional del Panteón Real de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1912-1930, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 035.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Sepulcro de la reina Blanca de Navarra en la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera.*
4. **Serie:** Fondo Alberto Muro.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Alberto Muro.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de entre 1912-1930.
7. **Técnica:** Se desconoce.
8. **Soporte:** Papel.
9. **Formato /dimensiones:** 17x23 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0113.
Signatura/s: 01/112.
Procedencia: Fondo personal Alberto Muro.
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Copia en mayor tamaño en nº de inventario 1.2953.
14. **Reproducciones:**
-*Rioja Industrial*, Logroño, septiembre de 1930, nº 10, s.p. (GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio y MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Laura (ed.), *Rioja Industrial (1920-1936). Edición facsímil*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2008, vol. 2, p. 588).
-RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel, *Guía histórico-artística: Nájera*. Logroño, Anavia Divulgación S. L., 1991, p. 40.
15. **Derechos de autor:** Se desconocen.
16. **Descripción:**
Vista frontal del sepulcro de la reina Blanca de Navarra en la cueva del Panteón Real de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada desde el norte y recoge frontalmente el espacio con nicho en el que se localiza la tapa del sepulcro de doña Blanca Garcés o de Navarra. En el centro de la imagen aparece la tapa decorada con relieves, de la que se observan uno de los frentes y una de las vertientes, que se inserta en un nicho en arcosolio rebajado, cuya parte superior queda cortada por el encuadre de la toma. Tanto este nicho como los muros que aparecen a ambos lados están enlucados y pincelados, imitando el despiece de la sillería. En la parte alta del fondo del arcosolio se dispone una cartela cuadrada con una inscripción referida a la Infanta doña Sancha. En lo que respecta a la tapa del sepulcro, en el frente se representa la muerte de la reina cuya alma recogen un par de ángeles, flanqueados a la izquierda por plañideras y, a la derecha, por el rey y sus cortesanos. En la vertiente norte de la tapa, que se observa inclinada, aparece la figura central del Pantocrátor con Tetramorfos y los doce apóstoles dispuestos a ambos lados. La imagen presenta

una iluminación homogénea, probablemente artificial, que permite observar con detalle el sepulcro y el espacio con nicho en el que se inserta. Tan sólo se observa cierta oscuridad en el pavimento que aparece en el extremo inferior de la fotografía y en la cara oriental del interior del nicho, este último como consecuencia de proceder la luz desde el noreste, como así lo atestigua la dirección de algunas sombras proyectadas de las figuras en relieve que jalonan la tapa del sepulcro.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Nájera.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Monasterio de Santa María la Real.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura funeraria.

19. Descriptores onomásticos: Alberto Muro (fotógrafo), Blanca Garcés (hija de García Ramírez de Navarra y esposa de Sancho el Deseado de Castilla).

20. Observaciones: Negativo en placa de vidrio en nº de inventario 3.0091. Cronología tomada en base al negativo (3.0091), el positivo es de la década de los setenta del siglo XX. En la actualidad, el sepulcro se encuentra exento en el denominado Panteón de los Infantes situado al sur de los dos últimos tramos de la nave de la epístola, a los pies de la iglesia del monasterio de Santa María la Real. Inscripción en la cartela del interior del arcosolio: "LA INFANTA DÑA SACHA, HIJA D GARCIA RAMIREZ REY D NAVARRA".

21. Bibliografía:



035. Alberto Muro, *Sepulcro de la reina Blanca de Navarra en la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1912-1930, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

- 1. Cat. Núm.:** 036.
- 2. Tipo de objeto:** Positivo.
- 3. Título:** *Nave del evangelio de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera.*
- 4. Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
- 5. Autor:** Pelai Mas.
- 6. Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
- 7. Técnica:** Gelatinobromuro.
- 8. Soporte:** Papel baritado.
- 9. Formato /dimensiones:** 24,2x18 cm.
- 10. Estado de conservación:** Bueno.
- 11. Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0829.
Signatura/s: 03/037.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
- 12. Nº de ejemplares:** 1.
- 13. Copias:** Se desconocen.
- 14. Reproducciones:** Se desconocen.
- 15. Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
- 16. Descripción:**

Vista general de la nave del evangelio de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde el coro alto situado a los pies del templo y recoge longitudinalmente, en dirección oeste-este, la nave norte o del evangelio de la iglesia del monasterio. En primer plano, delimitando la imagen a izquierda y derecha, aparecen la parte alta del muro que cierra la iglesia por el norte y el balconcillo que se dispone tras el órgano del lado septentrional del coro, respectivamente. En el centro, se dispone la nave del evangelio del templo, de la que se observa la zona de la cabecera, la correspondiente al crucero y sus dos primeros tramos. Queda delimitada al sur por los pilares sobre los que apean los arcos perpiaños de las bóvedas de crucería que cierran el espacio. Los dos pilares que se disponen entre el crucero y los primeros tramos son fasciculados y de base romboidal con cinco columnillas con capitel, mientras que el situado junto al ábside, menos visible en la imagen, es cruciforme y presenta un púlpito con tornavoz y antepecho de balaustres en su cara oriental. Al fondo, en el ábside norte se levanta un retablo de un único cuerpo con ático, tapado en su parte superior por la imagen de un balconcillo con celosía que anteriormente se abre en la zona alta del muro septentrional. En este mismo lado se localizan otros retablos de los que, por el ángulo de la toma, tan sólo se aprecian sus perfiles. Asimismo, en el lado derecho de la fotografía, a través de los arcos formeros de esta nave septentrional se aprecian algunos elementos de la nave central de la iglesia, como los bancos dispuestos para la asistencia de los fieles. La iluminación de la escena se produce a través de los vanos abiertos en el muro sur del edificio, que inciden directamente sobre las caras meridionales de los pilares fasciculados. En

consecuencia, la zona de la nave del evangelio se presenta bien iluminada, apareciendo algunas sombras proyectadas de los propios pilares sobre el pavimento. Frente a ello, los elementos que se recogen en primer plano se presentan menos iluminados, ya que tanto la estructura sobre la que se levanta el coro alto como el vano tapado por el órgano del coro impiden la entrada de luz exterior desde el sur.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Nájera.

18. Descriptores temáticos:

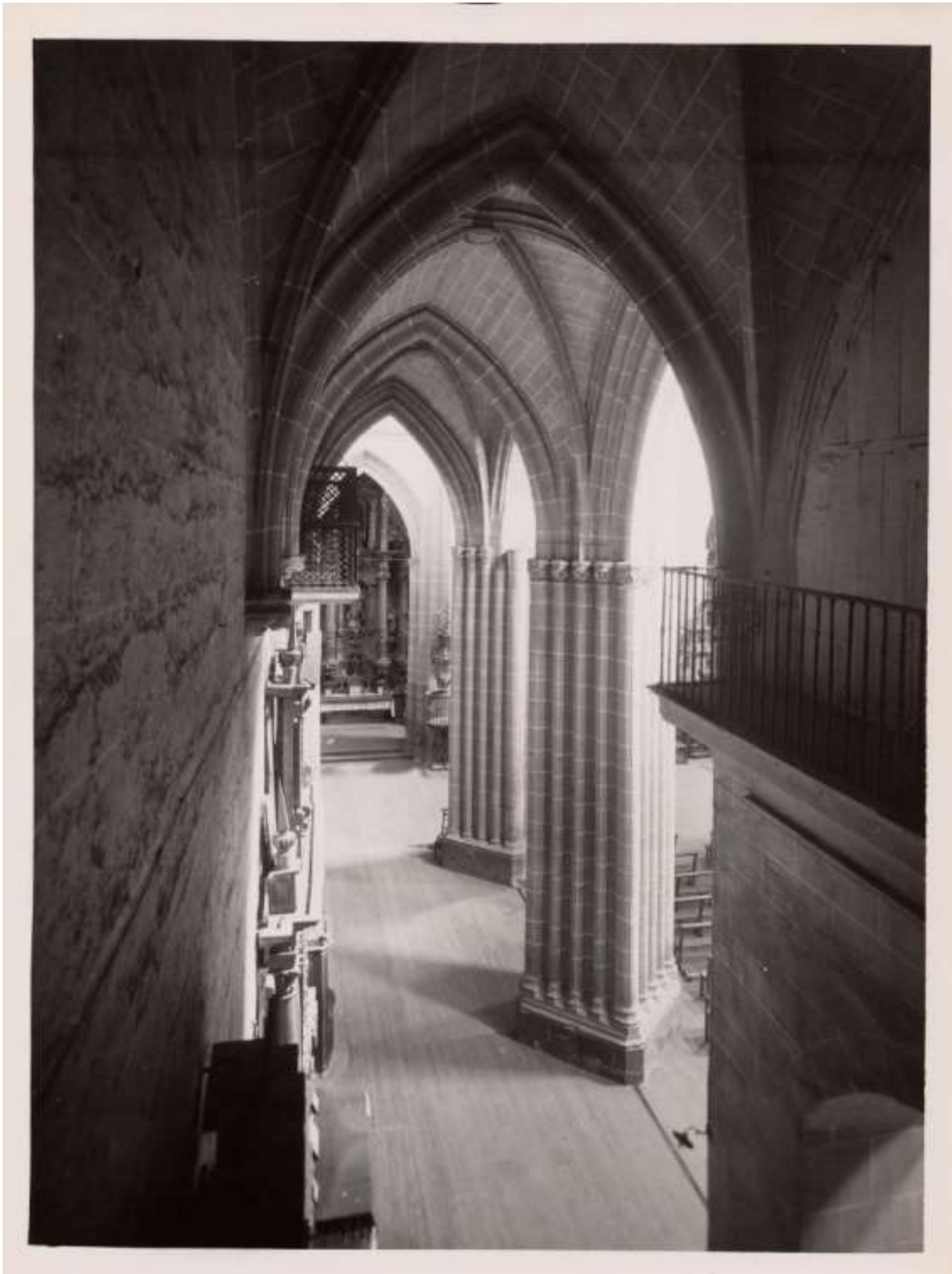
Organismos: Monasterio de Santa María la Real.

Materias: Arquitectura religiosa, Retablo.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



036. Pelai Mas, *Nave del evangelio de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 037.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Nave central y coro alto de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera.*
4. **Serie:** Fondo Alberto Muro.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 24,1x18 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0830.
Signatura/s: 03/038.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconoce.
14. **Reproducciones:**
-En ARRÚE UGARTE, Begoña, "Tipos, métodos y carácter de la restauración monumental en La Rioja: actuaciones de la Dirección General de Bellas Artes en la arquitectura monástica (1959-1975)", en ALMARCHA NÚÑEZ HERRADOR, Esther, GARCÍA CUETOS, María Pilar y VILLENA ESPINOSA, Rafael (eds.), *¿Spain is different? La restauración monumental durante el segundo franquismo*. [Cuenca], Genuève ediciones, 2019, p. 106.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**
Vista general de la nave central y el coro alto de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde el presbiterio de la iglesia, en dirección este-oeste, y recoge longitudinalmente la nave central del templo desde la cabecera hacia los pies. La imagen queda encuadrada a los lados por los pilares que separan la nave central de las laterales, fasciculados los situados más próximos al lugar de la toma. En primer plano, en la mitad izquierda de la fotografía, aparece desenfocada la parte alta del antepecho de rejería meridional de acceso al presbiterio, en cuya esquina se apoya un pequeño cirial, también desenfocado. Sobre el pavimento de la nave central se disponen dos filas de bancos para la asistencia de los fieles al culto, dejando un espacio de paso tanto en el centro como en los laterales. Al fondo aparece el coro alto, que se levanta sobre pilares con columnas adosadas, que soportan un arco rebajado decorado en el trasdós y se remata en friso con bustos de angelotes, escudo de Navarra sobre la clave y escudos más pequeños en los lados de la corona de Castilla. La zona de coro alto se cierra con balaustrada de rejería, observándose en la imagen su lado occidental y los doseles de la sillería de los lados norte y sur. Sobre los sitiales occidentales se dispone un lienzo a cada uno de los lados de la silla abacial, la cual presenta

remate en cimborrio y escudo. Asimismo, un gran lienzo de la familia benedictina decora el espacio del muro bajo la bóveda estrellada del último tramo. También se aprecia, aunque de perfil, el órgano que se adosaba al norte, del que destacan sus tubos horizontales. A pesar de que la escena presenta una iluminación homogénea, destaca una mayor entrada de luz desde los vanos abiertos en el muro sur del coro alto, dotando de una mayor iluminación a la zona de los pies de la iglesia, especialmente en los muros septentrionales. Sin embargo, sí destaca por su oscuridad la zona del coro bajo, a la que apenas consigue llegar la luz exterior, permitiendo intuir tan sólo la reja de acceso al Panteón Real.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Nájera.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Monasterio de Santa María la Real.

Materias: Arquitectura religiosa, Sillería de coro, Pintura, Rejería, Púlpito, Órgano.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



037. Pelai Mas, *Nave central y coro alto de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 038.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Nave central y coro alto de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **SopORTE:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 18,1x23,8 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0831.
Signatura/s: 03/039.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista parcial de la nave central y el coro alto de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada en altura desde el triforio del lado meridional de la cabecera y recoge longitudinalmente, en dirección sureste-noroeste, parte de la nave central y el coro alto de la iglesia del monasterio. En primer plano, en el extremo izquierdo de la imagen, aparecen dos de los arcos apuntados del triforio sur de la cabecera y la zona alta del pilar meridional fasciculado y con capiteles decorados sobre los que apea el arco toral, que separa el crucero de la zona del presbiterio, apenas visible en la toma. A continuación, se aprecia parcialmente la nave central de la iglesia, especialmente las zonas superiores de los últimos tramos y el coro alto. Por el ángulo de la toma, se observan algunos detalles del muro septentrional de los dos primeros tramos de la nave central, con sus pilares fasciculados, sus arcos formeros apuntados y, en el caso del primer tramo, los dos ventanales apuntados del triforio, idénticos a los que aparecen en primer tramo, y, sobre éstos, un escudete de la Corona de Navarra y un nuevo vano alargado. De la zona del coro alto, sustentada por una estructura en arco rebajado sobre pilares y escudos en la clave y las enjutas, se recogen los siales de la sillería del lado oeste y norte, las pinturas que se localizan en el muro occidental y el órgano con tubos horizontales y verticales que se adosa al norte, todo ello cerrado por una barandilla de reja. En el lado derecho de la fotografía apenas se aprecia la parte más meridional de la nave del evangelio, con el arco perpiaño de paso o el arco de medio punto perteneciente a la capilla baja del primer tramo. El espacio se cubre con bóvedas de crucería, visibles parcialmente en la imagen en su mitad septentrional. La escena presenta algunos contrastes de luces y sombras

como consecuencia de los vanos por los que accede la luz desde el exterior. Así, mientras la zona alta de los últimos tramos de la nave central se ilumina de manera directa a través de los ventanales abiertos en la fachada sur, el espacio de coro bajo, la nave del evangelio y los elementos que se presentan en primer plano aparecen en penumbra.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Nájera.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Monasterio de Santa María la Real.

Materias: Arquitectura religiosa, Sillería de coro, Pintura, Rejería, Órgano.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



038. Pelai Mas, *Nave central y coro alto de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera, Nájera, 1931*, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

- 1. Cat. Núm.:** 039.
- 2. Tipo de objeto:** Positivo.
- 3. Título:** *Nave central de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera.*
- 4. Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
- 5. Autor:** Pelai Mas.
- 6. Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
- 7. Técnica:** Gelatinobromuro.
- 8. Soporte:** Papel baritado.
- 9. Formato /dimensiones:** 24,2x18 cm.
- 10. Estado de conservación:** Bueno.
- 11. Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0832.
Signatura/s: 03/040.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
- 12. Nº de ejemplares:** 1.
- 13. Copias:** Se desconocen.
- 14. Reproducciones:**
-RUIZ GALARRETA, José María y ALCOLEA, Santiago, Guías artísticas de España. Logroño y su provincia. Barcelona, Editorial Aries, 1962, p. 74.
- 15. Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
- 16. Descripción:**
Vista general de la nave central y la cabecera de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde el coro alto del templo y recoge longitudinalmente, en dirección oeste-este, la nave central y la zona de altar de la iglesia del monasterio. A los lados de la imagen aparecen los pilares fasciculados que dividen la nave central de las laterales. Soportan tanto los arcos formeros apuntados y moldurados como los arcos perpiaños que surgen de las columnillas que en ellos se adosan. Sobre el pavimento de la nave central se disponen dos filas de siete bancos destinados al culto de los fieles y, hacia el interior de la nave, en la cara sur del pilar de división del crucero y el primer tramo, se localiza un púlpito de madera con escalera abalaustrada, caja hexagonal y tornavoz en templete. El presbiterio se eleva a través de cuatro escalones flanqueados por cancelas bajas con balaustres y, en él, se dispone la mesa de altar y el retablo mayor. Éste, que se observa casi al completo, se compone de zócalo, cuerpo de tres calles y ático, destacando por sus columnas salomónicas y su decoración de uvas y hojarasca. También se aprecian parcialmente las bóvedas de crucería que cubren tanto el primer tramo como el crucero y la cabecera de la iglesia. Además, al estar tomada desde un punto algo desplazado hacia el sur respecto al eje central del templo, se puede observar en el extremo izquierdo de la fotografía la zona de acceso al claustro bajo desde la nave del evangelio. La imagen presenta una iluminación homogénea gracias a la entrada de luz exterior a través de los ventanales abiertos en el muro sur del edificio. Apenas se generan

sombras sobre el pavimento y los muros del interior, aunque la zona visible de la nave septentrional se muestra en penumbra, especialmente en su parte alta.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Nájera.

18. Descriptores temáticos:

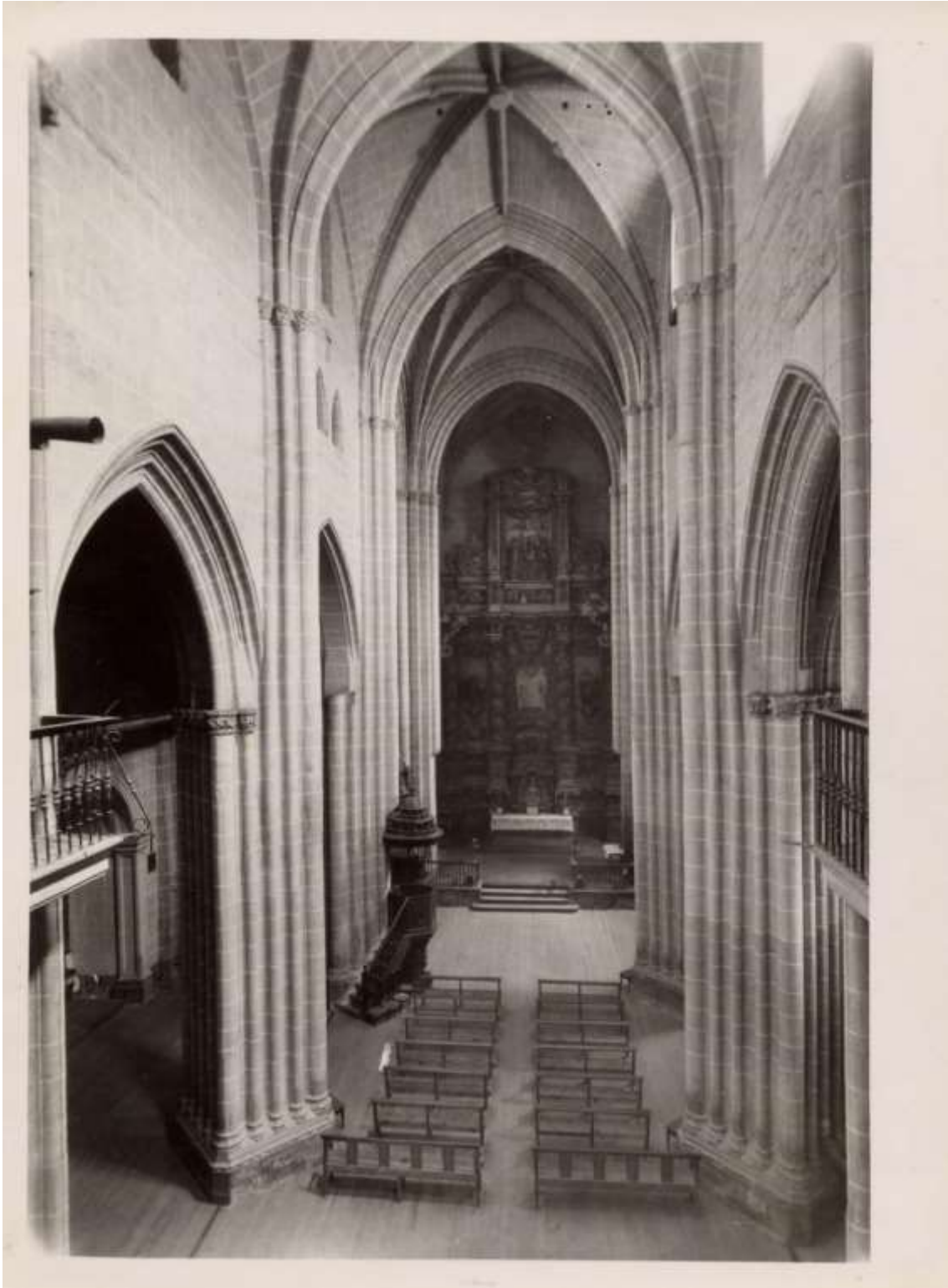
Organismos: Monasterio de Santa María la Real.

Materias: Arquitectura religiosa, Retablo, Púlpito.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



039. Pelai Mas, *Nave central de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 040.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Nave central y coro alto de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 18,1x23,8 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0833.
Signatura/s: 03/041.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:**
-DE CORTA BLANCO, Esther y NAVARRO BRETÓN, M^a Cruz, "Constantino Garrán y el órgano del monasterio de Santa María la Real de Nájera. Una vista a través del tiempo" en *Belezos: Revista de cultura popular y tradiciones de La Rioja*, nº 40, 2019, p. 70.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**
Vista general de la nave central de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada desde la cabecera y recoge, en dirección sureste-noroeste, la nave central, con el coro alto a los pies, y parte de la nave del evangelio de la iglesia del monasterio. En primer plano, a ambos lados de la imagen, aparece el borde superior de una cancela baja de reja acabada en esquina, que da acceso al presbiterio y el altar mayor, y en cuyos vértices se ubica un pequeño cirial. La mayor parte de la imagen recoge la nave central del templo desde el crucero hasta los pies, donde se levanta el coro alto, una nave que se flanquea a los lados por pilares fasciculados de sección romboidal, siendo más visibles los del lado norte. Sobre el pavimento de la nave, ocupando los primeros tramos, se disponen dos filas de bancos destinados al culto por parte de los fieles. Asimismo, hacia el interior de la nave y adosado al pilar septentrional que separa el crucero del primer tramo, aparece un púlpito de madera de caja hexagonal y tornavoz en templete. A los pies de la nave se abre una estructura en arco rebajado sobre pilares, decorado con escudo de Navarra en la clave y otros dos más pequeños de Castilla en las enjutas, sobre la que se encuentra el coro alto de la iglesia. De este coro se aprecian en la imagen los doseles que cubren los lados norte y sur de los siales de la sillería, el lado oeste con silla principal bajo cimborrio y lienzos rectangulares a los lados, la pintura semicircular que culmina el muro occidental en altura y el armazón y los tubos tanto

horizontales como verticales del órgano adosado al muro septentrional. Además, en los últimos tramos de la iglesia, la imagen recoge tres de las bóvedas que cubren el espacio, estrellada la más occidental y de crucería simple las dos adyacentes. Por el ángulo de la toma, la fotografía incluye parte de la nave del evangelio del templo que se observa a través de los arcos formeros apuntados que apean sobre los pilares fasciculados. De dicha nave se aprecia, en el primer tramo, una capilla en arco de medio punto sobre pilastras cajeadas, que cobija un retablo, y el arco apuntado y moldurado de división del primer tramo desde el crucero. La iluminación de la escena no presenta grandes contrastes de luces y sombras, si bien se identifica una mayor luminosidad en la zona de los pies gracias a la entrada directa de luz exterior a través de los vanos abiertos en la fachada meridional. Frente a ello, la zona alta de la nave norte y el interior del coro bajo, se presentan en penumbra por la dificultad que posee la luz exterior para llegar a dichos lugares.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Nájera.

18. Descriptores temáticos:

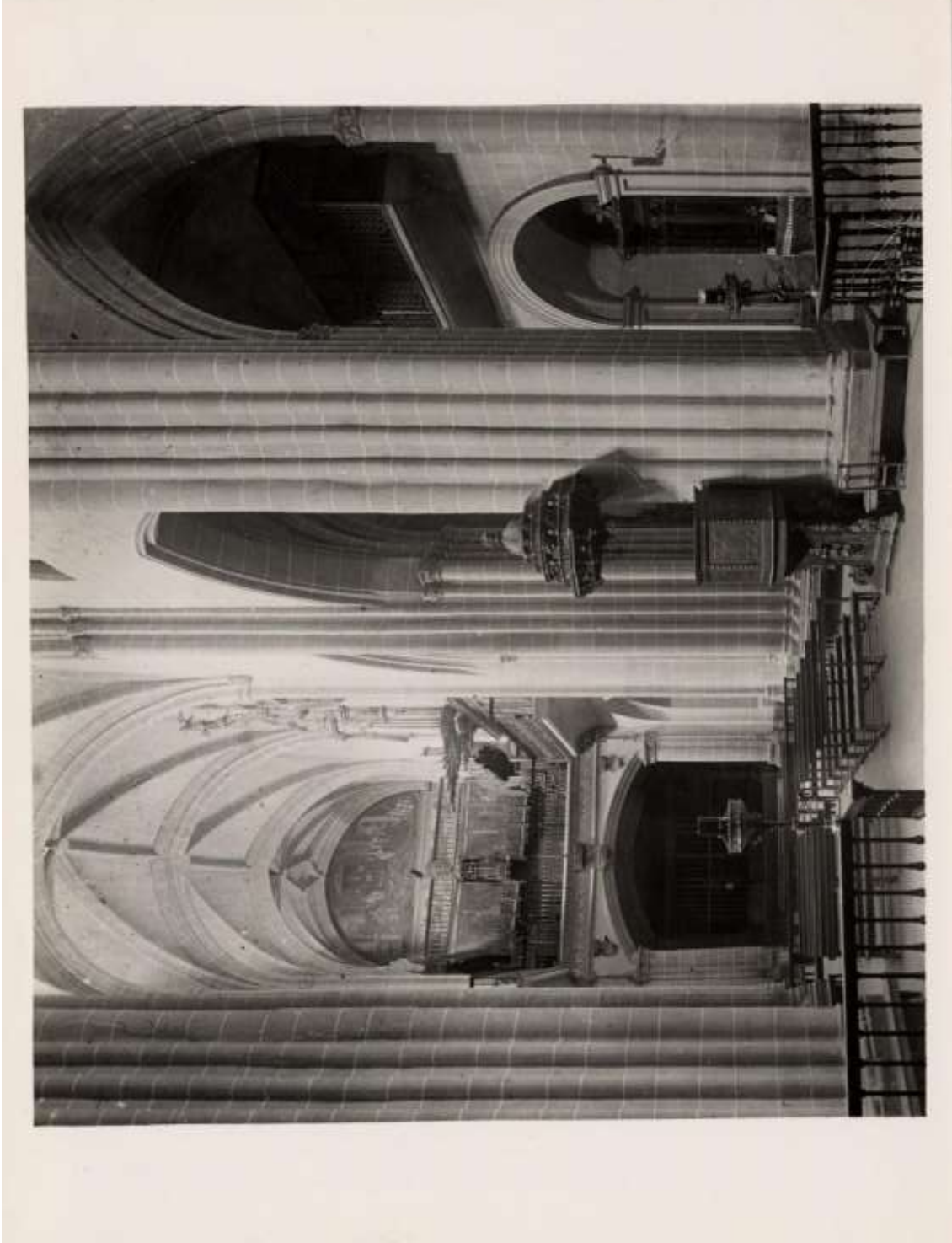
Organismos: Monasterio de Santa María la Real.

Materias: Arquitectura religiosa, Sillería de coro, Pintura, Rejería, Púlpito.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



040. Pelai Mas, *Nave central y coro alto de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 041.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Nave central de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **SopORTE:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 18,1x23,9 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno (pequeña mancha en la esquina superior izquierda).
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0834.
Signatura/s: 03/042.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista parcial de la nave central y el presbiterio de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde el coro alto y recoge longitudinalmente, en dirección oeste-este, la zona alta de la nave central y la cabecera en la que se localiza el retablo mayor de la iglesia del monasterio. Al estar tomada en altura, desde el centro del coro alto, la imagen muestra frontalmente el alzado superior del templo con los muros que dividen la nave central de las laterales, los arcos formeros apuntados que se abren en ellos, los pilares fasciculados con capiteles decorados que diferencian los diferentes tramos de la iglesia, los arcos torales apuntados, que configuran el espacio central del crucero y el presbiterio, y las bóvedas estrelladas que cubren estas dos últimas zonas. En los muros norte y sur del primer tramo se pueden observar los vanos apuntados del triforio, que asoman hacia el interior de la nave, siendo más visibles los del lado septentrional. Asimismo, junto al pilar fasciculado de este mismo lado, asoma en el extremo inferior de la imagen el tornavoz en templete de un púlpito. Al fondo, adosado al muro que cierra la cabecera por el este, se presenta el retablo mayor de zócalo, banco, cuerpo de tres calles, ático con escena de la Crucifixión y remate en escudo imperial. Las calles se separan entre sí por columnas salomónicas profusamente decoradas con racimos y hojarasca, una ornamentación que se repite en la mayoría de sus elementos. Por delante del retablo se sitúa la mesa de altar sobre la que descansan seis ciriales y tres sacras. En el extremo derecho de la fotografía, en primer plano, parte de la barandilla de reja que cierra el espacio del coro alto por el sur. La escena se ilumina gracias a los ventanales abiertos en la fachada meridional de la iglesia, a través de los cuales accede

la luz exterior. No presenta grandes contrastes lumínicos más allá de algunas zonas que aparecen en mayor penumbra, como es el caso de la zona alta y los laterales de la cabecera.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Nájera.

18. Descriptores temáticos:

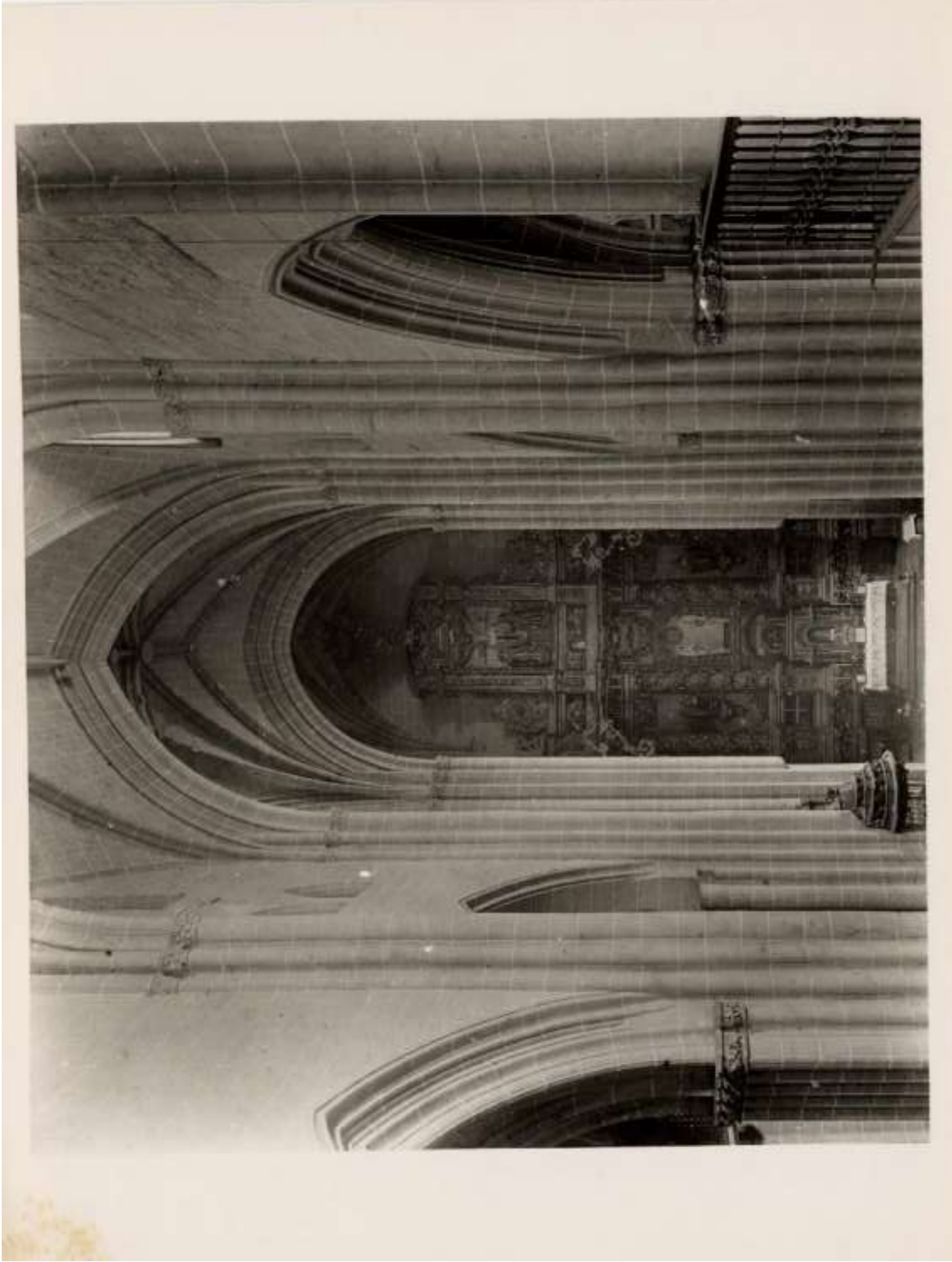
Organismos: Monasterio de Santa María la Real.

Materias: Arquitectura religiosa, Retablo, Púlpito.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



041. Pelai Mas, *Nave central de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera, Nájera, 1931, copia positiva*
sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 042.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Nave central y coro alto de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 18x24,2 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0836.
Signatura/s: 03/044.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:**
-DE CORTA BLANCO, Esther y NAVARRO BRETÓN, M^a Cruz, "Constantino Garrán y el órgano del monasterio de Santa María la Real de Nájera. Una vista a través del tiempo" en *Belezos: Revista de cultura popular y tradiciones de La Rioja*, nº 40, 2019, p. 69.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**
Vista parcial del coro alto y de la nave central de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada desde la esquina noroccidental de la sillería de coro del templo y recoge, en dirección oeste-este, la parte oriental del propio coro alto y la zona superior de la nave central de la iglesia del monasterio. En primer plano aparece el espacio central del coro alto, diáfano a excepción de un armónium con banquetas que se ubica junto al barandado que delimita este coro alto por el este, en torno al cual se disponen los lados norte y sur de la sillería de doble altura. Por el ángulo de la toma, los elementos del lado septentrional de asientos o sitiales se presentan de frente, mientras que los del lado meridional tan sólo se observan de perfil. Se trata de una sillería de coro con dos niveles de asientos con zócalo de arquillos apuntados y relieves animales, vegetales y humanos en los brazales. A diferencia del nivel inferior de asientos, el superior presenta bustos en las misericordias y un alto respaldo con decoración de tracerías y arcos entrelazados, bajo un doselete con coronamiento de tracerías caladas en conopio rematadas con florones, tracerías que en uno de los tramos se sustituyen por el escudo de la abadía. En el extremo oriental del lado septentrional de la sillería inferior del coro aparece, entre los escalones de acceso al nivel superior y los dos sitiales con relieves humanos en el respaldo, el acceso bajo a este espacio en ingreso trilobulado con doselete a modo de ambón para el nivel superior. Hacia el este, en el

muro norte, el barandado del coro alto se prolonga, permitiendo el paso al tramo de la nave en el que, bajo el arco apuntado, se adosa el órgano. Con tubos horizontales y verticales, presenta una estructura de elementos barrocos con volutas en los extremos y remate con relieves vegetales y formas geométricas, estando coronado por una escultura de bulto redondo de arcángel. Tras el coro alto, la imagen permite observar la zona alta de la nave central de la iglesia, con los arcos fajones apuntados y moldurados y los nervios de las bóvedas de crucería que cubren el crucero y los primeros tramos. Al fondo también se aprecia la zona de la cabecera, en la que sobresale el retablo mayor, del que se observa su cuerpo de tres calles con columnas salomónicas y decoración de racimos y hojarasca, y el ático, en el que se representa la escena de la Crucifixión. La imagen presenta una iluminación homogénea sin grandes contrastes de luces y sombras, recibiendo el muro norte la iluminación directa a través de los vanos abiertos en el muro y sur y quedando en penumbra tan sólo la zona del presbiterio.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Nájera.

18. Descriptores temáticos:

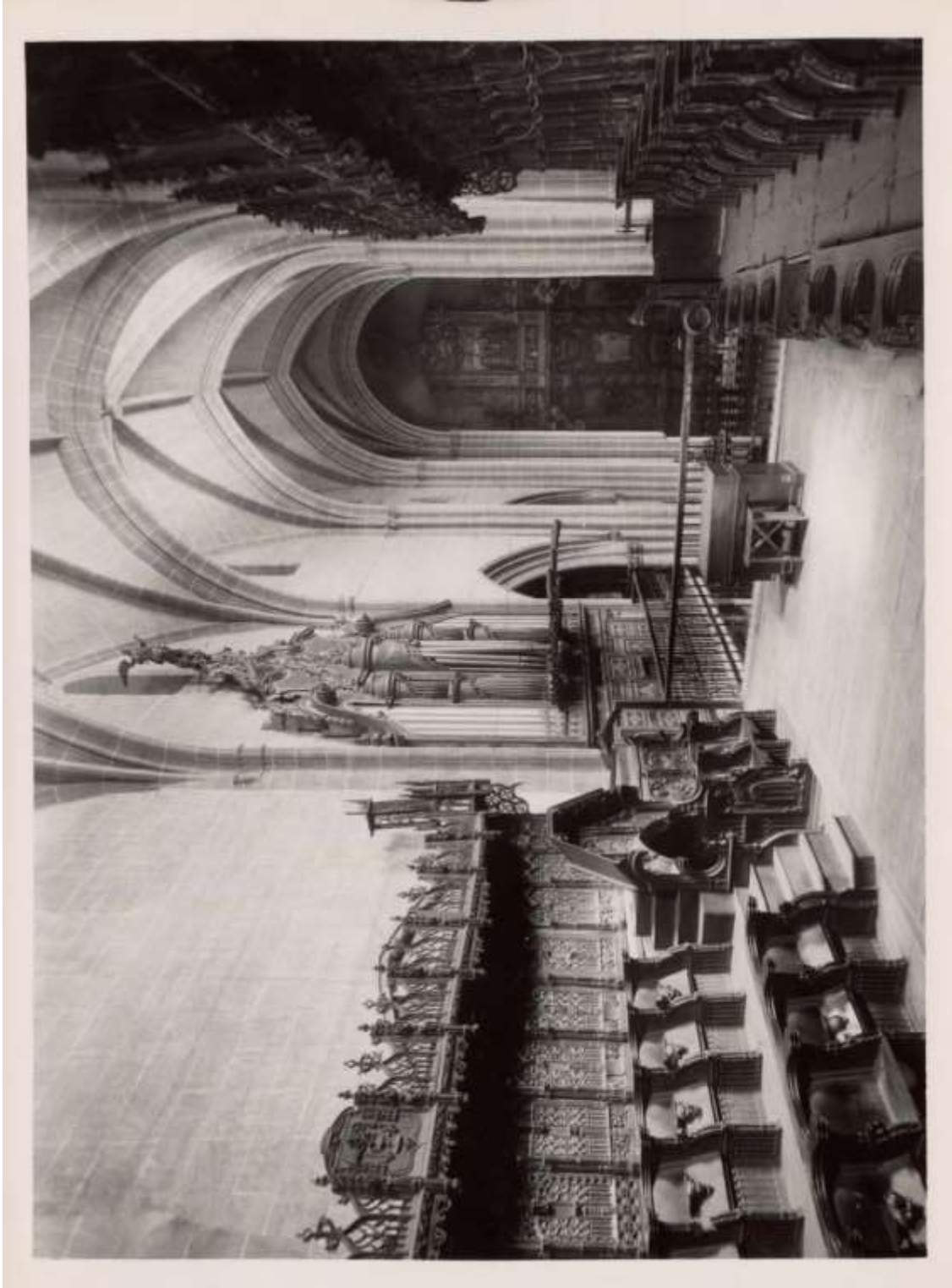
Organismos: Monasterio de Santa María la Real.

Materias: Arquitectura religiosa, Sillería de coro, Retablo, Órgano.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



042. Pelai Mas, *Nave central y coro alto de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 043.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Ángulo noroeste de la sillería del coro alto de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
 - Editor:** No procede.
 - Impresor:** No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 18,1x23,9 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
 - Colección:** Archivo IER.
 - Nº de inventario:** 1.0837.
 - Signatura/s:** 03/045.
 - Procedencia:** Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
 - Fecha de entrada:** Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista del ángulo noroeste de la sillería del coro alto de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada desde el nivel superior de asientos del lado meridional de la sillería de coro y recoge, en dirección sureste-noroeste, el espacio noroccidental del propio coro alto del templo. La imagen muestra, parcialmente, los lados norte y este de la sillería de coro, pudiendo observar hasta doce de los asientos o siales inferiores y diecisiete de los superiores, estos últimos con sus correspondientes respaldos con bajorrelieves de tracerías de arcos apuntados entrelazados. También posee respaldo el asiento inferior meridional, que se dispone junto a la escalera central de acceso al nivel superior del lado oriental, con el relieve de la Virgen con Niño. A excepción de siete siales cuyo asiento aparece bajado, los restantes se presentan recogidos, permitiendo apreciar sus misericordias de cabezas humanas, aves y otras figuras. El acceso al sitial abacial, más alto que el resto y coronado por un cimborrio octogonal de doble cuerpo que resguarda el respaldo con la figura de García Sánchez III el de Nájera, se realiza a través de una escalera que aparece en el centro de la fotografía. El conjunto de la sillería de coro está coronado por un dosel rematado por tracerías caladas que, en el lado septentrional, en el extremo derecho de la imagen, se intercalan con el escudo de la abadía. En el lado oeste, a ambos lados del sitial abacial, cuelgan pequeñas lamparillas apagadas en el momento de la toma. A ambos lados del cimborrio que corona el asiento principal se

dispone un lienzo con parejas de monarcas sentados, apreciándose tres del extremo norte y dos del extremo sur. Estos lienzos se rematan con una balaustrada cuyo espacio entre barrotes permite ver las pinturas de paisajes que se disponen en el muro occidental de la iglesia. En la esquina inferior de la imagen se observan algunos de los brazales de los asientos inferiores del lado sur de la sillería de coro. La iluminación de la escena es homogénea, recibiendo el espacio fotografiado una similar cantidad de luz procedente de los vanos abiertos en el muro meridional de la iglesia. El mayor contraste lumínico lo representa la zona sombría que genera el dosel con crestería de tracerías caladas, que recorre el perímetro de la sillería sobre la parte alta de los respaldos correspondientes a los asientos del nivel superior.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Nájera.

18. Descriptores temáticos:

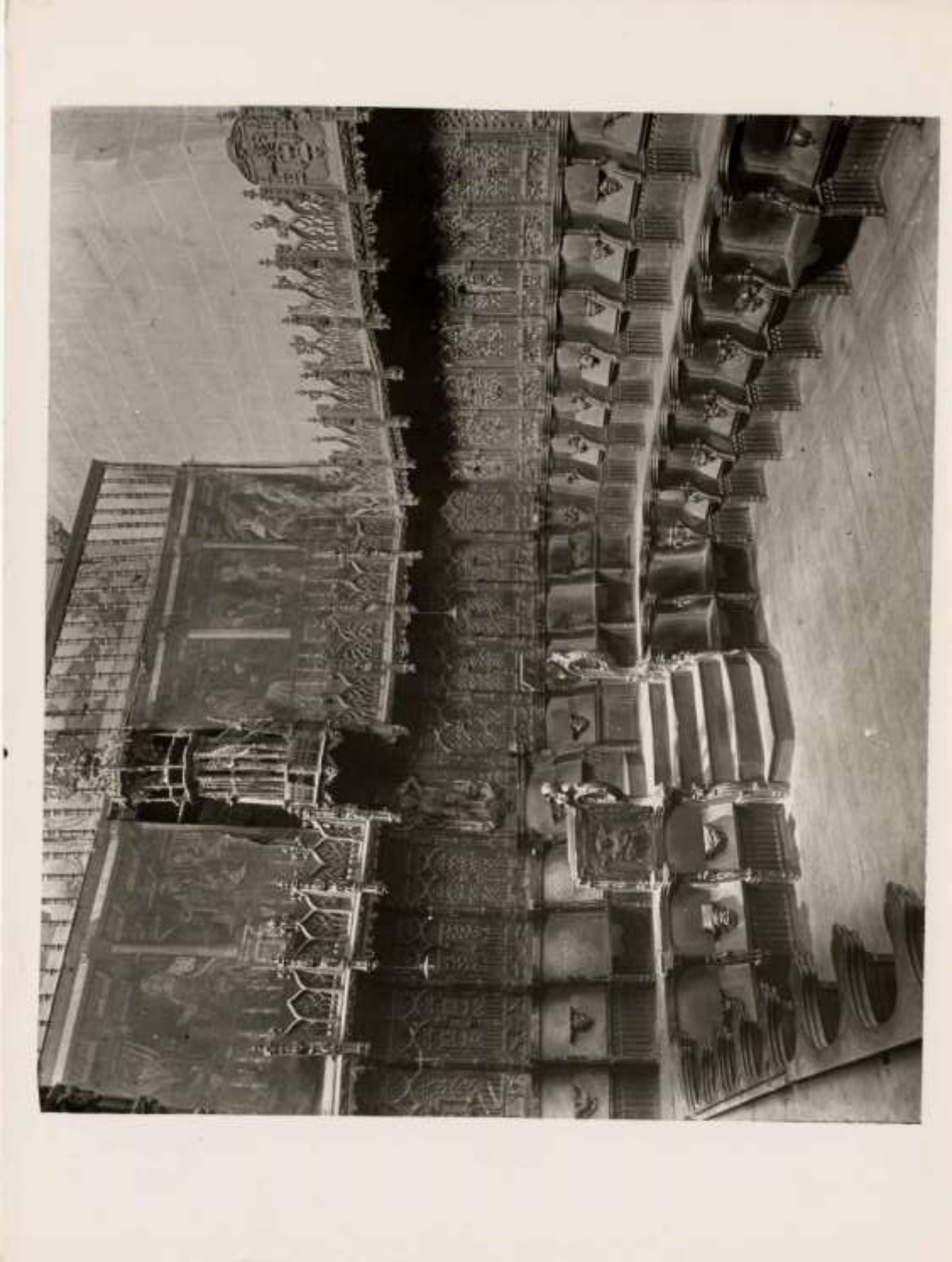
Organismos: Monasterio de Santa María la Real.

Materias: Arquitectura religiosa, Sillería de coro, Escultura, Pintura, Rejería.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo), García Sánchez III el de Nájera (rey de Navarra).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



043. Pelai Mas, *Ángulo noroeste de la sillería del coro alto de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Najera*, Najera, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

- 1. Cat. Núm.:** 044.
- 2. Tipo de objeto:** Positivo.
- 3. Título:** *Vista general de la sillería del coro alto de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera.*
- 4. Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
- 5. Autor:** Pelai Mas.
- 6. Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
- 7. Técnica:** Gelatinobromuro.
- 8. Soporte:** Papel baritado.
- 9. Formato /dimensiones:** 18x24,2 cm.
- 10. Estado de conservación:** Bueno.
- 11. Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0838.
Signatura/s: 03/046.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
- 12. Nº de ejemplares:** 1.
- 13. Copias:** Se desconocen.
- 14. Reproducciones:**
-RUIZ GALARRETA, José María y ALCOLEA, Santiago, Guías artísticas de España. Logroño y su provincia. Barcelona, Editorial Aries, 1962, p. 78.
- 15. Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
- 16. Descripción:**
Vista general de la sillería del coro alto de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada desde el extremo suroriental del coro alto situado a los pies del templo y recoge parcialmente, en dirección este-oeste, el espacio ocupado por los tres lados de siales que componen la sillería de coro. Por el ángulo de la toma, se aprecian con mayor detalle sus lados norte y oeste, presentándose el lado sur de perfil, sobresaliendo tan sólo el volumen de sus brazales y del dosel que los resguarda. De los lados septentrional y occidental se observan cada uno de los siales de los niveles inferior y superior, cuyos asientos se presentan en su mayor parte subidos, mostrando las misericordias de bustos humanos, aves, etc., tallados en la madera. Tanto en el extremo derecho como en el centro de la imagen aparecen las dos escaleras que dan acceso al piso superior de siales, cuyos respaldos se decoran con relieves de arcos entrecruzados y se cobijan bajo un dosel corrido de tracerías caladas. Al final de la escalera central se dispone, a mayor altura que el resto, el sitial abacial con la figura del rey García Sánchez III el de Nájera en el respaldo y cimborrio de doble cuerpo coronado por el escudo de la abadía. A ambos lados de este cimborrio se ubica un lienzo con tres parejas reales que se remata con una balaustrada que ocupa todo el ancho de la nave. En el extremo derecho de la fotografía se aprecia parte del acceso al coro alto, con ingreso

trilobulado y decoración de relieves de figuras humanas en el frente y en las jambas. Sobre la sillería de coro aparece parte del muro septentrional y, en el lado occidental, el gran lienzo de la familia benedictina, que se adapta al espacio apuntado generado por los nervios de las bóvedas de crucería. La iluminación de la escena es relativamente homogénea pues, aunque la luz que procede desde los vanos abiertos en el muro meridional incide directamente sobre el lado contrario, no existen destacados contrastes lumínicos más allá de las sombras que el dosel proyecta sobre los respaldos de los siales superiores del lado septentrional de la sillería.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Nájera.

18. Descriptores temáticos:

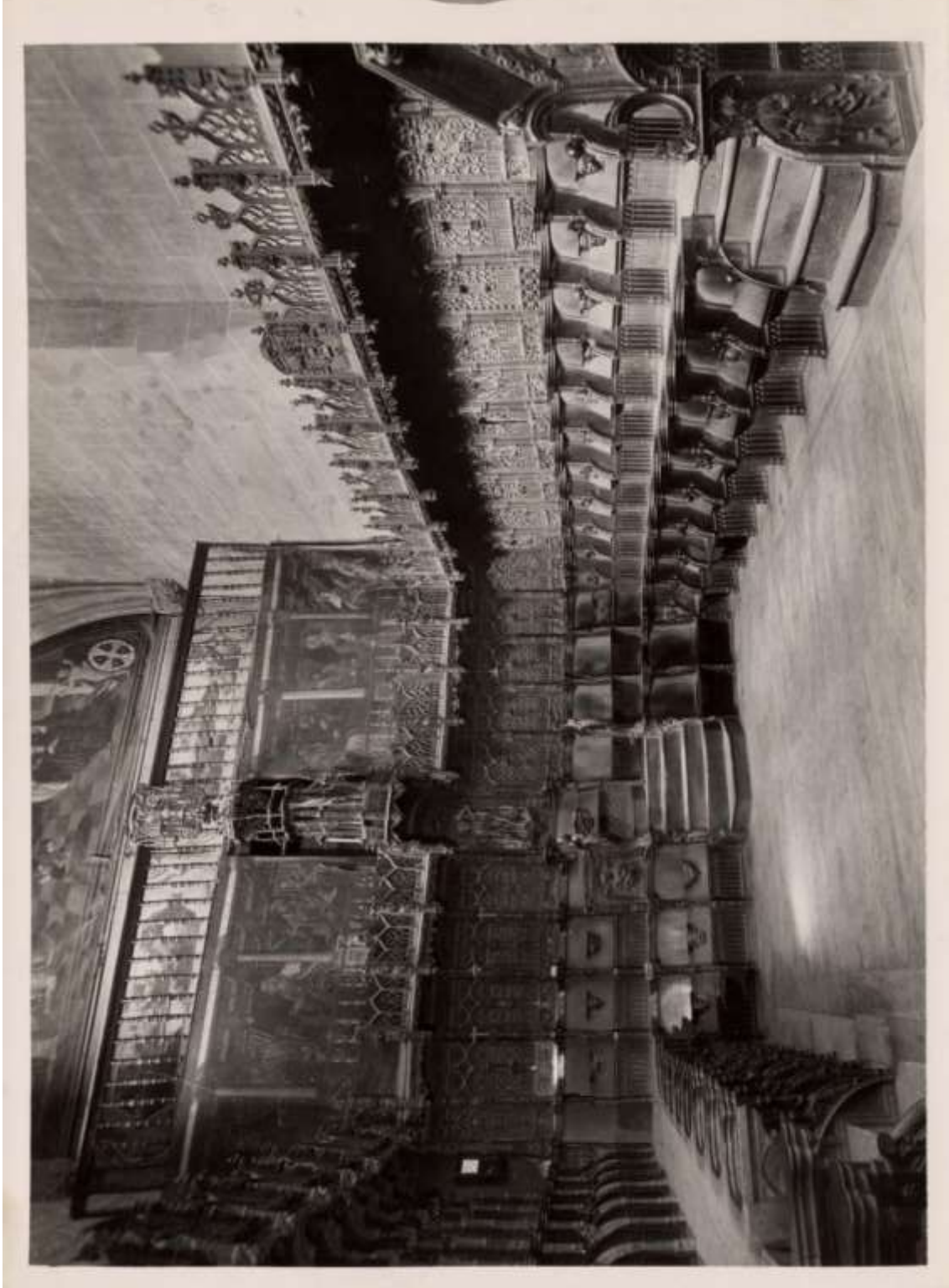
Organismos: Monasterio de Santa María la Real.

Materias: Arquitectura religiosa, Sillería de coro, Escultura, Pintura, Rejería.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo), García Sánchez III el de Nájera (rey de Navarra).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



044. Pelai Mas, *Vista general de la sillería del coro alto de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera, Nájera, 1931*, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 045.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Vista parcial de la sillería del coro alto de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 18x24,1 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0839.
Signatura/s: 03/047.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista en detalle de la sillería del coro alto de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada desde el pasillo suroriental del coro alto situado a los pies del templo y recoge parcialmente, en dirección sureste-noroeste, los sitiales septentrionales y occidentales y el espacio central de dicho coro. En primer plano se presenta la barandilla de rejería que se dispone en el frente del coro alto, y que continúa hacia ambos lados, pudiendo observarse parte de la del lado meridional desde donde está realizada la toma. Tras esta barandilla, en cuya zona central se adosa un mueblecillo que se corresponde con un armonio y sobre el que cuelga una pequeña lamparilla, aparecen los lados norte y oeste de la sillería de coro, así como un panel con tres figuras en relieve que marca el final del lado sur, en el extremo izquierdo de la fotografía. Del lado septentrional se recogen buena parte de los sitiales inferiores y superiores de la sillería, así como la estructura de acceso al coro alto que se dispone en su extremo oriental, y que se compone de un ingreso trilobulado, paneles con relieves de figuras humanas y una especie de dosel que sirve de ambón para el piso superior, cuyos respaldos presentan decoración de tracerías con arcos entrelazados. Del lado occidental, la imagen permite ver el piso superior y los tres sitiales inferiores del extremo más septentrional de la sillería, situados junto a la escalera de acceso al asiento abacial principal. Éste presenta la figura del rey García Sánchez III el de Nájera en el respaldo y un cimborrio de doble cuerpo como remate. Sobre la sillería, cuyo perímetro es recorrido por un dosel de tracerías caladas, aparecen parte del muro norte y oeste de la iglesia, este último decorado con lienzos de paisajes naturales,

los cuales se adivinan a través de los balaustres que coronan los lienzos de parejas reales dispuestos a ambos lados del cimborrio del sitial abacial. La escena presenta una iluminación homogénea y, más allá de la sombra que proyecta el dosel sobre los respaldos del lado septentrional, como consecuencia de la entrada de luz exterior a través de los vanos abiertos en el muro meridional, no existen marcados contrastes lumínicos que dificulten la apreciación en detalle de los diferentes elementos reproducidos en la fotografía.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Nájera.

18. Descriptores temáticos:

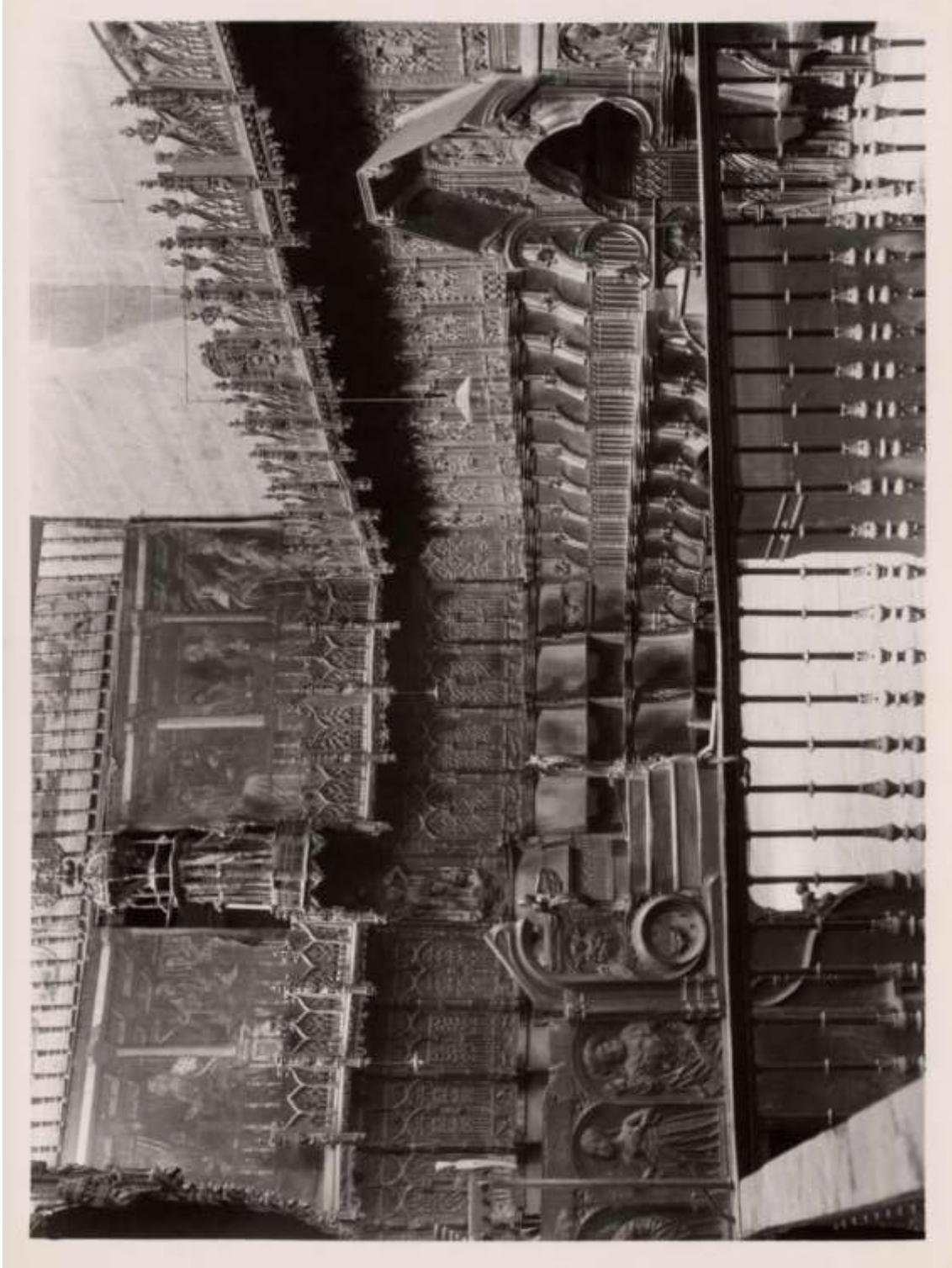
Organismos: Monasterio de Santa María la Real.

Materias: Arquitectura religiosa, Sillería de coro, Escultura, Pintura, Rejería.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo), García Sánchez III el de Nájera (rey de Navarra).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



045. Pelai Mas, *Vista parcial de la sillería del coro alto de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera, Nájera, 1931*, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 046.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Panteón Real de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 18x24,1 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0887.
Signatura/s: 03/095.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:**
-ARRÚE UGARTE, Begoña, "Tipos, métodos y carácter de la restauración monumental en La Rioja: actuaciones de la Dirección General de Bellas Artes en la arquitectura monástica (1959-1975)", en ALMARCHA NÚÑEZ HERRADOR, Esther, GARCÍA CUETOS, María Pilar y VILLENA ESPINOSA, Rafael (eds.), *¿Spain is different? La restauración monumental durante el segundo franquismo*. [Cuenca], Genuève ediciones, 2019, p. 107.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**
Vista general del Panteón Real de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada desde el lado norte del espacio bajo el coro alto y recoge, en dirección noreste-suroeste, parte de los sepulcros y la escalera de acceso a la cueva de la Virgen. Al estar tomada desde el ángulo nororiental de la estancia, la imagen presenta en primer plano el alineamiento de sepulturas reales del ala septentrional. En concreto, se observan hasta un total de seis sepulcros, aunque del más cercano al fotógrafo tan sólo se aprecia parte del frontal y la cartela con inscripción de los pies. De los cuatro restantes, además de sus respectivas cartelas a los pies y los escudos en relieve de sus frontales, se aprecian algunos detalles de las esculturas yacentes sobre las tapas, las cuales poseen la misma posición boca arriba y con los brazos cruzados sobre el pecho. Sobre sus cabezas, adosada al muro oeste, se levanta una estructura adintelada sobre columnas acanaladas y rematada con frontones triangulares y semicirculares alternos entre floreros. En el espacio entre columnas visible en la imagen aparecen tres pinturas con representaciones de reyes. En el centro de la estancia, a continuación de las sepulturas del lado septentrional, aparece la escalera de acceso a la cueva. Está flanqueada a los pies por dos heraldos de pelo y barba rizada con alabarda que

se giran hacia el interior de la escalera, pudiendo observar el perfil izquierdo del situado al norte y parte del rostro y el lado derecho del ubicado al sur. Detrás de ellos nace una balaustrada de piedra que conecta a los heraldos con los sepulcros de los reyes fundadores García Sánchez III, al sur, y Estefanía de Foix, al norte. Estos sepulcros presentan la misma estructura, si bien se observa con mayor detalle el de la reina por estar más cercano al lugar de la toma. Poseen doble caja prismática rectangular, más grande y ancha la inferior, e imagen orante sobre la tapa. En el caso del sepulcro de Estefanía de Foix, se pueden observar las caras norte y este de las estructuras prismáticas, con relieves de grutescos en la oriental inferior y la septentrional superior, y escudo de armas junto a cartela en la oriental superior. La imagen orante presenta a una mujer arrodillada frente a un altarcillo vestida con amplios ropajes, que dirige su mirada hacia el cielo y junta sus manos a la altura del pecho. En la misma actitud se muestra a rey don García, al que tan sólo se aprecia de cintura para arriba. Entre ambos sepulcros reales, en el muro occidental, se abre la puerta de acceso a la cueva, en arco de medio punto sobre dintel. Presenta barrotes radiales en la luz del arco, se flanquea por columnas acanaladas corintias y se remata con un frontón triangular sobre friso. Al fondo de la imagen se aprecian parcialmente algunas de las tapas y los frontales de los sepulcros del lado sur. Asimismo, se observa el respaldo adintelado con frontones semicirculares y triangulares alternos sobre columnas acanaladas y abalaustradas, también alternas. La estancia se cubre con bóvedas de crucería, pudiendo verse los nervios de las más meridionales, y sobre la escalera cuelga una lámpara de araña. La iluminación de la escena es artificial y procede desde lo alto del lado este. En consecuencia, se iluminan con mayor intensidad los elementos dispuestos a mayor altura y se proyectan algunas sombras sobre el muro occidental, cuyo pincelado simula sillería, como es el caso de la silueta de la imagen orante de Estefanía de Foix o las columnillas acanaladas del respaldo adintelado del lado norte.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Nájera.

18. Descriptores temáticos:

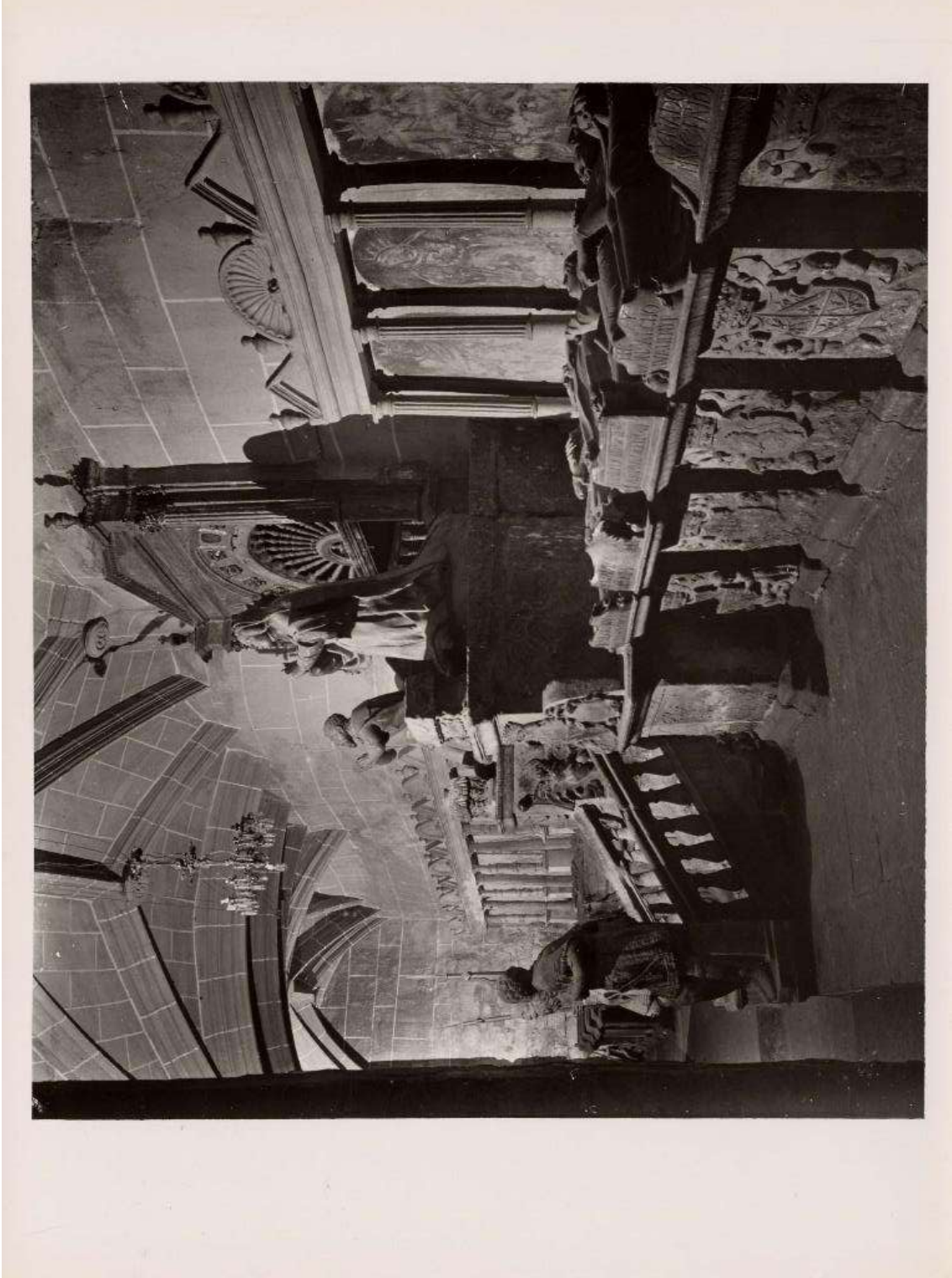
Organismos: Monasterio de Santa María la Real.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura, Escultura funeraria, Pintura.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



046. Pelai Mas, *Panteón Real de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera, Nájera, 1931*, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 047.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Ala meridional del Panteón Real de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 17,9x24,2 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0888.
Signatura/s: 03/096.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista parcial del Panteón Real de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada desde el extremo meridional del coro bajo y recoge, en dirección sur-norte, parte del Panteón Real de la iglesia del monasterio. En primer plano aparecen seis sepulcros alineados en el lado meridional de la estancia, los tres más cercanos al lugar de la toma con la tapa lisa y los tres más alejados con imágenes de yacentes en ella, con la cabeza orientada hacia el oeste y los brazos en cruz sobre el pecho. Sobre sus cabezas se observa una estructura adintelada, adosada al muro occidental que alterna columnas acanaladas con dobles abalaustradas y frontones triangulares con semicirculares. En el centro de la estancia aparece la escalera que da acceso a la cueva, flanqueada en su arranque por dos heraldos con alabarda, visible el perfil derecho del situado más al sur y tan sólo la parte alta de la alabarda y la rodilla del situado al norte. De sus piernas nacen las balaustradas de piedra que conectan con los sepulcros de los reyes fundadores García el de Nájera, al sur, y Estefanía de Foix, al norte. Sobre una estructura prismática rectangular, en cuyos frente aparece el escudo de armas y cuyas caras laterales se decoran con relieves, se disponen en la tapa las figuras orantes de los monarcas, arrodillados frente a un altarcillo, mirando hacia el cielo y con las manos juntas por las palmas a la altura del pecho. Entre ambos sepulcros, en el muro oeste, se abre la portada de acceso a la cueva, de la que se aprecia el arco de medio punto con barrotes radiales en su luz, las columnas acanaladas de los laterales y el frontón triangular que remata el conjunto. Al fondo de la imagen, en la que se presenta el muro septentrional, apenas se intuyen

algunos de los pies de las sepulturas del lado norte. Este Panteón Real se cubre por medio de bóvedas de crucería, percibiéndose en la imagen algunos de los nervios y las claves de la central. Asimismo, sobre la escalera cuelga una lámpara de araña. La escena presenta algunos contrastes de luces y sombras como consecuencia de la iluminación artificial de la misma desde el este, en altura. En consecuencia, si bien es cierto que los elementos que aparecen en primer plano y la zona del techo se presentan bien iluminados, los perfiles meridionales de los sepulcros con orantes y los heraldos, al igual que algunos de los nervios y el esquinazo del muro septentrional se muestran sombríos.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Nájera.

18. Descriptores temáticos:

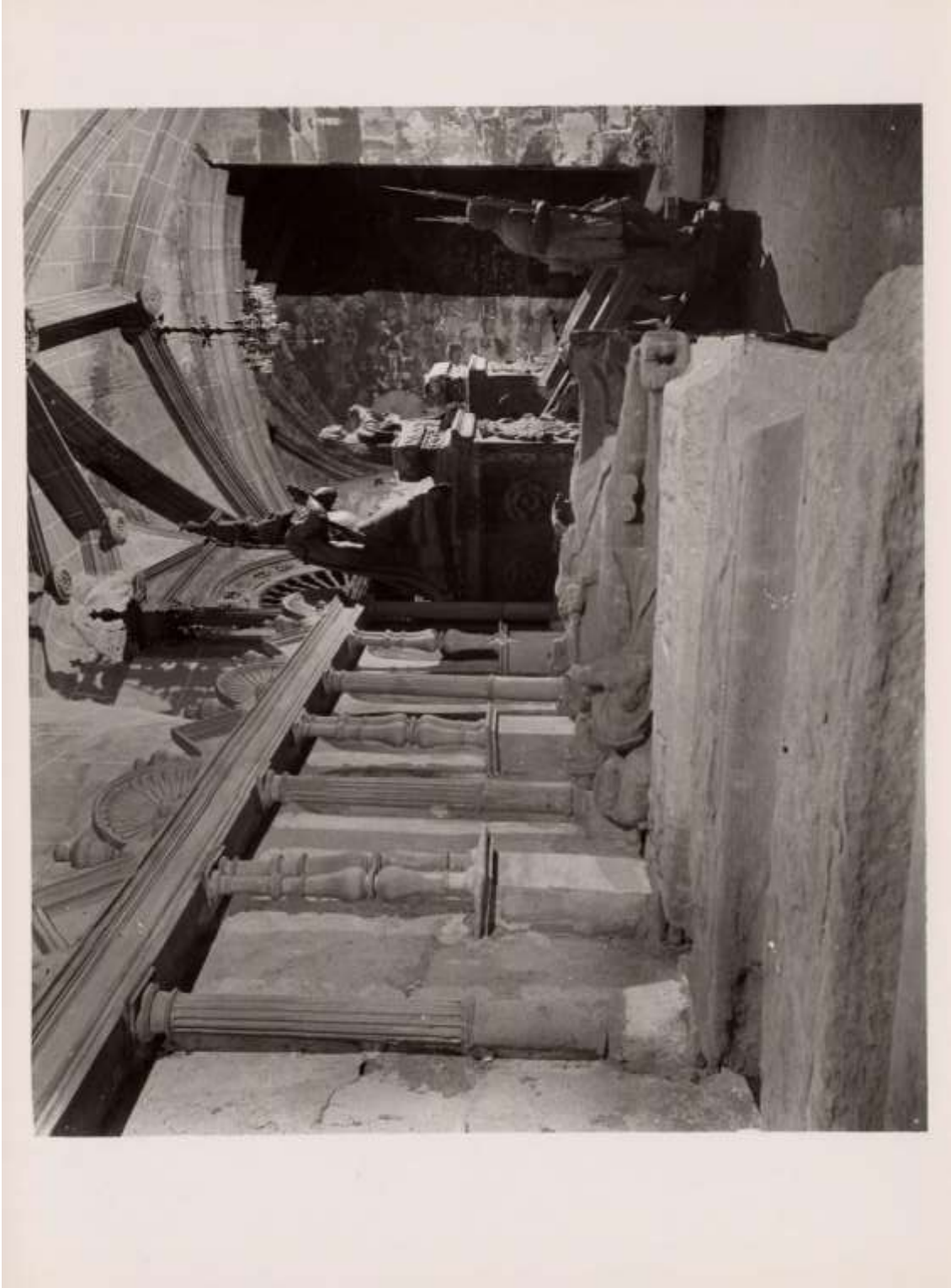
Organismos: Monasterio de Santa María la Real.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura, Escultura funeraria.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



047. Pelai Mas, Ala meridional del Panteón Real de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera, Nájera, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 048.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Acceso desde el Panteón Real a la cueva de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
 - Editor:** No procede.
 - Impresor:** No procede.
5. **Autoría:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 23,9x18,2 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
 - Colección:** Archivo IER.
 - Nº de inventario:** 1.0889.
 - Signatura/s:** 03/097.
 - Procedencia:** Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
 - Fecha de entrada:** Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista en detalle del acceso a la cueva del Panteón Real de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde el lado septentrional del coro bajo, en dirección noreste-suroeste, y recoge el entorno de la escalera de acceso desde el Panteón Real a la cueva de iglesia del monasterio. En primer plano aparecen los elementos que se disponen en el lado septentrional de la escalera, con el heraldo a los pies de la misma y el sepulcro de la reina Estefanía en la parte alta. De la escultura del heraldo que se sitúa en el arranque de la escalera se observa su perfil izquierdo, al estar mirando hacia el sur, pudiendo apreciarse sus vestimentas adornadas con escudos, su barba y pelo rizado y la parte superior de la alabarda que sostiene en su mano derecha. De la parte trasera de este heraldo surge una balaustrada de piedra, cuyos balaustres apenas se aprecian por la oscuridad que presenta la zona, que lo conecta con la caja sepulcral Estefanía de Foix. Ésta se compone de dos estructuras prismáticas, más ancha la inferior que la superior, y una escultura orante de la reina frente a un altarcillo sobre el que descansa un libro y una corona. La estructura inferior presenta bajorrelieves con elementos curvos que culminan en bustos y una cartela en forma de pergamino enrollado en las esquinas sobre la tapa. La caja superior incluye en el frente un relieve con el escudo de armas y, sobre la tapa moldurada, se erige la imagen de Estefanía vestida con amplias vestimentas, que tan sólo dejan a la vista su rostro, y en actitud orante, arrodillada, mirando al cielo y con las manos juntas en el pecho. Esta misma estructura se repite en el lado meridional de la escalera, aunque del heraldo apenas se observa su codo izquierdo, se parecían

con detalle los balaustres de la balaustrada y, sobre la caja prismática superior del sepulcro, aparece la figura orante del rey don García, apoyando sus rodillas sobre un cojín. Entre ambos sepulcros se enmarca la portada de acceso a la cueva, de medio punto sobre estructura adintelada entre columnas acanaladas que soportan un friso rematado con frontón triangular. El arco de medio punto presenta una moldura exterior con motivos florales y en su luz se disponen barrotes radiales de madera. Hacia el sur, tras la escalinata sobre la que pende una lámpara de araña, se puede observar parte del muro con enlucido que imita sillería, y que cierra el espacio por el oeste. Delante de este muro se dispone una estructura adintelada con columnas acanaladas y abalaustradas alternas rematada por frontones triangulares y semicirculares, también alternos. Asimismo, se aprecian los arranques de los nervios de las bóvedas de crucería con claves decoradas que cubren el Panteón Real. La fotografía presenta un marcado contraste de luces y sombras como consecuencia de la iluminación artificial de la escena desde el este. En consecuencia, algunos de los elementos de este panteón proyectan sus sombras hacia el oeste, como es el caso de las esculturas de los orantes o la lámpara central.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Nájera.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Monasterio de Santa María la Real.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura, Escultura funeraria, Rejería.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



048. Pelai Mas, *Acceso desde el Panteón Real a la cueva de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 049.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Panteón Real de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 24,15x18 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0890.
Signatura/s: 03/098.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista general del panteón Real de la iglesia de monasterio de Santa María la Real de Nájera. La fotografía, en disposición, vertical está tomada desde el extremo septentrional del coro bajo y recoge, en dirección noreste-suroeste, el Panteón Real de la iglesia del monasterio. En primer plano aparecen alineados seis sepulcros de caja rectangular prismática, cada uno de ellos con escudo de armas en su frontal, escultura yacente en la tapa y cartela con inscripción en los pies. Los cuatro más cercanos a la escalera de acceso a la cueva se observan por completo, viéndose en su mitad el segundo más cercano a la toma y, del más próximo, tan sólo parte del frontal y la cartela de los pies. Tras estos sepulcros, adosada al muro occidental, cuyo enlucido simula pared de sillería, se dispone una estructura adintelada que apea en columnas acanaladas y que se remata con frontones triangulares y semicirculares alternos entre floreros. Además, en tres de los cuatro intercolumnios que se observan en la imagen, aparecen pinturas murales con imágenes de los monarcas enterrados a sus pies. Tras este conjunto de sepulcros se localiza la escalinata que da acceso a la cueva de la iglesia y que se compone de dos heraldos en el arranque, balaustrada de piedra y sepulcros de doble altura de los reyes fundadores con esculturas orantes a cada uno de los lados. Por el ángulo de la toma, tan sólo se observa por completo el perfil del heraldo situado en el lado norte. De los monarcas orantes, también se observa al completo el perfil izquierdo de la imagen de la reina Estefanía, vestida con amplias vestimentas, arrodillada mirando al cielo frente a un pequeño altarcillo y con las manos juntas a la altura del pecho. En la misma actitud se presenta la imagen del rey don García de Nájera, dispuesto en el lado sur de la escalera y visible de cintura hacia arriba. Tras la imagen de la reina

Estefanía de Foix se aprecia la parte superior de la portada de acceso a la cueva, de medio punto sobre estructura adintelada y entre columnas acanaladas rematada en frontón. El arco presenta una moldura externa con motivos florales y balaustres dispuestos de forma radial en su luz. Al fondo, se intuyen otros tantos sepulcros alineados al modo de los del lado norte, en cuyo respaldo se levanta la misma estructura adintelada que, sin embargo, alterna también columnas acanaladas con otras abalaustradas dobles. En la parte alta de la imagen se aprecia la bóveda de crucería que cubre el espacio, de cuya clave central cuelga una lámpara de araña. La escena presenta un contraste de luces y sombras generado por la iluminación artificial del espacio desde el este, probablemente en altura. Por este motivo, el muro occidental y las bóvedas reciben mayor cantidad de luz que los sepulcros que se disponen a los lados de la escalera y que se encuentran en un nivel inferior. Frente a ello, las zonas orientadas al norte de los elementos que se localizan en este panteón se presentan oscuras o en penumbra.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Nájera.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Monasterio de Santa María la Real.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura, Escultura funeraria, Pintura.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



049. Pelai Mas, *Panteón Real de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 050.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Detalle del ala meridional del Panteón Real de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 24,2x17,9 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0891.
Signatura/s: 03/099.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción**

Vista parcial del Panteón Real de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde el lado meridional del espacio bajo el coro alto y recoge, en dirección sureste-noroeste, parte del Panteón Real de la iglesia del monasterio. En primer plano, a la izquierda de la imagen, aparecen parcialmente las tapas de hasta tres sepulcros del lado sur, observándose con mayor detalle las esculturas yacentes de los dos más cercanos a la escalera central. En el respaldo adosado al muro occidental se levanta una estructura adintelada con columnas dobles abalaustradas en un lado y columna acanalada en el otro sobre la que se dispone un frontón semicircular y otro triangular respectivamente. A continuación, se observa en la imagen la zona de la escalera que da acceso al interior de la cueva, flanqueada en los pies por dos heraldos y en la parte alta por los sepulcros con imágenes orantes de bulto redondo de los reyes García Sánchez III y Estefanía de Foix. Los heraldos, que aparecen en el extremo derecho de la fotografía, miran hacia el interior de la escalera y portan una alabarda en su mano derecha, siendo más visible el situado en el sur, si bien se aprecia con mayor detalle el rostro del situado en el lado norte. Del dorso de ambos surge una barandilla de balaustres robustos de piedra que los une con los sepulcros de los monarcas fundadores. Del perteneciente al rey don García de Nájera se muestra su frontal, con el escudo de Navarra, y la cara meridional con dos discos en relieve. Del de la reina Estefanía de Foix, al estar tapado en gran parte por el de su consorte, se observa parte del frontal con el escudo real y de la cara interna, en la que asoma el relieve de un ángel tenante. Sobre las tapas se erigen las figuras

orantes de cada uno de ellos, arrodillados, mirando al cielo y con las manos juntas a la altura del pecho, frente a un altarcillo sobre el que reposan un libro y una corona. Tras la escultura del rey García asoma el arco de medio punto sobre estructura adintelada de la portada de acceso a la cueva, con una moldura externa con motivos florales y barrotes de madera dispuestos de forma radial en su luz. Al fondo aparece parte del muro de cierre del espacio por el oeste y el norte y se observan algunas de las cartelas situadas a los pies de los yacentes de los sepulcros del lado septentrional. Además, en el extremo superior de la fotografía se muestra parcialmente la bóveda de crucería que cubre el espacio central, de la que cuelga una lámpara de araña sobre la escalera. La imagen presenta contrastes de luces y sombras como consecuencia de la iluminación artificial de la escena, procedente desde la parte alta del lado oriental. Este hecho provoca que las zonas superiores del panteón, especialmente el muro occidental y la bóveda, reciban mayor cantidad de luz que los elementos situados en un nivel inferior, como es el caso de los heraldos. También aparecen destacadas zonas de sombra en las caras orientadas al sur del sepulcro del rey García o los nervios de la bóveda, así como en el extremo noreste del muro septentrional.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Nájera.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Monasterio de Santa María la Real.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura, Escultura funeraria.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



050. Pelai Mas, *Detalle del ala meridional del Panteón Real de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 051.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Vista parcial del ala septentrional del Panteón Real de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 24,2x18 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0892.
Signatura/s: 03/100.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista parcial del Panteón Real de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera. La imagen, en disposición vertical, está tomada desde el lado septentrional bajo el coro alto de la iglesia y recoge, en dirección norte-sur, parte del Panteón Real de la iglesia del monasterio. En primer plano, tras la vista parcial de los frontales con escudo y las cartelas dispuestas a los pies de dos de los sepulcros con yacentes del lado septentrional del panteón, aparece la escalera de acceso a la cueva, flanqueada por dos heraldos a los pies, tramo corto de balaustrada y grandes sepulcros con imágenes orantes de los reyes fundadores. Al estar tomada desde el lado septentrional, la imagen recoge frontalmente la cara norte de los elementos que jalonan la escalera. Así, se observa el lateral izquierdo del heraldo, que vuelve la cara hacia su derecha, la barandilla con balaustres robustos, que surge de las piernas de éste, y los lados este y norte del sepulcro de la reina, de cuya escultura orante se aprecia su perfil izquierdo. El sepulcro de la reina Estefanía de Foix se compone de dos estructuras prismáticas rectangulares, una inferior más ancha con grutescos en relieve en el frontal y cartela sobre la tapa, y una superior, más estrecha, con grutescos similares en su cara externa y escudo de la corona de Navarra en la frontal. Sobre la tapa se localiza la imagen orante de la reina, ataviada con amplias vestimentas que tan sólo dejan al descubierto su rostro, que dirige al cielo, y sus manos, juntas a la altura del pecho. Se presenta arrodillada sobre un cojín y frente a un pequeño altarcillo sobre el que descansa un libro y una corona. La misma disposición presenta la imagen orante del rey García

Sánchez III, visible en la imagen de cintura para arriba tras la figura de su consorte. A la espalda de ambas esculturas orantes asoma parte de la portada de acceso a la cueva en arco de medio punto con barrotes de madera radiales en su luz y rosca decorada con relieves florales. Sobre el arco se muestra incompleto el frontón triangular que remata la portada. Tras la escalera, en segundo plano, se observan algunos elementos de los sepulcros con yacentes en las tapas, que se disponen alineados en la zona sur del Panteón Real y, con mayor detalle, el respaldo adosado al muro, adintelado sobre columnas acanaladas y abalaustradas alternas, y coronado por pequeños frontones semicirculares y triangulares, también alternos. En esta zona también se observa parte del muro occidental y meridional, con pincelados simulando sillería, y los nervios de la crucería que cubre el espacio, de cuya clave central cuelga una lámpara de araña sobre la escalera. La imagen se ilumina desde la zona alta del lado este a través de una luz artificial. Esto permite que las zonas altas del Panteón, tanto los muros como las bóvedas, se presenten bien iluminadas. También reciben la luz de manera frontal las figuras orantes de los reyes fundadores. Frente a ello, los sepulcros bajos aparecen menos iluminados y, en las caras orientadas al norte tanto del heraldo como de la balaustrada de la escalera y el sepulcro de la reina Estefanía de Foix predominan las sombras.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Nájera.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Monasterio de Santa María la Real.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura, Escultura funeraria.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



051. Pelai Mas, *Vista parcial del ala septentrional del Panteón Real de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 052.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Sepulcro de la reina Blanca de Navarra en la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 17,9x24,2 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0894.
Signatura/s: 03/102.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista general del sepulcro de la reina Blanca de Navarra en la cueva del Panteón Real de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada desde el interior de la cueva y recoge frontalmente el nicho en el que se encaja la tapa del sepulcro de la reina Blanca de Navarra. En el centro de la imagen aparece la tapa decorada con relieves, de la que se observan uno de los frentes y una de las vertientes, que se inserta en un nicho en arcosolio rebajado, cuya parte superior queda cortada por el encuadre de la toma. Tanto este nicho como los muros que aparecen a ambos lados están enlucados y se decoran con finas líneas pintadas simulando sillares. En la parte alta del fondo del arcosolio se dispone una cartela cuadrada con una inscripción referida a la Infanta doña Sancha. En lo que respecta a la tapa del sepulcro, en el frente se representa la muerte de la reina cuya alma recogen un par de ángeles, flanqueados a la izquierda por plañideras y, a la derecha, por el rey y sus cortesanos. En la vertiente norte de la tapa, que se observa inclinada, aparece la figura central del Pantocrátor con Tetramorfos y los doce apóstoles dispuestos a ambos lados. La escena se ilumina a través de un sistema artificial cuyo foco de luz procede desde el extremo derecho de la imagen. Este hecho permite que tanto el sepulcro como el arcosolio reciban una iluminación directa, pudiendo observar en detalle la mayor parte de los relieves que decoran la tapa de dicho sepulcro. Como consecuencia de la dirección transversal de este foco de luz, las figuras

proyectan una leve sombra hacia el este y que la mitad occidental del interior del arcosolio se presente en penumbra.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Nájera.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Monasterio de Santa María la Real.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura funeraria.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo), Blanca Garcés (hija de García Ramírez de Navarra y esposa de Sancho el Deseado de Castilla), doña Sancha (hija de García Ramírez y hermana de Blanca Garcés).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos. En la actualidad, el sepulcro se encuentra exento en el denominado Panteón de los Infantes situado al sur de los dos últimos tramos de la nave de la epístola, a los pies de la iglesia del monasterio de Santa María la Real. Inscripción en la cartela del interior del arcosolio: "LA INFANTA DÑA SACHA, HIJA D GARCIA RAMIREZ REY D NAVARRA".

21. Bibliografía:



052. Pelai Mas, *Sepulcro de la reina Blanca de Navarra en la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera, Nájera*, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 053.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Sepulcro en arcosolio de Diego López de Haro en el claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 24,8x18,1 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0899.
Signatura/s: 03/107.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista general del sepulcro de don Diego López de Haro en el ala meridional del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde el extremo occidental del interior del claustro de los Caballeros, en dirección norte-sur, y recoge frontalmente el espacio en el que se localiza el sepulcro en arcosolio de don Diego López de Haro. En el centro de la imagen, entre estrechas pilastras adosadas con relieves de grutesco y bajo un entablamento moldurado, aparece el arcosolio en arco de medio punto rebajado y moldurado con intradós casetonado, bajo el que se cobija la urna sepulcral. Éste consta de una caja prismática con relieves que representan el entierro de Diego López de Haro en el frontal y tapa con imagen del yacente, dispuesta su cabeza en el lado oeste sobre un cojín y con las manos sobre el pecho. En cuanto a los relieves del frontal, se pueden observar un total de diecisiete figuras humanas, varias de ellas bastante deterioradas en la zona del rostro, que se corresponden con eclesiásticos, caballeros y damas. Todas ellas se disponen en torno a una caja mortuoria ubicada en el centro que, a su vez, se adorna con tres lobos en relieve. Sobre el sepulcro, en el centro del muro interno del arcosolio, se observa algo oculto por las sombras un escudo con dos lobos pasantes y bordadura de aspas. En la esquina superior izquierda de la imagen se aprecia el doselete con decoración calada y la ménsula sobre la que se apoyaba una imagen de bulto redondo, desaparecida con anterioridad al momento de la toma. La escena recibe la luz exterior desde el noreste, a través de los vanos abiertos en muro del patio del claustro, iluminando directamente el arcosolio con el sepulcro de Diego López de Haro. Sin

embargo, la procedencia de la luz provoca que se genere un marcado espacio de sombra en la mitad oriental del intradós del arcosolio, impidiendo observar con detalle el casetonado de dicha zona.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Nájera.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Monasterio de Santa María la Real.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura funeraria, Heráldica.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo), Diego López de Haro (duque y X Señor de Vizcaya).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



053. Pelai Mas, *Sepulcro en arcosolio de Diego López de Haro en el claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 054.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Sepulcro de Diego López de Haro en el claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 18x24,1 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0900.
Signatura/s: 03/108.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista de la urna sepulcral de don Diego López de Haro en el ala meridional del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada desde el extremo occidental del interior del claustro de los Caballeros, en dirección norte-sur, y recoge frontalmente el sepulcro en arcosolio de don Diego López de Haro. La imagen está dominada por el propio sepulcro del noble castellano, que se extiende de lado a lado de la fotografía. Éste consta de una caja prismática con relieves que representan el entierro de Diego López de Haro en el frontal y tapa con imagen del yacente, dispuesta su cabeza en lado oeste sobre un cojín y con las manos sobre el pecho. En los relieves del frontal aparecen un total de diecisiete figuras humanas, algunas de ellas bastante deterioradas en la zona del rostro, que se corresponden con eclesiásticos, caballeros y damas. Todas ellas se disponen en torno a una caja mortuoria ubicada en el centro que, a su vez, se adorna con tres lobos en relieve. En el encuadre, apenas se observan las jambas molduradas y el arco rebajado que conforman el nicho en arcosolio. El margen superior de la imagen también limita la visión de su intradós casetonado, cuya observación en detalle también se dificulta por presentarse en penumbra. Este mismo hecho provoca que tampoco se aprecie en su totalidad el escudo con dos lobos pasantes y bordadura de aspas que se dispone en el centro del muro interior del arcosolio, sobre el sepulcro. La iluminación de la escena presenta un marcado contraste entre la mitad inferior de la imagen, en la que aparecen la propia caja prismática y la tapa del sepulcro con la escultura

yacente de Diego López de Haro, y la mitad superior de la fotografía, donde se recoge el muro interno y el intradós del arcosolio. La primera se presenta bien iluminada, sin apenas contrastes de luces y sombras en las figuras y relieves del frontal. La mitad superior está dominada por las sombras, dificultando apreciar con detalle los elementos que aparecen en ella. Este contraste entre ambas zonas hace pensar que el foco de luz procede transversalmente a través del ventanal que se sitúa frente al sepulcro, de arriba hacia abajo.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Nájera.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Monasterio de Santa María la Real.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura funeraria, Heráldica.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo), Diego López de Haro (duque y X Señor de Vizcaya).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



054. Pelai Mas, *Sepulcro de Haro en el claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera, Nájera*, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 055.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Ala oeste del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931..
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 18x24,2 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0912.
Signatura/s: 03/120.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista general del ala oeste del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada desde el ángulo noroccidental del claustro bajo y recoge longitudinalmente, en dirección norte-sur, el ala oeste, denominada de los Confesores. En el lado derecho de la imagen aparece el muro occidental del ala oeste del claustro bajo en el que se disponen de manera continua sepulcros en arcosolio de medio punto y, hacia el centro, una puerta moldurada de acceso a la nave de enterramientos adosada a la roca. Antes de esta puerta se observan en primer plano un total de cinco sepulcros en arcosolio, separados entre sí por pilastras cajeadas y, de manera alterna, por tres hornacinas de doselete calado y ménsula ornamentada con imágenes de bulto redondo decapitadas, hornacinas que marcan la división de los nueve tramos del ala, recorrida por un entablamento continuo. Esta misma estructura de dos arcosolios entre pilastras y hornacinas con imágenes se repite hacia el sur, siendo menos visibles por situarse más alejados del lugar de la toma. En el lado contrario, en el extremo izquierdo de la imagen, se abre hacia el patio la arquería apuntada orientada al este. Se observan un total de siete ventanales, si bien tan sólo se aprecian algunos detalles de las tracerías de claraboya y las columnillas acanaladas que las sostienen de los tres más cercanos al fotógrafo, intuyendo los restantes gracias a la luz que penetra a través de ellos. Los estribos que se disponen entre ellos presentan hacia el interior del claustro hornacinas con imágenes enfrentadas a las que se localizan en el muro occidental, también decapitadas. Sobre los doseletes de ambos lados arrancan los nervios de las bóvedas de crucería que cubren cada tramo del ala oeste del claustro bajo. Al fondo se aprecia el extremo occidental del muro sur de

cierre del claustro bajo, en cuya esquina se abre un paso hacia los pies de la iglesia en arco rebajado con puerta de casetones, cerrada en el momento de la toma. En lo alto de este tramo del muro meridional aparece un escudo real de Castilla. La escena presenta una iluminación homogénea que incide con mayor intensidad en el muro oeste y que presenta pequeños contrastes algo más sombríos en el muro este de la arquería que se abre al patio, el intradós de los arcosolios y la esquina suroccidental del ala.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Nájera.

18. Descriptores temáticos:

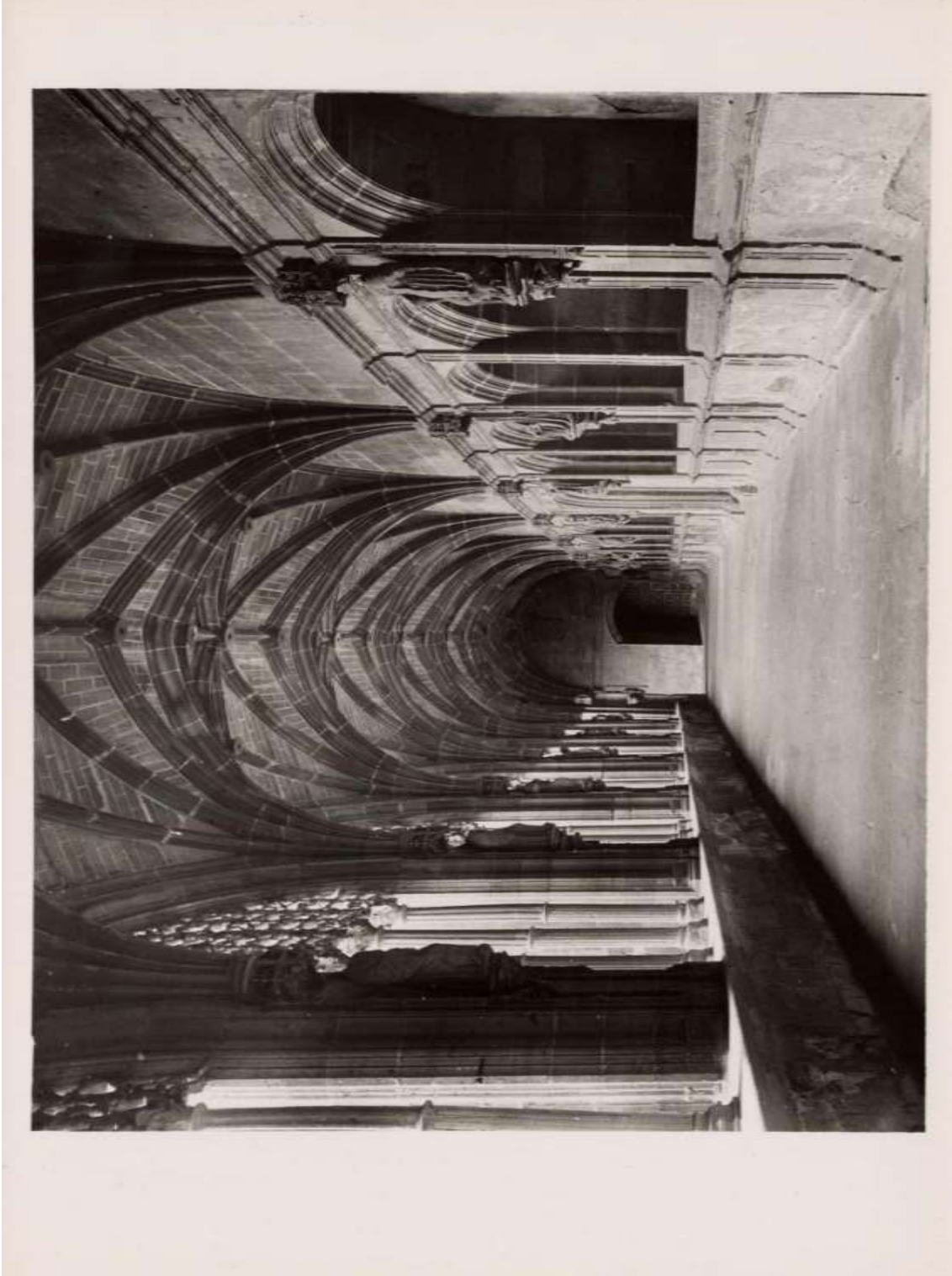
Organismos: Monasterio de Santa María la Real.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



055. Pelai Mas, *Ala oeste del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera, Nájera, 1931, copia positiva sobre papel baritado* (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 056.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Ala este del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 18x24,15 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0913.
Signatura/s: 03/121.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista general del ala este del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada desde el ángulo suroriental del claustro bajo y recoge longitudinalmente, en dirección sur-norte, el ala este, denominada de los Mártires. En el lado derecho de la imagen aparece el muro oriental del claustro bajo en el que se disponen, en la zona más próxima al lugar de la toma, dos sepulturas en arcosolio de medio punto y la llamada Puerta de los Reyes de acceso a la antesacristía. El primero de los arcosolios tan sólo se ve parcialmente, en su mitad norte, mientras que el segundo se aprecia al completo y está enmarcado por pilastras cajeadas en los costados y rematado en altura por un entablamento moldurado, que recorre todo el paramento del ala. A continuación, aparece la Puerta de los Reyes que, a consecuencia del ángulo de la toma, se observa de perfil, siendo visible únicamente su jamba septentrional, compuesta por tres roscas molduradas con profusa decoración calada de hojas y figuras de fabulario, que continúa en el arco carpanel de ingreso. Sobre éste se dispone una arquivolta con cardinas que apea en ménsulas a los lados de las que surgen pináculos con decoración animada. Asimismo, de una nueva ménsula sobre el centro de la arquivolta arrancan los nervios de una de las bóvedas estrelladas, que cubren el espacio de cada uno de los nueve tramos del ala oriental del claustro bajo. En el resto del muro este tan sólo aparecen en altura las ménsulas sobre las que apoyan los nervios de las bóvedas estrelladas restantes. En el muro occidental de este ala de los Mártires, en el extremo izquierdo de la imagen, aparece la arquería apuntada cuyos ventanales apenas se aprecian. Sin embargo, la entrada de luz directa proyecta sus siete siluetas iluminadas sobre el muro contrario, dejando

ver el entramado de sus tracerías de claraboya y las columnillas que las sustentan. Además, el ventanal central posee una puerta de paso adintelada que también se adivina en la sombra proyectada. Sí que se observan los estribos del muro oeste que dan al interior del claustro, en los que aparecen hornacinas compuestas por doselete y ménsula destinadas a alojar figuras de bulto redondo, algo que no ocurre en todos los casos. Al fondo aparece en penumbra el extremo oriental del muro norte del claustro bajo en el que se adivinan dos sepulcros en arcosolio de medio punto. La escena presenta un marcado contraste de luces y sombras como consecuencia de la incidencia directa de la luz exterior sobre la arquería del lado oriental del claustro. Este hecho provoca que las siluetas de los ventanales, con sus tracerías y columnillas, se proyecten sobre el pavimento y la mitad inferior del muro oriental, y que la mayor iluminación se corresponda con los vanos de dichos ventanales. Frente a ello, el resto del espacio fotografiado aparece sombrío o en penumbra, especialmente la esquina nororiental que aparece al fondo.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Nájera.

18. Descriptores temáticos:

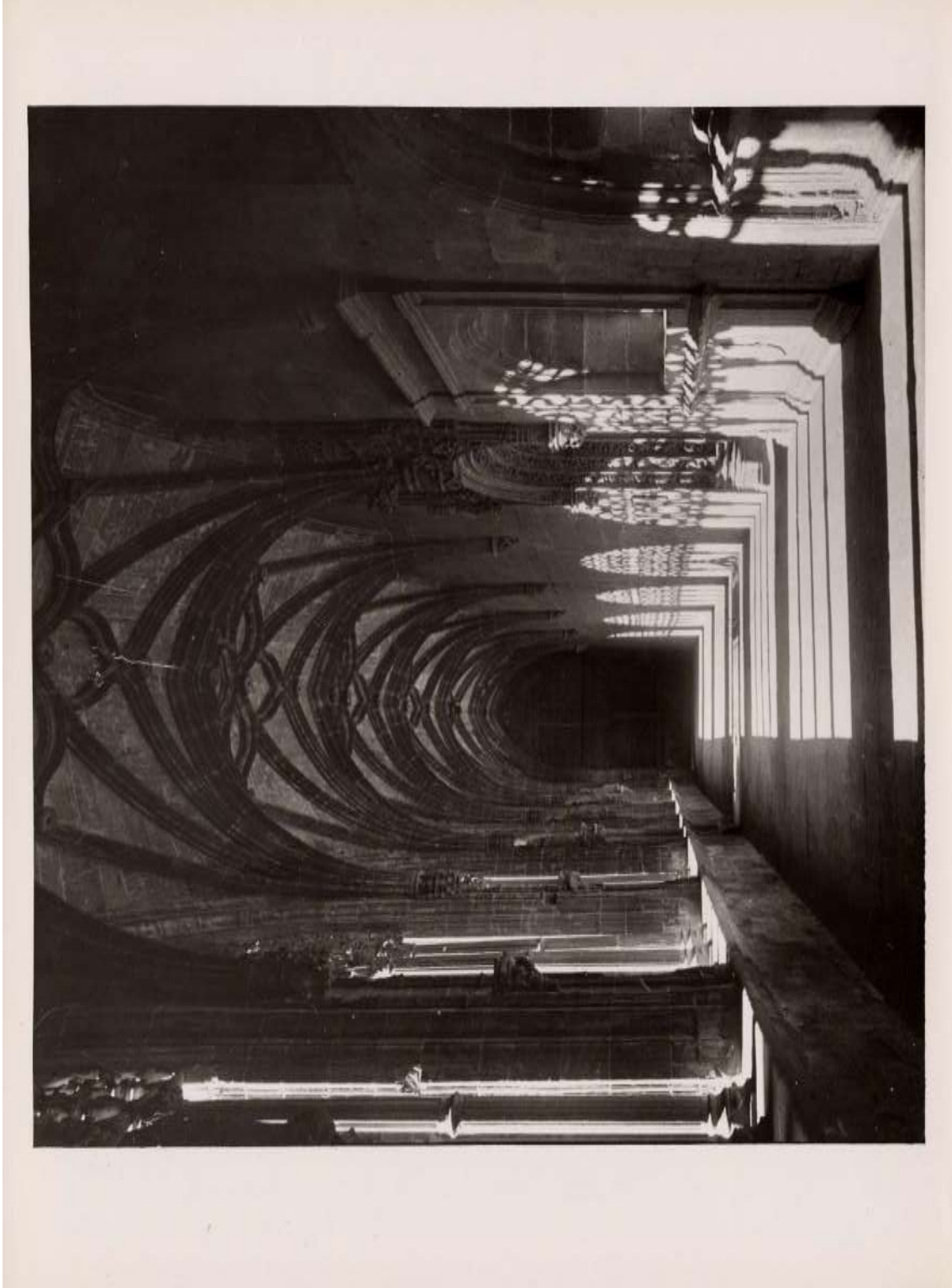
Organismos: Monasterio de Santa María la Real.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



056. Pelai Mas, *Ala este del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera, Nájera, 1931*, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 057.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Arquerías del ala este del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 18x24,1 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0914.
Signatura/s: 03/122.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista parcial de la arquería del ala oriental del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada desde el extremo norte del ala este, denominada de los Mártires, del claustro bajo y recoge, en dirección noreste-suroeste, parte de la arquería oriental que se abre al patio y en la que se localiza la Puerta, llamada del Árbol del Bien y del Mal o de la Luna, de acceso al mismo. El protagonismo de la imagen se dirige hacia el muro occidental del lado este que se abre hacia el patio a través de una arquería apuntada de la que se observan cinco de sus siete ventanales que, por el ángulo de la toma, se aprecian levemente de perfil. Sin embargo, todos los ventanales poseen una tracería de claraboya en su tercio superior, sustentada por tres columnas acanaladas y con fuste anillado, que apean en el antepecho de cierre. Tan sólo varía el cuarto de los ventanales empezando desde el sur, en el que se abre una puerta adintelada con frontón acampanado de decoración calada al estilo de las tracerías, cuya puerta de reja permanece cerrada durante el momento de la toma. Esta puerta permite acceder desde el claustro bajo hacia el patio central, del que se aprecian algunos detalles a través de la arquería, como los contrafuertes o algún tramo del lado meridional del claustro alto. En el lado izquierdo de la fotografía, en la parte alta, aparecen parcialmente las bóvedas estrelladas que cubren el espacio de cada tramo del ala, cuyos nervios arrancan por el oeste sobre los doseletes de las hornacinas adosadas a los estribos de la arquería. Algunas de estas hornacinas se presentan vacías, mientras que en otras, como el caso de las dos más cercanas al fotógrafo, aparecen esculturas de bulto redondo de figuras humanas

decapitadas. La escena muestra marcados contrastes de luces y sombras como consecuencia de la incidencia directa de la luz solar sobre la fachada orientada al patio, quedando a contraluz el interior del ala oriental del claustro bajo. De esta manera, a través de las arquerías apuntadas penetra la luz exterior, proyectando la silueta iluminada de los ventanales y la puerta sobre el pavimento del claustro. Frente a ello, los estribos y las tracerías con columnillas que se observan en la fotografía aparecen oscuras por estar a contraluz, una penumbra que se extiende a la zona de las bóvedas y el ángulo suroriental del claustro.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Nájera.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Monasterio de Santa María la Real.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



057. Pelai Mas, *Arquerías del ala este del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

- 1. Cat. Núm.:** 058.
- 2. Tipo de objeto:** Positivo.
- 3. Título:** *Ala oeste del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera.*
- 4. Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
- 5. Autor:** Pelai Mas.
- 6. Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
- 7. Técnica:** Gelatinobromuro.
- 8. Soporte:** Papel baritado.
- 9. Formato /dimensiones:** 24,15x18 cm.
- 10. Estado de conservación:** Bueno.
- 11. Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0915.
Signatura/s: 03/123.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
- 12. Nº de ejemplares:** 1.
- 13. Copias:** Se desconocen.
- 14. Reproducciones:** Se desconocen.
- 15. Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
- 16. Descripción:**

Vista general del ala oeste del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde el ángulo noroccidental del claustro bajo, en dirección norte-sur, y recoge longitudinalmente el ala oeste, denominada de los Confesores, del mismo. En los extremos laterales de la imagen, a ambos lados del pavimento diáfano, se levantan los muros que cierran esta ala occidental del claustro bajo por el este y el oeste. En el muro occidental se observan hasta un total de once sepulcros en arcosolio de medio punto, abriéndose una puerta, también de medio punto moldurado, tras las cuatro primeras sepulturas que da acceso a una nave de enterramientos adosada a la roca. Flanqueando esta puerta aparecen en altura dos hornacinas con doselete superior y ménsula inferior que cobijan figuras de bulto redondo, hornacinas que también aparecen entre los arcosolios alternándose con pilastras adosadas de escaso relieve. Las siete imágenes en hornacinas que se observan en este lado aparecen en su mayor parte mutiladas y decapitadas. En el muro oriental, que se abre hacia el patio del claustro, se disponen hornacinas similares con imágenes, también mutiladas y decapitadas, en los estribos de los ventanales por los que accede la luz exterior. Tan sólo se aprecia la luz que pasa a través de ellos y, en el caso del más próximo al lugar de la toma, se intuye la tracería calada que se dispone en la parte alta y que apea en columnilla acanalada y anillada. De sus estribos nacen los nervios de las bóvedas de crucería que cubren cada uno de los tramos de esta ala del claustro bajo, observándose en detalle sus claves y los plementos de sus paños. El arranque de sus nervios al oeste apea en un entablamento corrido que se dispone sobre los arcosolios y la puerta de medio punto. Al fondo de la imagen se observa el extremo

occidental del ala meridional, o de los Caballeros, del claustro bajo, en cuyo muro se abre una puerta de cuarterones bajo arco rebajado y moldurado de acceso a la iglesia por los pies. Sobre ella, en el centro de este primer tramo, se dispone un escudo cuartelado de la Corona de Castilla. La escena se muestra bien iluminada gracias a la luz exterior que penetra al interior del claustro a través de los ventanales del patio, sin grandes zonas de penumbra más allá del interior de la puerta de acceso a los pies de la iglesia o el intradós de los arcosolios. El hecho de que la iluminación sea homogénea y no se reflejen apenas sombras del muro oriental sobre el pavimento hace pensar en una posición alta del sol, cercana a su cénit.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Nájera.

18. Descriptores temáticos:

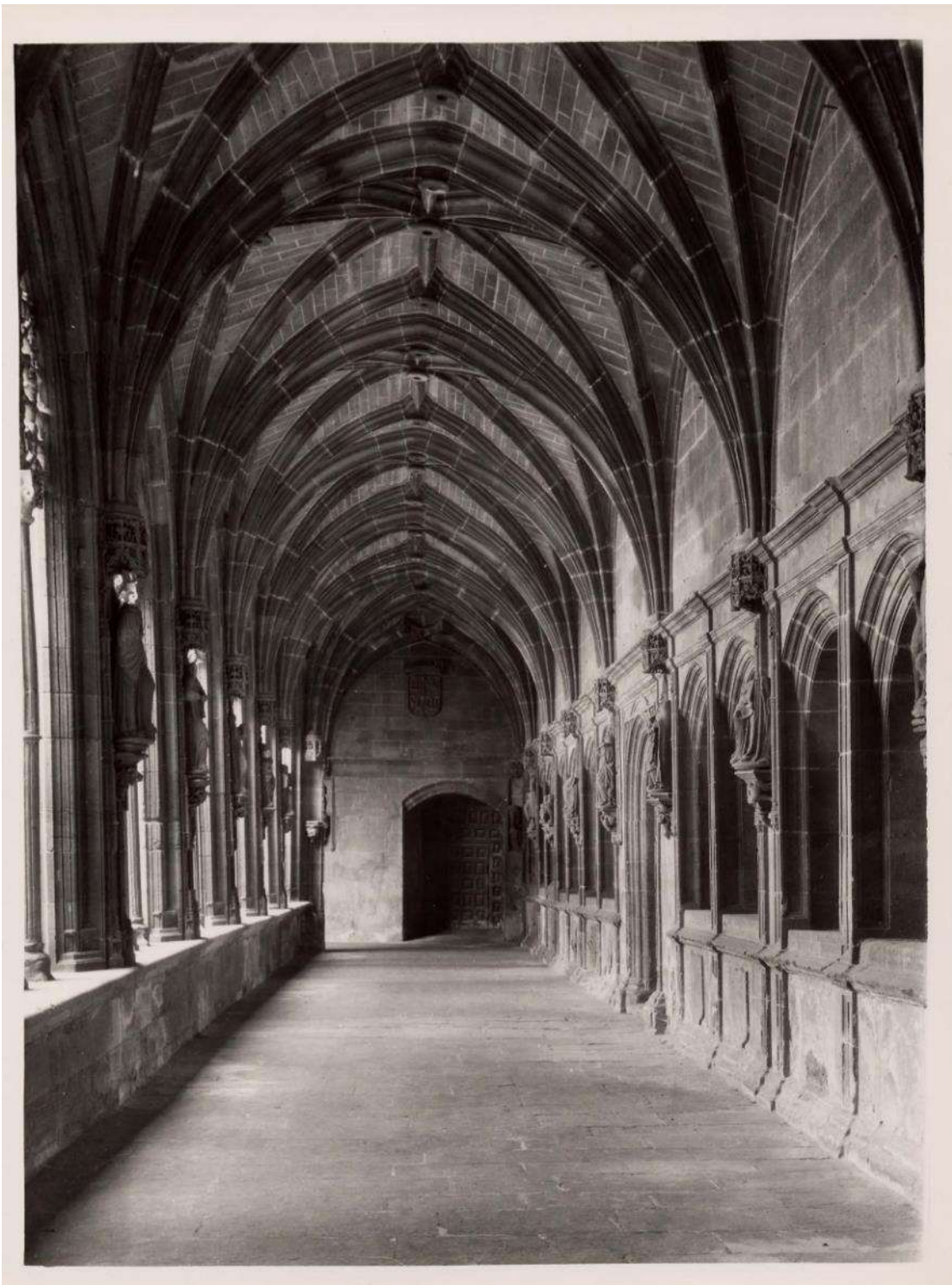
Organismos: Monasterio de Santa María la Real.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura, Heráldica.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



058. Pelai Mas, *Ala oeste del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 059.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Ángulo noroeste del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **SopORTE:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 17,9x24,2 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0916.
Signatura/s: 03/124.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista parcial del ángulo noroccidental del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada desde el extremo occidental del ala norte, denominada de las Vírgenes, y recoge, en dirección, noreste-suroeste, el ángulo noroeste del claustro bajo del monasterio. En la mitad izquierda de la imagen se observa el tramo más occidental de la arquería septentrional en la que aparece uno de los ventanales apuntados con tracería de claraboya en el tercio superior sobre tres columnillas acanaladas y de fuste anillado, que apean en un antepecho de separación entre el interior del claustro y el patio. En el estribo occidental de dicho ventanal, que sirve de esquina en la confluencia de los lados norte y oeste, se disponen a media altura hornacinas con doselete calado y ménsula historiada, con imágenes en su interior. De la situada más al oeste tan sólo se aprecia su silueta, mientras que las más cercana al lugar de la toma se muestra de perfil y representa a un hombre de pelo rizado, descalzo y con amplias vestiduras que inclina su cuerpo hacia delante. A través del vano del ventanal pueden apreciarse, parcialmente, el correspondiente del extremo septentrional del lado oeste y tres sepulcros en arcosolio de medio punto abiertos en el muro occidental de cierre del claustro bajo. Continuando este muro hacia el norte se abre un nuevo sepulcro en arcosolio similar a los anteriores y, tras la pilastra cajeadada y la hornacina con imagen de san Marcos, que se superpone a media altura, se abre un arco apuntado con tracería al estilo de las arquerías del patio. Este vano apuntado, del que se observa su extremo meridional, sirve de acceso a la capilla de la Vera Cruz, en la que se haya el sepulcro con estatua yacente de doña Mencía López de Haro, entre otras. En el ángulo noroccidental del claustro se aprecia el arranque de los nervios

de las bóvedas de crucería que cubren el espacio. La escena presenta marcados contrastes lumínicos por la incidencia directa de la luz sobre el lado occidental. Así, mientras las zonas orientadas hacia el patio reciben una marcada iluminación solar, la arquería norte del interior del claustro y las bóvedas aparecen oscuras, a contraluz. Frente a ello, la zona visible del muro oeste con sepulcros en arcosolio muestra una buena iluminación, apareciendo pequeñas sombras en los intradoses de los arcos de medio punto.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Nájera.

18. Descriptores temáticos:

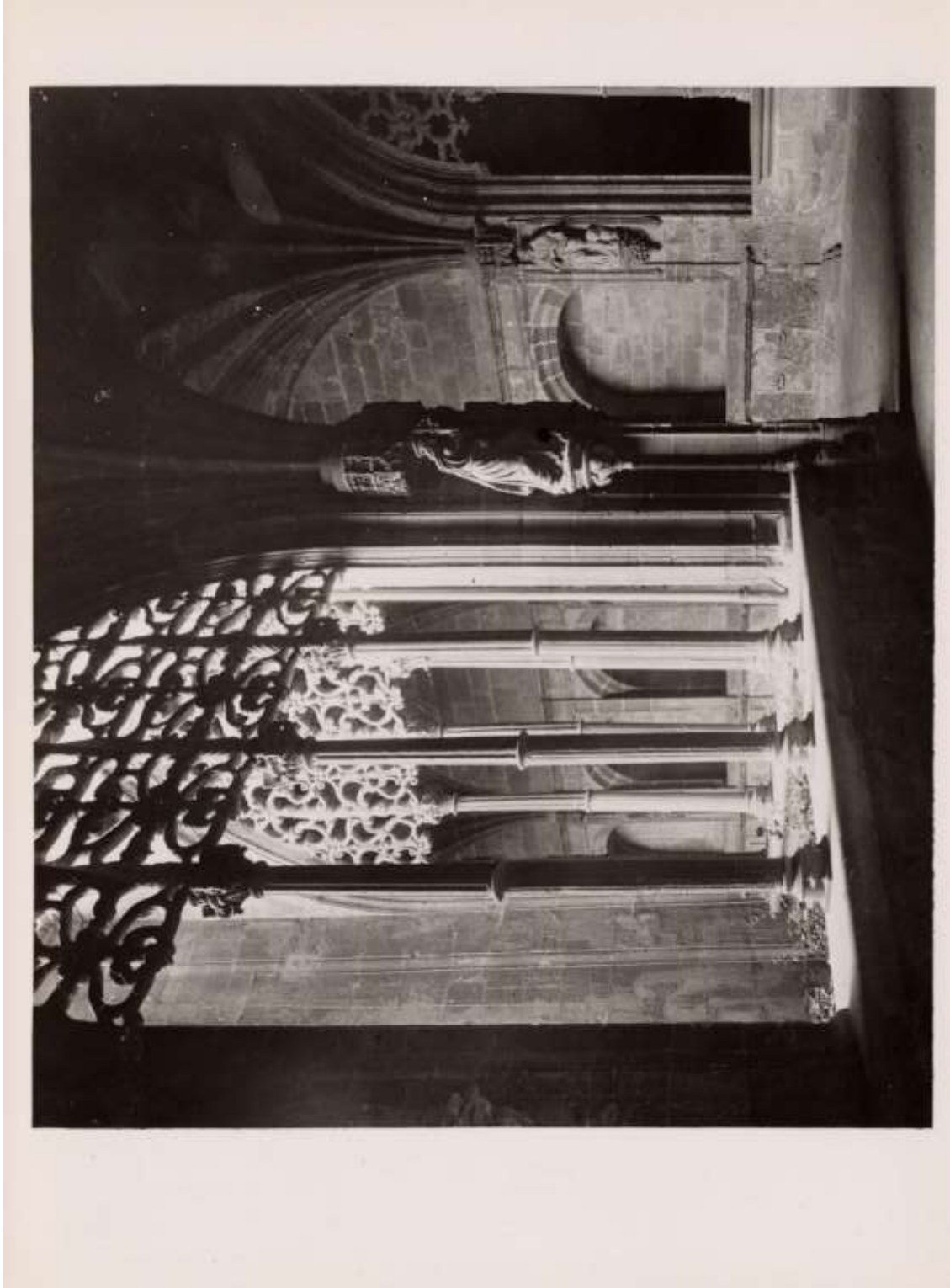
Organismos: Monasterio de Santa María la Real.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



059. Pelai Mas, *Ángulo noroeste del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera, Nájera, 1931*, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 060.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Puerta de los Reyes del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 18,1x23,9 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0917.
Signatura/s: 03/125.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista lateral de la denominada Puerta de los Reyes en el ala oriental del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada desde el extremo meridional del ala este del claustro bajo y recoge, en dirección suroeste-noreste, la Puerta de los Reyes de acceso a la antesacristía y uno de los sepulcros en arcosolio que se localizan en dicho lado del claustro. La toma seleccionada por el fotógrafo presenta la Puerta de los Reyes desde un lateral, quedando oculto el extremo meridional de la misma y, por consiguiente, su jamba derecha. A pesar de ello, se aprecia el conjunto de la portada levemente abocinada de ingreso en arco carpanel con tres roscas molduradas profusamente decoradas con motivos vegetales y figuras animadas de fabulario. Por encima del arco, sobre la triple rosca, se dispone una arquivolta externa que apea en ménsulas de decoración calada, localizadas a cada uno de los lados de la puerta de las que, al mismo tiempo, arrancan pináculos que presentan figuras bajo doseletes de ángeles músicos y diablos. El extradós de la arquivolta externa y el remate central sobre el que arrancan los nervios de la bóveda se decoran con cardinas. El conjunto ornamental lo completan los escudos de las Coronas de Castilla, al norte, y Navarra, al sur. La puerta de paso, de la que sólo se observa su hoja norte al estar la sur abierta hacia el interior, se compone de un total de veintiún cuarterones rectangulares. Sobre ella se dispone un dintel en el que apean varios barrotes verticales de madera que cubren la luz del arco carpanel. Al sur de la Puerta de los Reyes aparece un sepulcro en arcosolio de medio punto, incompleto en la toma por el encuadre seleccionado. Este sepulcro en arcosolio se enmarca entre pilastras cajeadas, visible tan sólo la septentrional, y presenta un

entablamiento moldurado con una inscripción en la parte alta y el relieve de un escudo en el frontal. Hacia el norte de la Puerta de los Reyes se observan dos tramos de muro de sillería sin elementos decorativos más allá de las ménsulas ornamentadas sobre las que descansan los nervios de las bóvedas de crucería que los cubren. La iluminación de la escena es homogénea, sin grandes contrastes de luces y sombras. Tan sólo aparece una zona más oscura en el intradós del arcosolio y el interior de la antesacristía visible a través de la hoja abierta de la Puerta de los Reyes.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Nájera.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Monasterio de Santa María la Real.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura, Heráldica.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



060. Pelai Mas, *Puerta de los Reyes del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera, Nájera, 1931*, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 061.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Jamba meridional de la Puerta de los Reyes del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
 - Editor:** No procede.
 - Impresor:** No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 24,15x18 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
 - Colección:** Archivo IER.
 - Nº de inventario:** 1.0918.
 - Signatura/s:** 03/126.
 - Procedencia:** Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
 - Fecha de entrada:** Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista en detalle de la jamba meridional de la llamada Puerta de los Reyes en el ala oriental del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde el interior del ala este del claustro bajo del monasterio y recoge, en dirección noroeste-sureste, parte de la jamba derecha de la Puerta de los Reyes de acceso a la antesacristía de la iglesia del monasterio. En el centro de la imagen se observa la jamba meridional de triple rosca con decoración calada de follaje, racimos y figuras animadas de fabulario que apea sobre basa moldurada. Las roscas en derrame se dividen a través de pilarcillos rematados en pequeños capiteles ornamentados sobre los cuales arranca el arco carpanel de ingreso, en cuya triple rosca continúa la decoración de las jambas. Junto a estos capiteles, y a su izquierda, aparece una ménsula con follaje calado de la que arranca una arquivolta, apenas visible en la imagen. De la puerta de ingreso se observa parcialmente su hoja meridional de cuarterones con figuras romboidales. Sobre su dintel, también se aprecia la parte inferior de cinco de los balaustres de madera verticales, que cierran la luz del arco carpanel. Al sur de la jamba, en el extremo derecho de la fotografía, aparece parte del muro oriental del ala este del claustro bajo en el que se dispone un sepulcro en arcosolio de medio punto moldurado, visible en la imagen tan sólo su mitad septentrional. La escena presenta una iluminación homogénea, sin contrastes de luces y sombras y con apenas algunas pequeñas zonas de penumbra en el intradós del arcosolio, o el interior de la puerta de paso hacia la antesacristía.
17. **Descriptorios geográficos:** España, La Rioja, Nájera.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Monasterio de Santa María la Real.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura..

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



061. Pelai Mas, *Jamba meridional de la Puerta de los Reyes del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 062.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Portada de acceso al crucero de la iglesia desde el claustro bajo del monasterio de Santa María la Real en Nájera.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 23,8x18,1 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0919.
Signatura/s: 03/127.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista general de la portada de acceso al crucero de la iglesia en el ala sur del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde un punto sobreelevado del ala meridional del claustro bajo y recoge, en dirección norte-sur, la portada de acceso al brazo septentrional del crucero de la iglesia desde el claustro. En el centro de la imagen aparece la portada de ingreso en arco de medio punto moldurado entre pilastras toscanas y con un entablamento cajeado en la parte alta que cruza su rosca exterior. En las pequeñas enjutas que conforman el arco de medio punto y el entablamento aparecen leones en relieve. La puerta de madera dispuesta bajo el arco posee postigo y se estructura en torno a paneles rectangulares que se decoran profusamente con grutescos, candeleros y bustos en láureas. Los peinazos y los largueros también presentan una decoración similar de fruteros. Sobre la portada, apeando en el entablamento que recorre todo el muro, y ocupando el espacio apuntado que crean los nervios de las bóvedas, se localiza una moldura trilobulada con volutas y motivos vegetales en los vértices que enmarca un gran escudo de la Corona de Navarra. Flanqueando la portada, aunque a diferente distancia de ella (más cercana la situada al oeste), aparecen dos hornacinas con doselete y repisa calada entre pináculos, destinadas a cobijar imágenes de bulto redondo, desaparecidas con anterioridad al momento de la toma. Sobre los doseletes de estas hornacinas apoyan los nervios de la bóveda de crucería que cubre el espacio y de la que tan sólo se aprecia su parte más meridional. Además, en el extremo izquierdo de la imagen, asoma parte de una sepultura en arcosolio de medio punto. La escena presenta una

iluminación homogénea, sin apenas zonas de penumbra y proyecciones de sombra, gracias a la luz exterior que penetra a través de los ventanales que se abren hacia el patio del claustro.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Nájera.

18. Descriptores temáticos:

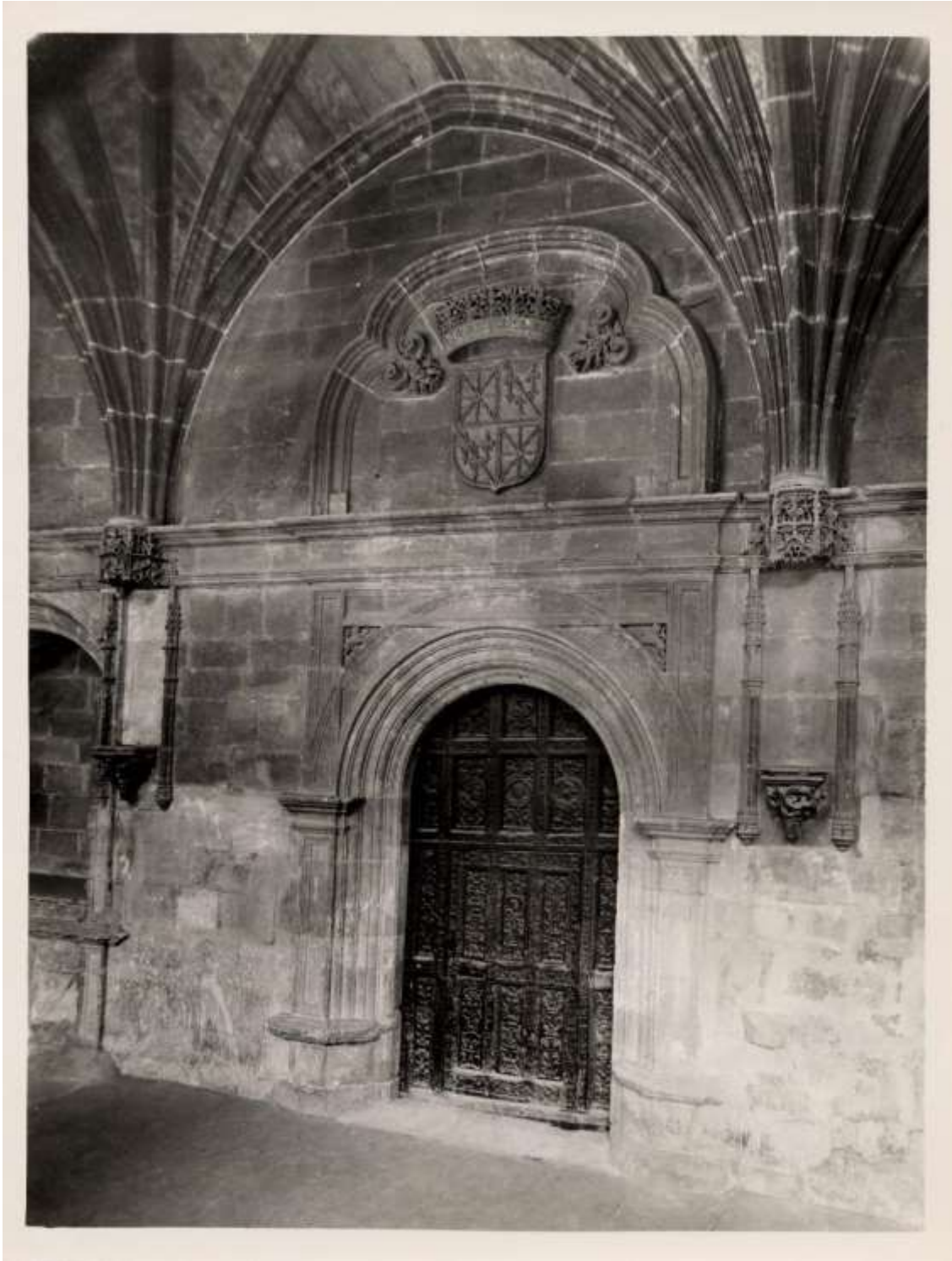
Organismos: Monasterio de Santa María la Real.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura, Heráldica.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



062. Pelai Mas, *Portada de acceso al crucero de la iglesia desde el claustro bajo del monasterio de Santa María la Real en Nájera*, Nájera, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 063.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Puerta de acceso al patio del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 24,2x18 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0920.
Signatura/s: 03/128.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista general de la denominada Puerta de la Luna o del Árbol del Bien y el Mal, de acceso al patio del claustro del monasterio de Santa María la Real de Nájera. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde el interior del patio del claustro y recoge, en dirección oeste-este y levemente desplazada hacia el sur respecto a su eje central, la cara occidental del ventanal con la puerta de paso hacia el interior del ala oriental del claustro bajo del monasterio. Tras unos árboles de pequeño porte y varios arbustos que dominan el primer plano, se observa el ventanal apuntado situado en el centro del lado este del claustro en el cual se abre la puerta de acceso al patio. Flanqueado por dos contrafuertes cajeados, visible por completo el situado más al sur y parcialmente el situado al norte, aparece el ventanal apuntado que destaca por la tracería de claraboya que cierra su tercio superior. Ésta se compone de grutescos con figuras fabulosas de animales y humanas que se enroscan en cuatro tramos idénticos y que apean en dos columnillas acanaladas con capiteles decorados con rostros, las laterales, y una estructura calada en forma de campana con grutescos de personajes fantásticos en el centro. Estas columnillas y la estructura acampanada se apoyan en el dintel de la puerta, que apea en pilares cajeados, visible únicamente la parte superior del localizado más al sur. En la fachada, sobre el vértice del arco apuntado, se dispone un escudete de la Corona de Navarra. A pesar de que la vegetación que coloniza el patio tapa gran parte de la puerta, a diferencia de la hoja de reja derecha que aparece cerrada, la izquierda se muestra abierta en el momento de la toma. La escena presenta una iluminación homogénea, sin proyecciones de sombra sobre la puerta, el ventanal o el muro en

el que se inserta. Este hecho hace pensar que la luz solar no incide directamente sobre el motivo seleccionado por el fotógrafo. El único contraste lumínico en la imagen se produce en el interior del claustro bajo, que aparece completamente oscuro.

17. Descriptores geográficos. España, La Rioja, Nájera.

18. Descriptores temáticos:

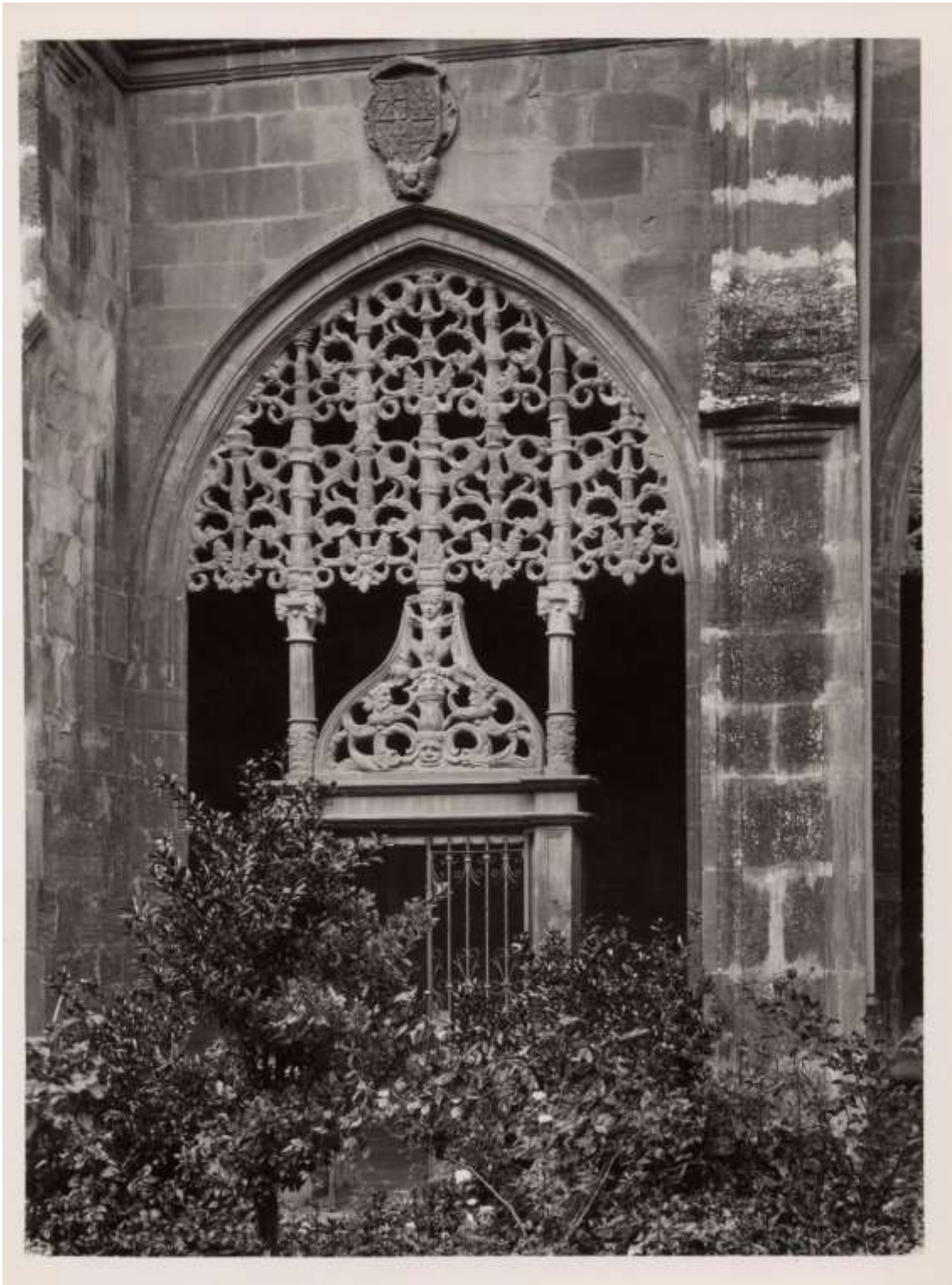
Organismos: Monasterio de Santa María la Real.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura, Heráldica.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



063. Pelai Mas, *Puerta de acceso al patio del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 064.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Ventanal del lado oeste del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
 - Editor:** No procede.
 - Impresor:** No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 24,2x18 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
 - Colección:** Archivo IER.
 - Nº de inventario:** 1.0921.
 - Signatura/s:** 03/129.
 - Procedencia:** Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
 - Fecha de entrada:** Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista en detalle de uno de los ventanales de la arquería del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde el interior del patio, en dirección este-oeste, y recoge frontalmente el ventanal situado en el cuarto tramo empezando por el sur del lado oeste, o de los Confesores, del claustro bajo del monasterio. En primer plano, el extremo inferior de la imagen está dominado por el follaje de los pequeños árboles y arbustos que se disponen en el patio, destacando algunas ramas muy próximas al fotógrafo que aparecen desenfocadas. Tras esta vegetación se presenta la cara oriental del ventanal apuntado del cuarto tramo del ala oeste, que queda flanqueado por dos estribos o contrafuertes cajeados que se observan parcialmente. De este ventanal apuntado llama la atención la tracería de claraboya que cierra su tercio superior, compuesta por grutescos de personajes fabulosos humanos y animales que se enroscan entre sí. Esta tracería apea en tres columnillas acanaladas de fuste anillado y capiteles con volutas. La esquina donde confluyen la jamba izquierda del ventanal y el estribo localizado al sur la recorre una estrecha tubería que se pierde tras el follaje arbustivo del patio. Esta frondosa vegetación también impide observar el antepecho sobre el que descansan las columnillas o maineles, que soportan la tracería del ventanal. La escena se ilumina de manera homogénea y, el hecho de no presentar sombras proyectadas sobre la fachada, lleva a pensar que la luz solar no incide de manera directa sobre el motivo fotografiado. La iluminación de la escena contrasta con el interior del ala del claustro bajo que se observa a través del arco, completamente oscuro.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Nájera.

18. Descriptores temáticos:

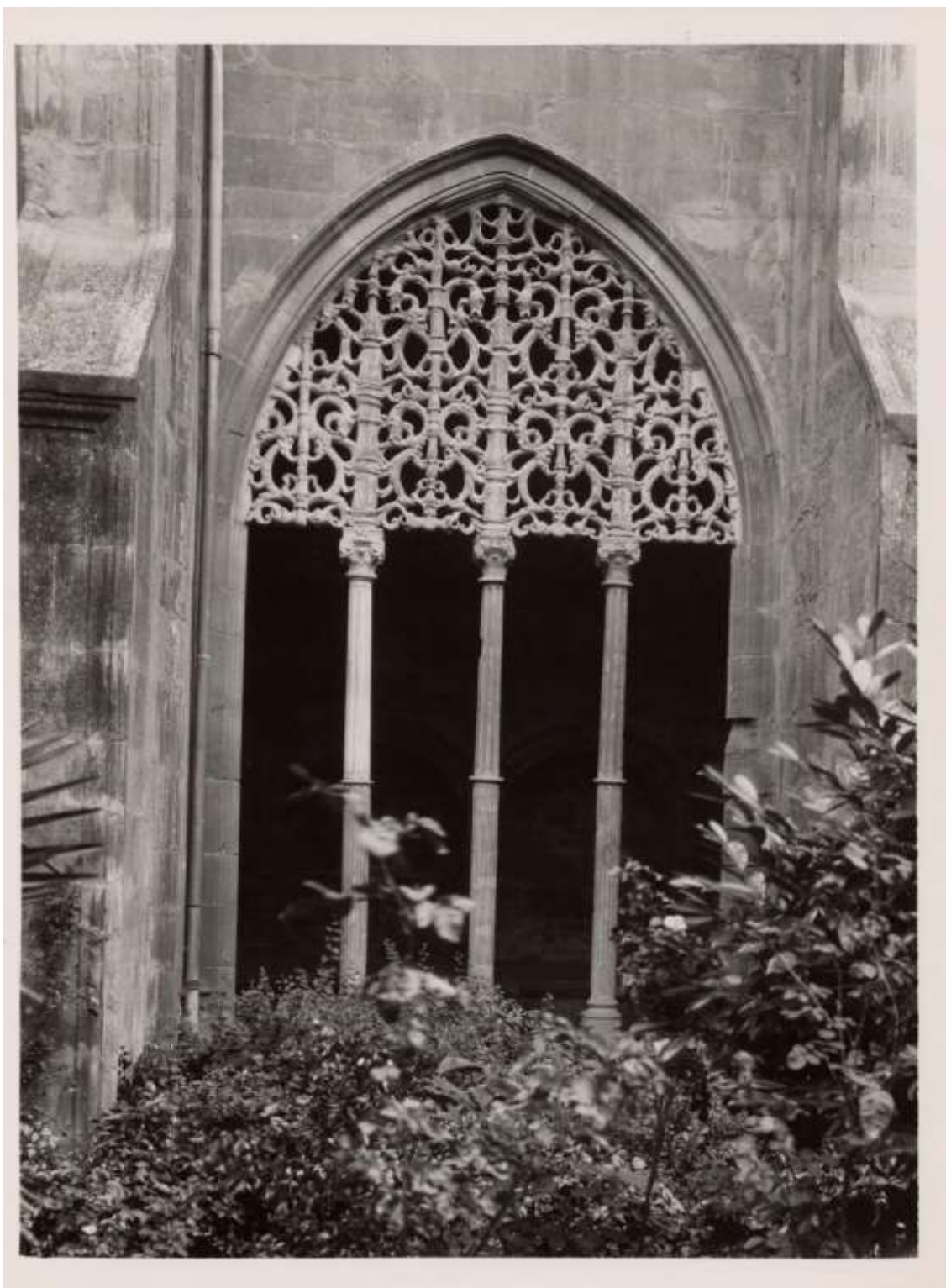
Organismos: Monasterio de Santa María la Real.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura, Ventanal.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



064. Pelai Mas, *Ventanal del lado oeste del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 065.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Ventanal del lado oeste del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
 - Editor:** No procede.
 - Impresor:** No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 24,1x18 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
 - Colección:** Archivo IER.
 - Nº de inventario:** 1.0922.
 - Signatura/s:** 03/130.
 - Procedencia:** Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
 - Fecha de entrada:** Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista en detalle de uno de los ventanales de la arquería del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde el interior del patio, en dirección este-oeste, y recoge frontalmente el ventanal situado en el séptimo tramo empezando por el sur del lado oeste, o de los Confesores, del claustro bajo del monasterio. Entre los estribos o contrafuertes cajeados que se observan parcialmente a ambos lados de la imagen se abre el ventanal apuntado del séptimo tramo del lado oeste del claustro bajo. El tercio superior de la luz del arco apuntado presenta tracería en claraboya compuesta por cuatro tramos iguales de bustos y seres fantásticos enrollados entre sí. Esta tracería descansa sobre tres maineles o columnillas acanaladas de fuste anillado con capiteles corintios y basas prismáticas, que apean en un antepecho. Al recogerse en la fotografía la cara que da al interior del patio, la orientada hacia el este, por delante del ventanal se observa una zona de arbusto bajo que cubre la mitad inferior del antepecho y tres grupos de ramas, dos de las cuales crecen por delante de los estribos y, una última, en el centro de la imagen, impidiendo ver el apoyo de la columnilla central. La escena presenta una iluminación homogénea que permite observar todos sus detalles. Sin embargo, el hecho de no apreciarse sombras proyectadas sobre la fachada, hace pensar en que la luz solar no incide directamente sobre el motivo fotografiado. Esta iluminación de la fachada este del patio contrasta con el interior del claustro que se observa a través del ventanal, el cual se presenta oscuro. A pesar de ello, se pueden intuir algunos de los

elementos del muro occidental del ala oeste como un par de sepulcros en arcosolio y una hornacina con figura de bulto redondo decapitada.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Nájera.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Monasterio de Santa María la Real.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura, Ventanal.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



065. Pelai Mas, *Ventanal del lado oeste del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 066.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Ventanal del lado este del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 24,15x18 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0923.
Signatura/s: 03/131.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista en detalle de uno de los ventanales de la arquería del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde el interior del patio, en dirección oeste-este y levemente desplazada al norte respecto a su eje central. Recoge el ventanal situado en el cuarto tramo empezando por el sur del lado oriental, o de los Mártires, del claustro bajo del monasterio. En el primer plano, en el extremo inferior de la imagen, aparece parte de la vegetación arbustiva de bajo porte que forma parte del jardín del patio. A continuación, entre los estribos cajeados que se aprecian parcialmente en los laterales de la fotografía, se observa la cara occidental de la fachada en la que se abre el ventanal apuntado. En su tercio superior posee una tracería en claraboya compuesta por cuatro tramos idénticos de láureas, bustos y personajes fantásticos enrollados entre sí. Esta tracería se sostiene a través de tres columnillas acanaladas de fuste anillado con capiteles corintios y basas prismáticas, que apean en antepecho de cierre del paso entre el patio y el interior del claustro. En la esquina entre la jamba izquierda del ventanal y el estribo septentrional aparece una tubería que recorre verticalmente la fachada. La escena presenta una iluminación homogénea que permite observar en detalle el motivo fotografiado, aunque el hecho de que no aparezcan sombras proyectadas sobre la fachada, hace pensar que la luz solar no incide directamente sobre él. El interior del ala este del claustro que se observa a través del ventanal apuntado contrasta con la fachada del patio por presentarse oscuro. Sin embargo, en la zona baja se pueden intuir algunos elementos

situados en el muro oriental del mismo, como un cartel informativo o el ingreso en arco carpanel de la Puerta de los Reyes.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Nájera.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Monasterio de Santa María la Real.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura, Ventanal.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía.



066. Pelai Mas, *Ventanal del lado este del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

- 1. Cat. Núm.:** 067.
- 2. Tipo de objeto:** Positivo.
- 3. Título:** *Ventanal del lado sur del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera.*
- 4. Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
- 5. Autor:** Pelai Mas.
- 6. Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
- 7. Técnica:** Gelatinobromuro.
- 8. Soporte:** Papel baritado.
- 9. Formato /dimensiones:** 24,1x18 cm.
- 10. Estado de conservación:** Bueno.
- 11. Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0924.
Signatura/s: 03/132.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
- 12. Nº de ejemplares:** 1.
- 13. Copias:** Se desconocen.
- 14. Reproducciones:** Se desconocen.
- 15. Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
- 16. Descripción:**

Vista en detalle de uno de los ventanales de la arquería del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde el interior del patio, en dirección norte-sur y levemente desplazada al este respecto a su eje central. Recoge el ventanal situado en el tercer tramo empezando por el oeste del lado meridional del claustro bajo del monasterio. En el centro de la imagen, flanqueado por los estribos cajeados, que contrarrestan y dividen los diferentes tramos de las alas del claustro bajo hacia el interior del patio, los cuales se observan parcialmente en los extremos laterales de la imagen, aparece el ventanal apuntado. Presenta tracería sobre maineles o parteluces, compuesta por cuatro tramos idénticos de bustos y personajes fantásticos dispuestos en formas circulares enroscadas entre sí. Esta tracería se sustenta por medio de tres columnillas acanaladas de fuste anillado, que se rematan en pequeños capiteles corintios y apean sus basas cilíndricas en un antepecho de piedra. Por delante de éste aparecen distintos arbustos, plantas y ramas de escasa altura, que forman parte del jardín del patio del claustro. La escena posee una iluminación homogénea sin sombras proyectadas en la fachada, llevando a pensar que la luz solar no incide directamente sobre el motivo fotografiado. Tan sólo destaca la diferente iluminación que presenta el interior del claustro visible a través del ventanal, cuya oscuridad casi completa no impide observar de manera parcial algunos detalles del muro meridional, como dos de los arcosolios con las sepulturas de Diego López de Haro, en el lado derecho, y un caballero con armadura, en el izquierdo.
- 17. Descriptores geográficos:** España, La Rioja, Nájera.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Monasterio de Santa María la Real.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura, Ventanal.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



067. Pelai Mas, *Ventanal del lado sur del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 068.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Ventanal del lado este del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 24,15x18 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0925.
Signatura/s: 03/133.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista en detalle de uno de los ventanales de la arquería del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde el interior del patio, en dirección oeste-este y recoge frontalmente el ventanal situado en el séptimo tramo empezando por el sur del lado oriental, o de los Mártires, del claustro bajo del monasterio. En primer plano, ocupando el extremo inferior de la imagen, aparecen numerosas plantas y arbustos de escaso porte dispuestos de un lado a otro de la fachada, cubriendo en gran parte el antepecho de piedra que cierra el espacio del ventanal, formando parte del poblado jardín del patio del claustro. Además, en el lado derecho de la fotografía, destacan por su mayor altura varias plantas de diferente clase ubicadas delante del estribo cajeado meridional que flanquea, junto al dispuesto en el lado contrario, el ventanal apuntado que se aprecia en el centro de la imagen. Éste cubre su tercio superior con una tracería de claraboya compuesta por cuatro tramos idénticos de bustos, personajes fantásticos y formas curvas que se entrelazan entre sí. Esta estructura calada descansa sobre tres columnillas acanaladas de fuste anillado y base cilíndrica que, a su vez, descansa sobre el antepecho que impide el paso entre el patio y el interior del claustro. Estas columnillas o maineles también poseen pequeños capiteles, similares los laterales, con presencia de criaturas fabulosas, y de orden corintio el central. La escena presenta una iluminación homogénea, sin sombras proyectadas sobre la fachada, llevando a pensar que la luz solar no incide de manera directa sobre el motivo seleccionado por el

fotógrafo. El único contraste se produce entre la fachada interior de este tramo de la arquería del lado oriental, bien iluminada, y el interior del claustro que se observa a través del ventanal, cuya oscuridad apenas permite apreciar el muro de sillería que cierra el claustro bajo por el este.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Nájera.

18. Descriptores temáticos:

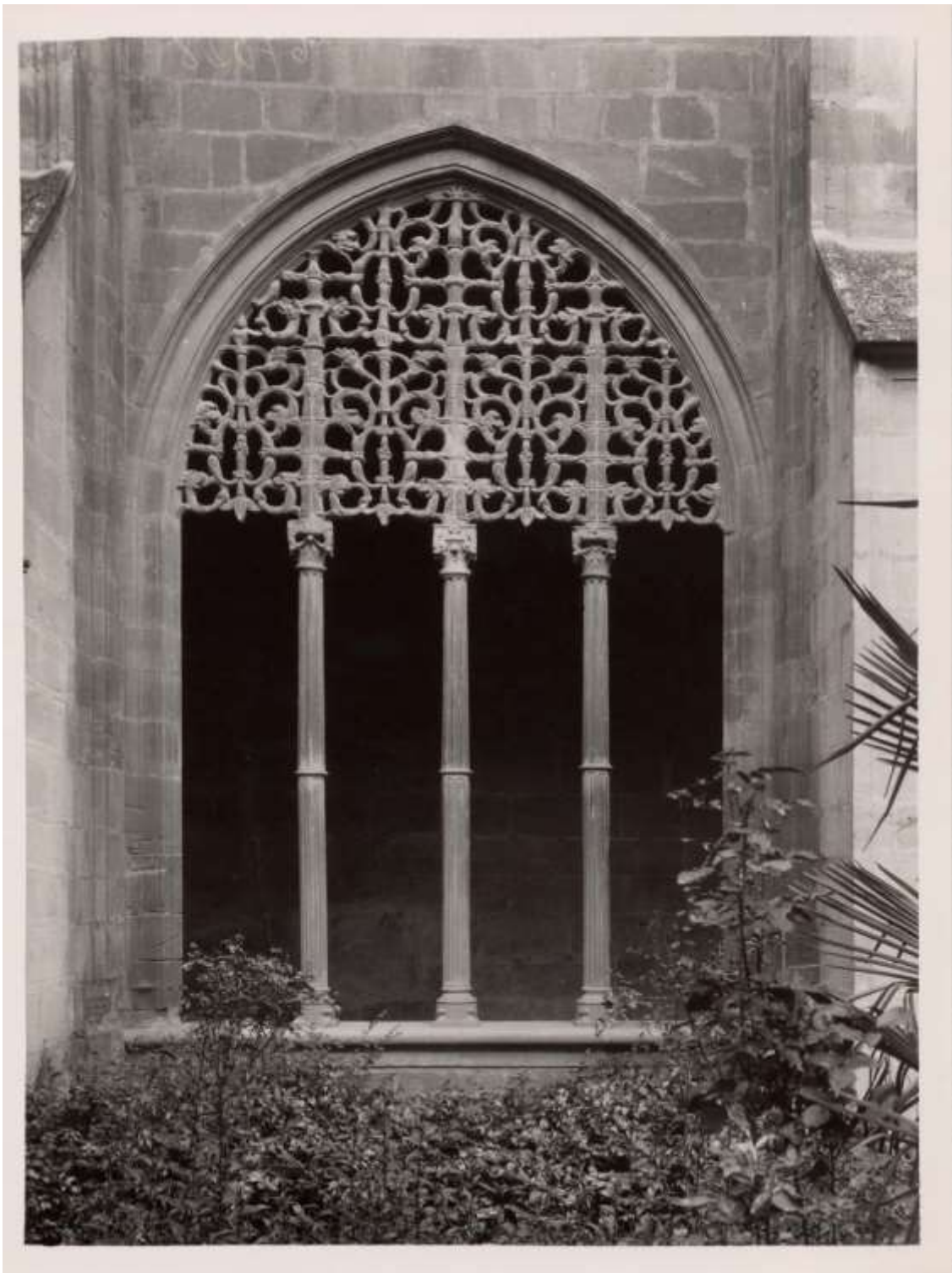
Organismos: Monasterio de Santa María la Real.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura, Ventanal.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



068. Pelai Mas, *Ventanal del lado este del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 069.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Ventanal del lado sur del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 24,1x18 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0926.
Signatura/s: 03/134.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista en detalle de uno de los ventanales de la arquería del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde el interior del patio, en dirección norte-sur y levemente desplazada al oeste respecto a su eje central, y recoge el ventanal situado en el quinto tramo empezando por el oeste del lado meridional del claustro bajo del monasterio. Entre los estribos o contrafuertes cajeados que se disponen a ambos lados y que se observan parcialmente en la imagen, especialmente el situado más al este, se abre el ventanal apuntado del quinto tramo del ala sur. En su tercio superior consta de una tracería de claraboya compuesta por cuatro tramos idénticos con bustos y seres fantásticos con la boca abierta que se distribuyen de manera circular. Esta tracería descansa sobre tres columnillas acanaladas de fuste anillado con capiteles corintios y basas cilíndricas, que apean sobre un antepecho de piedra, tapado en gran parte por la vegetación del jardín. Por encima del ventanal, sobre tres hiladas de sillería, se aprecia parte del entablamento moldurado que diferencia en fachada el claustro bajo del alto. En el extremo derecho de la fotografía se observa la jamba oriental del ventanal apuntado del cuarto tramo. Por su parte, en la esquina inferior izquierda de la imagen, desenfocadas, se adivinan algunas hojas alargadas y puntiagudas pertenecientes a una de las plantas del jardín del patio del claustro. La escena presenta una iluminación homogénea, sin sombras proyectadas sobre la fachada que lleven a pensar en una incidencia directa de la luz solar sobre el motivo fotografiado. En contraposición a esta fachada sur que da al patio, bien iluminada, el interior del ala meridional que se observa a través del ventanal

aparece oscura. A pesar de ello, se aprecia parte de un sepulcro en arcosolio hacia el oeste y de la puerta de acceso hacia el crucero de la iglesia hacia el este.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Nájera.

18. Descriptores temáticos:

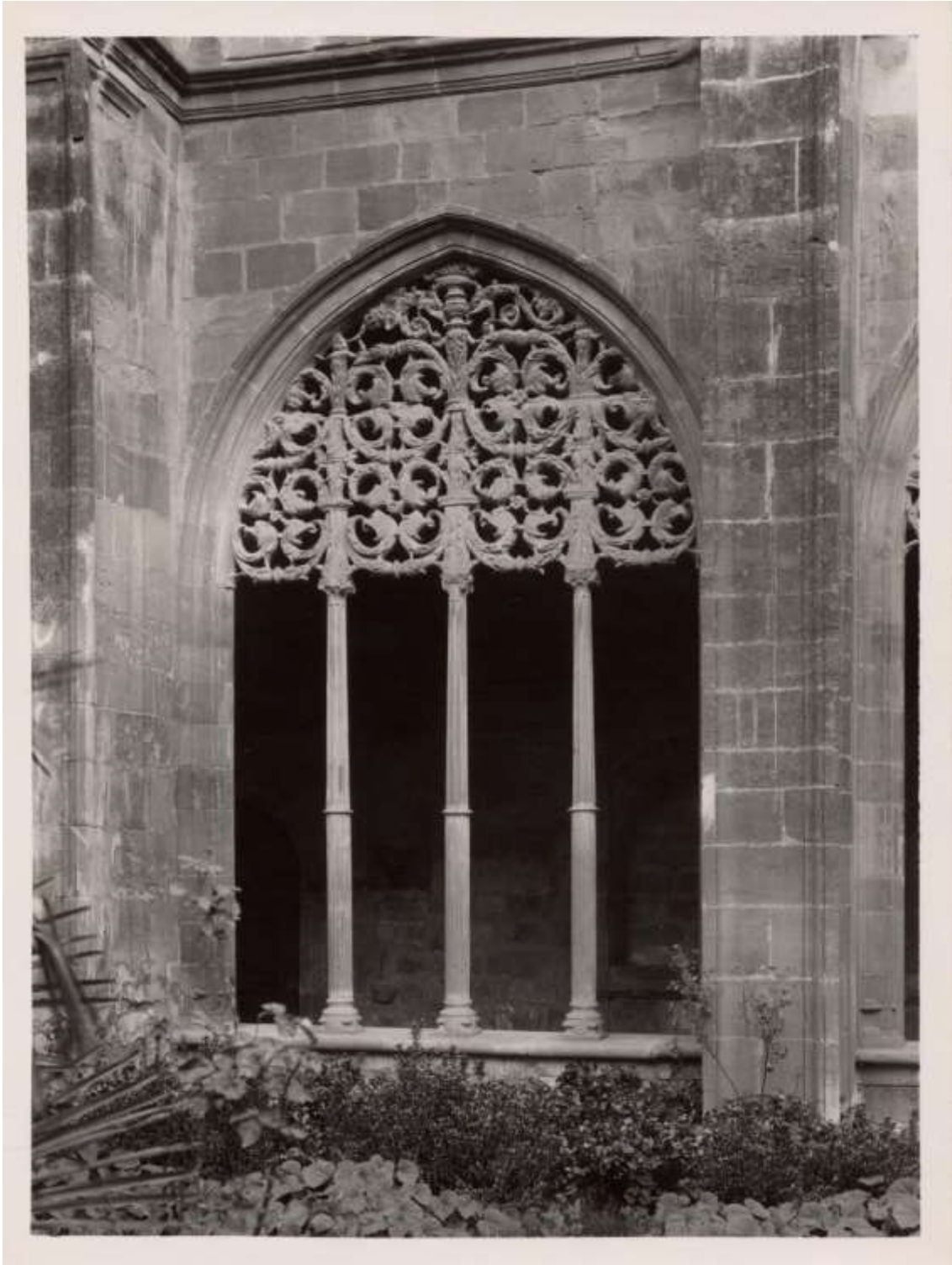
Organismos: Monasterio de Santa María la Real.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura, Ventanal.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



069. Pelai Mas, *Ventanal del lado sur del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 070.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Ángulo noroeste del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 24,2x17,9 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0927.
Signatura/s: 03/135.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista parcial del ángulo noroeste del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde el extremo occidental del ala norte del claustro bajo del monasterio y recoge, en dirección noreste-suroeste, su ángulo noroccidental. En primer plano se observa parte del ventanal apuntado más occidental de la arquería del lado norte del claustro bajo abierta hacia al patio. De este ventanal, que aparece a contraluz, se aprecia la zona baja de la tracería de claraboya que ocupa su tercio superior y las tres columnillas acanaladas de fuste anillado y capiteles corintios, que apean sobre el antepecho de piedra que separa el espacio interior del claustro del exterior del jardín del patio. Además, a través del vano de este ventanal, se puede observar el correspondiente del extremo septentrional del ala oeste, cuya tracería se compone de seres fantásticos enlazados entre sí sobre tres maineles o columnillas en las que descansa. A su vez, a través de los espacios generados por estos maineles o parteluces se pueden observar parcialmente hasta tres de los sepulcros en arcosolio que se disponen en el muro oeste del claustro bajo. En el esquinazo noroccidental en el que confluyen ambas arquerías, visible en el lado derecho de la imagen, aparecen dos hornacinas bajo doseletes de ornamentación calada y ménsula historiada, mucho más visible la localizada en el lado este próximo al lugar de la toma. En su interior se disponen imágenes de bulto redondo, viéndose tan sólo la silueta de la más alejada y el perfil de la más cercana, que representa a un personaje masculino con ropajes amplios y pelo rizado inclinado hacia delante. La escena presenta un marcado contraste de luces y sombras provocado por la dirección de la luz exterior, que proviene del sureste e incide directamente sobre el ángulo

noroccidental del patio, zona que se ilumina con intensidad. Frente a ello, la cara del ventanal apuntado con tracería y el ángulo con hornacinas y esculturas que, orientadas hacia el interior del claustro bajo, se presentan sombrías, a contraluz.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Nájera.

18. Descriptores temáticos:

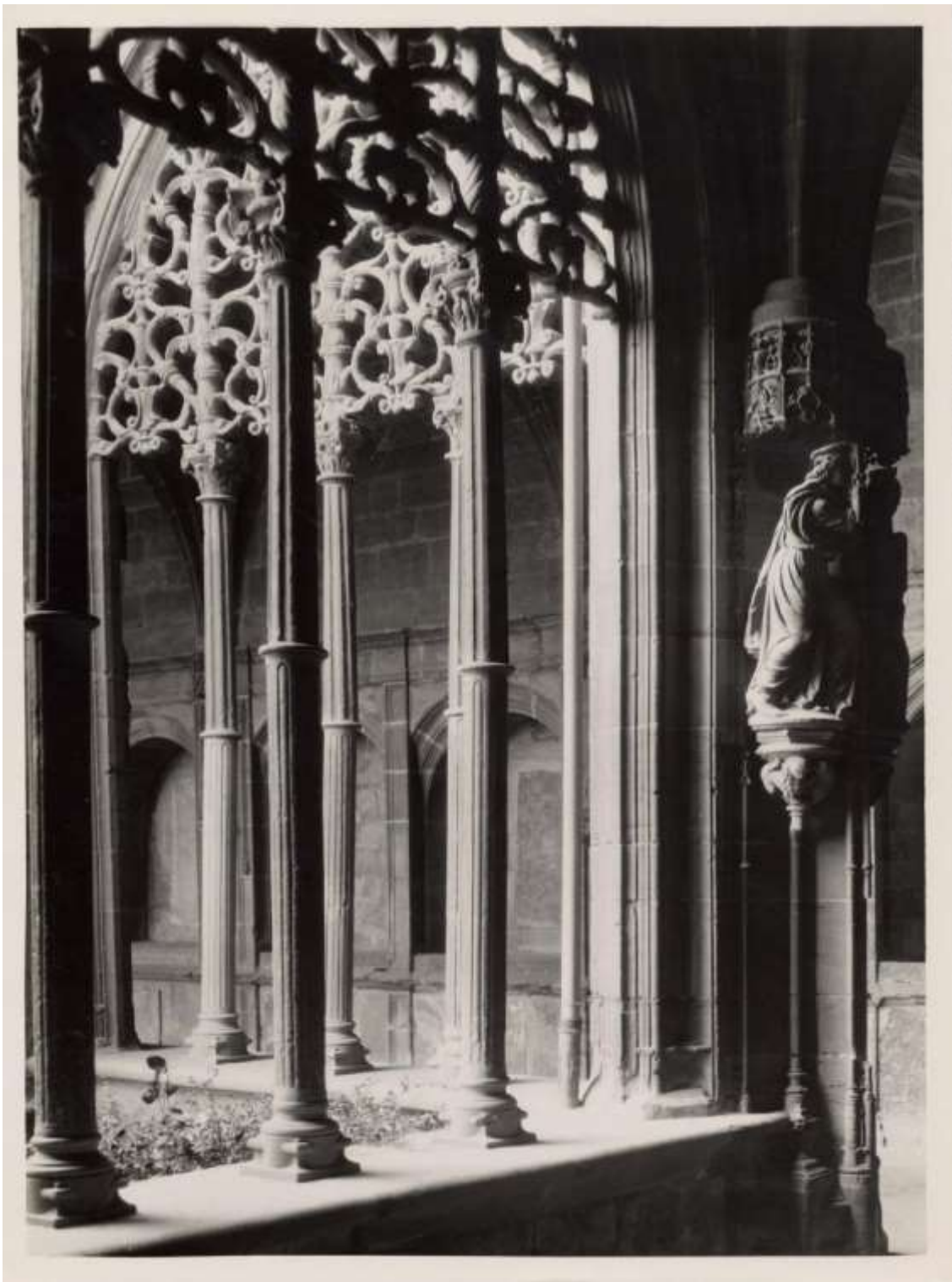
Organismos: Monasterio de Santa María la Real.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura, Ventanal.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



070. Pelai Mas, *Ángulo noroeste del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera*, Nájera, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1.3. Catedral de Santa María (Calahorra)

1. **Cat. Núm.:** 071.

2. **Tipo de objeto:** Positivo.

3. **Título:** *Fachada occidental de la catedral de Santa María en Calahorra.*

4. **Serie:** Fondo Alberto Muro.

Editor: No procede.

Impresor: No procede.

5. **Autor:** Alberto Muro.

6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de entre 1900 y 1930.

7. **Técnica:** Se desconoce.

8. **Soporte:** Papel.

9. **Formato /dimensiones:** 24x18 cm.

10. **Estado de conservación:** Bueno (pequeñas marcas en el extremo derecho de la imagen procedentes de la placa de vidrio del negativo original).

11. **Localización:**

Colección: Archivo IER.

Nº de inventario: 1.0017

Signatura/s: 01/017

Procedencia: Fondo personal Alberto Muro.

Fecha de entrada: Desconocida.

12. **Nº de ejemplares:** 1.

13. **Copias:** Se desconocen.

14. **Reproducciones:**

-Rioja Industrial, Logroño, septiembre de 1920, nº 1, s.p. (GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio y MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Laura (ed.), *Rioja Industrial (1920-1936). Edición facsímil*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2008, vol. 1, p. 45).

15. **Derechos de autor:** Se desconocen.

16. **Descripción:**

Vista general de la fachada occidental de la catedral de Santa María en Calahorra. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde el ángulo noroeste de la plaza en la que se ubica el templo, desplazada hacia la izquierda respecto al eje central del mismo, y recoge parte de la fachada oeste de la catedral en la que se sitúa la portada principal de acceso al edificio y la torre rectangular que se levanta al sur, a los pies de la nave de la epístola. En el primer plano, ocupando la parte baja de la imagen, se observan algunos de los elementos que configuran el espacio sobre el que se erige el monumento, con una explanada elevada y fuertemente expuesta a la luz solar sobre una plazuela a menor altura, recorrida por una reja que sirve de respaldo a ambos lados del banco corrido sobre el que se levanta y en el que, en el lugar más próximo al fotógrafo, descansan un par de cestos. El centro de la fotografía está dominado por la portada que se abre a los pies de la nave central y forma parte de un cuerpo adelantado en la fachada occidental de la catedral. Configurada a modo de retablo, se compone de tres cuerpos y tres calles con remate en frontón triangular, coronado por una imagen del arcángel san Miguel y

sendas calles laterales al norte y el sur. En el primer piso se observan cinco de las seis columnas corintias que reciben la balaustrada de separación de los dos primeros cuerpos, localizándose dos pares a ambos lados de la gran puerta de acceso de medio punto y una última en el lateral norte. En el espacio entre las columnas se abren hornacinas ocupadas por imágenes de santos y, bajo la situada más al norte de la parte frontal, entre los pedestales, destaca la presencia de un hombre con camisa remangada y tocado de boina, que sirve de referencia para comprender las dimensiones del edificio. El segundo cuerpo posee una hornacina central con imagen de la Asunción con escudos soportados por angelotes entre los pares de pilastras que la enmarcan a los lados y el tercero presenta un óculo central sobre frontón partido con fruteros y molduras geométricas a ambos lados. Tras este cuerpo central aparece la torre rectangular que se levanta a los pies en el lado de la epístola, pudiendo observar parcialmente sus cinco cuerpos, algunos de los vanos de medio punto que se abren tanto al norte, pareados, como al oeste en los dos últimos cuerpos, y el arranque de la linterna octogonal que la remata, así como las pequeñas torres octogonales, que rematan las esquinas del cuerpo inferior. Asimismo, tras la figura del arcángel, se asoma el reloj ubicado en el quinto cuerpo de la torre. Hacia el norte aparece el muro occidental de la nave del evangelio, de menor altura que la central, en el que destacan, de arriba hacia abajo, la balaustrada que lo recorre dando continuidad a la existente en la portada, una pilastra corintia decorativa y una pequeña puerta de acceso en arco rebajado. La luz solar incide de manera directa sobre la fachada, en dirección suroeste-noreste, lo que contribuye a que el volumen de la portada proyecte sus sombras sobre el muro septentrional y que la cara norte de la torre rectangular quede en penumbra.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Calahorra.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Catedral de Santa María.

Materias: Arquitectura religiosa.

19. Descriptores onomásticos: Alberto Muro (fotógrafo).

20. Observaciones: Negativo en placa de vidrio en nº de inventario 3.0099. Cronología tomada en base al negativo (3.0099), el positivo es de la década de los setenta del siglo XX. Inscripción en el margen inferior del negativo original, pegada sobre una cinta adhesiva a la placa de vidrio: "Calahorra. Catedral. Portada principal. ~~Nº 58~~. Nº 117".

21. Bibliografía:



071. Alberto Muro, *Fachada occidental de la catedral de Santa María en Calahorra*, Calahorra, 1900-1930, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

- 1. Cat. Núm.:** 072.
- 2. Tipo de objeto:** Positivo.
- 3. Título:** *Portada de San Jerónimo de la catedral de Santa María en Calahorra.*
- 4. Serie:** Fondo Alberto Muro.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
- 5. Autor:** Alberto Muro.
- 6. Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de entre 1900 y 1930.
- 7. Técnica:** Se desconoce.
- 8. Soporte:** Papel.
- 9. Formato /dimensiones:** 24x18 cm.
- 10. Estado de conservación:** Bueno; rotura del negativo original con pérdida significativa de material en la esquina superior derecha y, de menor entidad, en la esquina superior izquierda de la placa de vidrio.
- 11. Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0019.
Signatura/s: 01/019.
Procedencia: Fondo personal Alberto Muro.
Fecha de entrada: Desconocida.
- 12. Nº de ejemplares:** 1.
- 13. Copias:** Se desconocen.
- 14. Reproducciones:** Se desconocen.
- 15. Derechos de autor:** Se desconocen.
- 16. Descripción:**
Fotografía de la portada norte, o de San Jerónimo, de la catedral de Santa María en Calahorra. La imagen, tomada en disposición vertical, recoge frontalmente la portada de acceso al templo situada en la fachada septentrional de la catedral, desde un punto de vista sobreelevado. Esta portada se compone de tres cuerpos. El doble ingreso bajo arcos carpaneles se encuentra enmarcado por tres pilastras con retropilastras, y entablamento, todo ello ornamentado profusamente con grutescos. En su parte inferior, presentan una significativa pérdida de materia que apenas permite observar los prismas cajeados de los pedestales que las soportaban, tan sólo perceptibles de manera parcial en el caso de las situadas más al oeste (derecha del espectador). Sobre este primer cuerpo de ingreso, entre columnas jónicas, se localiza el tímpano en arco ligeramente apuntado con arquivoltas decoradas con elementos florales e imaginería. La escena central representa la coronación de la Virgen y se encuentra flanqueada por las imágenes de san Emeterio y san Celedonio. En las claves, la interior se decora con la figura de un ángel músico sobre concha y la externa con la representación de Cristo Salvador. En las enjutas aparecen relieves de ángeles trompeteros. En el último piso, se dispone un entablamento con decoración geométrica moldurada sobre el que descansa el tejeroz. La fotografía también permite ver a ambos lados de la portada los sillares del muro en el que se inserta y el pavimento adyacente al acceso, conformado por cantos dispuestos de manera

vertical. La iluminación no es homogénea, quedando difuminados los elementos situados en su mitad superior a causa de una excesiva entrada de luz, que llega a quemar la imagen por el extremo. Asimismo, la fotografía presenta un leve desenfoque en la zona central.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Calahorra.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Catedral de Santa María.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura monumental.

19. Descriptores onomásticos: Alberto Muro (fotógrafo).

20. Observaciones: Negativo en placa de vidrio en nº de inventario 3.0113. Cronología tomada en base al negativo (3.0113), el positivo es de la década de los setenta del siglo XX.

21. Bibliografía:



072. Alberto Muro, *Portada de San Jerónimo de la catedral de Santa María en Calahorra*, Calahorra, 1900-1930, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 073.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Tímpano de la portada de San Jerónimo de la catedral de Santa María en Calahorra.*
4. **Serie:** Fondo Alberto Muro.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Alberto Muro.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de entre 1900 y 1930.
7. **Técnica:** Se desconoce.
8. **Soporte:** Papel.
9. **Formato /dimensiones:** 17x22,5 cm
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0020.
Signatura/s: 01/020.
Procedencia: Fondo personal Alberto Muro.
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:**
-Catálogo de Exposición, *Alberto Muro. Fotografías (1895-1935)*. Logroño, Ayuntamiento de Logroño, Casa de la Imagen, 2009 (Jesús Rocandio, comisario; textos de Antonio Comi, Alberto Egido, Isabel Murillo y Jesús Rocandio), p. 89.
15. **Derechos de autor:** Se desconocen.
16. **Descripción:**
Vista en detalle del tímpano de la portada septentrional, o de San Jerónimo, de la catedral de Santa María en Calahorra. La fotografía, tomada en disposición horizontal, recoge frontalmente la ornamentación escultórica del tímpano de la portada norte de la catedral. Sin embargo, el encuadre de la imagen presenta un leve desplazamiento hacia la izquierda del espectador respecto al eje central del tímpano, generando un desequilibrio en la composición de la toma al perder la simetría esperada. El protagonismo recae sobre la escena central en la que se representa la Coronación de la Virgen con Niño por parte de dos pequeños ángeles, sobre los que se dispone una concha en la clave del arco levemente apuntado que la enmarca, con la imagen de un ángel músico. La imagen de la Virgen está flanqueada por san Emeterio y san Celedonio. El tímpano lo forman varias arquivoltas que presentan diferente decoración. En la esquina superior derecha se pueden observar parcialmente dos de las figuras que decoran la arquivolta exterior. En la parte inferior, bajo el tímpano, se dispone un dintel decorado con grutescos, angelotes y cartelas con inscripciones. La iluminación de la imagen es homogénea, aunque las diferentes alturas y niveles de las molduras, los relieves y las esculturas adosadas

generan algunas sombras y zonas de penumbra como, por ejemplo, en el friso bajo el tímpano, o en el cuerpo interno de la concha que se dispone sobre la escena de la Coronación.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Calahorra.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Catedral de Santa María.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura monumental.

19. Descriptores onomásticos: Alberto Muro (fotógrafo).

20. Observaciones: Negativo en placa de vidrio en nº de inventario 3.0112. Cronología tomada en base al negativo (3.0112), el positivo es de la década de los setenta del siglo XX.

21. Bibliografía:



073. Alberto Muro, *Tímpano de la portada de San Jerónimo de la catedral de Santa María en Calahorra, Calahorra, 1900-1930*, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 074.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Interior de la catedral de Santa María en Calahorra.*
4. **Serie:** Fondo Alberto Muro.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Alberto Muro.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de entre 1900 y 1930.
7. **Técnica:** Se desconoce.
8. **Soporte:** Papel.
9. **Formato /dimensiones.** 24x18 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0021.
Signatura/s: 01/021.
Procedencia: Fondo personal Alberto Muro.
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:**
-Rioja Industrial, Logroño, septiembre de 1932, nº 12, s.p. (GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio y MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Laura (ed.), *Rioja Industrial (1920-1936). Edición facsímil*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2008, vol. 3, p. 740).
15. **Derechos de autor:** Se desconocen.
16. **Descripción:**

Vista parcial del interior de la catedral de Santa María en Calahorra. La fotografía, en disposición vertical, está tomada con orientación sureste-noroeste desde la nave del lado de la epístola hacia la nave central del templo en la que se localiza el coro bajo. En consecuencia, la imagen recoge parcialmente los tres tramos de la nave meridional y parte de la nave del crucero adyacente al coro bajo. En el primer plano se observan los grandes pilares prismáticos que definen los tramos central y sur de la nave del crucero, decorados en su mitad inferior con amplios cortinajes. De la nave del lado de la epístola, además del suelo embaldosado que presenta una trama ajedrezada, se observan las bóvedas de crucería estrelladas, el lado del trascoro con cuatro hornacinas en las que se ubican figuras de apóstoles y santos y, al fondo, una capilla con su retablo. De la nave central se observan los antepechos de rejería que definen la zona con bancos para los fieles, un púlpito adosado a uno de los pilares del lado de la epístola, la reja que cierra el coro bajo y, difuminado por la excesiva entrada de luz, el órgano adaptado a uno de los arcos formeros apuntados, que separan la nave central de la del evangelio. En el lado derecho del espectador, en el plano más alejado, aparece la puerta de acceso al templo por el norte en arco apuntado. La imagen presenta una fuerte sobreexposición lumínica en la zona superior correspondiente a las partes altas de los muros y bóvedas, como consecuencia de una

entrada excesiva de luz a través de los vanos abiertos en el edificio. Este hecho dificulta la vista en detalle de algunos de los elementos arquitectónicos del interior de la catedral en sus niveles superiores.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Calahorra.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Catedral de Santa María.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura, Rejería, Retablo.

19. Descriptores onomásticos: Alberto Muro (fotógrafo).

20. Observaciones. Negativo en placa de vidrio en nº de inventario 3.0102. Cronología tomada en base al negativo (3.0102), el positivo es de la década de los setenta del siglo XX. Inscripción en el margen inferior del negativo original: "Nº 50. 120"

21. Bibliografía:

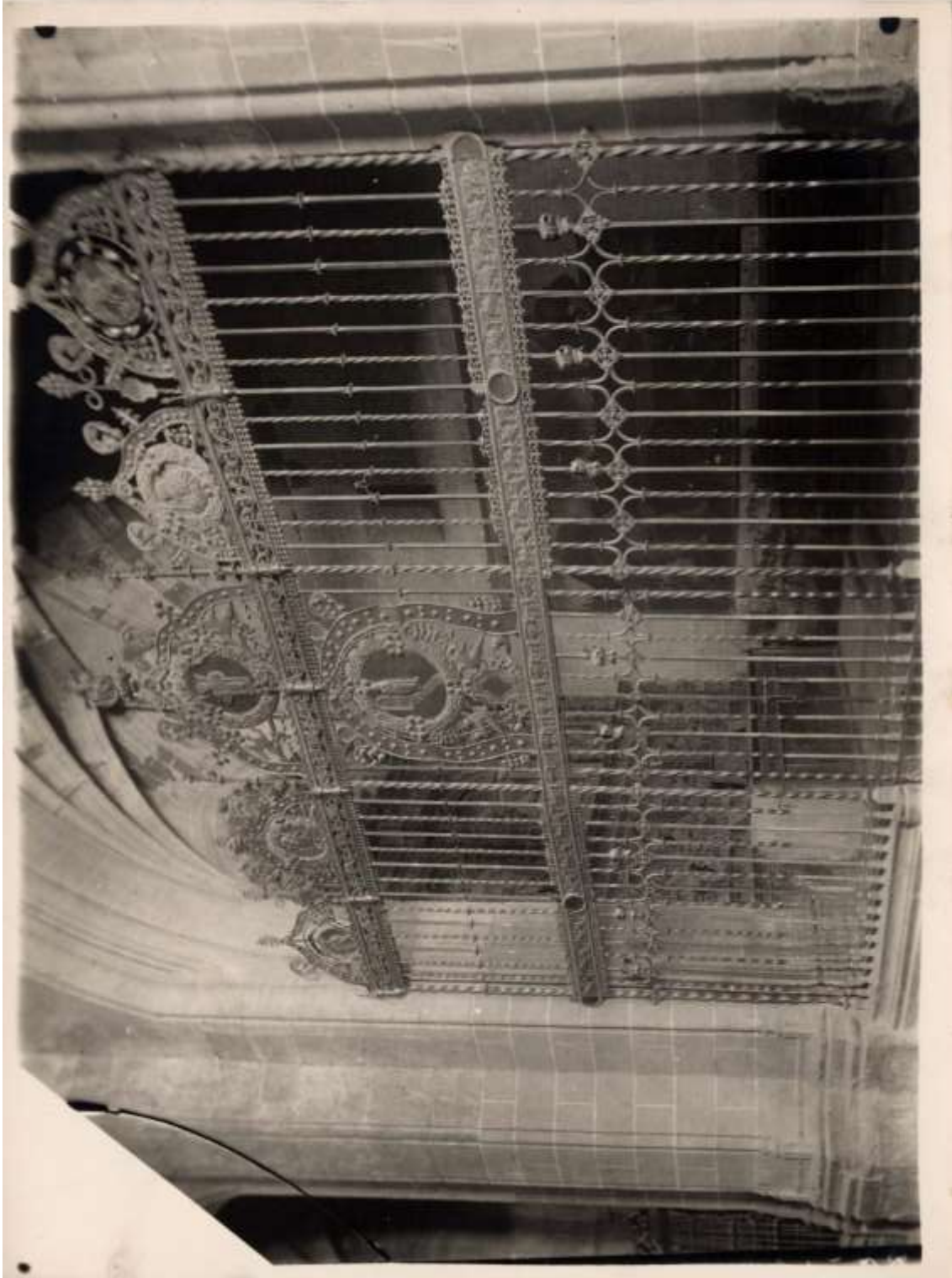


074. Alberto Muro, *Interior de la catedral de Santa María en Calahorra*, Calahorra, 1900-1930, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 075.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Reja de la capilla de San Pedro de la catedral de Santa María en Calahorra.*
4. **Serie:** Fondo Alberto Muro.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Alberto Muro.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de entre 1900 y 1930.
7. **Técnica:** Se desconoce.
8. **Soporte:** Papel.
9. **Formato /dimensiones:** 17,5x23,5 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno; rotura del negativo original con pérdida de material de la placa de vidrio en la esquina superior izquierda.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0022.
Signatura/s: 01/022.
Procedencia: Fondo personal Alberto Muro.
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Se desconocen.
16. **Descripción**
Vista en detalle de la reja de la capilla de San Pedro de la catedral de Santa María en Calahorra. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde el interior de la nave septentrional del templo, en dirección noroeste-sureste, y recoge frontalmente la reja que cierra la capilla situada en el segundo tramo del lado de la epístola, dedicada a la advocación de san Pedro. Esta reja se compone de dos cuerpos con frisos y crestería en el remate con grutescos e imaginería. Del interior de la capilla tan sólo se intuye el retablo en alabastro situado en el muro oriental y un vano rectangular, un lienzo de grandes dimensiones y un banco en el muro meridional. En torno a la reja se pueden observar parcialmente tanto los pilares que separan las diferentes capillas laterales de los primeros tramos del lado de la epístola, como la bóveda de crucería que cubre el espacio. El interior de la capilla queda en penumbra, especialmente en el lado derecho del espectador correspondiente a su esquina suroeste, motivo por el cual la luz que ilumina la escena procede desde alguno de los vanos abiertos en la fachada occidental del templo.
17. **Descriptorios geográficos (país, provincia, localidad, vía o término).**
España, La Rioja, Calahorra.
18. **Descriptorios temáticos:**
Organismos: Catedral de Santa María.
Materias: Arquitectura religiosa, Rejería, Retablo.
19. **Descriptorios onomásticos:** Alberto Muro (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos. Negativo en placa de vidrio en nº de inventario 3.0100. Cronología tomada en base al negativo (3.0100), el positivo es de la década de los setenta del siglo XX.

21. Bibliografía:



075. Alberto Muro, *Reja de la capilla de San Pedro de la catedral de Santa María en Calahorra, Calahorra, 1900-1930*, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 076.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Retablo y capilla de la Visitación de la catedral de Santa María en Calahorra.*
4. **Serie:** Fondo Alberto Muro.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Alberto Muro.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de entre 1900 y 1930.
7. **Técnica:** Se desconoce.
8. **Soporte:** Papel.
9. **Formato /dimensiones:** 22x17,5 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0023.
Signatura/s: 01/023.
Procedencia: Fondo personal Alberto Muro.
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:**
-*Rioja Industrial*, Logroño, septiembre de 1926, nº 6, s.p. (GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio y MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Laura (ed.), *Rioja Industrial (1920-1936). Edición facsímil*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2008, vol. 1, p. 289).
-RUIZ GALARRETA, José María y ALCOLEA, Santiago, *Guías artísticas de España. Logroño y su provincia*. Barcelona, Editorial Aries, 1962, p. 60.
15. **Derechos de autor:** Se desconocen.
16. **Descripción:**
Vista general del retablo y la capilla de la Visitación de la catedral de Santa María en Calahorra. La fotografía, en disposición vertical, está tomada frontalmente desde el interior de la capilla en la que se sitúa, el segundo tramo de la nave del evangelio, y recoge el retablo por completo, así como parte de los muros adyacentes y el pavimento sobre el que se levanta. Sobre el banco con mantel se erige el retablo de dos cuerpos de tres calles con ático. Tanto en el primer cuerpo, dividido por pilastras, como en las calles laterales del segundo, diferenciadas por columnas, se disponen relieves con escenas de la Pasión de Cristo, y la vida de san Juan Bautista y la Virgen. En la calle central aparecen dos escenas, con esculturas de bulto redondo, que representan la Visitación de la Virgen a Santa Isabel en la parte baja y el Calvario en la parte superior. En la concha que compone el ático aparece la figura del Padre Eterno. A ambos lados aparecen las puertas de madera del retablo abiertas, ocupando gran parte del muro en la parte izquierda del espectador y, en el lado izquierdo, tapando parte de la reja de la capilla. En el pavimento destaca un gran escalón o pedestal de anchura similar al retablo y, en la zona de la rejería, un pequeño

florero. La iluminación parece artificial e incide directamente sobre el retablo y las puertas, quedando la zona derecha del espectador correspondiente con la rejería en penumbra.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Calahorra.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Catedral de Santa María.

Materias: Arquitectura religiosa, Retablo, Pintura.

19. Descriptores onomásticos: Alberto Muro (fotógrafo).

20. Observaciones: Negativo en placa de vidrio en nº de inventario 3.0097. Cronología tomada en base al negativo (3.0097), el positivo es de la década de los setenta del siglo XX. Este retablo, tras su restauración en 1994, fue trasladado a su ubicación original en la capilla del segundo tramo de la nave del evangelio. La Virgen del Calvario fue robada.

21. Bibliografía:



076. Alberto Muro, *Retablo y capilla de la Visitación de la catedral de Santa María en Calahorra*, 1900-1930, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 077.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Sacristía de la catedral de Santa María en Calahorra.*
4. **Serie:** Fondo Alberto Muro.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Alberto Muro.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de entre 1900 y 1930.
7. **Técnica:** Se desconoce.
8. **Soporte:** Papel.
9. **Formato /dimensiones:** 18x24 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0024.
Signatura/s: 01/024.
Procedencia: Fondo personal Alberto Muro.
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Copia en mayor tamaño en nº de inventario 1.2938.
14. **Reproducciones:**
-Rioja Industrial, Logroño, septiembre de 1930, nº 10, s.p. (GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio y MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Laura (ed.), *Rioja Industrial (1920-1936). Edición facsímil*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2008, vol. 2, p. 588).
15. **Derechos de autor:** Se desconocen.
16. **Descripción:**
Vista general de la sacristía de la catedral de Santa María en Calahorra. La fotografía, tomada en disposición horizontal, recoge frontalmente y con dirección oeste-este los dos últimos tramos de la sacristía. La estancia presenta una cajonería corrida que cubre los tres muros visibles en la imagen, compuesta por tres órdenes de cajones y respaldos de espejo con frontones triangulares y semicirculares. Sobre ella, ocupando todo el muro del testero, aparece un fresco bajo arco de medio punto que representa la Inmaculada Concepción. A ambos lados de esta pintura, sobre las pilastras, se localizan sendas hornacinas con imágenes. Destaca la profusa decoración de la estancia, con numerosos cuadros de diferente tamaño y pintura mural, que apenas dejan ver parte del muro existente entre la cajonería y las dos cúpulas sobre pilares que cubren estos dos tramos de la estancia. La estancia se cubre con cúpulas sobre robustas pilastras y línea de imposta moldurada. Tanto las cúpulas como las pechinas y los arcos presentan pinturas ornamentales y figurativas. Sobre el pavimento de losetas con motivo geométrico no se dispone ningún mobiliario. La iluminación de la sacristía es bastante homogénea, si bien destaca una mayor incidencia de luz en la figura central de la pintura de la Inmaculada Concepción que cubre todo el muro oriental. Esta luz procede de los vanos abiertos en alto en

el muro sur, bajo las cúpulas. Este hecho provoca que las cajonerías de dicho lado presenten una menor iluminación que las dispuestas en el lado norte.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Calahorra.

18. Descriptores temáticos:

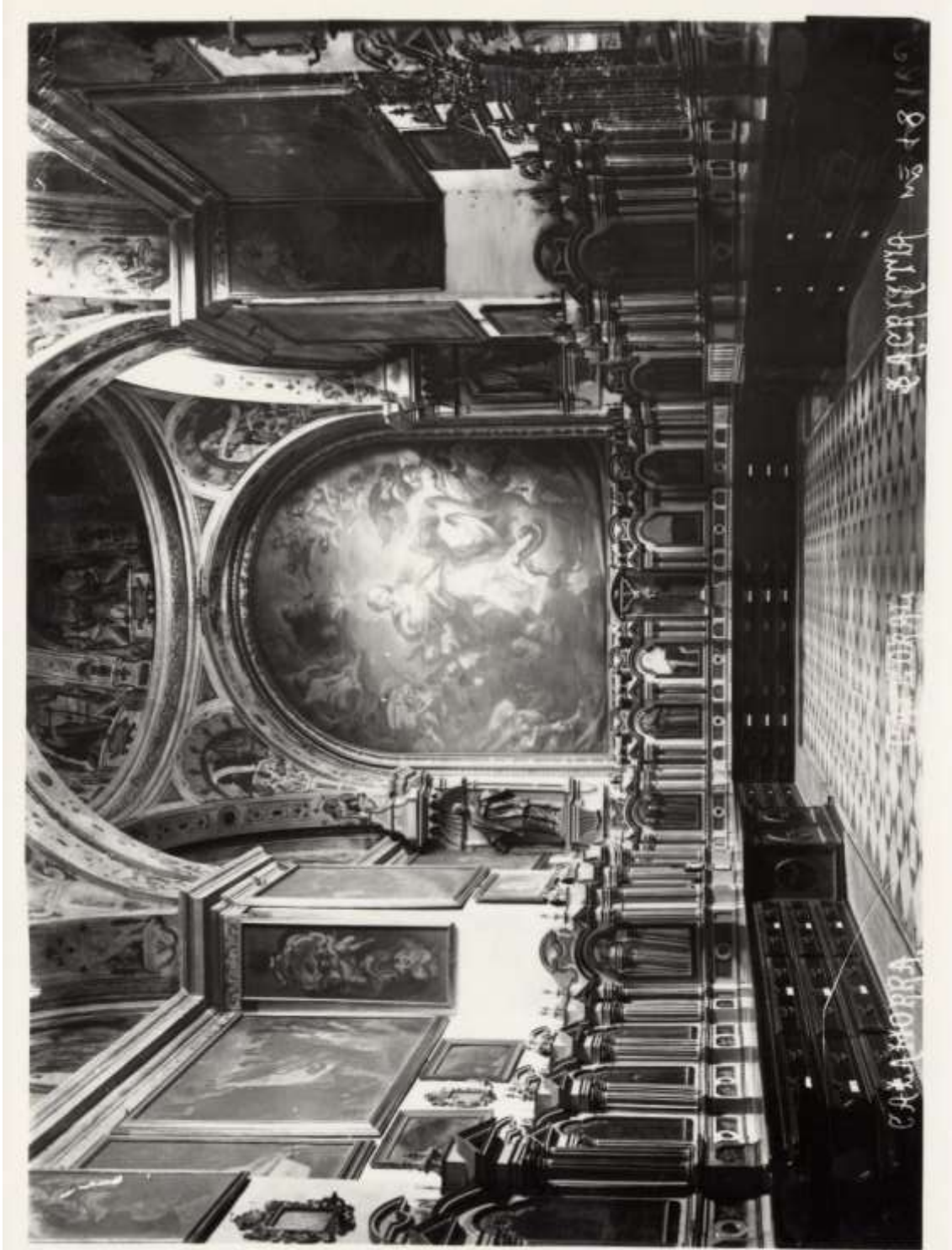
Organismos: Catedral de Santa María.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura, Pintura, Cajonería.

19. Descriptores onomásticos: Alberto Muro (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos. Negativo en placa de vidrio en nº de inventario 3.0105. Cronología tomada en base al negativo (3.0105), el positivo es de la década de los setenta del siglo XX. Inscripción en el margen inferior de la fotografía, sobre la imagen: "CALAHORRA./ CATEDRAL/ SACRISTIA Nº 18".

21. Bibliografía:



077. Alberto Muro, *Sacristía de la catedral de Santa María en Calahorra*, Calahorra, 1900-1930, copia positiva sobre papel
(Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 078.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Coro bajo de la catedral de Santa María en Calahorra.*
4. **Serie:** Fondo Alberto Muro.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Alberto Muro.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de entre 1900 y 1930.
7. **Técnica:** Se desconoce.
8. **Soporte:** Papel.
9. **Formato /dimensiones:** 18x24 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0025.
Signatura/s: 01/025.
Procedencia: Fondo personal Alberto Muro.
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Se desconocen.
16. **Descripción:**

Vista general del coro bajo de la catedral de Santa María en Calahorra. La fotografía, en disposición vertical y en dirección este-oeste, recoge frontalmente la sillería de coro que se ubica en el primero y segundo tramo de la nave central del templo. En torno a un gran facistol situado en el centro del coro bajo, rematado por un pequeño templete con imagen en su interior y sobre el que descansan grandes cantorales, cerrado el que se ve de frente, se disponen los tres lados de la sillería de coro compuesta por doble nivel de asientos. Tanto los sitiales inferiores como los superiores poseen respaldo con relieves de bustos, en el caso de los primeros, y figuras de cuerpo completo, en el caso de los segundos. Asimismo, los respaldos de los sitiales bajos se rematan con una especie de dosel inclinado que sirve de atril para los asientos superiores. La sillería de coro se corona en todo su perímetro con un dosel profusamente decorado con grotescos, imaginería y barrotes a modo de balaustrada. Sobre ésta, en el centro del lado occidental, se erige una imagen de Cristo Resucitado que mira hacia los pies de la catedral y que, por el gran destello de luz que domina el tercio superior de la imagen, se aprecia con dificultad. En cada uno de los lados laterales de la sillería de coro aparecen dos tramos de cuatro escalones que dan acceso al nivel superior de asientos. Estas escalerillas están cubiertas por una alfombra que se extiende por todo el pavimento del coro bajo y que, en el lado occidental, no se adapta por completo a la forma del mismo, superponiéndose a la parte inferior de los propios sitiales. Tras el coro, al fondo de la imagen y a pesar de la gran sobreexposición que presenta este espacio y que dificulta la apreciación de los elementos que se localizan en él, se advierten

algunos elementos constructivos del interior de la catedral como los arcos formeros apuntados que separan cada una de las tres naves del edificio, o el arranque de los nervios que configuran las bóvedas de crucería que cubren los pies del templo. La iluminación de la escena se caracteriza por un marcado contraste entre la zona del coro bajo, que ocupa los dos tercios inferiores de la fotografía, y el resto del edificio reproducido, que se muestra en la parte superior de la imagen. Esta última está dominada por una fuerte exposición lumínica procedente de los vanos abiertos en los muros de los últimos tramos y que quemán la parte superior de la fotografía, dificultando la observación en detalle de los elementos arquitectónicos que aparecen tras el coro de la catedral. En lo que respecta a este coro bajo, protagonista de la imagen, la iluminación es mucho más homogénea, si bien existe una mayor entrada de luz en dirección sur-norte que incide con mayor intensidad sobre la sillería del lado septentrional.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Calahorra.

18. Descriptores temáticos:

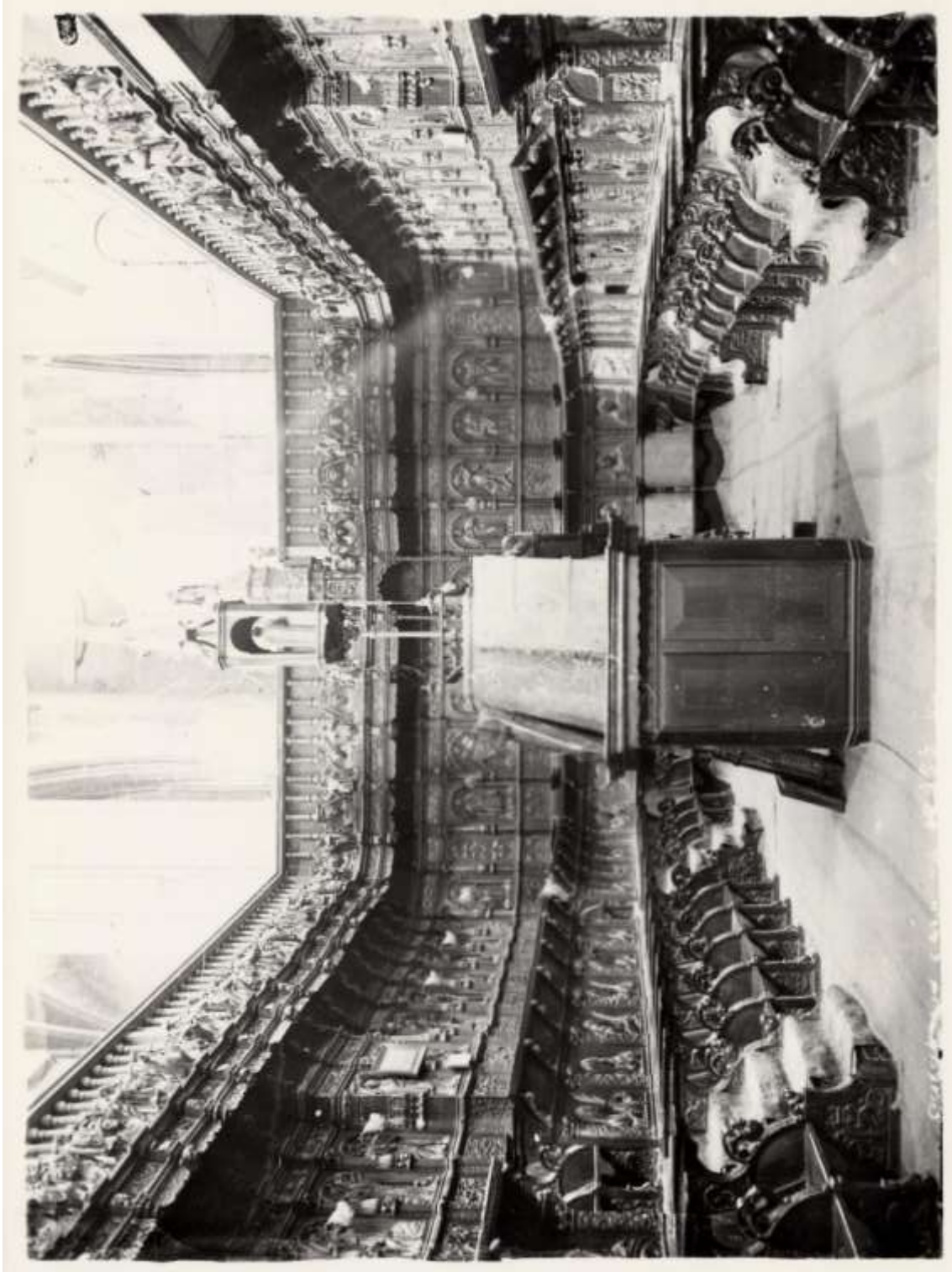
Organismos: Catedral de Santa María.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura, Sillería de coro.

19. Descriptores onomásticos: Alberto Muro (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos. Negativo en placa de vidrio en nº de inventario 3.0109. Cronología tomada en base al negativo (3.0019), el positivo es de la década de los setenta del siglo XX.

21. Bibliografía:



078. Alberto Muro, *Coro bajo de la catedral de Santa María en Calahorra*, Calahorra, 1900-1930, copia positiva sobre papel
(Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 079.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Fachada occidental de la catedral de Santa María en Calahorra.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 24x18 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0600
Signatura/s: 02/028
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista de la fachada occidental de la catedral de Santa María en Calahorra. La fotografía, tomada en disposición vertical y en orientación este-oeste, recoge la fachada oeste del templo y la torre que se erige a sus pies, así como el amplio espacio abierto de plaza que le precede y sirve de acceso. El motivo central de la imagen lo constituye la fachada occidental de la catedral de Calahorra, en la que destaca su portada de acceso a la nave central y la torre rectangular que se erige sobre la nave lateral de la epístola. La portada se dispone en un volumen adelantado y se distribuye a modo de retablo con tres cuerpos y remate en frontón triangular, coronado por la imagen del arcángel san Miguel. En el piso bajo se abre una gran puerta de acceso en arco de medio punto con hornacinas a cada lado entre columna corintias. El segundo piso, diferenciado del inferior por medio de una balaustrada que recorre toda la fachada, se conforma de hornacina central con imagen de la Asunción y escudos con angelotes a los lados. el tercer cuerpo, que se remata con frontón, presenta un óculo en el centro y decoraciones geométricas en los laterales. En su extremo sur se levanta la torre, recogida en la fotografía en su totalidad. Es de sección rectangular y posee cinco cuerpos y remate en torre octogonal y torrecillas similares en las esquinas del cuerpo superior. Los cuerpos cuarto y quinto presenta un vano de medio punto en el lado oeste y otros dos en el lado norte. En el quinto cuerpo de este último lado también se localiza un reloj circular que, en el momento de la toma, marca la una menos cuarto. Además de la plaza adyacente a la entrada por el oeste, en la que se dispone un banco corrido y una hilera de árboles paralela, la imagen permite observar otras construcciones cercanas a la catedral en el lado septentrional. Otro pequeño detalle es el que aparece en la esquina superior

derecha, donde asoman las terminaciones de las ramas de un árbol situado junto al fotógrafo. La luz solar incide sobre la fachada occidental en dirección suroeste-noreste, iluminando los elementos orientados al oeste y generando sombras en aquellos volúmenes y paramentos orientados al norte, como en el caso de la torre o la fachada del acceso al claustro, adosado a la catedral en su lado meridional.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Calahorra.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Catedral de Santa María.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura monumental.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



079. Pelai Mas, *Fachada occidental de la catedral de Santa María en Calahorra*, Calahorra, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 080.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Vista parcial de la fachada occidental de la catedral de Santa María en Calahorra.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 24,1x18 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0601.
Signatura/s: 02/029.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**
Vista en detalle de la fachada occidental de la catedral de Santa María en Calahorra. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde la plaza que da acceso al edificio desde el oeste y recoge la portada occidental de la catedral y, parcialmente, la torre rectangular que se levanta en el lado meridional. Tras el banco corrido con reja, los tres árboles precedentes y el poste del alumbrado paralelos a una zona abierta adyacente al templo, aparece la portada oeste configurada a modo de retablo en un volumen que sirve de entrada principal a la catedral. Se compone de tres cuerpos con ático en frontón triangular. Dos de los árboles de la plaza impiden observar parte de los laterales del cuerpo inferior, compuesto por una gran puerta de entrada en arco de medio punto, flanqueada por columnas corintias y hornacinas entre ellas. Por delante del segundo cuerpo recorren transversalmente tres cables de la luz correspondientes al alumbrado público que, sin embargo, no impiden observar los detalles arquitectónicos del mismo. En la calle central, sobre la balaustrada que separa los cuerpos inferiores y se prolonga a lo largo de los muros, se abre una hornacina con la imagen de la Asunción y, a cada lado, entre pilastras con grutescos se localiza un escudo sostenido por ángeles. El tercer cuerpo se configura en torno a un óculo central que se culmina con un frontón triangular, rematado por una imagen del arcángel san Miguel que ha perdido el rostro. A este tercer cuerpo se adosa la nave central, que destaca en altura respecto a las laterales y presenta un tejado a dos aguas. En el lado izquierdo de la imagen, destaca la presencia de una persona de espaldas al fotógrafo que se inclina hacia un cesto apoyado en el banco corrido de la plaza. La luz solar procede desde el suroeste, iluminando directamente la fachada occidental y generando sombras en los elementos

orientados al norte. Por este motivo, las caras septentrionales de la torre y la nave central que se prolonga hacia el este presentan una menor iluminación.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Calahorra.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Catedral de Santa María.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura monumental.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



080. Pelai Mas, *Vista parcial de la fachada occidental de la catedral de Santa María en Calahorra*, Calahorra, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

- 1. Cat. Núm.:** 081.
- 2. Tipo de objeto:** Positivo.
- 3. Título:** *Portada de San Jerónimo de la catedral de Santa María en Calahorra.*
- 4. Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
- 5. Autor:** Pelai Mas.
- 6. Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
- 7. Técnica:** Gelatinobromuro.
- 8. Soporte:** Papel baritado.
- 9. Formato /dimensiones:** 23,7x16,9 cm.
- 10. Estado de conservación:** Bueno.
- 11. Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0602.
Signatura/s: 02/030.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
- 12. Nº de ejemplares:** 1.
- 13. Copias:** Se desconocen.
- 14. Reproducciones:** Se desconocen.
- 15. Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
- 16. Descripción:**

Vista general de la portada norte, o de San Jerónimo, de la catedral de Santa María en Calahorra. La fotografía, tomada en disposición vertical, recoge frontalmente la portada de doble ingreso situada en la fachada septentrional del edificio desde un punto sobreelevado. En concreto, la imagen muestra por completo la portada de San Jerónimo que se abre en el tercer tramo de la nave norte desde los pies, y que se compone de tres cuerpos. En el inferior se dispone el doble ingreso en carpanel enmarcado por pilastras profusamente ornamentadas con grutescos, presentando en la zona baja una significativa pérdida de materia que ha hecho desaparecer los prismas cajeados que las soportaban, y de los que sólo queda algún resto bajo las pilastras situadas más al oeste, a la derecha del espectador. En el momento de la toma, la puerta más oriental se encuentra abierta. Sobre el dintel que culmina este primer cuerpo de ingreso se dispone, entre columnas jónicas adosadas, el tímpano ligeramente apuntado con arquivoltas de diversa factura, algunas de ellas decoradas con elementos florales e imaginería. En la escena central la Virgen es coronada por ángeles y está acompañada en cada uno de los lados por las imágenes de san Emeterio y san Celedonio. Sobre esta representación de la Coronación aparece la figura de un ángel músico sobre una gran venera en saledizo que cubre la escena principal. Asimismo, en la clave de la arquivolta exterior configurada por imaginería aparece la representación de Cristo Salvador. Las enjutas del tímpano se ocupan con relieves de ángeles trompeteros. El último cuerpo se corresponde con un entablamento de decoración geométrica moldurada sobre el que se asienta el tejazoz. A ambos lados de la portada, la imagen permite ver los sillares del muro en el que se inserta y parte del pavimento de cantos rodados adyacente

al acceso. La iluminación de la escena es homogénea, siendo residual la presencia de sombras tan sólo tras algunos elementos decorativos. Este hecho es consecuencia de que la luz solar no incide de manera directa sobre esta portada, sino que lo hace desde el sur, difuminando parte del tejeroz que culmina la composición arquitectónica.

17. Descriptores geográficos. España, La Rioja, Calahorra.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Catedral de Santa María.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura monumental.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



081. Pelai Mas, *Portada de San Jerónimo de la catedral de Santa María en Calahorra*, Calahorra, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 082.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Tímpano de la portada de San Jerónimo de la catedral de Santa María en Calahorra.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **SopORTE:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 18,2x23,9 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0603.
Signatura/s: 02/031.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**
Vista en detalle del tímpano de la portada norte, o de San Jerónimo, de la catedral de Santa María en Calahorra. La imagen, tomada en disposición horizontal, recoge frontalmente el tímpano de la portada de acceso al edificio por el norte. El motivo central de la imagen se dirige hacia la escena enmarcada bajo el arco levemente apuntado que, cercana al bulto redondo, representa la Coronación de la Virgen con Niño por parte de dos ángeles. A cada uno de los lados de la Virgen aparecen las imágenes de san Emeterio y san Celedonio y, sobre el conjunto, en la clave del arco interno se dispone un ángel músico sobre una venera en saledizo que sirve de resguardo a la imagen principal. El resto del espacio interior del tímpano lo ocupa una hilada de arquivoltas sogueadas con figuras animales y vegetales. En la imagen se pueden ver por completo las diferentes arquivoltas que rodean el tímpano a excepción de la exterior, que presenta decoración en imaginería y que se corta parcialmente tanto en el arranque de ambos lados como en la punta, motivo por el cual no se observa más que el apoyo y parte de los pies de la imagen del Cristo Salvador que se localiza en la clave. Estas arquivoltas intermedias presentan diferente ornamentación: moldurada, con elementos florales, a modo de cinta helicoidal, etc. En las esquinas superiores de la fotografía también se adivinan los cuerpos de los dos ángeles trompeteros en relieve que decoran las enjutas. En la parte inferior de la imagen se observa parte del dintel, profusamente decorado con grutescos, angelotes y cartelas. La iluminación de la escena es bastante homogénea, apareciendo algunas sombras por el efecto natural de los diferentes volúmenes y huecos generados por los elementos ornamentales y escultóricos.
17. **Descriptorios geográficos:** España, La Rioja, Calahorra.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Catedral de Santa María.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura monumental.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



082. Pelai Mas, *Tímpano de la portada de San Jerónimo de la catedral de Santa María en Calahorra, Calahorra, 1931*, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 083.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *A la sur del coro bajo de la catedral de Santa María en Calahorra.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **SopORTE:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 23,1x16,9 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0604.
Signatura/s: 02/032.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:**
-RUIZ GALARRETA, José María y ALCOLEA, Santiago, *Guías artísticas de España. Logroño y su provincia*. Barcelona, Editorial Aries, 1962, p. 57.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**
Vista interior de la nave central de la catedral de Santa María en Calahorra. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde la esquina suroccidental del coro bajo hacia la cabecera del templo, en dirección oeste-este. En consecuencia, la imagen recoge parcialmente la nave central de la catedral, destacando el coro bajo que se presenta en primer plano. De este coro bajo se observa gran parte de la sillería del lado meridional, así como el espacio central dominado por el facistol y la parte más oriental de la sillería de coro del lado septentrional. En el lado derecho del espectador se observan sus dos alturas de asientos, el superior culminado en respaldo y dosel corrido con profusa decoración de figurillas en relieve y bulto redondo. El inferior hace las veces de atril al superior, en el que se disponen un total de cinco lámparas para facilitar la lectura, frente a una única situada en el centro del piso inferior de asientos. En el centro del coro bajo aparece el facistol, coronado en templete con figura y, sobre éste, imagen del Crucifijo. En la cara oriental del facistol aparece una lámpara y pequeños libros abiertos, mientras que en los laterales se aprecian grandes cantorales cerrados. En el extremo inferior izquierdo, se adivina un atril simple con libros y una lámpara encendida en el momento de la toma. Del lado septentrional de la sillería se observan los asientos situados más al este y una pequeña parte del órgano que se dispone sobre ellos. El coro bajo queda separado del resto de espacios de la catedral a través de una reja de dos cuerpos y tres calles, destacando en altura la central del cuerpo superior. Tras la reja se observa el presbiterio o Capilla Mayor, donde se

disponen el altar y el retablo, que se intuyen a través de los barrotes. Su ábside ochavado posee cinco paños en cada uno de los cuales se abre un vano de medio punto. Asimismo, se observa la zona central del crucero, parte del acceso a la girola por el lado del evangelio y los robustos pilares octogonales sobre los que recae el peso de los arcos apuntados y las bóvedas de crucería estrellada. La iluminación de la escena proviene de los diferentes vanos abiertos en los muros del edificio, siendo especialmente visibles en la imagen por la cantidad de luz que entra a través de ellos los situados en la parte alta de la cabecera y en el lado de la epístola. La iluminación resulta homogénea, si bien existen zonas como la bóveda del crucero, o el respaldo del segundo orden de asientos de la sillería del lado sur, que aparecen en penumbra.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Calahorra.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Catedral de Santa María.

Materias: Arquitectura religiosa, Sillería de coro, Rejería, Retablo.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



083. Pelai Mas, *Ala sur del coro bajo de la catedral de Santa María en Calahorra*, Calahorra, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 084.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Presbiterio y girola del lado de la epístola de la catedral de Santa María en Calahorra.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **SopORTE:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 24,1x18 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0605.
Signatura/s: 02/033.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista interior del presbiterio y la girola de la catedral de Santa María en Calahorra. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde el espacio de crucero de la nave del lado de la epístola hacia la zona de cabecera, en dirección suroeste-noreste. En consecuencia, la imagen recoge de manera transversal gran parte de la zona central y septentrional del presbiterio, así como el primer tramo de la girola del lado de la epístola. El primer plano está dominado por el pavimento ajedrezado que continúa en la girola y en la propia nave central tras superar un pequeño escalón. La fotografía queda configurada en dos mitades. La de la izquierda del espectador se corresponde con la zona de presbiterio y central de la nave del crucero. Sobre el escalón que diferencia el presbiterio de las naves se dispone una reja baja con paso por el centro. En la zona del presbiterio, delimitada también a ambos lados por rejas de similar factura que se acompañan por hileras de seis cirios, se dispone el altar y, tras él, el retablo de la Ascensión de tres cuerpos y tres calles con entrecalles, del que tan sólo se aprecian por completo las situadas en el centro y el norte. En la pared septentrional del presbiterio destaca la pintura mural en forma de trampantojo de arco de medio punto y cortinajes que se completa con un dosel entelado que llega hasta el suelo. También se observan tres de los paños de la cabecera ochavada, en los que se abren tres vanos de medio punto por los que se cuela la luz del exterior. Este espacio se cubre con bóveda de crucería estrellada con pintura figurativa. La otra mitad de la imagen la marca el gran pilar cubierto con un cortinaje y sobre el que recaen los nervios de la bóveda del crucero y el arco de acceso a la girola. De esta última se observan sus primeros tramos, con algunos detalles de sus bóvedas baídas fingiendo crucerías, sus arcos de medio punto y la capilla del

Cristo de la Pelota, en cuyo acceso se observa una reja de un único cuerpo. La distribución de los elementos arquitectónico y, principalmente, de los vanos existentes en el templo determinan la iluminación de la escena durante la toma fotográfica. Así, la gran entrada de luz exterior a través de los ventanales abiertos en la cabecera ilumina la zona del presbiterio, generando sombras y dejando en cierta penumbra el espacio próximo a la girola. En esta última, la luz proviene de las capillas que se abren en su muro oriental, como ocurre con la capilla del Cristo de la Pelota, que aparece con un gran destello de luz en la fotografía y que contribuye a iluminar la zona interna de la girola.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Calahorra.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Catedral de Santa María.

Materias: Arquitectura religiosa, Retablos Rejería.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



084. Pelai Mas, *Presbiterio y girola del lado de la epístola de la catedral de Santa María en Calahorra*, Calahorra, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

- 1. Cat. Núm.:** 085.
- 2. Tipo de objeto:** Positivo.
- 3. Título:** *Nave y girola del lado del evangelio de la catedral de Santa María en Calahorra.*
- 4. Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
- 5. Autor:** Pelai Mas.
- 6. Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
- 7. Técnica:** Gelatinobromuro.
- 8. Soporte:** Papel baritado.
- 9. Formato /dimensiones:** 24,1x18 cm.
- 10. Estado de conservación:** Bueno.
- 11. Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0606.
Signatura/s: 02/034.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
- 12. Nº de ejemplares:** 1.
- 13. Copias:** Se desconocen.
- 14. Reproducciones:** Se desconocen.
- 15. Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
- 16. Descripción:**

Vista interior de la nave norte y el arranque de la girola de la catedral de Santa María en Calahorra. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde el crucero en el lado del evangelio hacia el inicio de la girola, en orientación este-oeste. Tras la zona diáfana de pavimento ajedrezado en cuyo lado izquierdo se localiza un banco y en cuyo extremo derecho se adivina una de las calles del retablo de la Capilla Mayor, se abre el gran vano en arco de medio punto de acceso a la girola por el norte. Este arco apea hacia el sur en un gran pilar entelado, del que arrancan los nervios de las cubiertas. En el interior de la girola visible en la imagen destacan las bóvedas baídas que simulan crucería y, especialmente, la Capilla de la Virgen del Pilar que se abre en la zona nororiental. Se accede a ella a través de una reja abierta de un único cuerpo con crestería rematada en corona. En su interior se adivinan un retablo simple en el muro meridional y el extremo del retablo principal de estilo churrigueresco. En el espacio interior de la girola, ubicados en el muro septentrional, se localizan dos confesionarios flanqueando la primera capilla de la girola de la que apenas se intuye su arco de medio punto y la reja de acceso. La iluminación presenta contrastes como consecuencia de la disposición de los elementos arquitectónicos y los vanos de entrada de luz exterior. Éstos se localizan en las capillas de la girola, el crucero y el muro norte. Así, se observa una mayor iluminación de las capillas y la zona visible del presbiterio, quedando en cierta penumbra la zona alta de la girola.
- 17. Descriptores geográficos:** España, La Rioja, Calahorra.
- 18. Descriptores temáticos:**
Organismos: Catedral de Santa María.

Materias: Arquitectura religiosa, Rejería, Retablo.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



085. Pelai Mas, *Nave y girola del lado del evangelio de la catedral de Santa María en Calahorra*, Calahorra, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

- 1. Cat. Núm.:** 086.
- 2. Tipo de objeto:** Positivo
- 3. Título:** *Capilla de San Pedro de la catedral de Santa María en Calahorra.*
- 4. Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
- 5. Autor:** Pelai Mas.
- 6. Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
- 7. Técnica:** Gelatinobromuro.
- 8. Soporte:** Papel baritado.
- 9. Formato /dimensiones:** 23,9x18,1 cm
- 10. Estado de conservación:** Bueno.
- 11. Localización**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0607.
Signatura/s: 02/035.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
- 12. Nº de ejemplares:** 1.
- 13. Copias:** Se desconocen.
- 14. Reproducciones:** Se desconocen.
- 15. Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
- 16. Descripción:**
Vista frontal de la capilla de San Pedro de la catedral de Santa María en Calahorra. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde el segundo tramo de la nave de la epístola, en dirección norte-sur, y recoge frontalmente la capilla de San Pedro de la catedral. El primer plano está dominado por la reja de cierre de la capilla, compuesta por dos pisos de barrotes rematados con frisos y, el superior, coronado con crestería de grutescos y láureas con imaginería, motivo decorativo que también aparece sobre la puerta de acceso, cerrada en el momento de la toma. A través del enrejado apenas se observan los elementos que se disponen a ambos lados de la capilla, siendo uno de ellos el lateral del banco del retablo ubicado en el muro oriental, y disponiéndose junto a la pared opuesta algunos bancos y reclinatorios. Sí que se observa con mayor claridad por situarse frente a la reja de cierre, colgado en el centro del muro septentrional de la capilla, un lienzo en el que se miran dos personajes, cuyo rostro queda oculto por el friso bajo de la reja. En el extremo inferior de la imagen se aprecia parte del pavimento ajedrezado contiguo a la capilla. La escena se ilumina frontalmente gracias a la luz que procede desde el norte y que proyecta algunas sombras sobre el muro septentrional del interior de la capilla. Sin embargo, esta iluminación no es uniforme y mientras la reja y la parte central reciben una iluminación suficiente, tanto los laterales como la bóveda de la misma quedan a oscuras.
- 17. Descriptores geográficos:** España, La Rioja, Calahorra.
- 18. Descriptores temáticos:**
Organismos: Catedral de Santa María.
Materias: Arquitectura religiosa, Rejería, Retablo.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



086. Pelai Mas, *Capilla de San Pedro de la catedral de Santa María en Calahorra*, Calahorra, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 087.
2. **Tipo de objeto:** Positivo
3. **Título:** *Retablo de la Inmaculada Concepción de la catedral de Santa María en Calahorra.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 24,1x18 cm
10. **Estado de conservación:** Buena.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0609.
Signatura/s: 02/037.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:**
-RUIZ GALARRETA, José María y ALCOLEA, Santiago, *Guías artísticas de España. Logroño y su provincia*. Barcelona, Editorial Aries, 1962, p. 60.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**
Vista general de la capilla de la Inmaculada de la catedral de Santa María en Calahorra. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde la nave central, en dirección norte-sur, y recoge frontalmente la capilla de la Inmaculada, ubicada en el brazo meridional del crucero de la catedral. En primer plano aparece el espacio abierto y pavimentos de baldosas de la nave central y la nave meridional o de la epístola, diferenciadas una de la otra por el banco que aparece en el extremo izquierdo de la imagen. Al fondo, se abre la capilla de la Inmaculada entre pilastras cajeadas y bajo arco de medio punto. El interior de la capilla queda completamente ocupado por el retablo en horno de profusa decoración barroca. Consta de banco y un único cuerpo con tres calles, apenas visible la occidental, con imágenes entre columnas y bajo templetas. La imagen titular, que se aprecia frontalmente, se corresponde con la Inmaculada. Tras la baja cancela que cierra el espacio de la capilla se dispone una mesa de altar. En los extremos de la capilla, más allá de las pilastras, se aprecian los gruesos cortinajes que cuelgan y revisten los muros. La imagen presenta una iluminación homogénea gracias a la luz que procede desde el norte y que apenas genera sombras en la escena. La única zona que se muestra en mayor penumbra es la bóveda de horno del propio retablo.
17. **Descriptorios geográficos:** España, La Rioja, Calahorra.
18. **Descriptorios temáticos:**
Organismos: Catedral de Santa María.

Materias: Arquitectura religiosa, Retablo, Escultura, Rejería.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



087. Pelai Mas, *Retablo de la Inmaculada Concepción de la catedral de Santa María en Calahorra*, Calahorra, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 088.
2. **Tipo de objeto:** Positivo
3. **Título:** *Retablo de San Pedro de la catedral de Santa María en Calahorra.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 24,2x18 cm
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0610.
Signatura/s: 02/038.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:**
-RUIZ GALARRETA, José María y ALCOLEA, Santiago, *Guías artísticas de España. Logroño y su provincia*. Barcelona, Editorial Aries, 1962, p. 61.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**
Vista general del retablo de San Pedro de la Catedral de Santa María en Calahorra. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde un punto sobreelevado del interior de la capilla de San Pedro, en dirección oeste-este, y recoge frontalmente el retablo de alabastro que se adosa al muro oriental de la misma, situada en el segundo tramo de la nave de la epístola. La mayor parte de la imagen la ocupa el retablo, que se compone de banco, cuerpo y ático, y presenta estructura renacentista con decoración de grutescos. En el banco, entre los balaustres coronados por imágenes que han perdido la cabeza, aparecen cinco aveneradas que cobijan, de izquierda a derecha, imágenes de san Miguel, san Esteban, la Virgen de la Natividad, san Lorenzo y san Vicente. En el cuerpo, entre columnas de mayor altura, aparecen otras tres hornacinas aveneradas enmarcadas por pilastras y arcos de medio punto con imágenes de san Roque, san Pedro y san Juan Evangelista. Sobre las cornisas que separan este cuerpo del ático descansan cuatro angelotes genuflexos, detrás de los cuales aparecen dos imágenes de santos en pequeñas hornacinas, flanqueando un relieve central en el que se representa la Transfiguración. El conjunto se remata con la escena del Calvario, cuyos detalles apenas se aprecian por aparecer borrosa esta zona de la fotografía. La mesa de altar se cubre con un frontal en cuyo centro aparecen las llaves y la Mitra, atributos del santo titular tanto de la capilla como del retablo. Del entorno del retablo se observan los nervios de la bóveda que cubre el espacio de la capilla y el extremo del lienzo que se dispone en el muro meridional junto al que está anclado una pequeña

lamparilla, apagada en el momento de la toma. La escena presenta una iluminación homogénea que permite observar con detalle todos los elementos que componen el retablo y que, por la dirección en que se proyectan las sombras de algunos elementos arquitectónicos o accesorios, procede del noroeste.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Calahorra.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Catedral de Santa María.

Materias: Arquitectura religiosa, Retablo, Escultura, Pintura.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



088. Pelai Mas, *Retablo de San Pedro de la catedral de Santa María en Calahorra, Calahorra, 1931*, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1.4. Catedral de El Salvador (Santo Domingo de la Calzada)

1. **Cat. Núm.:** 089.

2. **Tipo de objeto:** Positivo.

3. **Título:** *Calle Mayor y torre de la catedral de Santo Domingo de la Calzada.*

4. **Serie:** Arxiu Mas.

Editor: No procede.

Impresor: No procede.

5. **Autor:** Pelai Mas.

6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.

7. **Técnica:** Gelatinobromuro.

8. **Soporte:** Papel baritado.

9. **Formato /dimensiones:** 23,8x18 cm.

10. **Estado de conservación:** Bueno.

11. **Localización:**

Colección: Archivo IER.

Nº de inventario: 1.1054.

Signatura/s: 04/042.

Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).

Fecha de entrada: Desconocida.

12. **Nº de ejemplares:** 1.

13. **Copias:** Se desconocen.

14. **Reproducciones:** Se desconocen.

15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.

16. **Descripción:**

Vista parcial de la calle Mayor y la torre exenta de la catedral de El Salvador y Santa María en Santo Domingo de la Calzada. La fotografía, en disposición vertical, está tomada a pie de calle desde el flanco norte del tramo occidental de la calle Mayor, en dirección oeste-este, y recoge algunos de los edificios que se alinean a ambos lados y, al fondo, parte de la fachada meridional de la catedral y los cuerpos superiores de la torre exenta de la misma. Por el ángulo de la toma, son las fachadas del alineamiento meridional de edificios las que se muestran con mayor detalle en la imagen, limitándose la visión de las del flanco septentrional a los perfiles de los balcones, alguna contraventana y los aleros de los tejados. Los edificios del flanco sur varían entre las dos y las tres alturas, con balcones en el segundo piso todos ellos, a excepción del más cercano al fotógrafo que mezcla sillares en el piso bajo con mampostería y recercos en piedra sillar en el segundo. Asimismo, en el extremo derecho de la fotografía se observa el esquinazo del edificio contiguo hacia el oeste, que sobresale en volumen sobre la acera y del que se distingue parte del piso bajo de sillares y el ángulo del balcón de piedra sobre ménsulas del segundo piso. A ambos lados de la calle aparecen varias personas, niños en su mayor parte, que, como consecuencia del tiempo de exposición empleado en la toma, aparecen en movimiento. Destaca también la presencia de una niña en la ventana occidental del primer edificio del flanco sur, que se asoma y contempla al fotógrafo. También aparecen algunas figuras humanas en las proximidades de la catedral, donde el alineamiento meridional se ve interrumpido por el espacio

abierto de la Plaza del Santo. En esta zona, y gracias a la profundidad de la imagen, destaca en el lado norte el volumen de la portada principal de acceso a la catedral. Sin embargo, es la torre exenta la que sobresale en el último plano, que se levanta sobre los tejados del flanco sur de edificios, en el centro de la fotografía. De sus cuatro cuerpos, se observa parcialmente el segundo, de planta rectangular, y casi al completo los dos superiores. Estos últimos presentan una profusa decoración, siendo el inferior campanario octogonal con vanos de medio punto y óculos en cada una de sus caras, y circular con linterna y templete con remate apuntado en bola y cruz el superior. La escena muestra una iluminación homogénea, en la que no aparece ningún tipo de sombra más allá de las zonas de penumbra propias de los diferentes niveles de los elementos arquitectónicos, lo que lleva a pensar en que el sol pudiera estar situado en su cénit durante la toma o que se realizase durante un día nublado.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Santo Domingo de la Calzada, Calle Mayor.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Catedral de El Salvador y Santa María.

Materias: Urbanismo, Arquitectura doméstica, Arquitectura religiosa, Etnografía.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



089. Pelai Mas, *Calle Mayor y torre de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 090.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Calle del Cristo y pórtico fortificado de la catedral de Santo Domingo de la Calzada.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 18,1x23,8 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.1055.
Signatura/s: 04/043.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista parcial de la calle del Cristo y del pórtico fortificado situado a los pies de la catedral de El Salvador y Santa María en Santo Domingo de la Calzada. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada a pie de calle y en dirección sur-norte desde la confluencia de la calle Mayor con la calle del Cristo, recogiendo parte del trazado de esta última y del adarve defensivo que hace las veces de pórtico occidental de la catedral. De este pórtico fortificado se pueden observar sus tres pilares sobre los que apean arcos apuntados, cortado en el encuadre por la parte superior el situado en primer plano. El espacio entre el primero y segundo pilar o machón queda descubierto, cubriéndose con bóveda de arista el espacio entre el segundo y el tercero, cuyos detalles apenas se observan por presentarse sombrío. En el espacio entre los pilares meridional y central se aprecia parte de la fachada occidental, con muro a media altura con vano rectangular y alero de tejado. Asimismo, entre los pilares central y septentrional, se intuye en la oscuridad la reja que cierra el espacio de la portada oeste. A ambos lados del arco apuntado más próximo al lugar de la toma se observan los sillares correspondientes al ángulo suroccidental del adarve, en cuya cara interna se ubica la placa con el nombre de la calle, en el lado izquierdo de la imagen, y la fachada meridional con vano rectangular con recerco en altura, en el lado derecho. En el intradós de las dovelas riñón de los arcos se disponen palomillas triples con cableado eléctrico. El fotógrafo se sitúa en el arranque de la calle del Cristo por el sur, recogiendo su trazado de pavimento irregular y aceras bajo el adarve y hasta la curva que realiza hacia la derecha. En consecuencia, se aprecian algunos de los edificios del flanco occidental con viviendas en el primer tramo y murete intermedio entre éstas y el Palacio del Secretario de Carlos V, actual

Colegio Sagrados Corazones. Tras el adarve, en el flanco oeste de la calle, aparece un grupo de cuatro personas, dos mujeres y dos niños, que dirigen su mirada atenta al fotógrafo. Una fuerte cantidad de luz incide desde el fondo de la imagen, por el norte, difuminando el tramo de viviendas de la calle y dejando en plena oscuridad el espacio del pórtico fortificado cubierto con bóveda de arista. Frente a ellos, la parte de la fachada sur y la zona entre los estribos meridional y central no presenta grandes contrastes lumínicos, más allá del intradós del primer arco apuntado.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Santo Domingo de la Calzada, Calle del Cristo.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Catedral de El Salvador y Santa María.

Materias: Urbanismo, Arquitectura doméstica, Arquitectura religiosa, Etnografía.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



090. Pelai Mas, *Calle del Cristo y pórtico fortificado de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 091.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Calle Mayor y torre de la catedral de Santo Domingo de la Calzada.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 23,8x18,1 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.1058.
Signatura/s: 04/046.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista parcial de la calle Mayor y la torre exenta de la catedral de El Salvador y Santa María en Santo Domingo de la Calzada. La fotografía, en disposición vertical, está tomada a pie de calle, en dirección oeste-este, y recoge gran parte del tramo occidental de la calle Mayor y, al fondo, volumen de la fachada meridional y los cuerpos superiores de la torre exenta de la catedral. Por el ángulo de la imagen, que la dota de una gran profundidad, son las fachadas del alineamiento sur de la calle las que se observan con mayor detalle, limitándose la vista de las viviendas del flanco norte al perfil de sus balcones y los amplios aleros de los tejados. Entre los edificios del alineamiento sur, sobresale en la fotografía el situado en primer plano, que se corresponde con el extremo oriental de la Casa de los Ocio (actual Escuela de Hostelería y Turismo). Se trata de un edificio de sillería de dos plantas con ingreso adintelado y moldurado, cuya puerta se encuentra entreabierta en el momento de la toma, y vano rectangular a cada uno de los lados a distinto nivel. En el segundo piso se muestran cuatro balcones adintelados con cornisas voladas, cuyos balaustres apean en los extremos sobre herrajes en tornapunta con volutas. De estos balcones emerge una gran cantidad de plantas, especialmente en los situados a los lados. Entre los pares de balcones asoma el remate de un escudo de armas, apareciendo otro más pequeño en la pilastra que divide el edificio en dos, en el extremo derecho de la imagen. Este edificio se remata con un alero de canes de madera. El alineamiento continúa con edificios de dos alturas con balcones en el superior, a excepción del colindante con la Casa de los Ocio, que presenta cuatro alturas y doble balconada. Al final de este tramo de calle, donde se abre el espacio de la Plaza del Santo, se puede observar el volumen de la portada meridional de la catedral del

Salvador y, tras el flanco sur de edificios, en el centro de la fotografía, los dos últimos cuerpos de la torre exenta, campanario octogonal con vanos de medio punto y óculos el inferior, y remate con linterna en templete el superior. La ausencia de movimiento en las figuras humanas que aparecen a lo largo de la calle hace pensar en un tiempo corto de exposición de la toma. Sobre el resto de estas figuras humanas destaca una pareja de niños que se sitúan en primer plano y que dirigen su mirada atenta hacia el fotógrafo. Algo alejados de esta pareja de infantes, en ambas aceras y en la propia calzada, aparecen otros grupos de personas de diversas edades que van y vienen a lo largo de la calle. Algunos de ellos también se asoman en sus portales, como el caso de un hombre con boina que reposa sobre el escalón de entrada de la primera vivienda visible del lado norte. En la imagen no aparecen destacados contrastes lumínicos ni se proyectan sombras sobre el pavimento o las propias fachadas, lo que lleva a pensar en que la captura fotográfica se llevó a cabo en un día nublado.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Santo Domingo de la Calzada, Calle Mayor.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Catedral de El Salvador y Santa María.

Materias: Urbanismo, Arquitectura doméstica, Arquitectura religiosa, Etnografía.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



091. Pelai Mas, *Calle Mayor y torre de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 092.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Exterior de la cabecera de la catedral de Santo Domingo de la Calzada.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 18,1x23,9 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno-regular (manchas circulares pequeñas).
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.1062.
Signatura/s: 04/050.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista exterior de la cabecera y de los cuerpos intermedios de la torre de la catedral de El Salvador y Santa María en Santo Domingo de la Calzada. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada a pie de calle desde la confluencia de la Plaza de España con la calle Santo Domingo de Silos, en dirección noreste-suroeste, y recoge parcialmente la zona norte de la cabecera de la catedral y los cuerpos intermedios de la torre exenta, así como algunos de los edificios del entramado urbano adyacente. Tras el tramo de calle Santo Domingo de Silos que se observa en primer plano, delimitado al este por un alineamiento de edificios que se extiende hasta la calle Mayor y al oeste por una valla alta que circunda el monumento por el norte junto a la que se disponen dos árboles de distinto tamaño, aparece la parte septentrional de la cabecera de la catedral. De ella se observan la parte alta de la capilla mayor, con cuatro de sus vanos apuntados entre los cuales se disponen arbotantes, los tramos este y norte de la girola y tres de las capillas absidiales que se localizan en su perímetro. La situada al norte es la capilla de San Bartolomé, de la que se muestra el muro norte con un vano rectangular y contrafuerte en el ángulo. La que se adosa a la girola en el centro es la capilla de San Pedro. Es de menor altura y semicircular, y presenta ventanas de medio punto con columnillas y capiteles decorados e historiados, similares a los que también se disponen en el muro de la girola que se aprecia en la imagen. Hacia el sur se puede ver la parte alta del muro norte de la capilla rectangular de San Andrés, en la que asoma la mitad superior de un vano de medio punto. Frente a las capillas rectangulares, tanto el cuerpo de la girola como la capilla absidial central presentan cornisa con canecillos de decoración figurativa. Tras el volumen de la capilla rectangular que se erige al sur, aparece la

figura de la torre exenta, de la que se observan parcialmente los lados norte y este de sus dos cuerpos intermedios. El inferior, de base rectangular, presenta pilastras adosadas en los extremos y vano adintelado cegado bajo frontón en el centro. Del superior octogonal, del que apenas se observa el arranque, se aprecia una balaustrada, pináculos en las esquinas y los vanos de medio punto en los que se alojan las campanas. Al fondo de la imagen, en el lado izquierdo, aparecen las fachadas de dos de las viviendas del alineamiento meridional de la calle Mayor. La escena se mostraría completamente solitaria si no fuera por la presencia de un perro situado en el centro de la calle, junto a los bolardos de piedra que se disponen próximos al ábside central, y la figura de una persona que parece dirigirse hacia la puerta adintelada abierta en el paño visible de la girola, ambos en movimiento como consecuencia del tiempo de exposición de la toma. La iluminación de la fotografía es homogénea, sin marcados contrastes de luz ni sombras proyectadas sobre las fachadas o el pavimento, lo que lleva a pensar que se capturó durante un día nublado. Tan sólo destaca un mayor resplandor procedente desde el sur que difumina los contornos de la cabecera y la torre de la catedral.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Santo Domingo de la Calzada, Calle Mayor, Plaza de España.

18. Descriptores temáticos:

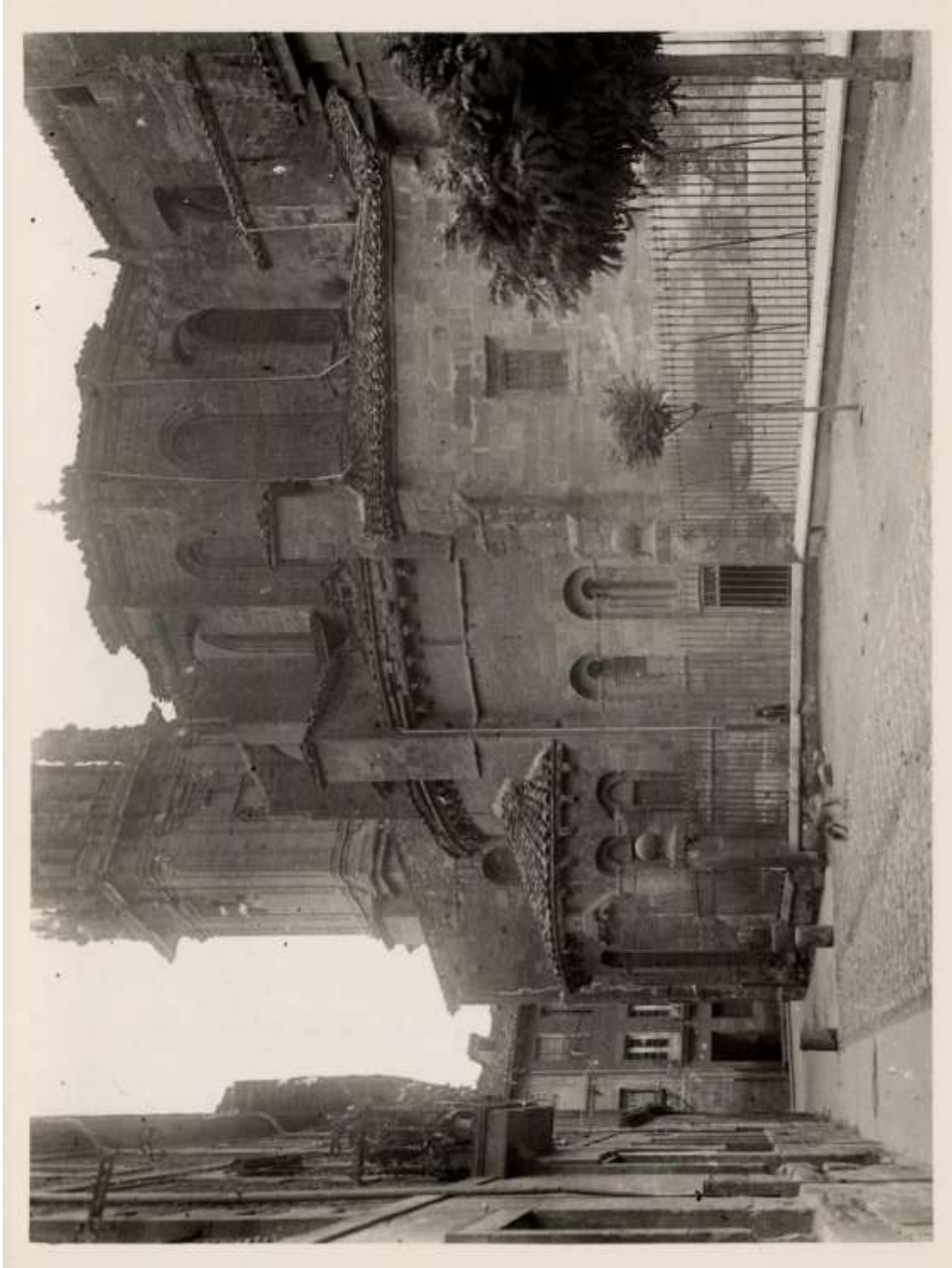
Organismos: Catedral de El Salvador y Santa María.

Materias: Urbanismo, Arquitectura religiosa, Arquitectura civil.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



092. Pelai Mas, *Exterior de la cabecera de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 093.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Detalle del exterior de la girola y del ábside central de la catedral de Santo Domingo de la Calzada.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 18x24,2 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.1063.
Signatura/s: 04/051.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista en detalle del exterior de la cabecera de la catedral de El Salvador y Santa María en Santo Domingo de la Calzada. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada en ligero contrapicado desde la calle hacia la zona de la cabecera de la catedral, situada al este. La imagen presenta con detalle la vista exterior de la zona alta de parte de la girola y de su capilla central. En primer plano se observa la zona superior y cornisa del lado nororiental de la capilla central que se adosa al volumen de la girola, en la cabecera de la catedral. De esta capilla semicircular se pueden observar, de izquierda a derecha del espectador, el estribo prismático adosado, que culmina en un capitel cúbico, en el que se representa un ave con las alas desplegadas y una serpiente apresada entre sus garras, y dos de los vanos de medio punto que se sustentan en columnillas con capiteles figurados, perceptibles tan sólo los situados más al norte de ambas ventanas y que presentan pérdidas de materia importantes. También se observa la línea de imposta que recorre el muro sobre los capiteles y que, al igual que éstos, se encuentra muy maltrecha por el efecto de la erosión. En la parte alta de la capilla, bajo el tejeroz recorrido por una estrecha canal, se localiza una cornisa ornamentada con figuras de harpías, sustentada por un total de cinco canecillos, que también presentan decoración figurativa, principalmente de figuras humanas. Sobre la canal sobresalen los extremos de las tejas. Tras este primer volumen aparece la parte oriental del muro exterior perteneciente a la girola, destacando el estribo perpendicular sobre el que se asienta la capilla mayor y que cruza la imagen de arriba abajo. En la esquina inferior derecha asoma una nueva ventana de medio punto, similar a las localizadas

en la capilla central, de la que tan sólo se observan parte de los capiteles, la línea de imposta y el arco propiamente dicho. A media altura cruza una moldura simple en el lado más septentrional y, en alto, a ambos lados del estribo se pueden ver total o parcialmente hasta siete canecillos con decoración figurativa sobre los que descansa la cornisa de triple moldura, ornamentada con vástagos ondulantes de hojas tan sólo la inferior. Por encima, sobresale la parte de la canal y las tejas árabes. Asimismo, asoman otros elementos arquitectónicos del edificio, como el testero de la capilla mayor y, hacia el sur, un arbotante difuminado por la luz. En general, se pueden observar a la perfección la fábrica de sillería de esta zona de la cabecera. La luz, que procede desde el este, como puede observarse a través del espacio que se abre en el arbotante situado en la esquina superior izquierda de la fotografía, no incide de manera directa sobre los motivos principales de la misma. Por ello no existen demasiados juegos de luces y sombras, tan sólo aquellos producto de la profusa decoración de canecillos, capiteles, líneas de imposta y cornisas.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Santo Domingo de la Calzada.

18. Descriptores temáticos:

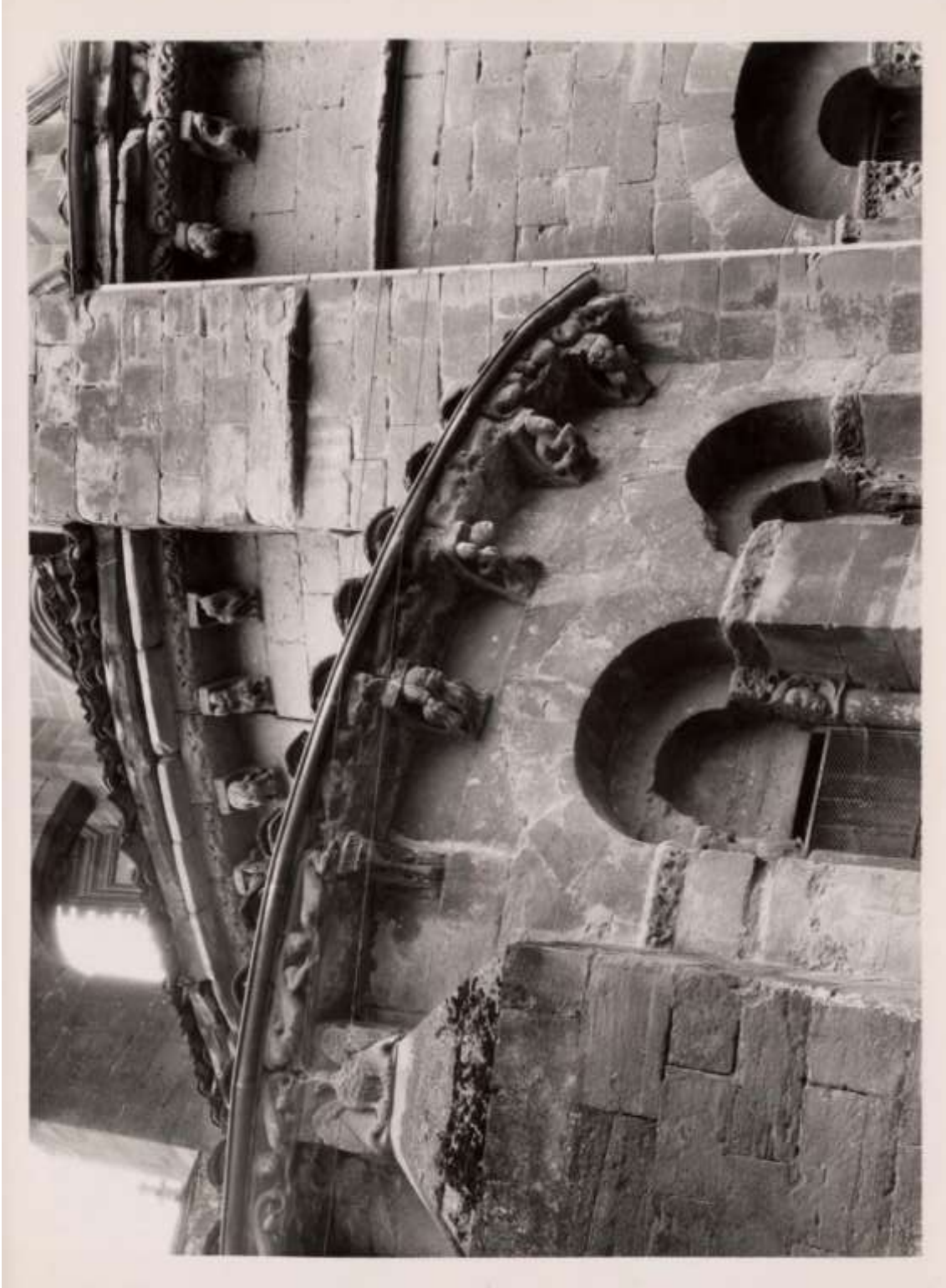
Organismos: Catedral de El Salvador y Santa María.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura monumental.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



093. Pelai Mas, *Detalle del exterior de la girola y del ábside central de la catedral de Santo Domingo de la Calzada, Santo Domingo de la Calzada*, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 094.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Nave central de la catedral de Santo Domingo de la Calzada.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 17,9x24 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.1068.
Signatura/s: 04/056.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:**
-RUIZ GALARRETA, José María y ALCOLEA, Santiago, *Guías artísticas de España. Logroño y su provincia*. Barcelona, Editorial Aries, 1962, p. 125.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**
Vista interior de la nave central de la catedral de El Salvador y Santa María en Santo Domingo de la Calzada. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada desde el lado sur del presbiterio y recoge longitudinalmente y en dirección este-oeste, desde la cabecera hasta los pies, la nave central de la catedral. En primer plano, tras un cirial y una lámpara que cuelga del techo y que aparecen desenfocados, se abre el espacio central del crucero doble en el que se disponen las filas de bancos para la asistencia al culto de los fieles. En el primer tramo de la zona del crucero oriental, se dispone a cada uno de los lados un banco en esquina, cuyo respaldo se corresponde con el antepecho de rejería del presbiterio, que forma parte de la delimitación de la vía sacra que cierra el acceso a los dos grupos de bancos que se disponen a los lados del pasillo central. Grupos de asientos que continúan en el crucero occidental tras un paso perpendicular a la nave delimitado también por la reja. Esta nave central queda delimitada a los lados por pilares compuestos, que se decoran con un zócalo bajo pintado y cortinajes colgados a media altura en sus caras interiores. Asimismo, en los pilares que dividen el crucero doble se disponen púlpitos hacia el interior de la nave con antepecho de rejería con motivos de tornapuntas vegetales y tornavoz coronado por un temple. Tras el crucero aparece la zona de coro, que se cierra a través de una reja de dos cuerpos rematada en templete de pilastras y frontón triangular con imagen en el centro flanqueado por láureas en los lados. A través de sus barrotes se intuye la sillería de dos niveles en torno a un facistol central. Sobre la sillería, en el lado norte, aparece

el frontal del órgano del que destaca su decoración en pares de columnas. El arco apuntado que separa la zona de crucero del coro se observa casi al completo, destacando los capiteles de las columnas adosadas al pilar. Asimismo, a través de este arco se aprecian las bóvedas de crucería que cubren el espacio del coro, el trascoro y, en menor medida, el primer tramo a los pies. La imagen también recoge la parte alta del muro que cierra el templo por el oeste, en el cual se abre un gran óculo cuya entrada de luz al interior se atenúa a través de una tela rectangular que lo cubre. Por el ángulo de la toma, se observa en el lado derecho de la imagen parte de la nave del evangelio, en concreto, el muro septentrional en el que se abre un espacio rebajado bajo arco apuntado en el que se ubica un lienzo y la puerta con cancel de acceso al claustro. La escena aparece bien iluminada y son numerosos los puntos por los que accede la luz desde el exterior: vanos abiertos en el muro sur, ventanales del muro norte y la cabecera y óculo occidental. Sin embargo, la incidencia directa de la luz solar proviene desde los vanos abiertos en la fachada meridional, proyectando las sombras de las cancelas y los bancos sobre el pavimento, en dirección sur-norte.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Santo Domingo de la Calzada.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Catedral de El Salvador y Santa María.

Materias: Arquitectura religiosa, Rejería, Púlpito, Sillería de coro, Órgano.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



094. Pelai Mas, *Nave central de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 095.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Coro bajo de la catedral de Santo Domingo de la Calzada.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 18x24,2 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.1069.
Signatura/s: 04/057.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**
Vista del coro bajo de la catedral de El Salvador y Santa María en Santo Domingo de la Calzada. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada en dirección oeste-este, desde la zona central del coro bajo hacia la cabecera del templo. En consecuencia, además de la zona del coro que se presenta en primer plano, también se pueden observar numerosos detalles arquitectónicos del interior de la catedral, concretamente de la nave central de la misma y la zona del altar mayor. En primer plano aparece la parte oriental del coro bajo con la sillería de dos pisos en cada uno de los lados. Éstos se disponen en torno a un espacio central dominado por un facistol con imagen de la Virgen con Niño en la cúspide, en el que descansa un cantoral abierto en el atril y otro más, cerrado, en la parte baja, ambos en la cara oeste del mismo y la única visible en la fotografía. En los laterales se ubican los dos pisos de la sillería tallados en madera, siendo visibles los seis asientos de la baja y tan sólo un par de sillas de la alta, a través de unas escalerillas situadas en los extremos de la sillería baja y perceptibles en mayor o menor grado en la imagen. Sobre las sillerías, a ambos lados, se dispone un balconcillo cuyo frente tallado presenta escenas en relieve. En el situado al norte sobresale parte del cuerpo bajo del órgano. También se ve algo del lado sur, pero está sin restaurar (tubos tapados). Esta estancia, en la que a modo de curiosidad aparece una lamparilla con pequeña tulipa de cristal en primer plano y un reloj de pie en la esquina suroriental del coro, se diferencia del resto de la nave central a través de una reja de dos cuerpos, cuyas puertas se encuentran abiertas. Es una reja simple de barrotes que culmina, en los laterales, con dos coronas vegetales con escudo de santo Domingo y, en el centro, con imagen de la Asunción entre pares de columnas y frontón rematado en cruz.

Tras la reja se abren los tramos centrales del doble crucero y la cabecera. En la fotografía se pueden observar los recios pilares fasciculados y la línea de imposta ornamental, que separan las dos naves del crucero y que se decoran con cortinajes hacia el interior. En ellos también se dispone un púlpito hacia el interior de la nave, en la que se ubican en dos hileras las bancadas para los fieles. La misma decoración de grandes telones presentan los pilares de la capilla mayor y la girola, aunque destacan por sus columnas adosadas y sus capiteles. También se puede observar el arco de medio punto que sustentan, abriéndose a la capilla mayor, en la que se ubica el retablo mayor, obra de Forment. Asimismo, se observa parcialmente la bóveda de crucería estrellada. La luz procede tanto desde los vanos abiertos a la espalda del fotógrafo, en la portada oeste, como desde los visibles en la imagen y situados en la parte alta de la cabecera, sobre el retablo. Estos últimos difuminan algunos elementos, como el templete con imagen que remata la reja, y proyectan una leve sombra de los barrotes sobre las tablas del suelo. Una sombra en dirección noroccidental también provoca el facistol sobre dicho pavimento. Se observa cierto desenfoque/movimiento en la parte derecha de la imagen.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Santo Domingo de la Calzada.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Catedral de El Salvador y Santa María.

Materias: Arquitectura religiosa, Sillería de coro, Escultura, Rejería, Retablo, Púlpito.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo), Damián Forment (escultor).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos. El retablo mayor, obra del siglo XVI de Damián Forment, aparece en su ubicación original. Actualmente se localiza en la Capilla del Cristo, en el brazo norte del crucero.

21. Bibliografía:



095. Pelai Mas, *Coro bajo de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 096.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Nave central de la catedral de Santo Domingo de la Calzada.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 24,1x18 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.1070.
Signatura/s: 04/058.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista del interior de la catedral de El Salvador y Santa María en Santo Domingo de la Calzada. La fotografía, en disposición vertical, está tomada con orientación este-oeste, desde el altar mayor hacia los pies del templo. En ella se recoge longitudinalmente la nave central de la iglesia, pudiendo observar con mayor o menor detalle los cinco tramos que la componen, a excepción del presbiterio desde donde está realizada la toma. En primer plano, tras un estilizado cerial, que soporta una estrecha vela y una lámpara que cuelga a su lado, y que aparecen desenfocados, al centrar el fotógrafo la atención sobre el resto del edificio, se presenta el espacio central crucero. En el lado izquierdo de la imagen se aprecia parcialmente el pilar más occidental del arranque de la girola, que se compone de basa prismática y zócalo pintado en color oscuro. Además, de su cara norte, la que da al centro del crucero, cuelga un cortinaje decorativo y, bajo éste y por encima del zócalo pintado, un pequeño cartel enmarcado. Esta misma decoración se repite en los pilares más occidentales del crucero en los que, además, se incluye un púlpito con antepecho de rejería y tornavoz rematado en templete. A todos ellos se adosan numerosas columnas de diferente grosor, si bien el situado en primer plano posee dos más anchas hacia el interior del presbiterio. Estas últimas presentan capiteles vegetales con cimacio y sustentan un arco moldurado del que tan sólo se ve el arranque. En los dos tramos centrales del crucero doble se ubican las bancadas, si bien en el primer plano se crea un espacio diáfano en el que se sitúa un banco simple en forma de "L" a cada lado. Ocupando el espacio central de los brazos de dicho crucero se disponen las bancadas, en dos hileras separadas por un pasillo central y cerrado su acceso a través de la reja de la vía sacra, de similar altura a la de los bancos, apareciendo abiertos

varios de los accesos. Tras este espacio se abre el coro bajo, separado del resto de la nave a través de una reja de doble cuerpo con sus puertas abiertas, permitiendo ver el facistol central y, también a través de los barrotes, la sillería circundante. En este espacio también asoma, en el lado norte, la caja del órgano. Tras el coro bajo se observa la parte alta del muro occidental que cierra el templo, en el que se abre un óculo circular cubierto casi en su totalidad por una tela que no limita, pero no evita la entrada de luz. De estos últimos cuatro tramos se puede observar, con mayor o menor detalle, los arcos fajones apuntados que soportan los pilares y sus bóvedas de crucería. La situada sobre el brazo oeste del crucero es estrellada, con terceletes y claves, mientras que las situadas sobre el coro, el trascoro y el acceso occidental a la catedral son de crucería simple, si bien la de los pies es casi imperceptible. La iluminación de la nave central es homogénea, algo que se debe a la entrada de luz natural tanto desde el gran óculo abierto en el muro occidental como en los abiertos en la parte alta de la cabecera, que en este caso quedan tras el fotógrafo.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Santo Domingo de la Calzada.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Catedral de El Salvador y Santa María.

Materias: Arquitectura religiosa, Rejería, Púlpito, Sillería de coro, Órgano.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



096. Pelai Mas, *Nave central de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 097.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Interior de la catedral de Santo Domingo de la Calzada.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 18x24,1 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.1071.
Signatura/s: 04/059.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista parcial del interior de la doble nave del crucero de la catedral de El Salvador y Santa María en Santo Domingo de la Calzada. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada desde el brazo norte del crucero oriental y recoge, en dirección noreste-suroeste, el muro occidental donde se localiza el gallinero y el inicio y prolongación de la nave norte en profundidad. En primer plano, la imagen muestra las filas de bancos situados en el lado septentrional del crucero, frente al robusto pilar toral norte que divide el doble crucero. Este pilar, al igual que el situado en las tres esquinas restantes de la nave central del crucero occidental, presenta zócalo pintado en la parte baja y cortinaje ornamental hacia el interior del espacio central. Además, posee un púlpito con antepecho de rejería con motivos de tornapuntas vegetales y tornavoz coronado en templete, púlpito igual al que se repite en el pilar situado a la misma altura en el lado meridional. En el espacio central que se configura en torno a los pilares torales se distribuyen el resto de filas de bancos destinados a los fieles y que se delimitan perimetralmente por la rejería de la vía sacra, de la que se observan sus ornamentos superiores y los pequeños remates de las esquinas. A través de los pilares más occidentales aparece en la imagen el extremo sur del coro bajo y el muro que cierra el brazo sur del crucero por occidente. En éste, además del paso abierto a la nave de la epístola bajo arco apuntado, se asoma el lado derecho del gallinero o edículo que acoge a un gallo y una gallina vivos, en recuerdo de uno de los milagros del santo. Por su parte, del coro tan sólo se muestra el extremo meridional de la reja de dos cuerpos, a través de la que se intuye la sillería del mismo lado, y el armazón del órgano dispuesto en altura cobijado bajo

arco apuntado. En el extremo derecho de la imagen se observa en profundidad la nave del evangelio, a la que se accede bajo arco apuntado y que termina en la zona de los pies en capilla en arco rebajado con reja simple y, sobre ella, balconcillo en arco de medio punto con escudo en el antepecho. Las bóvedas de crucería que cubren este espacio apenas se aprecian por la oscuridad interna del espacio, un espacio en el que también destaca la parte trasera de la caja del órgano del lado norte del coro, que sobresale en el muro meridional de esta nave lateral. La escena se ilumina de manera homogénea a través de los vanos abiertos en los muros meridionales, situados sobre el gallinero y el órgano del coro, por los que entra de manera directa la luz solar. Esto genera la proyección de algunas sombras en dirección suroeste-noreste. A pesar de esta iluminación sin apenas contrastes a la que también contribuyen los ventanales de la cabecera y del lado septentrional, la nave del evangelio aparece en penumbra, destacando por su oscuridad la zona alta de bóvedas de crucería que la cubre.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Santo Domingo de la Calzada.

18. Descriptores temáticos:

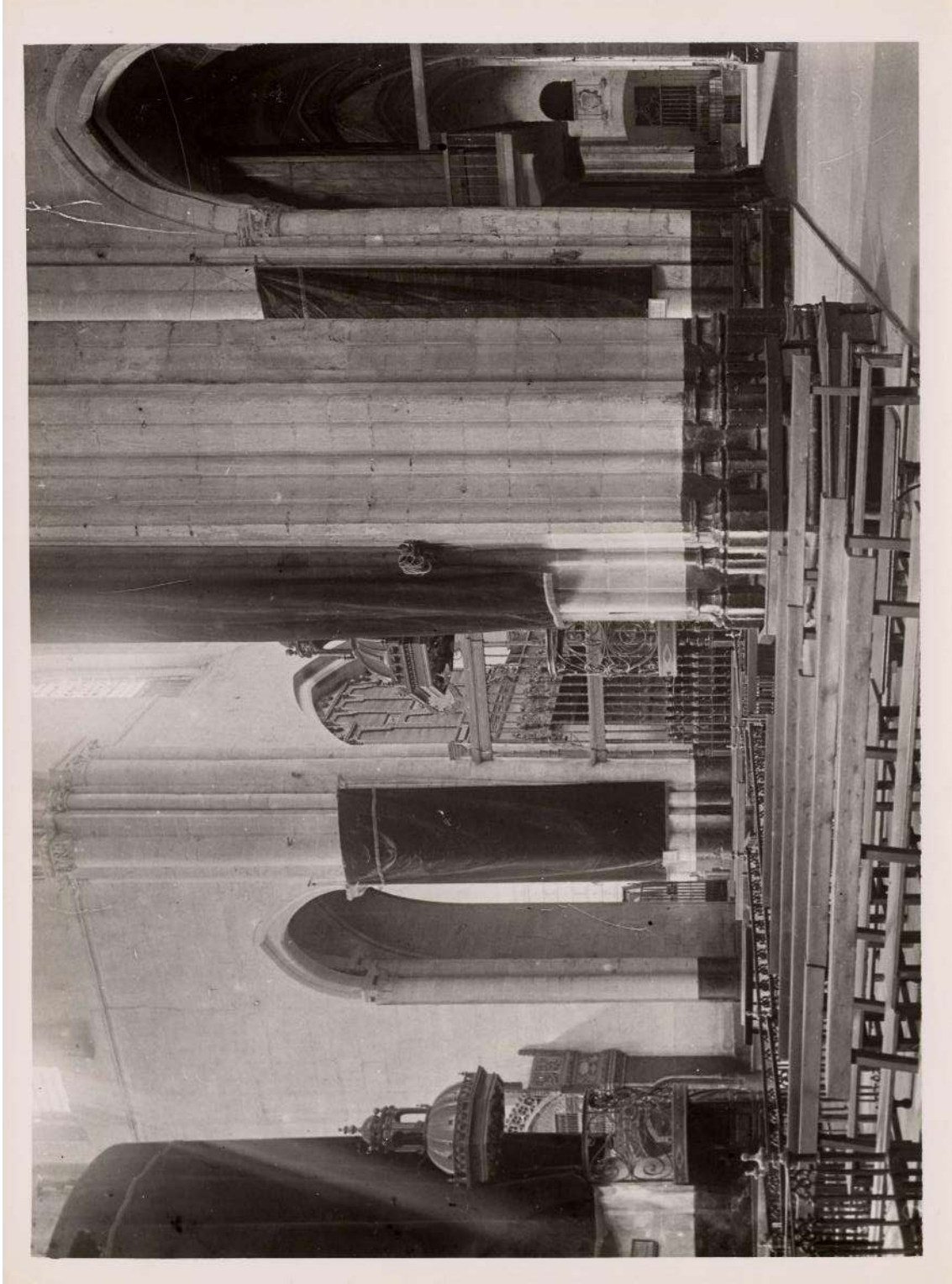
Organismos: Catedral de El Salvador y Santa María.

Materias: Arquitectura religiosa, Púlpitos, Rejería, Órgano, Pintura, Heráldica.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



097. Pelai Mas, *Interior de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 098.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Detalle del crucero de la catedral de Santo Domingo de la Calzada.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 24,2x18 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.1072.
Signatura/s: 04/060.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**
Vista del interior de la catedral de El Salvador en Santo Domingo de la Calzada. La fotografía, en disposición vertical, está tomada en dirección noroeste-sureste desde el brazo norte del crucero occidental. En consecuencia, la imagen recoge la zona central del crucero doble y, parcialmente, la capilla mayor y el acceso meridional a la girola. En primer término, en el espacio central del crucero se disponen las bancadas sobre el entarimado, diferenciándose las más occidentales de la más cercanas a la cabecera por estar circundadas por la reja de la vía sacra. En cada uno de los dos pilares torales que diferencian las dos naves de crucero y que se decoran con grandes cortinajes, se dispone un púlpito. Son idénticos en su ejecución, con balaustrada y antepecho continuo en rejería con motivos de tornapuntas vegetales y tornavoz rematado en templete. En segundo plano, se observa el arranque de la girola del lado de la epístola y el pilar que la separa de la capilla mayor, decorado con un cortinaje oscuro al igual que los pilares centrales del crucero. A su derecha se abre el vano apuntado que da acceso al deambulatorio y, hacia el sur, parte de la reja que rodea el sepulcro del santo. Se observan detalles como el intradós moldurado y los capiteles de los arcos apuntados de la girola, tanto al oeste como al interior de la capilla mayor, y los vanos de medio punto de la tribuna que se disponen sobre ellos, apareciendo cegado el del muro occidental. La iluminación del espacio es homogénea, procediendo en su mayor parte desde la fachada sur del edificio, puesto que los bancos que se disponen en primer plano proyectan su sombra hacia el norte. Asimismo, en la zona del presbiterio se observa un fuerte destello de luz que penetra en el templo a través de los vanos abiertos en el muro este de la cabecera.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Santo Domingo de la Calzada.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Catedral de El Salvador y Santa María.

Materias: Arquitectura religiosa, Púlpito, Rejería.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



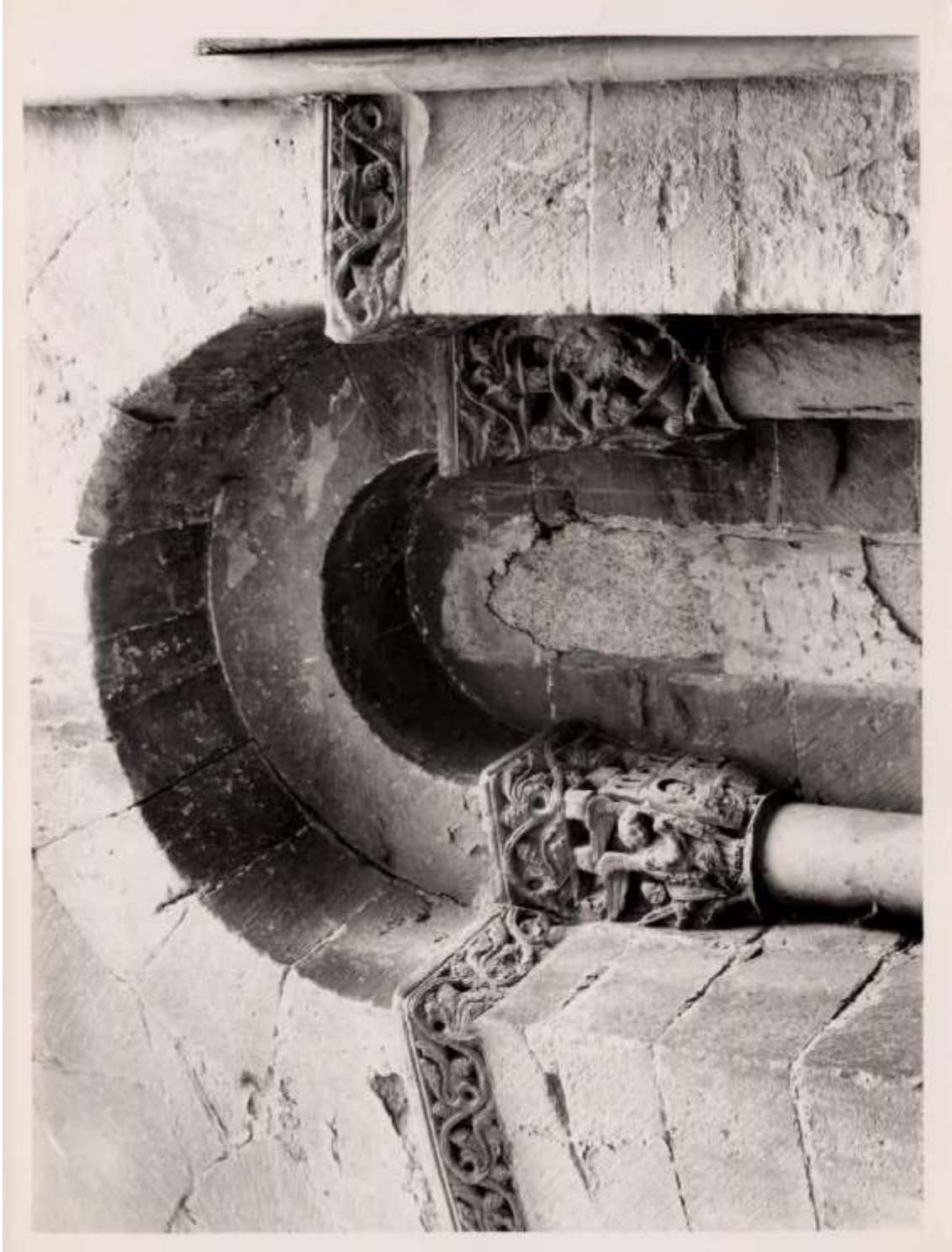
098. Pelai Mas, *Detalle del crucero de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 099.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Detalle de un vano de la capilla central de la girola de la catedral de Santo Domingo de la Calzada.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
 - Editor:** No procede.
 - Impresor:** No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 18,2x24 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
 - Colección:** Archivo IER.
 - Nº de inventario:** 1.1073.
 - Signatura/s:** 04/061.
 - Procedencia:** Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
 - Fecha de entrada:** Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:**
 - RUIZ GALARRETA, José María y ALCOLEA, Santiago, Guías artísticas de España. Logroño y su provincia. Barcelona, Editorial Aries, 1962, p. 122.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista exterior de uno de los vanos de la capilla central de la girola de la catedral de El Salvador y Santa María en Santo Domingo de la Calzada. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada en contrapicado desde el exterior del templo hacia la cabecera del mismo en dirección este-noroeste. La imagen recoge en detalle la mitad superior de uno de los vanos exteriores del ábside de la girola, en concreto, el situado junto al contrafuerte central en la zona meridional. De este vano, que aparece cegado, se observan la parte alta de las columnas que soportan el arco de medio punto interno cuyos capiteles representan, en el lado izquierdo, la Liberación de san Pedro y, en el derecho, figuras de aves entrelazadas. El cimacio de estos capiteles, que presenta ornamentos de tallos entrelazados con hojas y frutos, continúa como línea de imposta del arco exterior. La luz incide de manera directa sobre este vano en arco de medio punto, apareciendo algunas sombras propias de los diferentes niveles de las roscas y el interior del vano doblado, así como de la trabajada ornamentación en capiteles, cimacios y línea de imposta.
17. **Descriptorios geográficos:** España, La Rioja, Santo Domingo de la Calzada.
18. **Descriptorios temáticos:**
 - Organismos:** Catedral de El Salvador y Santa María.
 - Materias:** Arquitectura religiosa, Ventanal, Escultura monumental.
19. **Descriptorios onomásticos:** Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



099. Pelai Mas, *Detalle de un vano de la capilla central de la girola de la catedral de Santo Domingo de la Calzada, Santo Domingo de la Calzada*, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 100.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Crucero y nave norte de la catedral de Santo Domingo de la Calzada.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 24,1x18 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.1074.
Signatura/s: 04/062.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista del interior del lado norte del crucero y la nave del evangelio de la catedral de El Salvador y Santa María en Santo Domingo de la Calzada. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde el primer tramo septentrional de la girola hacia los pies del templo, en dirección este-oeste, y recoge longitudinalmente el espacio norte de la catedral. En primer plano aparecen las columnas pareadas y el arranque del arco de acceso a la girola por el norte, así como las columnas de los pilares que soportan los nervios de las cubiertas ojivales, destacando en ambos casos los capiteles con decoración figurativa y humana en el lado norte y con ornamentación vegetal los del lado sur. En el lado derecho de la imagen, que se corresponde con el muro septentrional de la catedral, se observa parte del muro en el que se abre un vano adintelado de acceso a la antesacristía, coronado por cornisa, ménsulas decorativas y tondo colgado en el centro. A continuación, se disponen las columnas adosadas de arranque de la girola, el espacio de capilla del crucero oriental, las puertas abiertas de acceso al claustro en el extremo del crucero occidental y un arco apuntado con el que se inicia la nave del evangelio. Así, al fondo de la imagen y a través de este arco apuntado, se aprecian la parte trasera de la caja del órgano y, en el muro oeste, balconcillo en medio punto adornado con escudo en el antepecho sobre capilla en arco rebajado. En el lado izquierdo de la fotografía, tras las columnas que se adosan al pilar que separa la zona del presbiterio de la girola a cuyos pies se localiza una reja, se abre el espacio del crucero oriental, en la que se asoman las filas de bancos para los fieles. Detrás de estos bancos se levanta el pilar toral de la nave de crucero occidental. Tanto los muros como las columnas con sus robustas basas que se aprecian en la imagen presentan un zócalo bajo pintado

en color oscuro, que contrasta con el resto de los elementos arquitectónicos en piedra sillar. La imagen no presenta grandes contrastes lumínicos, si bien el espacio de girola que se observa en primer plano se presenta más oscuro como resultado de una menor entrada de luz, algo similar a lo que ocurre en los últimos tramos de los pies que se observan a través del vano apuntado de la nave del evangelio. Por el contrario, el espacio de doble crucero aparece bien iluminado, generándose leves sombras sobre el pavimento en dirección sur-norte, lo que indica la procedencia de la luz exterior desde los ventanales abiertos en la fachada meridional.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Santo Domingo de la Calzada.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Catedral de El Salvador y Santa María.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura monumental, Órgano.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



100. Pelai Mas, *Crucero y nave norte de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 101.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Brazo sur del crucero y capilla del santo de la catedral de Santo Domingo de la Calzada.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 18,1x23,8 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.1077.
Signatura/s: 04/065.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista parcial del brazo sur del crucero y de la capilla de santo Domingo de la Calzada de la catedral de El Salvador y Santa María en Santo Domingo de la Calzada. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada desde el brazo sur del crucero occidental y recoge, en dirección oeste-este, la zona en la que se ubica la capilla-mausoleo del santo y el acceso al tramo meridional de la girola de la catedral. En primer plano aparece el espacio diáfano del brazo sur del crucero próximo al edículo del gallinero, que queda detrás del fotógrafo, a su derecha. En esta zona cabe destacar la presencia de una lámpara que pende del techo en el extremo derecho de la imagen y, en el extremo contrario, los primeros escalones y la barandilla de rejería de acceso al púlpito, anclado al robusto pilar meridional que divide el doble crucero. En segundo plano aparece el ángulo suroriental del crucero donde se levanta el templete que cobija el sepulcro de santo Domingo, resguardado por una reja rectangular de la que se observan en la imagen sus lados norte y oeste. Esta reja se levanta en una plataforma de escasa altura y posee un único cuerpo de barrotes sobre zócalo de mármol y remate en friso con flores. En la crestería aparecen floreros, tornapuntas vegetales y, en el frente, figuras de gallo y gallina, flanqueando el arco de medio punto con barrotes radiales coronado en cruz. A través de los barrotes de la reja, cuyas puertas se encuentran cerradas en el momento de la toma, apenas se intuyen algunos de los elementos que se disponen en su interior. A cada uno de los lados se adivina la figura de un ángel sobre pedestal y, en el centro, una mesa de altar con frontal plateado tras la que aparece el lado occidental del sepulcro, del que se aprecian algunos detalles de la hornacina con marco de plata que cobija la imagen del santo y la ornamentación de la parte alta del

baldaquino, sobre el arco conopial. En el lado oriental del brazo sur del crucero, a la izquierda de la capilla de santo Domingo, se abre el espacio hacia el tramo meridional de la girola bajo arco apuntado con capiteles de profusa decoración figurativa. Sobre este arco aparece parte de la ventana a occidente de la tribuna, cegada y con cartela en el antepecho del balconcillo. Del interior de la girola se observan las bóvedas de crucería que cubren el tramo sur y el espacio abierto de dos capillas con reja de cierre. La imagen muestra un marcado contraste lumínico como resultado de la intensidad del haz de luz que entra a través de la puerta abierta en la portada meridional que recorre la parte frontal de la capilla del santo, iluminándola directamente, y choca frontalmente contra el pilar sur que divide en dos el crucero. En consecuencia, la zona situada en primer plano y el espacio en el que se localiza la reja con el sepulcro de santo Domingo quedan en penumbra, al igual que el tramo interno de la girola. En este último espacio, los ventanales de las capillas meridionales aportan luz a su interior, generando un nuevo contraste de luces y sombras.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Santo Domingo de la Calzada.

18. Descriptores temáticos:

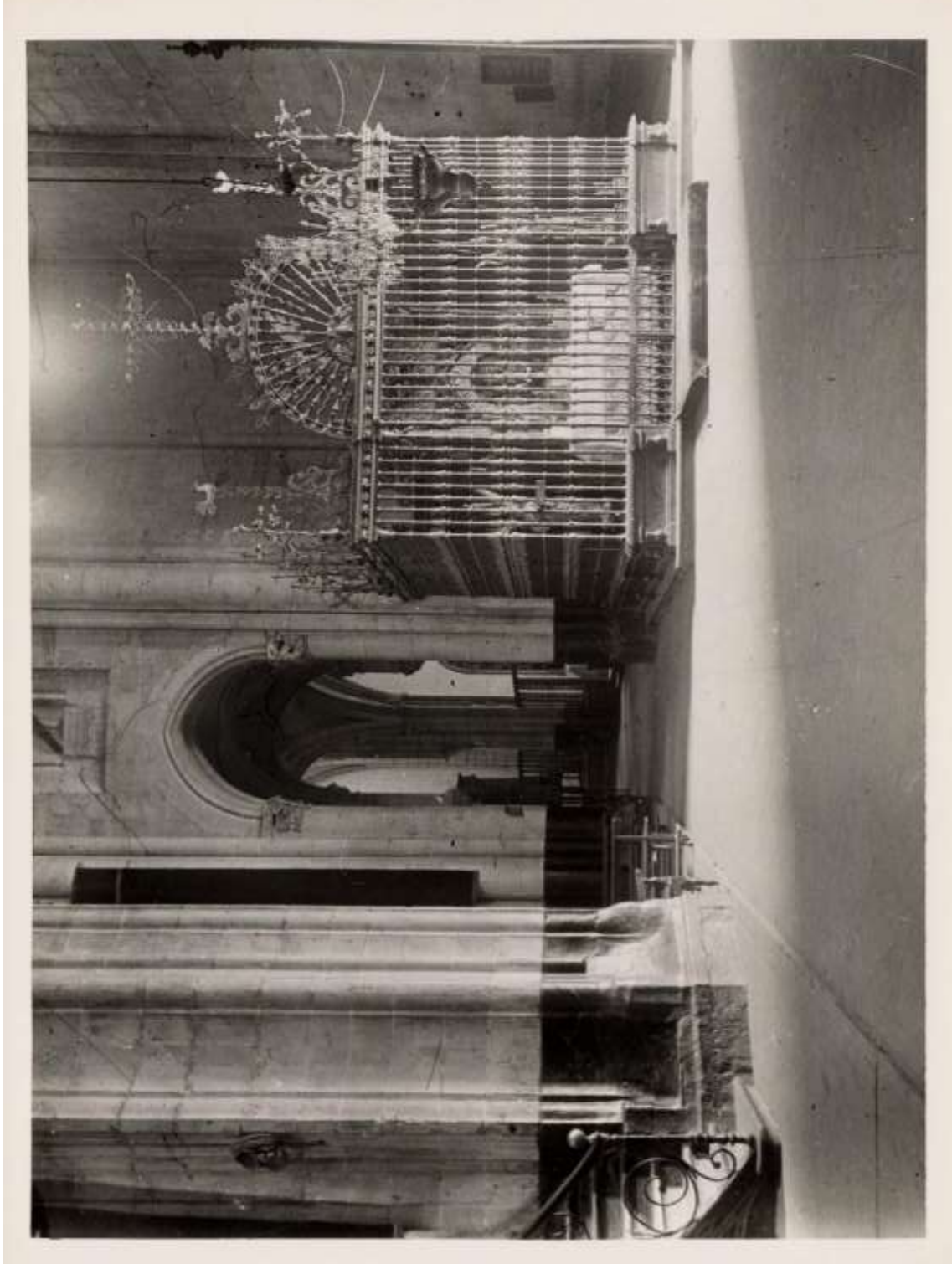
Organismos: Catedral de El Salvador y Santa María.

Materias: Arquitectura religiosa, Rejería, Escultura funeraria.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



101. Pelai Mas, *Brazo sur del crucero y capilla del santo de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 102.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Trascoro y capillas del lado de la epístola de la catedral de Santo Domingo de la Calzada.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 24,2x18 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.1078.
Signatura/s: 04/066.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista interior del trascoro y las capillas laterales del lado de la epístola de la catedral de El Salvador y Santa María en Santo Domingo de la Calzada. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde el centro del trascoro hacia la nave meridional, en dirección noroeste-sureste, y recoge parcialmente el extremo derecho del espacio del trascoro y dos de las capillas laterales situadas en el lado de la epístola del templo. En primer plano, en el extremo inferior, aparece la parte alta de cuatro de los bancos que se disponen en el trascoro, sobre los que cuelga una lámpara. Frente a estos bancos, asoma parte de la reja de tres lados que cierra el espacio próximo a las pinturas del trascoro, de las que no se observa ninguno de sus detalles, a excepción del remate abovedado del extremo meridional que presenta un friso decorado con grutescos en relieve y guirnalda. Hacia el fondo, en la mitad derecha de la fotografía, aparece parte de la nave sur o de la epístola y dos de las capillas que se abren en su muro meridional. La situada más al este, de la que apenas se observa la reja de cierre y un lienzo ubicado en el muro oriental, es la capilla de San Jerónimo Hermosilla. De la capilla que comparte tramo con el trascoro, de San Juan Bautista o Santa Teresa, también se observa la reja de cierre y el extremo meridional del retablo situado en el muro este, cobijado tras un arco apuntado. Entre ambas capillas aparece parte del muro al que se adosan un total de tres columnas, dos pareada más altas que soportan dos arcos perpieños y una de menor altura de la que surge uno de los nervios de las bóvedas. Junto a ellas aparece un confesionario algo distinto al que se dispone junto a la reja del trascoro. También se puede observar el antepecho en reja de un púlpito en el extremo derecho de la

imagen. La iluminación de la escena no presenta grandes contrastes, si bien puede advertirse una mayor incidencia de luz sobre la zona correspondiente al trascoro, en la nave central, y en el interior de la capilla más oriental que se observa en la imagen. Frente a ello, las bóvedas de la nave meridional aparecen en penumbra como consecuencia de un menor acceso de la luz exterior a estos elementos arquitectónicos.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Santo Domingo de la Calzada.

18. Descriptores temáticos:

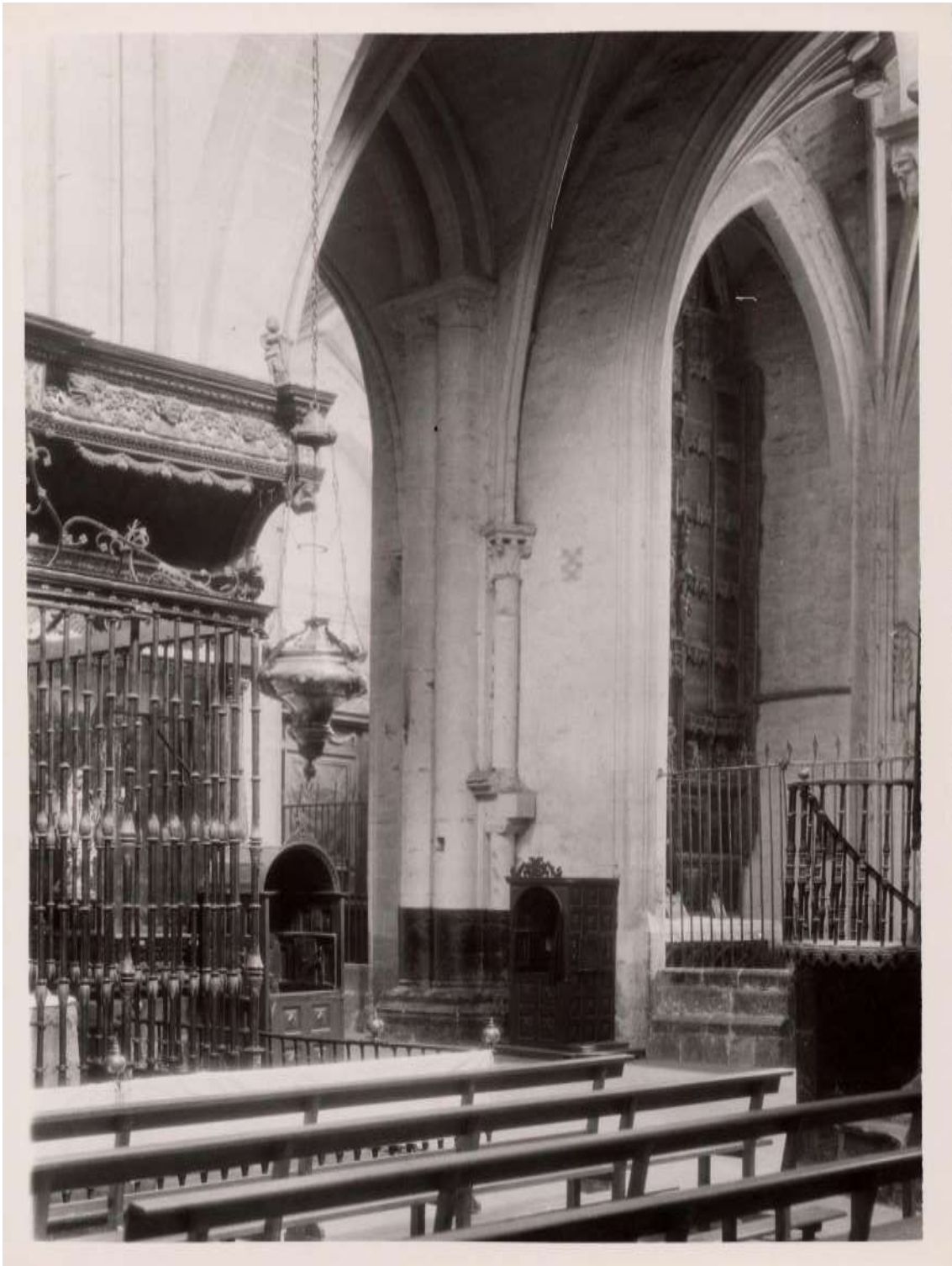
Organismos: Catedral de El Salvador y Santa María.

Materias: Arquitectura religiosa, Rejería, Retablo.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



102. Pelai Mas, *Trascoro y capillas del lado de la epístola de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 103.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Trascoro y capilla de la Magdalena de la catedral de Santo Domingo de la Calzada.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 24,1x18 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.1079.
Signatura/s: 04/067.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista interior del trascoro y la capilla de la Magdalena de la catedral de El Salvador y Santa María en Santo Domingo de la Calzada. La fotografía, en disposición vertical, está tomada junto al pilar meridional que separa el primer tramo del espacio de trascoro de la catedral, en dirección suroeste-noreste, recogiendo parcialmente la nave central y la capilla de la Magdalena que se abre en el muro septentrional. A ambos lados de la imagen se disponen los pilares que diferencian los dos primeros tramos del templo. El de la parte derecha, en primer plano, aparece desenfocado, con zócalo pintado en la parte baja. La misma decoración pintada presenta el del lado norte del que se observan, además de las columnas cilíndricas que a él se adosan, una tela colgada decorativa, un cartel informativo con la indicación "AVISO / NO ESCUPAN" y, bajo éste, la pila de agua bendita en forma de concha con frente avenerado. Entre estos pilares aparece parte de la nave central perteneciente al trascoro, donde se disponen en paralelo cuatro bancos de madera. De esta zona de trascoro también se observa el ángulo noroccidental de la cancela baja en reja con remates en bola. Detrás de este espacio se muestra el muro norte, en el que se abre la capilla de la Magdalena, de la que destacan por su compleja factura tanto la reja de cierre como la decoración del arco. Éste, que se ve casi por completo en la imagen a excepción del extremo occidental, es un arco rebajado angrelado decorado en el trasdós por otro conopial ornamentado con calados en su perímetro. El arco conopial se adosa a una estructura decorada con bandas verticales rematada con tracería. Por su parte, la reja de dos cuerpos con crestería en láureas con bustos y elementos florales y decoración de leones tenentes sobre la puerta de acceso, cerrada en el momento de la toma, también se observa en gran medida, a excepción de

su extremo izquierdo. En el interior de la capilla, a través de los barrotes, se aprecian algunos detalles tanto del sepulcro en arcosolio de Pedro de Carranza, localizado en su cara norte, como del retablo adosado al lado este. Asimismo, se aprecian partes de las bóvedas de crucería que cubren tanto el interior de la capilla como el espacio de la nave septentrional en el segundo tramo. En el centro de la imagen aparece una lámpara que cuelga sobre el centro del trascoro. La fotografía presenta una iluminación homogénea de la escena, sin apenas contrastes entre luces y sombras. Tan sólo en el primer plano, en el pilar meridional que aparece en la parte derecha de la imagen, se advierte menor incidencia de luz. Frente a ello, el muro septentrional en el que se localiza la capilla de la Magdalena aparece bien iluminado gracias a los vanos abiertos en la fachada sur.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Santo Domingo de la Calzada.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Catedral de El Salvador y Santa María.

Materias: Arquitectura religiosa, Rejería, Escultura funeraria.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo), Pedro de Carranza (protonotario y maestrescuela de la catedral de Burgos).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



103. Pelai Mas, *Trascoro y capilla de la Magdalena de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 104.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Brazo sur del crucero de la catedral de Santo Domingo de la Calzada.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **SopORTE:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 18x24,2 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.1080.
Signatura/s: 04/068.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista parcial del lado septentrional del doble crucero de la catedral de El Salvador y Santa María en Santo Domingo de la Calzada. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada desde el arranque del tramo meridional de la girola hacia los pies de la catedral, en dirección este-oeste, y recoge parte del crucero occidental, en cuyo brazo sur se localiza el edículo del gallinero, y la embocadura de la nave meridional del templo. La imagen queda encuadrada en el extremo izquierdo por el lado septentrional de la reja de la capilla del santo, de un único cuerpo de barrotes sobre zócalo, y en el derecho por la bancada meridional del brazo sur del crucero oriental. Tras esta última se levanta el robusto pilar que divide el crucero doble por el sur, con zócalo pintado en la parte inferior y cortinaje ornamental, y púlpito hacia el interior de la nave. Asimismo, a través del espacio que queda entre el límite derecho de la fotografía y este pilar, se observa parcialmente la zona de coro de la catedral, con extremo norte de la reja de dos cuerpos y remate en láurea, sillería de coro y órgano en altura en el muro septentrional de la nave central. En el centro de la imagen, tras el espacio diáfano del crucero, se abre el espacio de acceso a la nave de la epístola en arco apuntado, de la que se observan parcialmente sus bóvedas de crucería, el balconcillo trasero del órgano meridional y la capilla baja de los pies. Además, la fotografía recoge por completo el edículo del gallinero que se dispone en el muro de cierre del brazo sur del crucero occidental. Se observan sus dos cuerpos. El inferior es rectangular, con acceso en arco de medio punto con arco superior rebajado y pináculos en las jambas. El superior se configura en torno a un nuevo arco rebajado con crestería de pináculos y cuadrifolias en cuyo centro aparece la reja flanqueada por relieves del gallo y la gallina y motivos

vegetales en la zona de tímpano. El foco principal de luz natural procede del sur, entrando al templo a través de las puertas abiertas en la portada de la fachada meridional. El haz de luz recorre la zona central del doble crucero y choca directamente con el pilar divisorio, iluminando de manera más o menos homogénea el brazo sur del crucero y proyectando algunas sombras en dirección sur-norte. La parte visible de la nave central, especialmente la zona del coro bajo, se ilumina a través de los ventanales abiertos en alto en ambos lados. El interior de la nave de la epístola destaca por presentarse en penumbra como consecuencia de la dificultad para que la luz exterior acceda a este espacio.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Santo Domingo de la Calzada.

18. Descriptores temáticos:

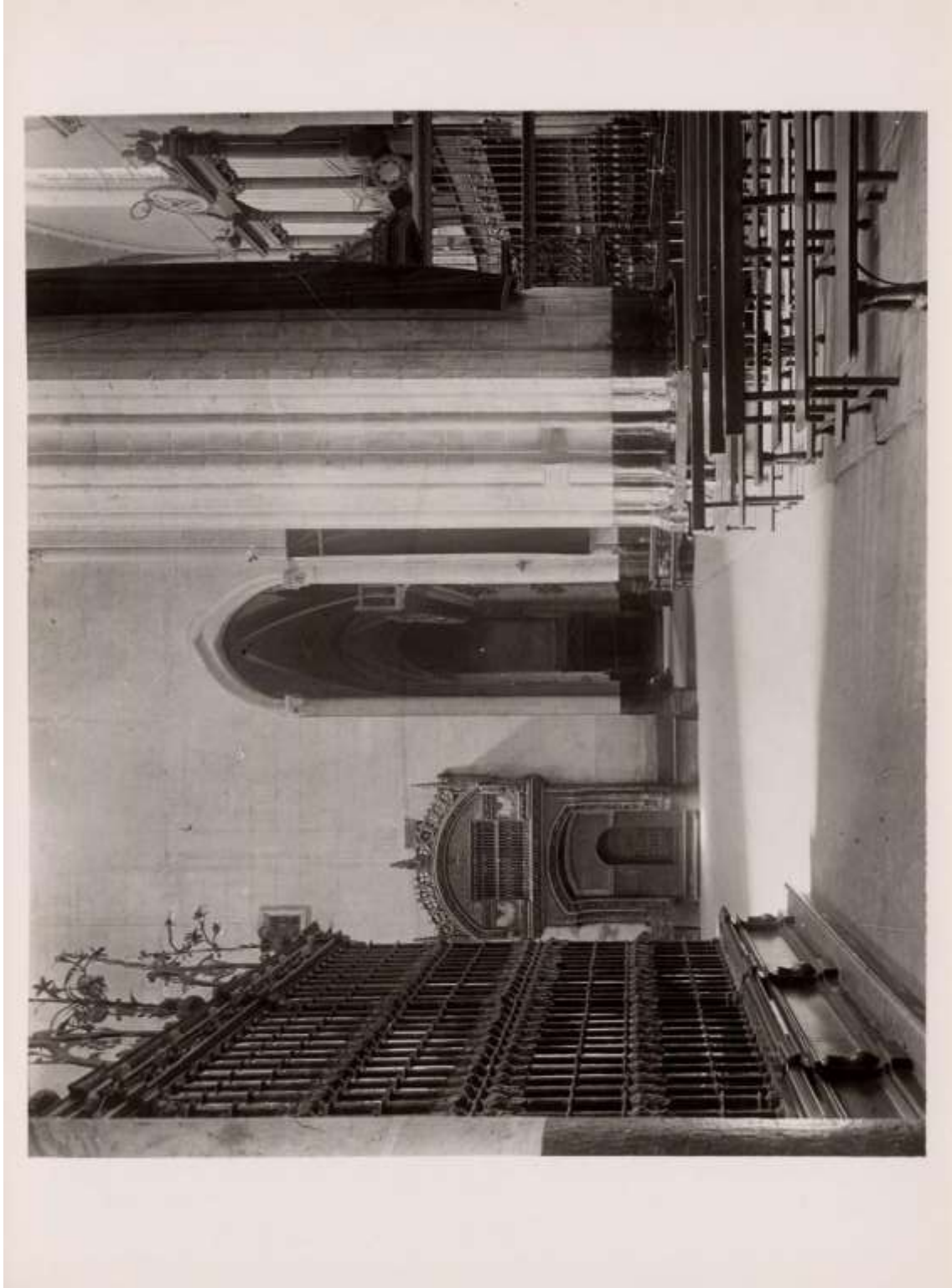
Organismos: Catedral de El Salvador y Santa María.

Materias: Arquitectura religiosa, Rejería, Escultura, rejería, Sillería de coro, Órgano.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



104. Pelai Mas, *Brazo sur del crucero de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 105.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Gallinero de la catedral de Santo Domingo de la Calzada.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 18x23,8 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.1081.
Signatura/s: 04/069.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista general del gallinero de la catedral de El Salvador y Santa María en Santo Domingo de la Calzada. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada desde el brazo sur del crucero occidental, en dirección este-oeste, y recoge frontalmente el gallinero de la catedral, así como algunos detalles de la capilla de la Inmaculada Concepción que se abre al sur y de la nave de la epístola. En el centro de la imagen aparece el gallinero que se adosa al muro que cierra el brazo sur del crucero por el oeste y que consta de dos cuerpos, rectangular el inferior y en arco rebajado con crestería el superior. En el inferior se encuentra el ingreso en medio punto, cuya puerta se encuentra cerrada en el momento de la toma, al que se accede a través de tres escalones, de mayor anchura los dos primeros. Este ingreso se enmarca en un cuerpo rectangular con arco rebajado interior, con pináculos ornamentales en las jambas y un lienzo pintado que se adapta al espacio entre el arco rebajado y el de medio punto de la puerta de acceso, cuyos detalles no son perceptibles en la imagen. A cada uno de los lados de este cuerpo inferior se dispone un banco adosado al muro, de piedra el septentrional y de madera con casetones y remates decorativos el meridional. El cuerpo superior presenta calados en el friso que lo separa del cuerpo bajo y en el perímetro del arco rebajado, dentro del cual se dispone la reja para poder observar al gallo y la gallina que viven en su interior y que se representan en relieve a cada uno de los lados de los barrotes. En el área del tímpano aparecen motivos vegetales que confluyen en el centro sobre la representación del árbol y la hoz, en alusión a uno de los milagros de santo Domingo. El gallinero se corona con crestería de cuadrifolias y pináculos en el centro y las esquinas. A la altura del coronamiento del gallinero, en el lado meridional, se

disponen sobre el muro exvotos de cautivos compuestos por cadenas y grilletes. De la capilla de la Inmaculada que se abre hacia el sur tan sólo se observa el extremo occidental de la reja simple que cierra el espacio y el arranque del arco del mismo lado. Por su parte, en el lado derecho de la fotografía, se aprecia en profundidad el extremo norte de la nave de la epístola, con las pinturas del trascoro y el balconcillo que las remata, las bóvedas de crucería y la capilla baja que se abre a los pies. La fotografía presenta una iluminación homogénea en la escena principal correspondiente a la zona en la que se sitúa el gallinero, donde no se observan contrastes lumínicos ni se proyectan sombras sobre los muros o el pavimento. Frente a ello, el espacio de la nave de la epístola aparece en penumbra, destacando la oscuridad que presentan las bóvedas, impidiendo observar con precisión sus nervios. Sin embargo, en este espacio se localiza la presencia de un marcado haz de luz que proviene desde los pies de la catedral, probablemente desde la puerta abierta de la portada oeste.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Santo Domingo de la Calzada.

18. Descriptores temáticos:

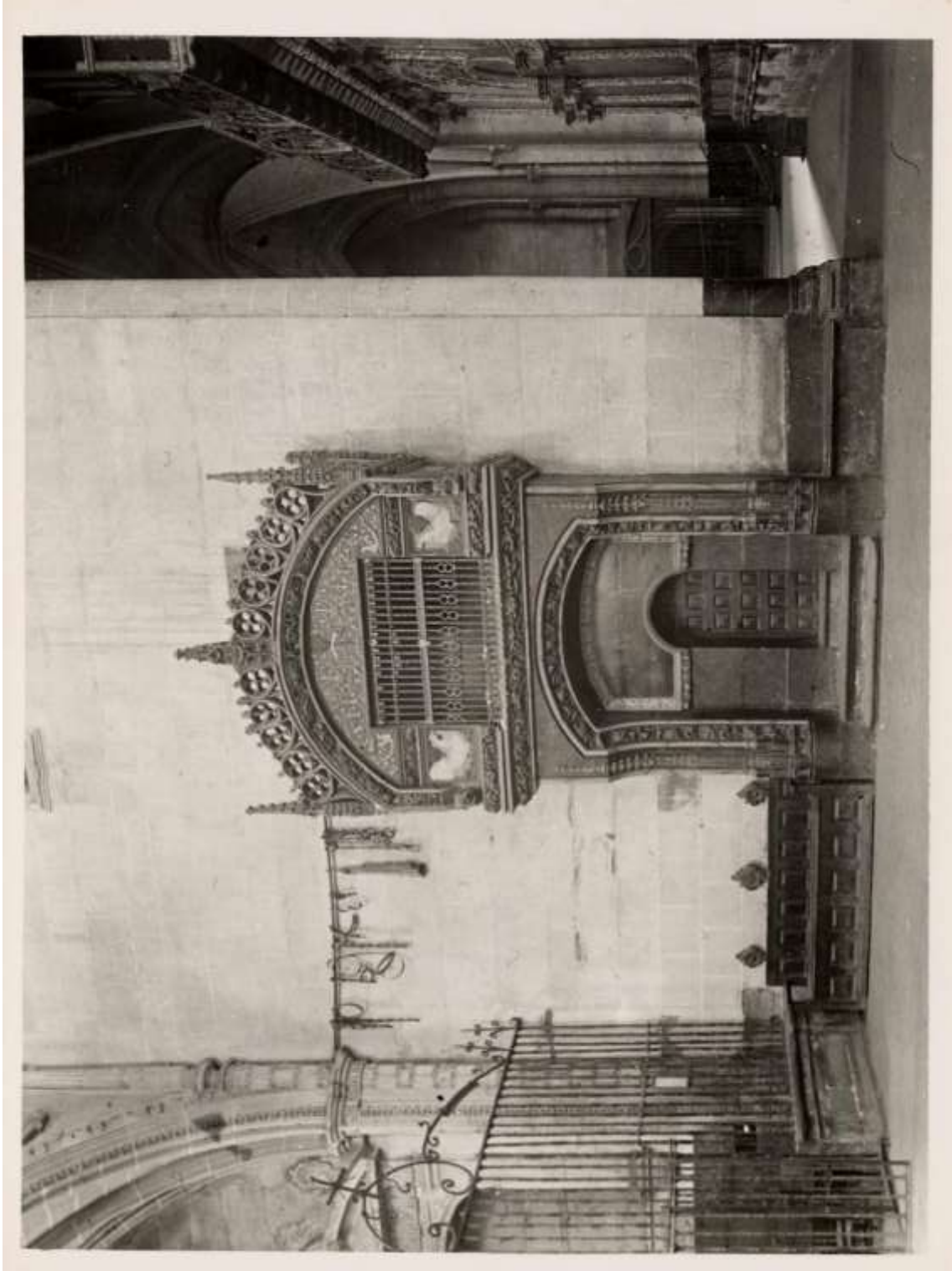
Organismos: Catedral de El Salvador y Santa María.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura, Rejería, Pintura.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



105. Pelai Mas, *Gallinero de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 106.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Espacio del doble crucero de la catedral de Santo Domingo de la Calzada.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **SopORTE:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 24,1x18 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.1082.
Signatura/s: 04/070.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista interior del espacio meridional del doble crucero y acceso desde el occidental a la nave de la epístola de la catedral de El Salvador y Santa María en Santo Domingo de la Calzada. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde el brazo sur de la nave de crucero oriental, junto a la capilla del santo, hacia los pies de la catedral, en dirección este-oeste. En consecuencia, recoge la zona norte del doble crucero con el gallinero adosado en el muro occidental y, longitudinalmente, la nave meridional del templo. En primer plano, en el lado izquierdo de la imagen, aparece parte del lado norte de la reja rectangular de la capilla de santo Domingo, observando sus barrotes y los ornamentos vegetales de la crestería. Tras ella se abre el espacio diáfano del doble crucero, cerrado al oeste por el muro en el que se abre el espacio apuntado que da acceso a la nave de la epístola con sus capillas, a la derecha de la imagen, y en el cual se dispone el gallinero gótico en el que residen el gallo y la gallina en alusión a uno de los milagros del santo. Esta fachada occidental apenas presenta elementos arquitectónicos o decorativos a excepción del vano apuntado de la nave sur o de un pequeño vano rectangular sobre el extremo izquierdo del gallinero. Este último se observa al completo y se compone de dos cuerpos, el inferior con acceso en medio punto cobijado bajo arco rebajado con pináculos en los extremos y el superior, en el que se abre la reja para observar a los animales vivos, con relieves de gallo y gallina, tímpano decorado con motivos vegetales y crestería de pináculos y cuadrifolias. A ambos lados presenta bancos, corrido y de piedra en el lado septentrional y de madera con casetones en el lado meridional. De la nave lateral sur se observan parcialmente los pilares que la separan tanto de la nave central como del espacio de capillas, así como algunos de los nervios de las

bóvedas de crucería que cubren el espacio. En altura, en el primer tramo, aparece la balconada perteneciente al coro, mientras que a los pies se adivina una puerta adintelada con reja. La iluminación de la escena presenta un contraste marcado entre la zona del doble crucero, bien iluminada por los vanos abiertos en la fachada sur, y la nave de la epístola más sombría, donde la entrada de luz desde el exterior resulta complicada.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Santo Domingo de la Calzada.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Catedral de El Salvador y Santa María.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura, Rejería, Pintura.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



106. Pelai Mas, *Espacio del doble crucero de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 107.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Gallinero de la catedral de Santo Domingo de la Calzada.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 24,2x18 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.1083.
Signatura/s: 04/071.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista en detalle del gallinero de la catedral de El Salvador y Santa María en Santo Domingo de la Calzada. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde el brazo meridional del crucero, en dirección este-oeste, y recoge frontalmente el gallinero que se adosa al muro occidental. La mayor parte de la imagen está dominada por el gallinero, que se presenta en el centro y por completo, a excepción del pináculo central de la crestería, cortado en su extremo superior. El cuerpo inferior es rectangular con volumen interior en arco rebajado en el cual se abre la puerta de ingreso en arco de medio punto, a la que se accede a través de tres peldaños, más anchos y largos los inferiores. Las jambas presentan pináculos decorativos, y ornamentación vegetal y animal labrada, la moldura del arco rebajado. Entre éste y la puerta de acceso, cerrada en el momento de la toma, se dispone un lienzo en el que apenas se distingue algunas figuras humanas y un caballo. El cuerpo superior se configura en torno a una estructura en arco rebajado con molduras caladas en su rosca. En la parte central se abre un espacio enrejado que se corresponde con el lugar en el que se alojan el gallo y la gallina, representados en relieve a cada uno de los lados de este vano con barrotes. Sobre él aparece un tímpano decorado con roleos vegetales que confluyen en la parte central en la que aparecen la hoz y un árbol, emblema de santo Domingo. Este cuerpo superior se remata con una crestería conformada por diez cuadrifolias y pináculos en las esquinas y el centro. A cada uno de los lados del gallinero se aprecia parte del muro de sillares, con banco bajo de madera en el lado sur y banco de piedra corrido en el lado norte. La iluminación de la escena es homogénea y tan sólo aparecen algunas sombras como consecuencia natural de la diferencia de niveles de los elementos constructivos

del gallinero, así como de la ornamentación labrada. Asimismo, a pesar de que no existen grandes contrastes lumínicos, sí aparece una leve sombra del gallinero en la parte del muro que se observa a la derecha de la imagen como consecuencia de la entrada de luz a través de los vanos abiertos en la fachada meridional.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Santo Domingo de la Calzada.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Catedral de El Salvador y Santa María.

Materias: Arquitectura, Escultura, Rejería, Pintura.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



107. Pelai Mas, *Gallinero de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 108.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Trascoro y capilla de la Magdalena de la catedral de Santo Domingo de la Calzada.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 18,1x23,8 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.1084.
Signatura/s: 04/072.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista parcial del trascoro y de la capilla de la Magdalena de la catedral de El Salvador y Santa María en Santo Domingo de la Calzada. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada desde el extremo meridional de la nave central, en dirección sur-norte, y recoge el espacio oriental del trascoro y la capilla de la Magdalena abierta en la nave del evangelio de la catedral. La mitad derecha de la imagen la ocupan la reja y el templete que se adosan a las pinturas del trascoro. La reja, que se circunda por otra a modo de cancela baja, cuyo frontal decorado con una tela hace las veces de comulgatoria, es de un único cuerpo con zócalo y simples remates de eses y cruces, pudiendo observarse en la fotografía sus lados oeste y sur. En su interior, a través de los barrotes de la reja, se observa un sagrario en templete de profusa decoración vegetal con alto basamento rectangular, columnas salomónicas en las esquinas y cúpula con linterna rematada por figura. Por el ángulo de la toma, tan sólo se observa completo su lado meridional, en cuya hornacina de medio punto se localiza una imagen masculina de bulto redondo con vestimenta clerical. Al frente, correspondiéndose en altura con el basamento del templete, se dispone una mesa de altar con mantel y sacras. Del retablo de pinturas del trascoro tan sólo se observa el abovedamiento del extremo septentrional. En el lado izquierdo de la imagen, en primer plano, aparece el espacio de pavimento en el que se disponen los bancos con reclinatorio para los fieles, pudiendo verse uno de ellos sobre el que pende una lámpara. Al fondo se abre la capilla de la Magdalena en el muro norte de la nave del evangelio, definida a occidente por el pilar decorado con cortinaje y zócalo pintado que aparece tras la bancada. A esta capilla se accede a través de un gran arco rebajado angrelado, decorado en su perímetro con calados,

pináculo en la jamba y arco conopial en alto. Además, se cierra con una reja de dos cuerpos y crestería con láureas de la que se observan en la imagen sus lados central e izquierdo. El central, que se corresponde con la puerta, cerrada en el momento de la toma, presenta en el segundo cuerpo leones tenantes con óvalo laureado y escudo de armas en el centro. Del interior de la capilla apenas se observan algunos de los nervios de la bóveda estrellada que cobija el espacio y, a través de los barrotes, algunos detalles del sepulcro en arcosolio de Pedro de Carranza. La nave central y el trascoro se iluminan directamente desde el occidente, a través del óculo abierto en la fachada que proyecta algunas sombras sobre el pavimento, como la del banco con reclinatorio. Frente a ello, la zona de la nave lateral en la que se abre la capilla de la Magdalena presenta una menor iluminación que, sin embargo, no impide que se observen con facilidad sus detalles.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Santo Domingo de la Calzada.

18. Descriptores temáticos:

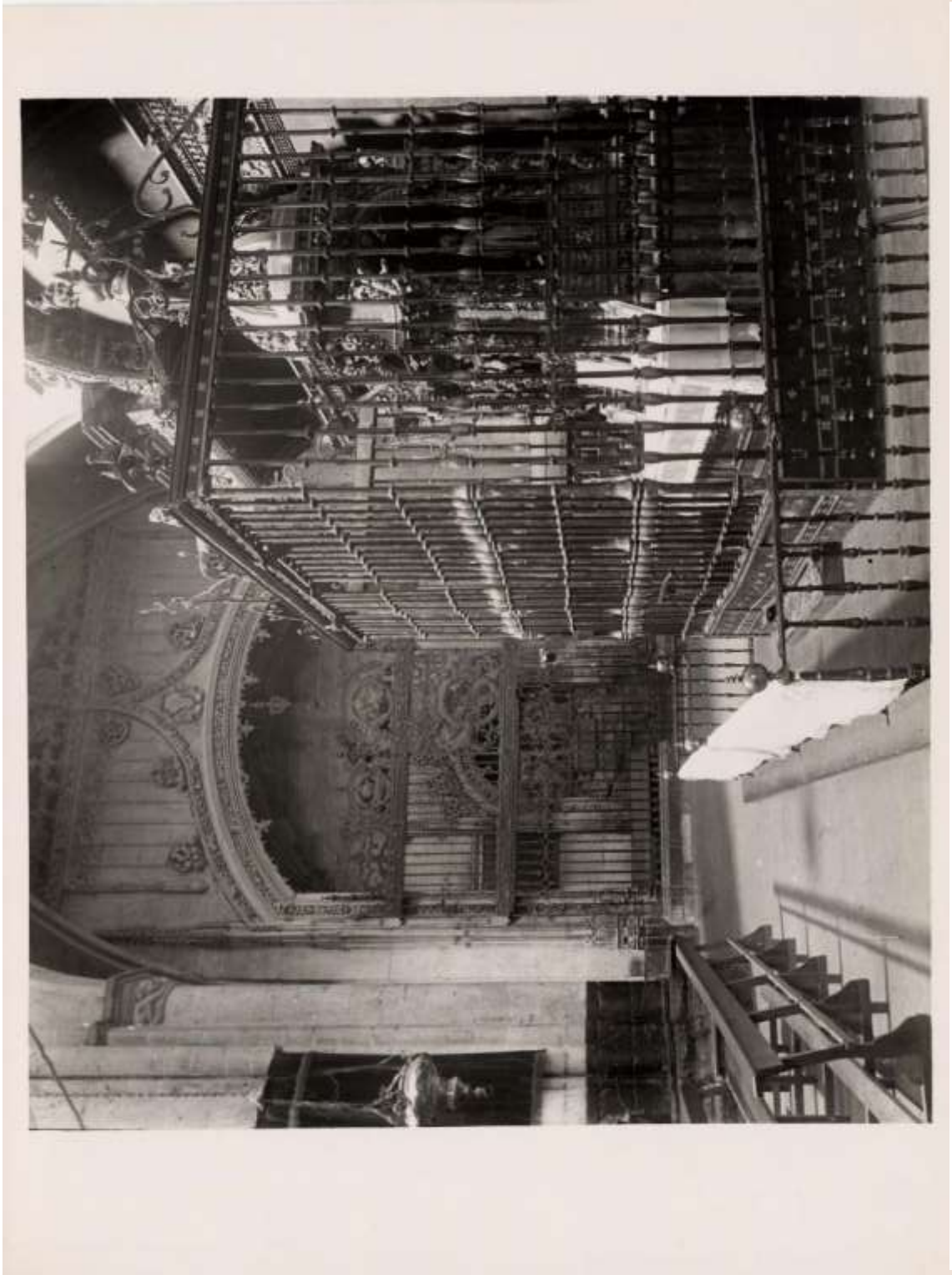
Organismos: Catedral de El Salvador y Santa María.

Materias: Arquitectura religiosa, Rejería, Escultura funeraria.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo), Pedro de Carranza (protonotario y maestrescuela de la catedral de Burgos).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



108. Pelai Mas, *Trascoro y capilla de la Magdalena de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 109.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Trascoro y capilla de la Magdalena de la catedral de Santo Domingo de la Calzada.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 18x24,2 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.1085.
Signatura/s: 04/073
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista parcial del trascoro y la capilla de la Magdalena de la catedral de El Salvador y Santa María en Santo Domingo de la Calzada. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada desde el lado meridional del primer tramo de la nave central y recoge, en dirección suroeste-noreste, parte del espacio de trascoro y de la capilla de la Magdalena, que se abre en la nave del evangelio de la catedral. En primer plano, entre los pilares que encuadran la imagen por los lados, se dispone la fila de bancos para la asistencia de los fieles al culto, sobre los que cuelga una lámpara. Frente a ellos, ocupando la mitad derecha de la escena, se sitúa la reja de un único cuerpo que cierra un sagrario en templete del que se observa su profusa decoración vegetal, la imagen de la Inmaculada cobijada bajo un vano de medio punto y el remate en linterna con figurilla de san Miguel sobre bola en la cúspide. En su parte baja se dispone una mesa de altar cubierta con mantel y sobre la que descansan ciriales y sacras. El sagrario en templete se sitúa por delante de las pinturas del trascoro, del cual tan sólo se aprecia su abovedamiento con friso decorado y arco de medio punto en el centro que se corona por una cruz, tras la cual asoma parte del órgano del coro situado en el lado septentrional. En el lado izquierdo de la imagen, además del confesionario que se localiza junto a la reja del sagrario, se abre el espacio de la nave del evangelio en la que se ubica la capilla de la Magdalena, de la que se perciben en la imagen su parte central y el extremo oriental. Se configura en torno a un vano rebajado y angrelado hacia el interior, que se remata en fachada por otro arco conopial con decoración de calados. El espacio se cierra por medio de una reja de doble cuerpo con ornamentación de leones tenentes con láurea ovalada y escudo de armas sobre la puerta, cerrada en el momento de la toma, y

crestería de láureas con bustos y decoración vegetal. De su interior se intuye el retablo adosado al muro oriental y el extremo este del sepulcro en arcosolio de Pedro de Carranza. En el extremo izquierdo de la fotografía se levanta el robusto pilar al que se adosan varias columnillas de diferente diámetro y que se decora con un zócalo pintado en la base y una colgadura a media altura hacia el interior del trascoro. En esta misma cara se dispone una pila de agua bendita con formas aveneradas y un cartel sobre ella en el que se indica: "AVISO / NO ESCUPAN". La iluminación de la escena procede desde el óculo abierto en altura en la fachada occidental de la catedral, que incide directamente sobre el frontal del trascoro, especialmente sobre el arranque oriental del arco que separa este espacio de la nave del evangelio, generando un marcado contraste lumínico.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Santo Domingo de la Calzada.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Catedral de El Salvador y Santa María.

Materias: Arquitectura religiosa, Rejería, Escultura funeraria, Retablo.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo), Pedro de Carranza (protonotario y maestrescuela de la catedral de Burgos).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



109. Pelai Mas, *Trascoro y capilla de la Magdalena de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 110.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Capilla de la Magdalena de la catedral de Santo Domingo de la Calzada.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 24x18,1 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.1086.
Signatura/s: 04/074.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:**
-RUIZ GALARRETA, José María y ALCOLEA, Santiago, *Guías artísticas de España. Logroño y su provincia*. Barcelona, Editorial Aries, 1962, p. 137.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**
Vista en detalle de la capilla de la Magdalena de la catedral de El Salvador y Santa María en Santo Domingo de la Calzada. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde el espacio de trascoro de la nave central, en dirección sur-norte, recogiendo frontalmente gran parte del arco y la reja de acceso a la capilla, así como los lados oriental y septentrional de la misma. Tras unos pequeños detalles de la cancela baja de rejería que se dispone en torno a las pinturas del trascoro, entre los que destacan dos remates en bola, aparece la capilla de la Magdalena que se abre en el segundo tramo de la nave septentrional o del evangelio. El arco rebajado de la capilla, que se cierra con reja de doble cuerpo y crestería, ocupa la mayor parte de la fotografía, apareciendo tan sólo algo de pavimento en el extremo inferior y la decoración en arco conopial en el extremo superior. El arco presenta decoración angrelada al interior y su perímetro, al igual que el del arco conopial que lo corona en fachada y que queda cortado en la parte superior de la imagen, se ornamenta con motivos vegetales. A ambos lados del conopio se observan bandas verticales y tornapuntas vegetales. En el encuadre de la imagen quedan excluidos en gran parte, puesto que se adivinan algunos de sus detalles, los pináculos laterales que completan la decoración del arco. El acceso a la capilla se realiza a través de una reja de doble cuerpo, separados por frisos con grutescos, que alterna barrotes lisos y entorchados. Sobre la puerta, cerrada en el momento de la toma, en el centro del segundo cuerpo aparecen dos leones tenantes con un óvalo laureado con las armas del fundador. La crestería se compone de cinco

arquillos que cobijan motivos florales en los exteriores y láureas con bustos de santos. A través del vano y la reja se pueden observar algunos de los detalles del interior de la capilla como los terceletes de la bóveda estrellada que cubre el espacio. En el muro oriental se sitúa un retablo del que no se aprecian sus detalles por estar en penumbra a diferencia de la mesa de altar con mantel que se dispone delante de él. En el muro norte aparece un sepulcro en arcosolio del que se observan algunos elementos como la decoración conopial que remata el arco de medio punto, los ángeles que se disponen a cada uno de los lados, una cartela central y la figura del yacente Pedro de Carranza. La iluminación incide directamente sobre la capilla de la Magdalena, haciendo que los elementos exteriores, como la reja y el arco profusamente ornamentado, se observen con detalle. Frente a ello, en el interior de la capilla se generan algunas zonas de sombra tanto el espacio en el que se ubica el retablo, en el lado oriental, como en el espacio interior del sepulcro en arcosolio dispuesto en el muro norte.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Santo Domingo de la Calzada.

18. Descriptores temáticos:

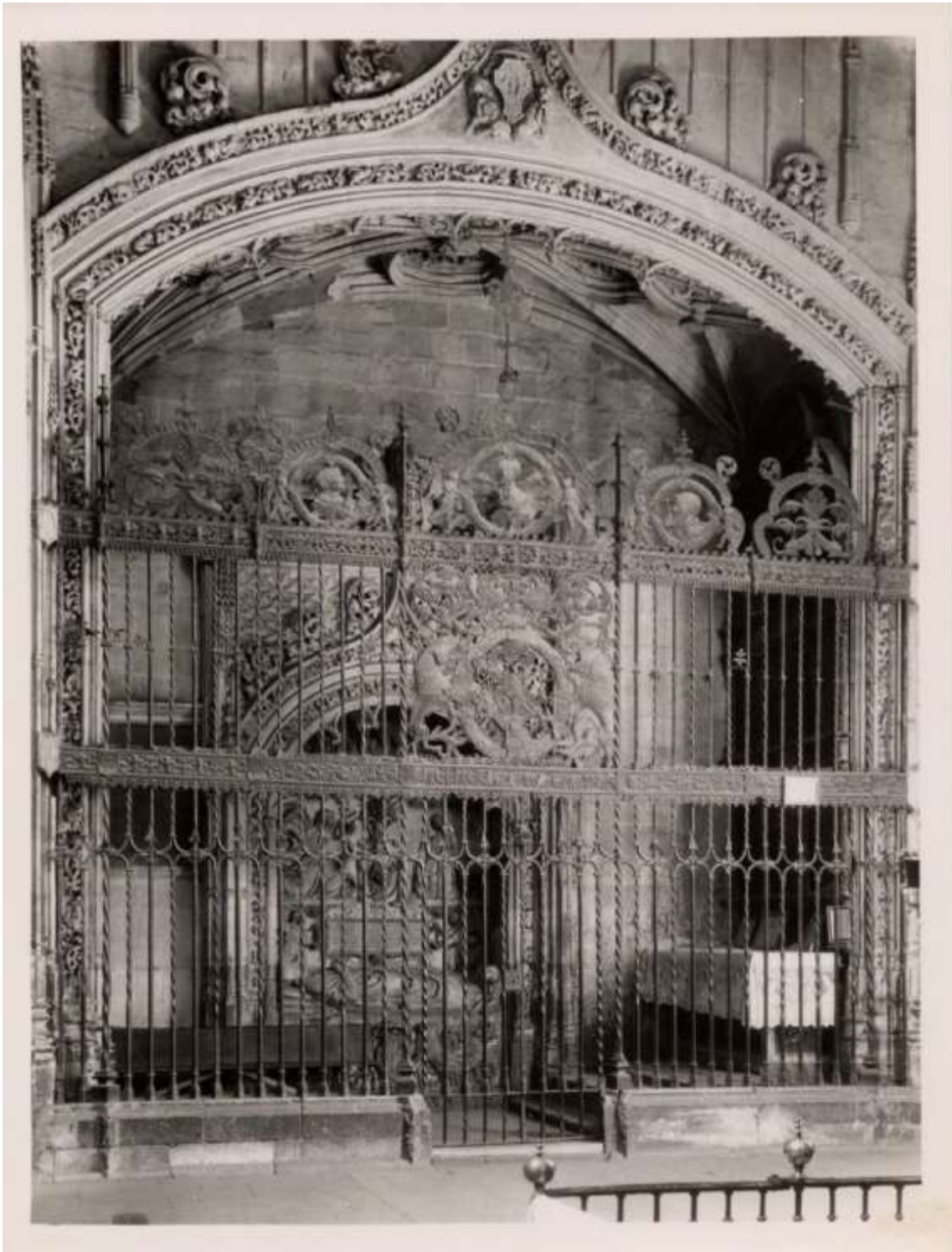
Organismos: Catedral de El Salvador y Santa María.

Materias: Arquitectura religiosa, Rejería, Escultura, Escultura funeraria, Retablo.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo), Pedro de Carranza (protonotario y maestrescuela de la catedral de Burgos).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



110. Pelai Mas, *Capilla de la Magdalena de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 111.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Coro bajo de la catedral de Santo Domingo de la Calzada.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 18x24,1 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.1089.
Signatura/s: 04/077.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista parcial del coro bajo, situado en el primer tramo de la nave central desde el crucero, y la cabecera de la catedral de El Salvador y Santa María en Santo Domingo de la Calzada. La imagen, en disposición horizontal, está tomada desde el ángulo meridional de la sillería de coro y recoge, en dirección suroeste-noreste, la zona de coro próxima a la reja de cierre y el espacio de crucero hacia la cabecera. En primer plano, tras el ángulo que se configura en el dosel del piso inferior de siales, que sirve de atril al piso superior, se muestra el espacio central del coro y parte de la sillería del lado norte. En el centro se dispone un facistol que se remata con figura de la Virgen con Niño sobre el que descansa un cantoral abierto por completo y en cuya parte baja aparece otro cantoral, en este caso cerrado. De la sillería del lado norte se aprecian hasta seis siales del piso bajo, en cuyos respaldos aparecen relieves con bustos de santas; dos siales del piso superior, con relieves de santos de cuerpo entero entre columnillas; seis tramos del guardapolvo en balconcillo con relieves en el antepecho; y la parte baja del extremo oriental del órgano que se dispone sobre este lado. Además, en el piso bajo y junto a la reja de cierre, se aprecia la escalera con cuatro escalones y pasamanos calados de acceso al piso superior de siales. La reja que cierra el espacio, que se muestra por completo en la imagen, es de dos cuerpos de barrotes con friso de separación entre ambos y remate central en frontón triangular sobre escena escultórica de Coronación de la Virgen, dos floreros simples a cada lado y, entre ambos, láurea con representación del árbol y la hoz, en alusión a uno de los milagros de santo Domingo. Tras la reja aparece el espacio correspondiente al doble crucero y el presbiterio. En su recorrido aparecen dos filas de bancos para el culto en torno a un pasillo central delimitado por reja de la

vía sacra. Por el ángulo de la toma, son más visibles los pilares del lado norte que los del lado sur, aunque en ambos casos se aprecian los cortinajes que los decoran hacia el interior de la nave y, en el caso de los que dividen en los dos tramos del doble crucero, el antepecho y tornavoz de los púlpitos, que se adosan también hacia el interior de la nave central. Al fondo, en la zona del altar que se cubre con bóveda estrellada parcialmente visible en la fotografía, se localiza el retablo mayor de zócalo y cuatro cuerpos, obra de Damián Forment. Posee tres calles, que coinciden con los vanos apuntados abiertos en la parte alta de la cabecera que se observan en la imagen, y cuatro entrecalles, pudiendo observar a través de los barrotes de la reja del coro muchas de las imágenes que conforman su programa escultórico. El foco de luz principal de la escena procede de los ventanales abiertos en la cabecera, sobre el retablo, iluminando la cabecera y el doble crucero, incluido el tramo de la nave central del coro visible en la fotografía, en dirección este-oeste.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Santo Domingo de la Calzada.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Catedral de El Salvador y Santa María.

Materias: Arquitectura religiosa, Sillería de coro, Escultura, Rejería, Retablo, Púlpito.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



111. Pelai Mas, *Coro bajo de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 112.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Sillería del coro bajo de la catedral de Santo Domingo de la Calzada.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 18x24 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.1091.
Signatura/s: 04/079.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista parcial del coro bajo situado en el primer tramo de la nave central de la catedral de El Salvador y Santa María en Santo Domingo de la Calzada. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada desde los siales del lado norte en dirección noreste-suroeste y recoge el lado occidental y, parcialmente, los lados meridional y septentrional de la sillería del coro bajo de la catedral. En el primer plano, al estar capturada la imagen desde la sillería alta del flanco norte, se muestra el espacio de paso de este segundo nivel con los asientos septentrionales y el dosel de los siales inferiores que sirve de atril para los superiores. Esta sillería profusamente decorada continúa en torno al pavimento central de madera, pudiendo observarse por completo los asientos del lado oeste y algunos de los situados más próximos en el lado sur. Todos ellos mantienen la misma estructura de nivel bajo de asientos con bustos de santas dentro de casetones en los respaldos, segundo nivel con imágenes de santos dentro de hornacinas, también en los respaldos, y guardapolvo corrido de celosía con arquillos avenerados, flanqueados por figuras de bulto redondo. En el nivel de respaldos de los asientos superiores se disponen regularmente pequeñas lámparas para facilitar la lectura. En el lado occidental destaca el sitial presidencial situado en el centro, al que se accede directamente a través de un tramo de cuatro escalones, frente al que descansa una banqueta y un atril con lámpara, con columnillas sobre los brazos, imagen de santo Domingo en el respaldo y templete con figuras de ángeles e imagen como remate. Tras este templete aparece la cruz que remata las pinturas del trascoro. Detrás del coro, la imagen permite observar la parte superior del muro occidental de la nave central, en la que se abre un óculo en fachada tapado al interior con un telón rectangular, que

atenúa la entrada de luz exterior, y la zona alta del muro de separación entre la nave central y la nave de la epístola, en el que destaca el vano apuntado que se abre en el tramo del trascoro y que permite ver algunos detalles de las bóvedas que cubren el espacio lateral. La luz exterior, procedente desde los vanos abiertos en altura en la fachada meridional y la cabecera, incide sobre la mitad septentrional del coro bajo. Sin embargo, la mayor parte de la sillería que se muestra en la fotografía está bien iluminada. Los mayores contrastes de sombra aparecen bajo el guardapolvo del lado norte y en las caras septentrionales de los siales del lado sur. Asimismo, el espacio arquitectónico que aparece al fondo presenta una iluminación homogénea, apareciendo en penumbra tan sólo el espacio visible de la nave de la epístola.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Santo Domingo de la Calzada.

18. Descriptores temáticos:

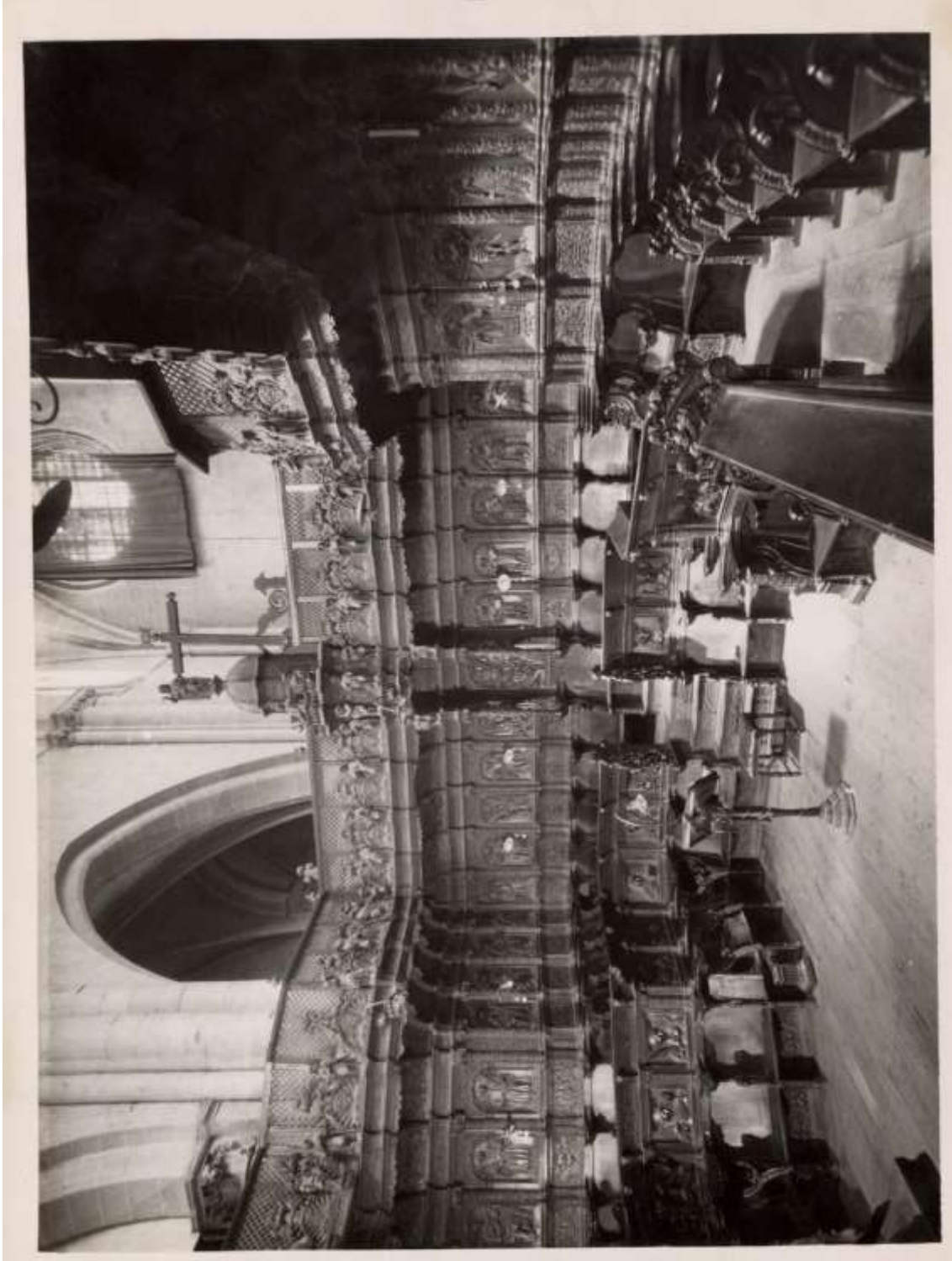
Organismos: Catedral de El Salvador y Santa María.

Materias: Arquitectura religiosa, Sillería de coro, Escultura.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



112. Pelai Mas, *Sillería del coro bajo de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 113.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Retablo mayor de la catedral de Santo Domingo de la Calzada.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 24,4x18 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.1118.
Signatura/s: 04/106.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**
Vista general del presbiterio y el retablo mayor de la catedral de El Salvador y Santa María en Santo Domingo de la Calzada. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde el centro del crucero oriental, en dirección oeste-este, recogiendo la zona del presbiterio y el altar donde se levanta el retablo mayor. En primer plano, a ambos lados de la calle central, se disponen cinco filas de bancos para los fieles circundadas por cancelas bajas de rejería, correspondientes a la vía sacra, cuyas puertas de acceso se encuentran abiertas hacia el centro de la nave en el momento de la toma, impidiendo el paso. A continuación, flanqueado por los pilares que se decoran con largos cortinajes y un zócalo pintado en la parte baja, se abre el espacio presbiterio al que se accede por medio de cuatro peldaños. En el centro aparece la mesa del altar mayor con decoración figurativa en relieve en su frontal, compuesta por una mandorla central y ocho escenas bajo arquillos en cada lado. Tras ella se erige el retablo mayor, obra de Damián Forment, conformado por zócalo de alabastro y cuatro cuerpos de tres calles y cuatro entrecalles que coinciden con las luces y entreluces de los vanos abiertos en alto en el ochavo de la cabecera. En los lados se disponen polseras sustentadas por atlantes y el conjunto se remata con esculturas de bulto redondo de Adán y Eva, en los extremos norte y sur respectivamente, angelotes y Verónica con la Santa Faz en el centro. Tanto en el cuerpo inferior como en las calles laterales se representan escenas de la vida de Cristo, mientras que en la calle central destacan, en orden ascendente, la figura de Dios Padre bendiciendo bajo arco de medio punto, escena de la Asunción de la Virgen y Misterio de la Eucaristía en mandorla radiada. En las entrecalles se disponen imágenes exentas de santos en hornacinas de columnillas abalaustradas. El espacio

fotografiado presenta una iluminación homogénea que permite observar con detalle el programa escultórico del retablo, así como el resto de elementos que se sitúan en la zona del presbiterio y el crucero. Esta iluminación directa sobre el retablo procede desde el suroeste, proyectando algunas sombras sobre el pavimento en la misma dirección y dejando en cierta penumbra el pilar norte y la zona de bancada próxima a éste. Sin embargo, la mayor entrada de luz al interior de la catedral se produce a través de los vanos abiertos en la parte alta de la cabecera, destacando los tres centrales situados sobre las calles del retablo y que difuminan las figuras que lo rematan.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Santo Domingo de la Calzada.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Catedral de El Salvador y Santa María.

Materias: Arquitectura religiosa, Retablo, Escultura.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo), Damián Forment (escultor).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos. El retablo mayor, obra del siglo XVI de Damián Forment, aparece en su ubicación original. Actualmente se localiza en la Capilla del Cristo, en el brazo norte del crucero.

21. Bibliografía:



113. Pelai Mas, *Retablo mayor de la catedral de Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 114.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Capilla de Santo Domingo de la catedral de Santo Domingo de la Calzada.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 18x24 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.1293.
Signatura/s: 05/061.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:**
-ARRÚE UGARTE, Begoña, "El tesoro de platería de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada", en AZOFRA, Eduardo (ed.), *La catedral calceatense desde el Renacimiento hasta el presente*. Salamanca, Gobierno de La Rioja, Ayuntamiento de Santo Domingo de la Calzada, Fundación Caja Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 2009, p. 214.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**
Vista de la capilla de santo Domingo y del acceso meridional a la girola de la catedral de El Salvador y Santa María en Santo Domingo de la Calzada. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada desde el brazo sur del crucero occidental, en dirección oeste-este, y recoge el ángulo suroriental en el que se sitúa la capilla del santo y el acceso al tramo meridional de la girola de la catedral. El protagonismo de la imagen recae sobre la capilla de santo Domingo, que se cierra con reja rectangular y se levanta sobre una plataforma de escasa altura con escalón en la parte central sobre el que cuelga una lámpara de araña con cristales y velas eléctricas. La reja, de la que se observan sus lados norte y oeste y parte del sur a través del espacio abierto de la puerta, posee un único cuerpo sobre zócalo de mármol. Los barrotes presentan cuatro ensanchamientos y culminan en friso con flores. Como remate se disponen jarrones, tornapuntas vegetales y, en el frente, figuras de gallo y gallina a cada lado de un arco de medio punto con barrotes radiales finalizado en cruz sobre la puerta. Las hojas de esta última se encuentran abiertas hacia cada uno de los lados, pudiendo ver el frente del sepulcro. En la parte baja se dispone una mesa de altar con frontal plateado y mantel sobre el que descansan portavelas de un solo brazo y sacras. Sobre la mesa de altar aparece la hornacina con marco de plata que cobija la imagen del santo, adaptándose al espacio en arco conopial del sepulcro en

alabastro, del que tan sólo se aprecian algunos elementos decorativos y escultóricos de angelotes, animales, santos y formas vegetales. El escaso espacio existente entre los barrotes de la reja apenas permite observar los detalles del resto del sepulcro que resguarda en su interior, adivinando tan sólo la figura exenta de dos ángeles situados a cada uno de los lados de la entrada a la capilla. Tras esta capilla se levanta el muro que cierra el crucero por el este y que continúa hacia el norte, donde se abre el vano con arco apuntado y capiteles decorados que da acceso al tramo meridional de la girola. Del interior de este espacio se aprecian parte de las bóvedas de crucería de los primeros tramos y la apertura de dos capillas cerradas con reja. En el extremo derecho de la imagen, algo desenfocado, aparece en primer plano una lámpara que cuelga sobre el crucero occidental. En el extremo izquierdo de la imagen se observan parcialmente, el pilar que separa las dos naves de crucero y, tras él, algunos de los bancos dispuestos en filas para la asistencia al culto. La mayor entrada de luz en la escena se produce por la derecha de la imagen recorriendo transversalmente la zona próxima al fotógrafo y, por la baja altura de su incidencia, proviene de la puerta de ingreso principal, situada en la fachada meridional del edificio, abierta en el momento de la toma. Este hecho provoca que la zona adyacente a la entrada quede más iluminada, especialmente la puerta de la reja y el lado occidental del sepulcro donde se sitúa la mesa de altar y la hornacina con la imagen de santo Domingo. Por el contrario, hacia el acceso de la girola la iluminación es menor, proyectándose la figura de la capilla del santo sobre el pavimento. En el tramo interior de la girola visible en la fotografía se producen contrastes entre el espacio de deambulatorio, en penumbra, y las capillas, con mayor presencia de luz gracias a la apertura de vanos en sus muros.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Santo Domingo de la Calzada.

18. Descriptores temáticos:

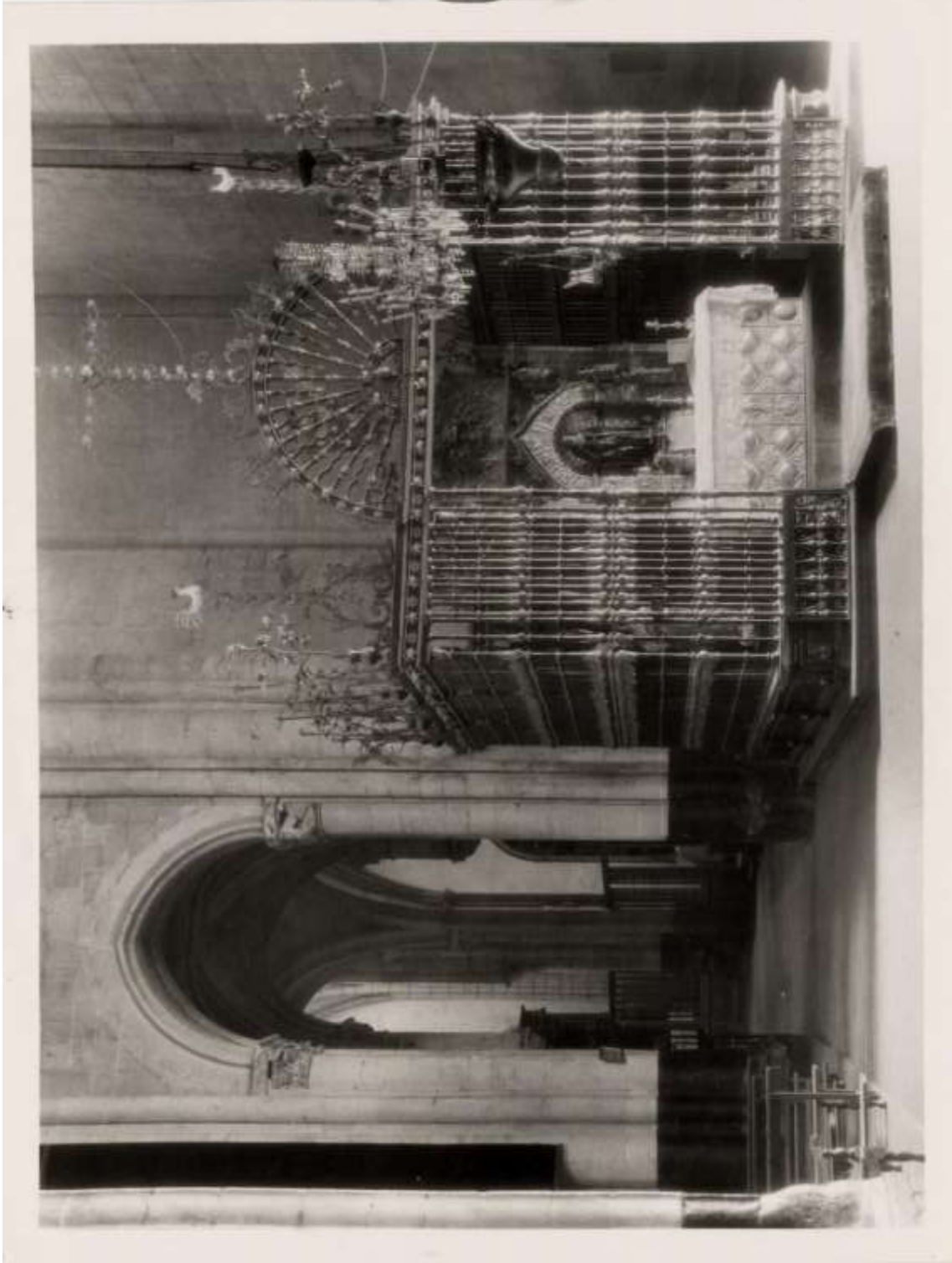
Organismos: Catedral de El Salvador y Santa María.

Materias: Arquitectura religiosa, Rejería, Escultura funeraria.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo), santo Domingo de la Calzada.

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



114. Pelai Mas, *Capilla de Santo Domingo de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 115.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Capilla central de la girola de la catedral de Santo Domingo de la Calzada.*
4. **Serie:** Fondo Juan Antonio Gaya Nuño.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Juan Antonio Gaya Nuño.
6. **Cronología:** 1936.
7. **Técnica:** Se desconoce.
8. **Soporte:** Papel.
9. **Formato /dimensiones:** 23,8x18,1 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.1064
Signatura/s: 04/052
Procedencia: Desconocida.
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:**
-GAYA NUÑO, Juan Antonio, "El románico en la provincia de Logroño" en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, Tercero y cuarto trimestre, 1942, s. p. (Lámina 40).
-GAYA NUÑO, Juan Antonio, *El románico en la provincia de Logroño*. Madrid, Junta Provincial del Turismo en Logroño, Hauser y Menet, 1942, s. p. (Lámina 40).
15. **Derechos de autor:** Se desconocen.
16. **Descripción:**
Vista exterior de la capilla central de la girola de la catedral de El Salvador y Santa María en Santo Domingo de la Calzada. La fotografía, en disposición vertical, está tomada a pie de calle y recoge, en dirección noreste-suroeste, el extremo norte de la capilla semicircular abierta en el centro de la girola de la catedral, así como parte de la girola y de la torre exenta. En primer plano, tras los bolardos que se disponen en la calle y lo que parece ser un resto de paramento del propio templo, aparece el extremo norte y oriental de la capilla, a cuyo estribo se adosa un murete bajo con reja que continúa hacia el norte y en el que se abre una puerta por la que sale un hombre, probablemente un obrero, en el momento de la toma. La capilla posee un tejado con cornisa labrada bajo la cual se disponen canecillos figurativos. Los espacios de doble vano se separan a través de un estribo prismático, que culmina en forma trapezoidal y capitel cúbico de ave con las alas desplegadas y serpiente en sus garras. Hacia el norte, en el lado derecho de la fotografía, aparecen los dos vanos que se aprecian con mayor detalle. Son en arco de medio punto con columnillas de capiteles decorados y una línea de imposta que recorre todo el muro. En ellos destacan por su color más claro las piezas que configuran el perímetro de la aspillera, probablemente sillares restituidos en fechas cercanas a la toma. El doble vano del lado este no se observa frontalmente, intuyendo el situado más al sur y observándose el intradós y una de

las columnas con capitel del localizado más al norte. Tras la capilla se aprecian algunos otros elementos que conforman la cabecera de la catedral como la girola, que también presenta canecillos figurados, y el muro norte de la capilla rectangular de San Andrés, en el lado izquierdo de la fotografía. Asimismo, se observan parcialmente los lados norte y este del segundo cuerpo de la torre exenta, que se componen de pilastras adosadas en los extremos y vano central adintelado cegado. Existe un marcado contraste lumínico entre los elementos de la zona alta de la cabecera visible en la imagen, especialmente la girola, y el ábside central. Mientras que los primeros reciben directamente la luz solar, la zona del ábside circular aparece en penumbra como consecuencia de la sombra que proyectan sobre esta zona baja de la cabecera los edificios que se localizan al este. En el cuerpo visible de la torre se refrenda la procedencia de la luz solar desde el este, quedando directamente iluminada la cara oriental y en penumbra la cara septentrional.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Santo Domingo de la Calzada.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Catedral de El Salvador y Santa María.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura monumental, Ventanal, Rejería.

19. Descriptores onomásticos: Juan Antonio Gaya Nuño (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



115. Juan Antonio Gaya Nuño, *Capilla central de la girola de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 1936, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 116.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Detalle del lado norte de la capilla central de la girola de la catedral de Santo Domingo de la Calzada.*
4. **Serie:** Fondo Juan Antonio Gaya Nuño.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Juan Antonio Gaya Nuño.
6. **Cronología:** 1936.
7. **Técnica:** Se desconoce.
8. **Soporte:** Papel.
9. **Formato /dimensiones:** 23,8x18 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.1065.
Signatura/s: 04/053.
Procedencia: Desconocida.
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:**
-SÁINZ RIPA, Pelayo y DÍEZ MORRÁS, F. Javier, "El siglo XX en la Catedral Calceatense (1900-1981): Intervenciones y restauraciones", en AZOFRA, Eduardo (ed.), *La catedral calceatense desde el Renacimiento hasta el presente*. Salamanca, Gobierno de La Rioja, Ayuntamiento de Santo Domingo de la Calzada, Fundación Caja Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 2009, p. 372.
15. **Derechos de autor:** Se desconocen.
16. **Descripción:**
Vista en detalle del exterior del lado norte de la capilla central de la girola de la catedral de El Salvador y Santa María en Santo Domingo de la Calzada. La fotografía, en disposición vertical, está tomada a pie de calle en leve contrapicado y recoge, en dirección norte-sur, el doble vano de medio punto del lado septentrional de la capilla semicircular abierta en el centro de la girola de la catedral. Bajo la cornisa ornamentada con seres fabulosos se disponen un total de seis canecillos con decoración figurativa de humanos y animales, algo deteriorados por estar a la intemperie. En el paño norte aparece un doble vano en arco de medio punto doblado y aspillera en el centro. El arco interno apea en columnillas con capiteles decorados que también muestran un destacado deterioro. Al igual que la línea de imposta que recorre todo el muro. De los dos vanos se aprecia por completo y frontalmente el situado más al oeste, mientras que del más oriental tan sólo se observa el extremo este, con el intradós y la columnilla con capitel decorado. Las piezas que conforman el perímetro de la aspillera destacan por su factura y su color más claro que el resto, pudiendo haber sido restituidas en fechas cercanas a la toma. En el lado izquierdo de la imagen asoma parte del estribo rematado en forma trapezoidal y coronado con capitel cúbico ornamentado. Sobre el tejado, en la esquina superior derecha de la imagen asoma

un madero cruzado, probablemente perteneciente al armazón de un andamio. La fotografía presenta una iluminación homogénea en la que tan sólo aparecen algunas sombras propias de los diferentes niveles de los elementos arquitectónicos y ornamentales, como el caso de la cornisa o el interior de los vanos de medio punto.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Santo Domingo de la Calzada.

18. Descriptores temáticos:

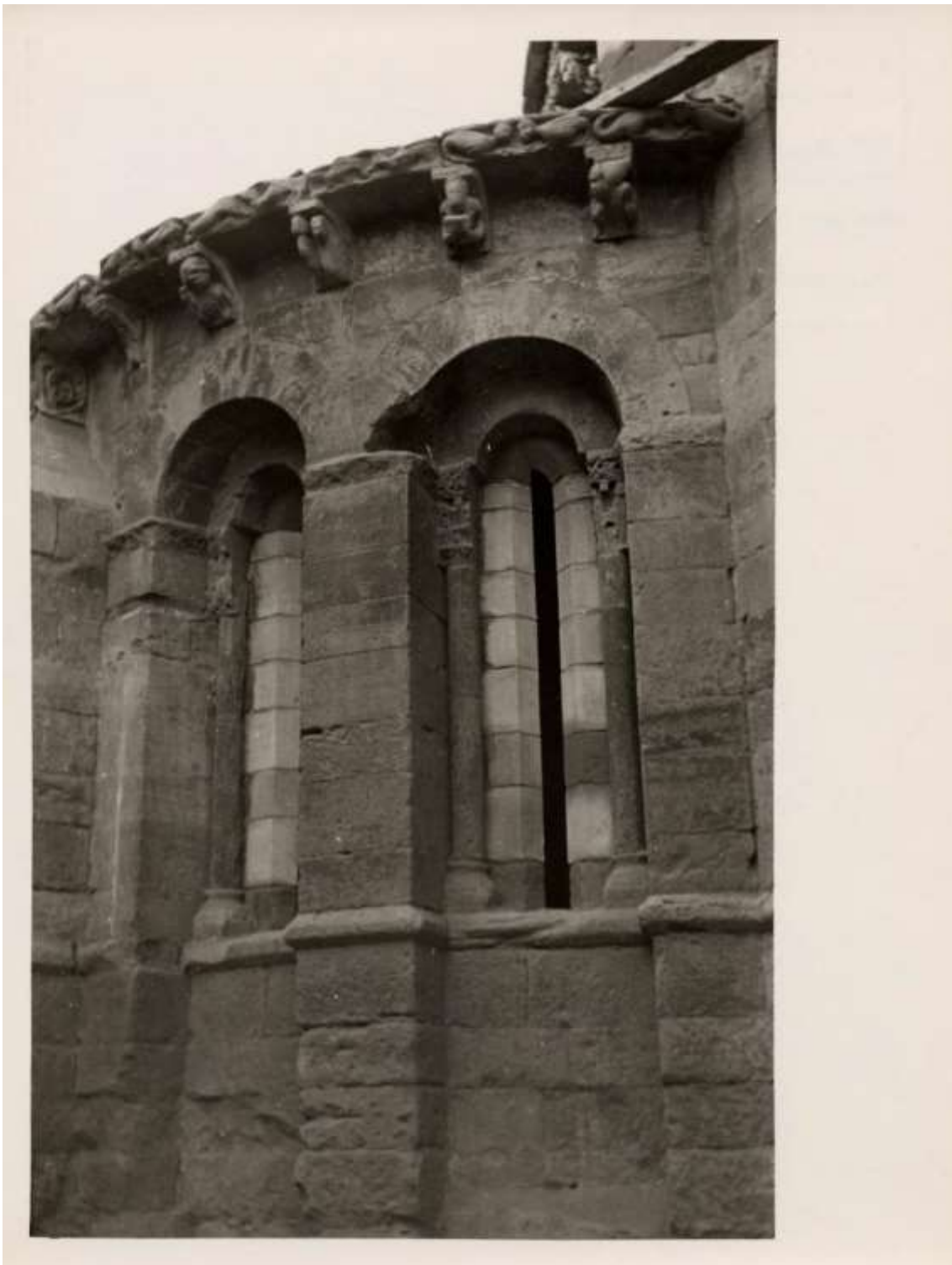
Organismos: Catedral de El Salvador y Santa María.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura monumental, Ventanal.

19. Descriptores onomásticos: Juan Antonio Gaya Nuño (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



116. Juan Antonio Gaya Nuño, *Detalle del lado norte de la capilla central de la girola de la catedral de Santo Domingo de la Calzada, Santo Domingo de la Calzada, 1936, copia positiva sobre papel* (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

- 1. Cat. Núm.:** 117.
- 2. Tipo de objeto:** Positivo.
- 3. Título:** *Detalle de los vanos orientales de la capilla central de la girola de la catedral de Santo Domingo de la Calzada.*
- 4. Serie:** Fondo Juan Antonio Gaya Nuño.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
- 5. Autor:** Juan Antonio Gaya Nuño.
- 6. Cronología:** 1936.
- 7. Técnica:** Se desconoce.
- 8. Soporte:** Papel.
- 9. Formato /dimensiones:** 23,8x18 cm.
- 10. Estado de conservación:** Bueno.
- 11. Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.1066.
Signatura/s: 04/054.
Procedencia: Desconocida.
Fecha de entrada: Desconocida.
- 12. Nº de ejemplares:** 1.
- 13. Copias:** Se desconocen.
- 14. Reproducciones:**
-GAYA NUÑO, Juan Antonio, "El románico en la provincia de Logroño" en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, Tercero y cuarto trimestre, 1942, s. p. (Lámina 41).
-GAYA NUÑO, Juan Antonio, *El románico en la provincia de Logroño*. Madrid, Junta Provincial del Turismo en Logroño, Hauser y Menet, 1942, s. p. (Lámina 41).
- 15. Derechos de autor:** Se desconocen.
- 16. Descripción:**
Vista en detalle del exterior de los vanos del lado este de la capilla central de la girola de la catedral de El Salvador y Santa María en Santo Domingo de la Calzada. La fotografía, en disposición vertical, está tomada a pie de calle en leve contrapicado y recoge, en dirección este-oeste, el doble vano del lado oriental de la capilla semicircular que se abre en el centro de la girola de la catedral. En la parte alta se observan bajo la cornisa decorada con seres fabulosos, hasta un total de seis canecillos con bustos humanos y animales, perdido casi al completo el situado en el centro. En el paño se abren dos vanos en arco de medio punto doblado con aspillera central, visible al completo el situado más al norte. En ambos casos, el arco interior apea en columnillas con capiteles decorados con elementos vegetales, animales y humanos. La ornamentación con motivos vegetales se repite en los cimacios de los capiteles y continúa a lo largo del muro a modo de línea de imposta. Destaca el capitel occidental del vano oriental, en el que aparece la figura de un ángel y una especie de construcción en su cara interna. La parte baja del fuste que soporta este capitel destaca por su marcado deterioro. En el extremo izquierdo de la imagen asoma parte del estribo sur, con encapitelado cúbico de figuras humanas bajo arcada de medio punto. Tras el volumen del ábside aparece parte del muro norte de la

capilla rectangular de San Andrés. Es sobre este muro sobre el que incide de manera directa la luz solar, llegando a quemar la fotografía. Frente a ello, la parte fotografiada del ábside no se ilumina de manera directa y, en consecuencia, presenta una luz homogénea, sin apenas contrastes lumínicos ni destacadas zonas de sombra más allá de las generadas por las diferencias de nivel de los elementos arquitectónicos y escultóricos.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Santo Domingo de la Calzada.

18. Descriptores temáticos:

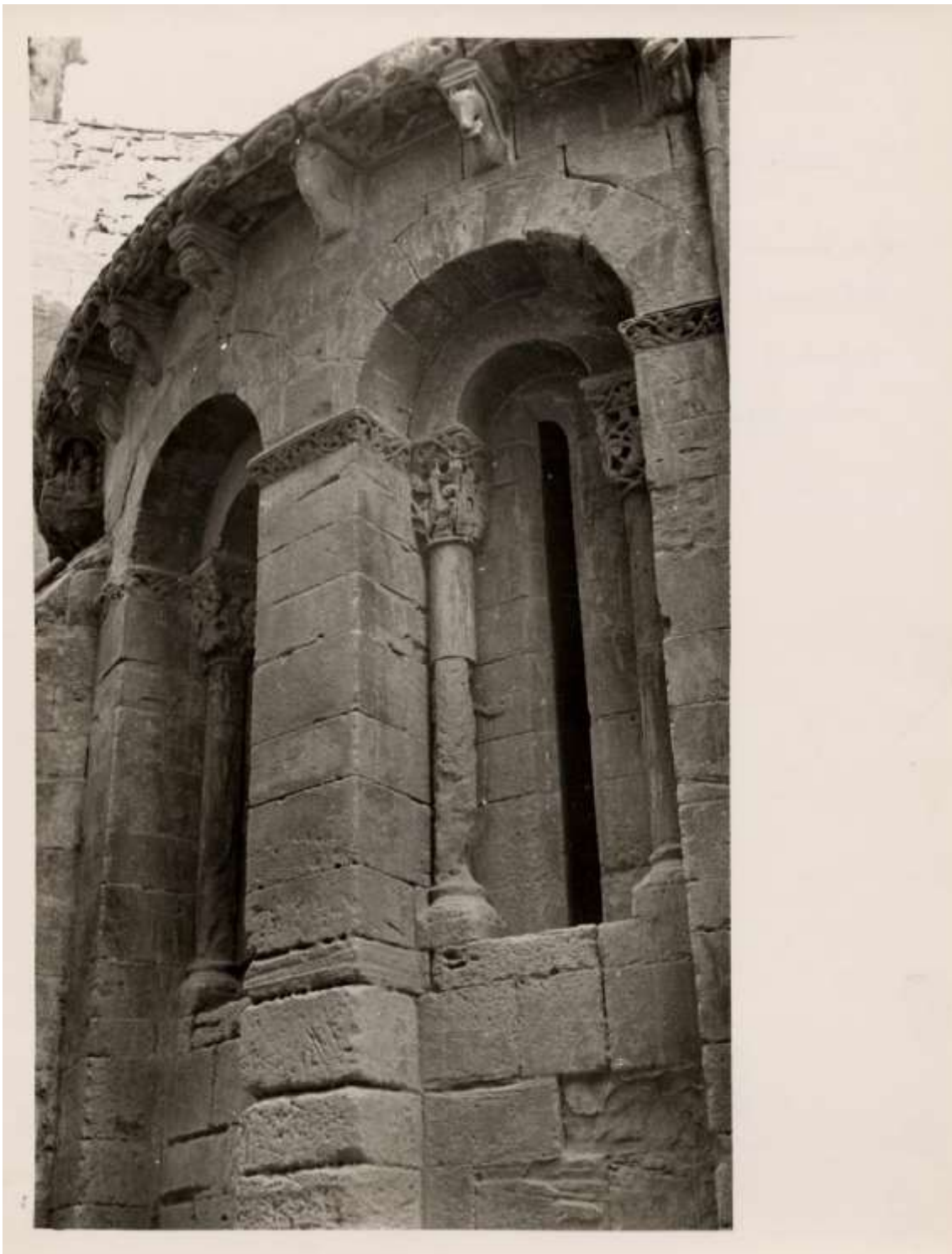
Organismos: Catedral de El Salvador y Santa María.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura monumental, Ventanal.

19. Descriptores onomásticos: Juan Antonio Gaya Nuño (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



117. Juan Antonio Gaya Nuño, *Detalle de los vanos orientales de la capilla central de la girola de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 1936, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 118.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Vano de la girola de la catedral de Santo Domingo de la Calzada.*
4. **Serie:** Fondo Juan Antonio Gaya Nuño.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Juan Antonio Gaya Nuño.
6. **Cronología:** 1936.
7. **Técnica:** Se desconoce.
8. **Soporte:** Papel.
9. **Formato /dimensiones:** 23,8x18 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.1067.
Signatura/s: 04/055.
Procedencia: Desconocida.
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:**
-GAYA NUÑO, Juan Antonio, "El románico en la provincia de Logroño" en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, Tercero y cuarto trimestre, 1942, s. p. (Lámina 43).
-GAYA NUÑO, Juan Antonio, *El románico en la provincia de Logroño*. Madrid, Junta Provincial del Turismo en Logroño, Hauser y Menet, 1942, s. p. (Lámina 43).
15. **Derechos de autor:** Se desconocen.
16. **Descripción:**
Vista en detalle del exterior de uno de los vanos del lado norte de la girola de la catedral de El Salvador y Santa María en Santo Domingo de la Calzada. La fotografía, en disposición vertical, está tomada a pie de calle en contrapicado y recoge, en dirección noreste-suroeste, el vano oriental del lado norte de la girola de la catedral. En el centro de la imagen aparece el vano en aspillera enmarcada por arco de medio punto doblado, apeando el interior en columnillas con basa cuyos capiteles presentan decoración figurativa. En concreto, en el izquierdo aparece la figura de un ángel sobre un león desquijarándolo, con cimacio de rosáceas que continúa hacia el sur a modo de línea de imposta. El capitel de la derecha presenta un ave de larga cola con cimacio de hojas enmarcadas por vástagos, que también continúa hacia el norte. Destaca en la sillería que forma la aspillera el color claro y la factura perfecta de sus piezas, que indican una restitución reciente de las mismas. Tanto en el extremo inferior de la imagen como en el lateral derecho aparece parte de la estructura de un andamiaje de madera, prueba de las obras que se están llevando a cabo en el monumento en el momento de la toma. La luz solar incide directamente sobre la parte superior de la imagen, en la zona de las dovelas centrales del arco externo. Frente a ello, el resto de la escena no recibe iluminación directa, generándose zonas de

sombra en el intradós de los arcos. A pesar de ello, esta diferencia de luz no impide observar con detalle todos los elementos arquitectónicos y ornamentales.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Santo Domingo de la Calzada.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Catedral de El Salvador y Santa María.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura monumental, Ventanal.

19. Descriptores onomásticos: Juan Antonio Gaya Nuño (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



118. Juan Antonio Gaya Nuño, *Vano de la girola de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 1936, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 119.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Primer tramo septentrional de la girola de la catedral de Santo Domingo de la Calzada.*
4. **Serie:** Fondo Juan Antonio Gaya Nuño.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Juan Antonio Gaya Nuño.
6. **Cronología:** 1936.
7. **Técnica:** Se desconoce.
8. **Soporte:** Papel.
9. **Formato /dimensiones:** 24,2x18 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.1075.
Signatura/s: 04/063.
Procedencia: Desconocida.
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Se desconocen.
16. **Descripción:**

Vista interior del primer tramo septentrional de la girola de la catedral de El Salvador y Santa María en Santo Domingo de la Calzada. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde el presbiterio, en dirección sur-norte, y recoge el vano de acceso desde el altar y el primer tramo de la girola en el lado del evangelio. En primer término se observa el muro septentrional del presbiterio en el que se abre un arco de medio punto sobre columnas pareadas con capiteles corintios y arcos moldurados en el intradós. Junto a las columnas más orientales, de la que cuelga una campanilla y frente a la cual se sitúa un cirial en forma de columna, aparece una de las columnas adosadas al muro a media altura sobre las que apean los nervios de la bóveda estrellada que cubre la zona del presbiterio, no visible en la imagen. A través del arco, que se cierra en la parte baja por un cancel de reja abierto en el momento de la toma, se puede ver el muro norte del primer tramo de la girola, así como las columnas septentrionales con capiteles figurativos sobre las que apea el arco de acceso a este espacio desde la nave del evangelio. En el muro norte de este primer tramo, que presenta una línea de imposta decorada con ajedrezado a media altura, se abren un total de cuatro vanos: dos adintelados en la parte baja de acceso la antesacristía, en el lado izquierdo, y la antesacristía, en el derecho; uno estrecho en forma de aspillera junto a las columnas occidentales; y un último en arco de medio punto sobre el ingreso a la antesacristía. El espacio se cubre con bóveda de crucería simple de robustos nervios, apeando el noroccidental en una columna con capitel figurado de cuyo cimacio arranca una franja decorativa que continúa hacia el este a lo largo del muro, uniéndose a la rosca del arco sobre el acceso a la antesacristía. La escena recibe iluminación directa y homogénea desde

los ventanales abiertos en el lado sur, generándose zonas sombrías en la bóveda de crucería del tramo de la girola, aunque sin evitar que se observen sus elementos en detalle.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Santo Domingo de la Calzada.

18. Descriptores temáticos:

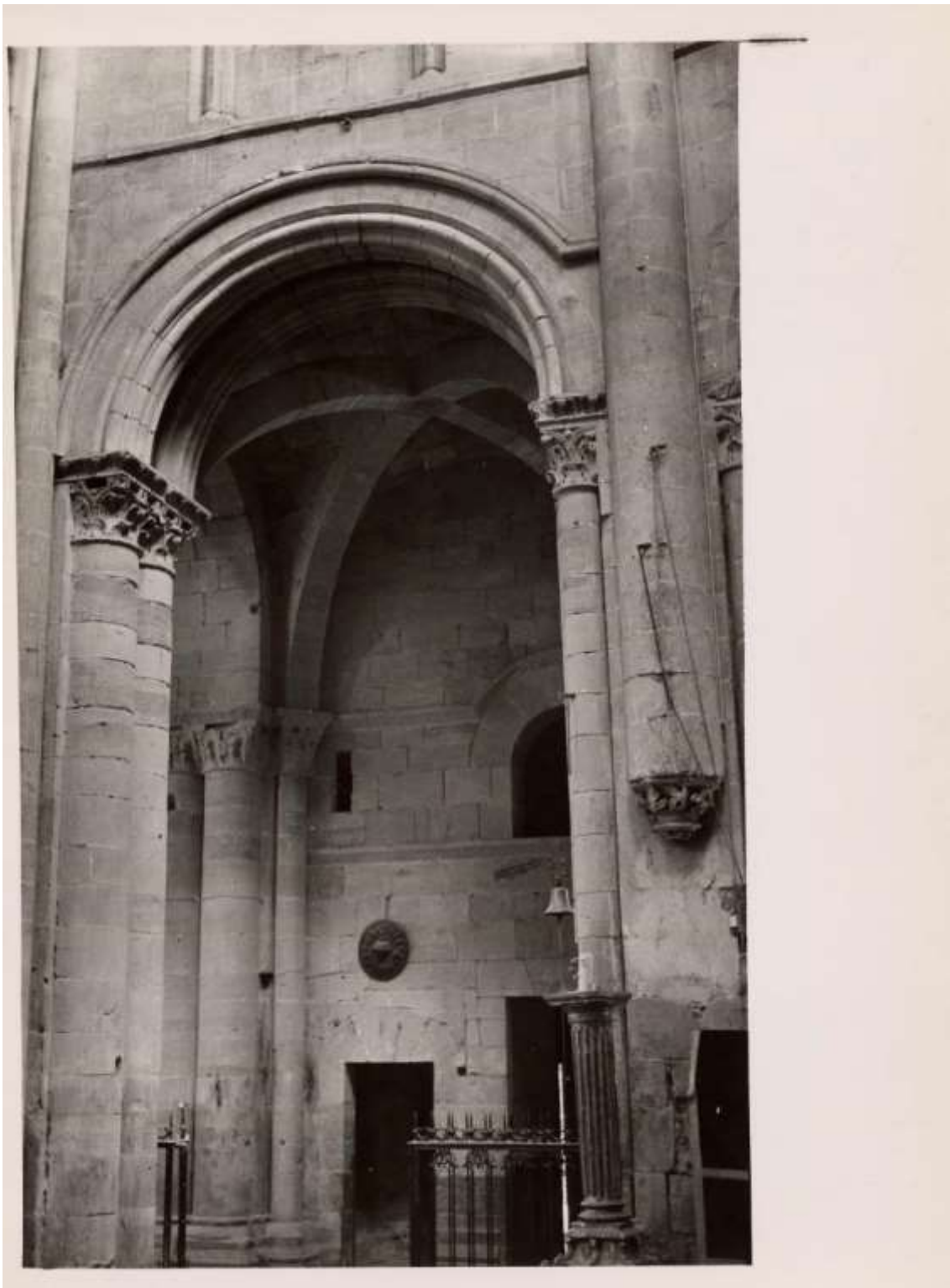
Organismos: Catedral de El Salvador y Santa María.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura, Rejería.

19. Descriptores onomásticos: Juan Antonio Gaya Nuño (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



119. Juan Antonio Gaya Nuño, *Primer tramo septentrional de la girola de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 1936, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 120.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Vanos del primer tramo septentrional de la capilla mayor y la girola de la catedral de Santo Domingo de la Calzada.*
4. **Serie:** Fondo Juan Antonio Gaya Nuño.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Juan Antonio Gaya Nuño.
6. **Cronología:** 1936.
7. **Técnica:** Se desconoce.
8. **Soporte:** Papel.
9. **Formato /dimensiones:** 24,2x18 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.1076.
Signatura/s: 04/064.
Procedencia: Desconocida.
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:**
-GAYA NUÑO, Juan Antonio, "El románico en la provincia de Logroño" en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, Tercero y cuarto trimestre, 1942, s. p. (Lámina 45).
-GAYA NUÑO, Juan Antonio, *El románico en la provincia de Logroño*. Madrid, Junta Provincial del Turismo en Logroño, Hauser y Menet, 1942, s. p. (Lámina 45).
15. **Derechos de autor:** Se desconocen.
16. **Descripción:**
Vista interior del primer tramo septentrional de la girola de la catedral de El Salvador y Santa María en Santo Domingo de la Calzada. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde el presbiterio en ligero contrapicado y recoge, en dirección sur-norte, la parte alta del vano y del primer tramo de la capilla mayor y la girola en el lado del evangelio. En primer plano aparece el muro que separa el presbiterio del primer tramo septentrional de la girola, abierto por un gran arco de medio punto sobre columnas cilíndricas pareadas con capiteles corintios y arcos moldurados en el intradós. Por el ángulo de la toma son visibles las dos columnas y los arcos interiores del lado occidental, apreciándose tan sólo las caras meridionales que dan al interior del presbiterio del lado oriental. Sobre este arco se abre un vano más pequeño de medio punto con molduras exteriores y antepecho a modo de balconcillo perteneciente a la tribuna. A ambos lados de la imagen se completa el muro con columnas que soportan el peso de la bóveda estrellada que cubre la zona de altar, no visible en la fotografía. Del primer tramo septentrional de la girola se muestra la zona alta del muro norte, con las dos columnas pareadas con capiteles figurados del acceso occidental y la bóveda de crucería simple con robustos nervios prismáticos, apeando el noroccidental en una columna adosada a las anteriores con capitel decorado y

cimacio que recorre el muro hacia el este. Entre este motivo del cimacio y la línea de imposta inferior con decoración de ajedrezado, aparece un vano estrecho a modo de aspillera. El muro norte del presbiterio visible en la fotografía recibe la iluminación directamente desde los ventanales abiertos en el lado sur del templo. Al proceder la luz desde lo alto, la cubierta del primer tramo de la girola se presenta sombría, aunque no impide observar sus principales detalles.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Santo Domingo de la Calzada.

18. Descriptores temáticos:

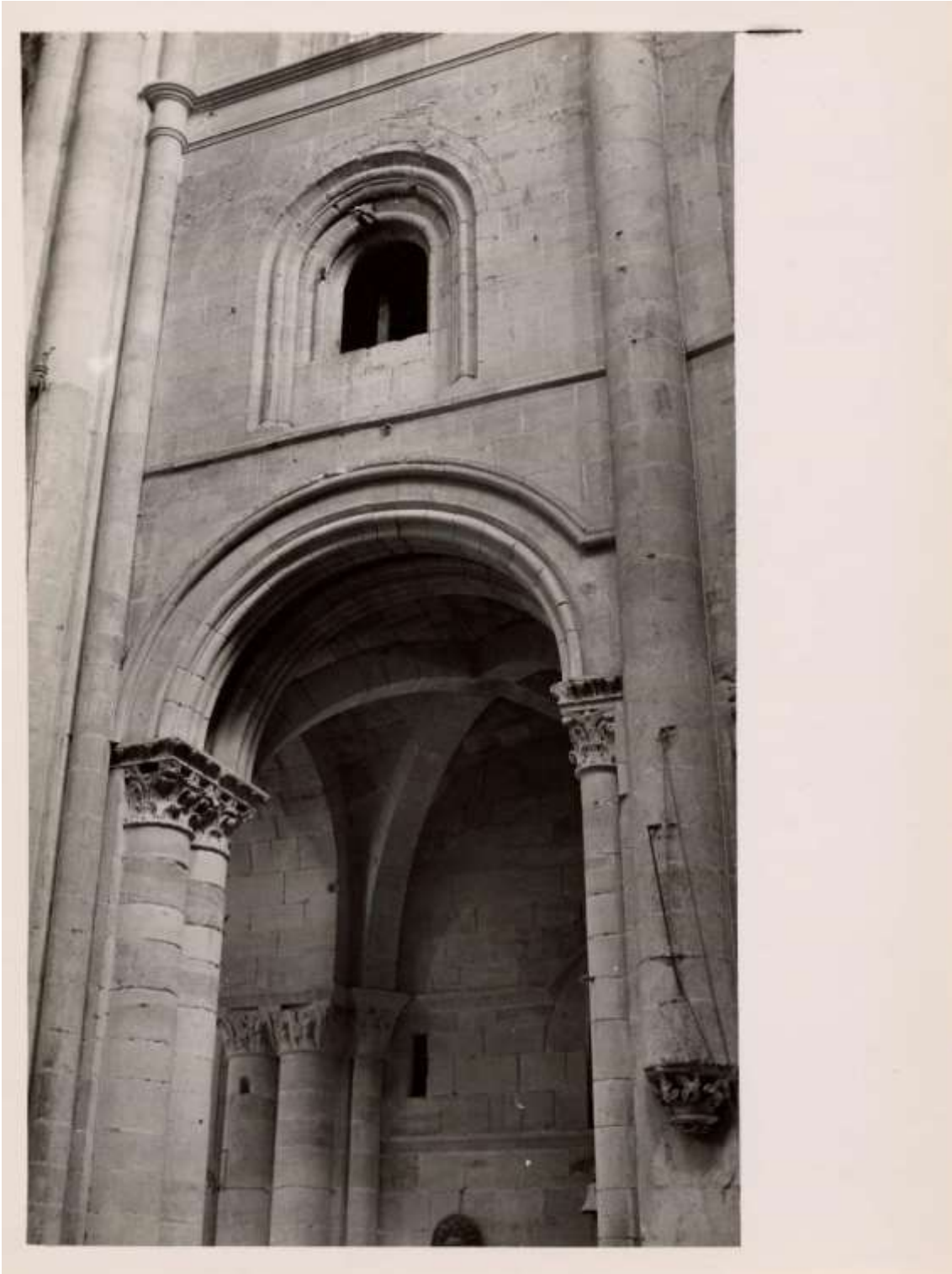
Organismos: Catedral de El Salvador y Santa María.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura.

19. Descriptores onomásticos: Juan Antonio Gaya Nuño (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



120. Juan Antonio Gaya Nuño, *Vanos del primer tramo septentrional de la capilla mayor y la girola de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 1936, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 121.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Detalle de un vano en el interior de la capilla central de la girola de la catedral de Santo Domingo de la Calzada.*
4. **Serie:** Fondo Juan Antonio Gaya Nuño.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Juan Antonio Gaya Nuño.
6. **Cronología:** 1936.
7. **Técnica:** Se desconoce.
8. **Soporte:** Papel.
9. **Formato /dimensiones:** 23,8x18 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.1087.
Signatura/s: 04/075.
Procedencia: Desconocida.
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:**
-GAYA NUÑO, Juan Antonio, "El románico en la provincia de Logroño" en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, Tercero y cuarto trimestre, 1942, s. p. (Lámina 44).
-GAYA NUÑO, Juan Antonio, *El románico en la provincia de Logroño*. Madrid, Junta Provincial del Turismo en Logroño, Hauser y Menet, 1942, s. p. (Lámina 44).
15. **Derechos de autor:** Se desconocen.
16. **Descripción:**
Vista interior en detalle del vano central de la capilla semicircular abierta en el centro de la girola de la catedral de El Salvador y Santa María en Santo Domingo de la Calzada. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde el interior de la capilla central en ligero contrapicado y recoge, en dirección noroeste-sureste, la ventana de medio punto abocinada con parteluz de sección triangular que se sitúa en el centro de la estancia. Al estar tomada desde un lugar desplazado hacia el norte respecto al eje central del vano, tan sólo se observan las caras frontales y las orientadas en esa dirección septentrional. Tras la vista parcial de la columna norte con cimacio de motivos vegetales, se presenta el vano abocinado con parteluz de base triangular y baquetón al frente. El trasdós del arco se decora con ornamentos vegetales. En el extremo derecho de la fotografía se presenta la columnilla cilíndrica con capitel figurativo sobre la que apea el arco de medio punto por el sur. En la zona baja del vano, en la esquina inferior izquierda de la imagen, aparece parte de una línea de imposta de decoración geométrica con motivos romboidales. A través de los vanos asaeteados del ventanal entra parte de la luz que ilumina la escena. Sin embargo, también se advierte una iluminación directa desde el interior de la capilla.

Así, se generan algunas sombras en la columna que aparece en la parte izquierda de la imagen y en zonas de las caras internas del parteluz y el abocinamiento del lado sur.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Santo Domingo de la Calzada.

18. Descriptores temáticos:

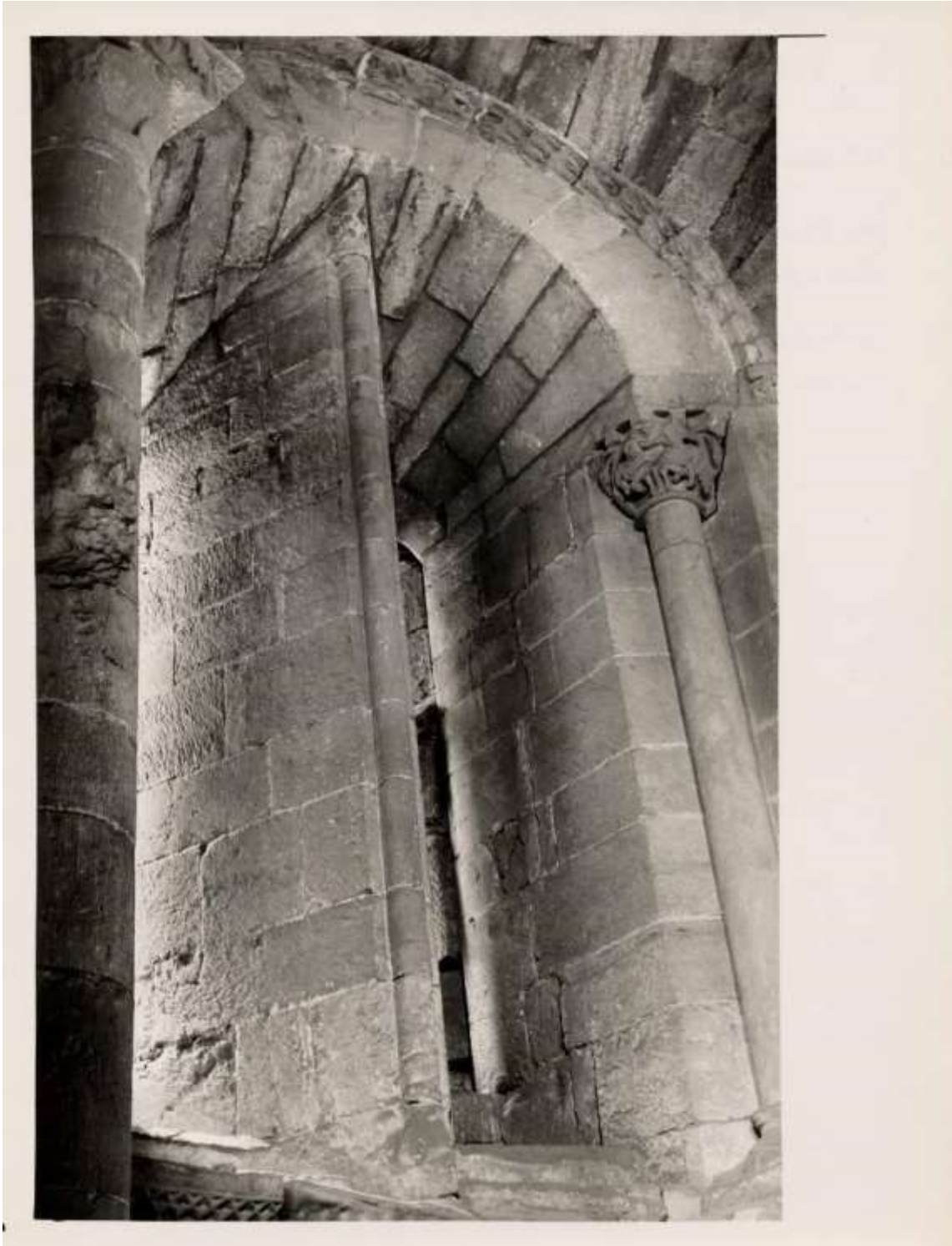
Organismos: Catedral de El Salvador y Santa María.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura monumental, Ventanal.

19. Descriptores onomásticos: Juan Antonio Gaya Nuño (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



121. Juan Antonio Gaya Nuño, *Detalle de un vano en el interior de la capilla central de la girola de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 1936, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1.5. Concatedral de Santa María de la Redonda (Logroño)

1. **Cat. Núm.:** 122.

2. **Tipo de objeto:** Tarjeta postal.

3. **Título:** *Vista panorámica de Logroño.*

4. **Serie:** Imprenta y Librería Hijos de Merino.

Editor: Imprenta y Librería Hijos de Merino.

Impresor: Desconocido.

5. **Autor:** Alberto Muro.

6. **Cronología:** Edición de tarjeta postal de c. 1920 sobre original fotográfico de 1902.

7. **Técnica:** Fototipia.

8. **Soporte:** Tarjeta postal.

9. **Formato /dimensiones:** 9x13,5 cm.

10. **Estado de conservación:** Bueno.

11. **Localización:**

Colección: Archivo IER.

Nº de inventario: 1.3596.

Signatura/s: 11/173.

Procedencia: Desconocida.

Fecha de entrada: Desconocida.

12. **Nº de ejemplares:** 1.

13. **Copias**

14. **Reproducciones:**

-COMI RAMÍREZ, Antonio, *La tarjeta postal en Logroño hasta 1950. Nuevas aportaciones a la historia de la fotografía.* Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2021, p. 225.

-ÁLVAREZ CLAVIJO, M^a Teresa, *La casa de Chapiteles en Logroño: de los Jiménez de Enciso al Instituto de Estudios Riojanos (siglos XVI al XXI).* Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2006, p. 125.

15. **Derechos de autor:** Se desconocen.

16. **Descripción:**

Vista aérea de la concatedral de Santa María de la Redonda y su entorno urbano en la ciudad de Logroño. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada en dirección noroeste-sureste desde un punto de vista elevado, probablemente la torre de la iglesia de Santiago el Real, recogiendo el entramado urbano del sector nororiental de Logroño en cuyo centro se erige la concatedral de Santa María de la Redonda. Ésta atrae la atención de la imagen, además de por situarse en el centro de la misma, por el amplio espacio de plaza que se abre frente a ella y, especialmente, por la altura que alcanzan sus dos torres y que sobresalen respecto al resto de edificios. Debido al ángulo de la toma, en la fotografía se observan las fachadas septentrional y occidental del templo religioso, así como parte del arbolado que se distribuye por la Plaza del Mercado y los edificios con soportales adyacentes a dicha plaza pertenecientes a la actual calle Portales. De la nave norte de la concatedral se pueden ver sus primeros tramos, adivinándose la silueta de la portada de acceso por el norte y los pináculos que rematan los contrafuertes entre los que se disponen las capillas bajas al interior. Con mayor detalle se observan los

elementos de la fachada occidental, compuesta por portada en arco de medio punto cobijada bajo bóveda de horno y, flanqueándola, dos torres de idéntica factura configuradas en cuatro cuerpos. Los dos cuerpos inferiores son de base rectangular, el primero liso y el segundo con pilastras y vano central bajo frontón semicircular. Los dos superiores presentan una profusa decoración, siendo el inferior octogonal con vanos de medio punto y óculos, y de sección circular con templete y remate en bola el último. En lo que respecta a los edificios que rodean a la concatedral de Santa María de la Redonda, la mayor parte de ellos se corresponden con las viviendas que jalonan los flancos de las calles del Mercado, Herrerías, Caballería, Muro del Carmen o Muro de Francisco de la Mata. Sin embargo, entre estos edificios restantes destacan la gran planta rectangular del Instituto de Segunda Enseñanza o los chapiteles del Palacio de los Chapiteles, cuya torre occidental se encuentra en obras, rodeada por andamios. Tras el entramado urbano, al fondo, aparecen difuminadas las elevaciones montañosas que delimitan la ciudad por el este. La luz solar procede desde el suroeste, iluminando las fachadas orientadas al oeste de los edificios, incluida la concatedral, quedando en sombra las fachadas septentrionales. Asimismo, sobre algunos de los tejados se reflejan sombras en dirección suroeste-noreste, destacando la proyección de la figura de las torres sobre el tejado del templo.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Logroño.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Concatedral de Santa María de la Redonda, Instituto de Segunda Enseñanza (IES Práxedes Mateo Sagasta), Palacio de los Chapiteles (Instituto de Estudios Riojanos).

Materias: Urbanismo, Arquitectura religiosa, Arquitectura doméstica, Paisaje.

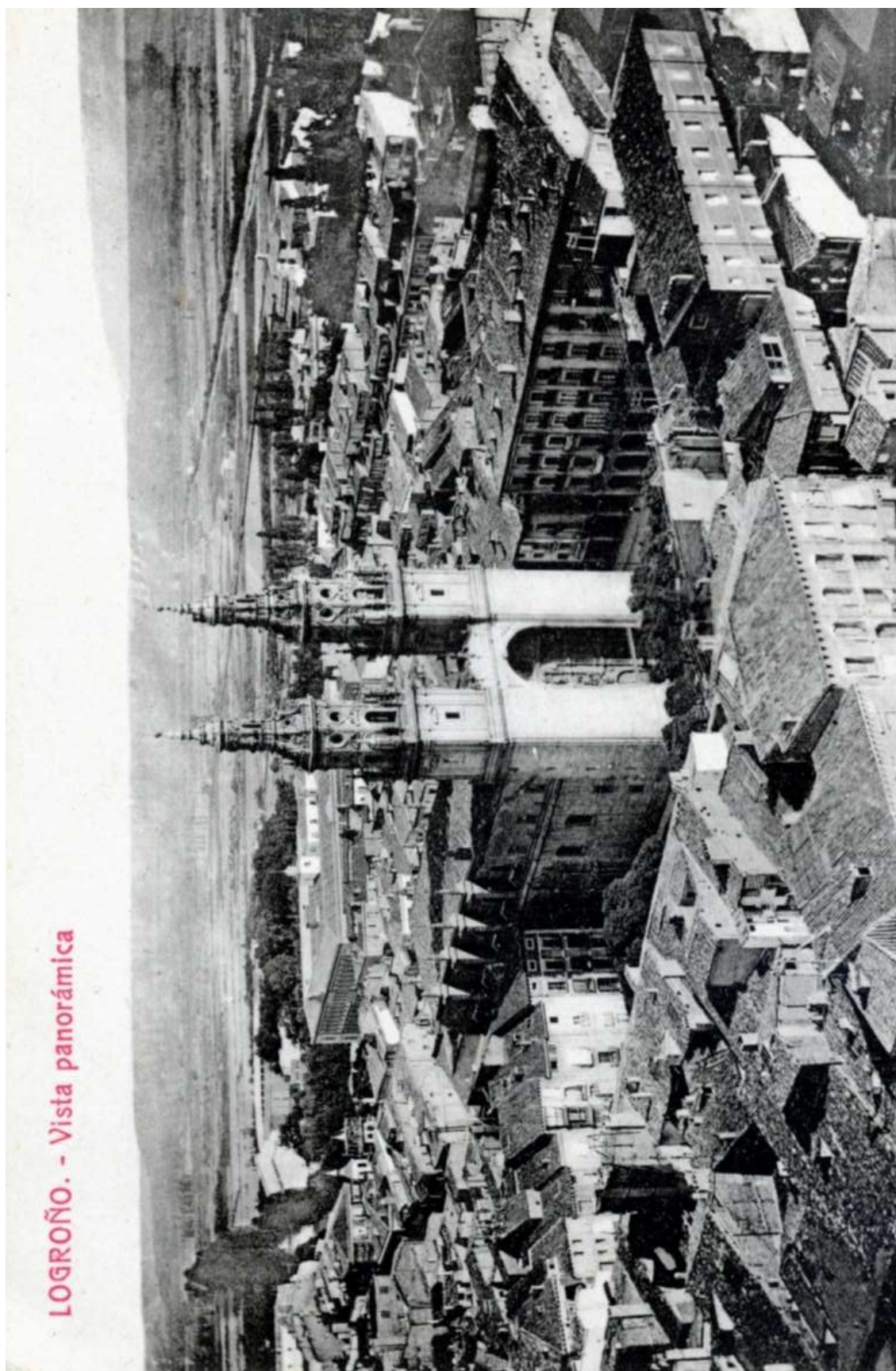
19. Descriptores onomásticos: Alberto Muro (fotógrafo), Hijos de Merino (editores).

20. Observaciones: Inscripción en tinta roja en la esquina superior izquierda de la imagen: "LOGROÑO. – Vista panorámica". Datada en base a la intervención acometida en la torre occidental del Palacio de los Chapiteles, actual sede del Instituto de Estudios Riojanos, en julio de 1902. Tarjeta postal editada c. 1920.

21. Bibliografía:

-COMI RAMÍREZ, Antonio, *La tarjeta postal en Logroño hasta 1950. Nuevas aportaciones a la historia de la fotografía*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2021, pp. 223-225.

-ÁLVAREZ CLAVIJO, M^a Teresa, *La casa de Chapiteles en Logroño: de los Jiménez de Enciso al Instituto de Estudios Riojanos (siglos XVI al XXI)*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2006, p. 128.



LOGROÑO. - Vista panorámica

122. Alberto Muro, *Vista panorámica de Logroño*, Logroño, 1902, tarjeta postal (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

- 1. Cat. Núm.:** 123.
- 2. Tipo de objeto:** Positivo.
- 3. Título:** *Calle Portales y concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño.*
- 4. Serie:** Fondo Alberto Muro.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
- 5. Autor:** Alberto Muro.
- 6. Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original anterior a 1903.
- 7. Técnica:** Se desconoce.
- 8. Soporte:** Papel.
- 9. Formato /dimensiones:** 22,5x17,5 cm.
- 10. Estado de conservación:** Bueno; doble fractura de la placa de vidrio del negativo original en la esquina inferior izquierda.
- 11. Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0048.
Signatura/s: 01/048.
Procedencia: Fondo personal Alberto Muro.
Fecha de entrada: Desconocida.
- 12. Nº de ejemplares:** 1.
- 13. Copias:** Se desconocen.
- 14. Reproducciones:**
GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio (coord.), *Logroño, imágenes de una ciudad (1900-1960)*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2004, p. 95.
- 15. Derechos de autor:** Se desconocen.
- 16. Descripción:**
Vista general de la calle del Mercado, actual calle Portales, en Logroño. La fotografía, tomada a pie de calle en disposición vertical, recoge en perspectiva el trazado de la actual calle Portales en dirección este-oeste desde el cruce de las calles Muro del Carmen y Muro de Cervantes. En consecuencia, recoge la alineación de edificios a ambos lados de la calzada que se extiende hasta el fondo de la fotografía ininterrumpidamente, a excepción de la plazoleta que se abre al final de la calle Cristo en el lado meridional y de la apertura de la Plaza del Mercado en el lado septentrional, donde se levanta la concatedral de Santa María de la Redonda con sus torres gemelas. En el primer plano se observa un amplio espacio de la calzada correspondiente con el lugar en el que confluyen la calle Portales y las calles Muro del Carmen y Muro de Cervantes. Presenta tres zonas más oscuras, probablemente ocasionadas por el estiércol de animales de carga, cuyos restos se observan en la mancha situada más a la izquierda de la fotografía. Siguiendo la calzada de tierra hacia el fondo aparecen algunas personas caminando, portando dos de ellas cestos en el hombro y bajo el brazo. Otras dos personas se encuentran sobre la acera del lado norte y, destacando en número, un gran grupo de gente se congrega en la sombra que genera el segundo edificio del flanco izquierdo. En lo que respecta a la hilera de edificios, es en el flanco septentrional donde se localizan los más destacados. El situado más cerca del

fotógrafo es el Palacio de los Chapiteles, del que se observan sus tres pisos y, parcialmente, la torre más occidental de las dos que lo coronan. Su puerta, flanqueada por dos farolas sobre la acera, se encuentra abierta y mientras en el segundo piso con balconada las persianas están recogidas, en el piso superior se despliegan para reducir la entrada excesiva de luz. Este despliegue de persianas y telas en balcones y ventanas se repite en la mayor parte de los edificios que aparecen en la fotografía, a excepción del conocido como “El Portalón”, adosado por el este al templo religioso. Sin embargo, por encima del resto, sobresale la figura de la concatedral de Santa María de la Redonda que culmina en la Plaza del Mercado. Se observa en perspectiva su fachada sur coronada por pináculos y el perfil de la portada que en ella se abre. Aunque son las torres gemelas que se levantan a los pies del templo las que rompen la simetría del trazado, presentándose en el centro de la imagen y destacando sobre el claro del cielo. De la situada más al sur se muestran sus tres cuerpos superiores de profusa decoración barroca, frente a los dos más altos de la septentrional, correspondientes al cuerpo octogonal con óculos y vanos en medio punto que hacen la función de campanario y remate en templete circular en el piso superior. La luz solar que procede del sur incide directamente sobre el flanco derecho de la calle, iluminando regularmente la alineación de edificios situados al norte. En contraposición, las fachadas de los edificios que se erigen en el lado izquierdo de la imagen se presentan más oscuras y generan una zona de sombra sobre la calzada.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Logroño, calle Portales.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Concatedral de Santa María de la Redonda, Palacio de los Chapiteles (Instituto de Estudios Riojanos).

Materias: Urbanismo, Arquitectura doméstica, Arquitectura religiosa.

19. Descriptores onomásticos: Alberto Muro (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos. Negativo en placa de vidrio en nº de inventario 3.0010. Cronología tomada en base al negativo (3.0010), el positivo es de la década de los setenta del siglo XX. La entrada de la Casa de los Chapiteles no presenta las lámparas en forma de dragón y cuádruple vástago que sí aparecen en otras fotografías de 1903.

21. Bibliografía:



123. Alberto Muro, *Calle Portales y concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño*, Logroño, anterior a 1903, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

- 1. Cat. Núm.:** 124.
- 2. Tipo de objeto:** Tarjeta postal.
- 3. Título:** *Concatedral de Santa María de la Redonda y calle del Mercado en Logroño.*
- 4. Serie:** Logroño Postal 2.
Editor: Librería Moderna, Martínez y Ruiz.
Impresor: Hauser y Menet.
- 5. Autor:** Desconocido.
- 6. Cronología:** Edición de tarjeta postal de c. 1904 sobre original fotográfico anterior a 1903.
- 7. Técnica:** Fototipia.
- 8. Soporte:** Tarjeta postal.
- 9. Formato /dimensiones:** 9x14 cm.
- 10. Estado de conservación:** Malo (imagen borrosa, pequeñas manchas en los bordes izquierdo y superior de la tarjeta postal).
- 11. Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.3590.
Signatura/s: 11/167.
Procedencia: Desconocida.
Fecha de entrada: Desconocida.
- 12. Nº de ejemplares:** 1.
- 13. Copias:** Se desconocen.
- 14. Reproducciones:**
-COMI RAMÍREZ, Antonio, *La tarjeta postal en Logroño hasta 1950. Nuevas aportaciones a la historia de la fotografía.* Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2021, p. 246.
- 15. Derechos de autor:** Se desconocen.
- 16. Descripción:**
Vista parcial de la fachada occidental de la concatedral de Santa María de la Redonda y la calle del Mercado en Logroño. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde un punto alto, probablemente desde uno de los balcones del edificio que definen el espacio de la Plaza del Mercado por el oeste, y recoge parte de la fachada occidental de la concatedral de Santa María de la Redonda y la calle del Mercado, actual calle Portales, en dirección oeste-este. En el lado izquierdo de la fotografía, tras unas frondosas copas de árboles que se disponen en la Plaza del Mercado, se levanta la fachada occidental de la concatedral, de la que se observa la parte alta de la portada de acceso y los dos cuerpos inferiores de la torre sur. Los árboles no permiten ver la puerta de ingreso al templo, ni la reja que cierra el espacio, presentándose tan sólo los cuerpos superiores de la portada con hornacinas y la bóveda de horno bajo la que se protege el conjunto, así como el remate alto a modo de frontón que define en altura el espacio de la nave central. En lo que respecta a la torre sur, la fotografía deja ver sus dos cuerpos inferiores de sección cuadrangular, el primero completamente liso y el segundo con balaustrada ciega, pilastras adosadas y vano rectangular bajo frontón semicircular en el centro. La mitad derecha de la imagen se corresponde con la calle del Mercado y la alineación de edificios orientada al sur. Los edificios adyacentes a la concatedral destacan por sus característicos soportales, que posteriormente sirvieron para renombrar la calle. El más próximo al lugar de la toma es el de

mayor altura, con soportal bajo arcada de medio punto y tres pisos con balcones, asomándose una persona a uno de los del piso superior. Estos soportales desaparecen tras el espacio que se abre al concluir la calle del Cristo, al fondo de la imagen. A lo largo de la calzada aparecen diferentes grupos de transeúntes y, hacia la mitad de su trazado, un carruaje con caballería. El sol se sitúa en el este, tras los edificios que se recogen en la imagen, motivo por el cual no presentan una iluminación directa y quedan algo sombríos.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Logroño, actual calle Portales (calle del Mercado).

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Concatedral de Santa María de la Redonda.

Materias: Urbanismo, Arquitectura religiosa, Arquitectura doméstica, urbanismo, Etnografía.

19. Descriptores onomásticos: Martínez y Ruiz (editores), Hauser y Menet (impresores).

20. Observaciones: Tiene margen inferior blanco, limitado de forma imprecisa, recortando parte de la imagen. Inscripción en el margen inferior de la tarjeta postal: "LOGROÑO / IGLESIA DE LA REDONDA Y CALLE DEL MERCADO / *Logroño postal.* - *Librería Moderna, Martínez y Ruiz*". Tarjeta postal editada c. 1904.

21. Bibliografía:

-COMI RAMÍREZ, Antonio, *La tarjeta postal en Logroño hasta 1950. Nuevas aportaciones a la historia de la fotografía*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2021, pp. 245-246.



124. Anónimo, *Concatedral de Santa María de la Redonda y calle del Mercado en Logroño*, Logroño, anterior a 1903, tarjeta postal (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

- 1. Cat. Núm.:** 125.
- 2. Tipo de objeto:** Tarjeta postal.
- 3. Título:** *Procesión de Corpus Christi en Logroño.*
- 4. Serie:** Logroño Postal 2.
Editor: Librería Moderna, Martínez y Ruiz.
Impresor: Hauser y Menet.
- 5. Autor:** Desconocido.
- 6. Cronología:** Edición de tarjeta postal c. 1904 sobre original fotográfico anterior a 1903.
- 7. Técnica:** Fototipia.
- 8. Soporte:** Tarjeta postal.
- 9. Formato /dimensiones:** 9x14 cm.
- 10. Estado de conservación:** Bueno (pequeñas manchas en el borde superior de la tarjeta postal).
- 11. Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.3591.
Signatura/s: 11/168.
Procedencia: Desconocida.
Fecha de entrada: Desconocida.
- 12. Nº de ejemplares:** 1.
- 13. Copias:** Se desconocen.
- 14. Reproducciones:**
-COMI RAMÍREZ, Antonio, *La tarjeta postal en Logroño hasta 1950. Nuevas aportaciones a la historia de la fotografía.* Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2021, p. 246.
- 15. Derechos de autor:** Se desconocen.
- 16. Descripción:**
Vista general de la calle del Mercado y la concatedral de Santa María de la Redonda durante la procesión del Corpus Christi en Logroño. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde un punto alto de la calle Muro de Cervantes, recogiendo de este a oeste el trazado de la calle del Mercado, actual calle Portales, durante el paso de la procesión del Corpus Christi. El lugar desde donde está realizada la imagen permite ver en perspectiva el alineamiento de los edificios a ambos lados de la calle, con una profundidad que alcanza al edificio de la Tabacalera al final del flanco norte. En el flanco sur, los edificios situados en los primeros planos se corresponden con la manzana de la calle del Cristo, que se abre a un espacio de plaza a partir del cual se disponen las viviendas con soportales que, posteriormente, darán nombre a la calle. En lo que respecta al flanco norte, en el primer plano destaca la fachada meridional del Palacio de los Chapiteles. En la fotografía se observan sus tres pisos, de acceso de medio punto y almohadillado corrido el inferior, con balcones engalanados bajo cornisas soportadas por ménsulas el intermedio y con ventanales el superior. Entre este edificio y la concatedral de Santa María de la Redonda se intercalan varias viviendas con sus balcones también engalanados. Finalmente, del templo religioso la imagen permite ver parcialmente su fachada meridional, en la que sobresale el volumen de la portada de acceso por este lado y los pináculos que rematan los contrafuertes, y la torre sur, que destaca en altura sobre el resto de construcciones. De esta

torre, de la que apenas se aprecia su cuerpo rectangular con pilastras y vano central, destacan los dos cuerpos superiores de profusa decoración barroca. El más bajo posee planta octogonal y hace la función de campanario a través de los vanos de medio punto abiertos en cada uno de sus lados, que también presentan su correspondiente óculo en la parte alta. El cuerpo superior se compone de linterna en templete y remate en pináculo con bola. La gente se agolpa a ambos lados de la calle al paso de la comitiva procesional, situándose el párroco con la custodia bajo palio a la altura del Palacio de los Chapiteles, precedido de un número importante de monaguillos, dispuestos en fila los del flanco norte. La comitiva la completan, hacia el fondo, el grupo de autoridades, fuerzas del orden y lo que parece ser una carroza. La mayor parte de los balcones, a los que se asoman sus propietarios para observar el paso de la procesión, están engalanados con telas y banderolas de color claro en su mayor parte. La iluminación de la escena es bastante homogénea, no existiendo grandes contrastes de luz ni zonas de sombra excesiva. Sin embargo, el flanco sur de edificios se muestra algo más en penumbra que el flanco norte. Este hecho lleva a pensar en que la posición del sol, cercana al cenit, esté levemente desplazada hacia el sur.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Logroño, calle Portales.

18. Descriptores temáticos (actividad, objeto, obras de arte, arquitectura...).

Organismos: Concatedral de Santa María de la Redonda, Palacio de los Chapiteles (Instituto de Estudios Riojanos).

Materias: Urbanismo, Arquitectura doméstica, Arquitectura religiosa, Etnografía.

19. Descriptores onomásticos: Martínez y Ruiz (editores), Hauser y Menet (impresores).

20. Observaciones: Tiene el margen inferior blanco, limitado de forma imprecisa, recortando parte de la imagen. Inscripción en la parte inferior central: "LOGROÑO / PROCESIÓN DE CORPUS CHRISTI / *Logroño postal*.-Librería Moderna, Martínez y Ruiz". La entrada de la Casa de los Chapiteles no presenta las lámparas en forma de dragón y cuádruple vástago que sí aparecen en otras fotografías de 1903. Tarjeta postal editada c. 1904.

21. Bibliografía:

-COMI RAMÍREZ, Antonio, *La tarjeta postal en Logroño hasta 1950. Nuevas aportaciones a la historia de la fotografía*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2021, pp. 245-246.



LOGROÑO

PROCESIÓN DE CORPUS CHRISTI

Logroño postal.-Librería Moderna, Martínez y Ruiz

125. Anónimo, *Procesión de Corpus Christi en Logroño*, Logroño, anterior a 1903, tarjeta postal (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 126.
2. **Tipo de objeto:** Tarjeta postal.
3. **Título:** *Calle del Mercado en Logroño.*
4. **Serie:** Hijos de Alesón, Librería.
Editor: Hijos de Alesón, Librería.
Impresor: Hauser y Menet.
5. **Autor:** Desconocido.
6. **Cronología:** Edición de tarjeta postal de c. 1910 sobre original fotográfico anterior a 1909.
7. **Técnica:** Fototipia.
8. **Soporte:** Tarjeta postal.
9. **Formato /dimensiones:** 9x14 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.3489.
Signatura/s: 11/096.
Procedencia: Desconocida.
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:**
-COMI RAMÍREZ, Antonio, *La tarjeta postal en Logroño hasta 1950. Nuevas aportaciones a la historia de la fotografía.* Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2021, pp. 193 y 194.
15. **Derechos de autor:** Se desconocen.
16. **Descripción:**
Vista general de la calle del Mercado, actual calle Portales, en Logroño. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada a pie de calle desde la confluencia con las calles Muro del Carmen y Muro de Cervantes, y recoge en perspectiva la calle del Mercado en dirección este-oeste. El hecho de estar capturada desde el lado más meridional y no desde el centro de la calle, provoca que adquiera mayor protagonismo la alineación de edificios del flanco norte respecto a los del sur. El centro de la imagen está dominado por las dos torres gemelas de la concatedral de Santa María de la Redonda, destacando en altura y forma sobre el resto de construcciones. De la situada en el lado de la epístola, al sur, se observan sus tres cuerpos superiores con base cuadrada y pilastras adosadas el más bajo, octogonal con vanos de medio punto y óculos el intermedio y circular a modo de linterna el más alto. La cubierta de las naves de la concatedral provoca que de la torre norte tan sólo se vean sus dos cuerpos superiores, idénticos a los de la torre sur. Estas torres se levantan a los pies del edificio religioso que se abre a la Plaza del Mercado y del que se observa por completo y en perspectiva su fachada meridional de la que destacan sus pináculos y el volumen de la portada de dos cuerpos de ingreso. Entre la concatedral y el Palacio de los Chapiteles, que aparece en primer plano, se disponen una decena de edificios de diferente altura y estilo que presentan numerosos balcones, varios de ellos protegidos del sol con persianas. El Palacio de los Chapiteles es el más próximo al lugar de la toma, en la que se aprecia su fachada meridional y sus tres cuerpos, siendo el superior el menos

visible. Del segundo se observan sus cuatro ventanales rematados en alto por cornisas sobre ménsulas. Los laterales poseen balcón individual, mientras que los dos centrales comparten el mismo. El piso inferior, con ingreso en arco de medio punto en cuyo acceso aparece la figura de un hombre con gorra, posee tres niveles de decoración en la fachada. Uno inferior liso, otro intermedio con cinco cajeados a cada lado en los que se abre el central con una rejilla, y otro superior que ocupa la mitad del muro y simula un almohadillado corrido de escasa profundidad. A cada lado de la puerta de acceso se localiza una farola con cuatro vástagos de tulipa esférica y soporte con forma de dragón, así como un ventanal rectangular, con persiana desplegada el oriental y recogida en alto el occidental. La fotografía también recoge a los transeúntes que se desplazan en ambas direcciones de la calle. La mayoría de ellos se localizan sobre ambas aceras, con un amplio grupo en la del flanco sur tras la figura de una mujer con larga falda clara y bolso en su mano derecha, que dirige la mirada hacia el fotógrafo. Las personas situadas en el flanco norte están más dispersas, aunque en el entorno del Palacio de los Chapiteles. Sin embargo, sobre el resto destacan las figuras que se localizan en el centro de la calle, y que se corresponden con un hombre que tira de las riendas de un caballo, que arrastra un carro con capota y que, a su vez, se encuentra de frente con un niño y un perro. A pesar de que el flanco sur de edificios queda relegado a un segundo plano en la fotografía y tan sólo se observan un par de edificios, llama la atención el gran contraste lumínico entre esta zona sombría y la contraria, iluminada de manera directa por una luz solar que, en algunos casos, se antoja excesiva. Esta gran diferencia de iluminación es producto del lugar donde se sitúa al sur, en un punto alto tras el flanco meridional de construcciones.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Logroño, calle Portales (calle del Mercado).

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Concatedral de Santa María de la Redonda, Palacio de los Chapiteles (Instituto de Estudios Riojanos).

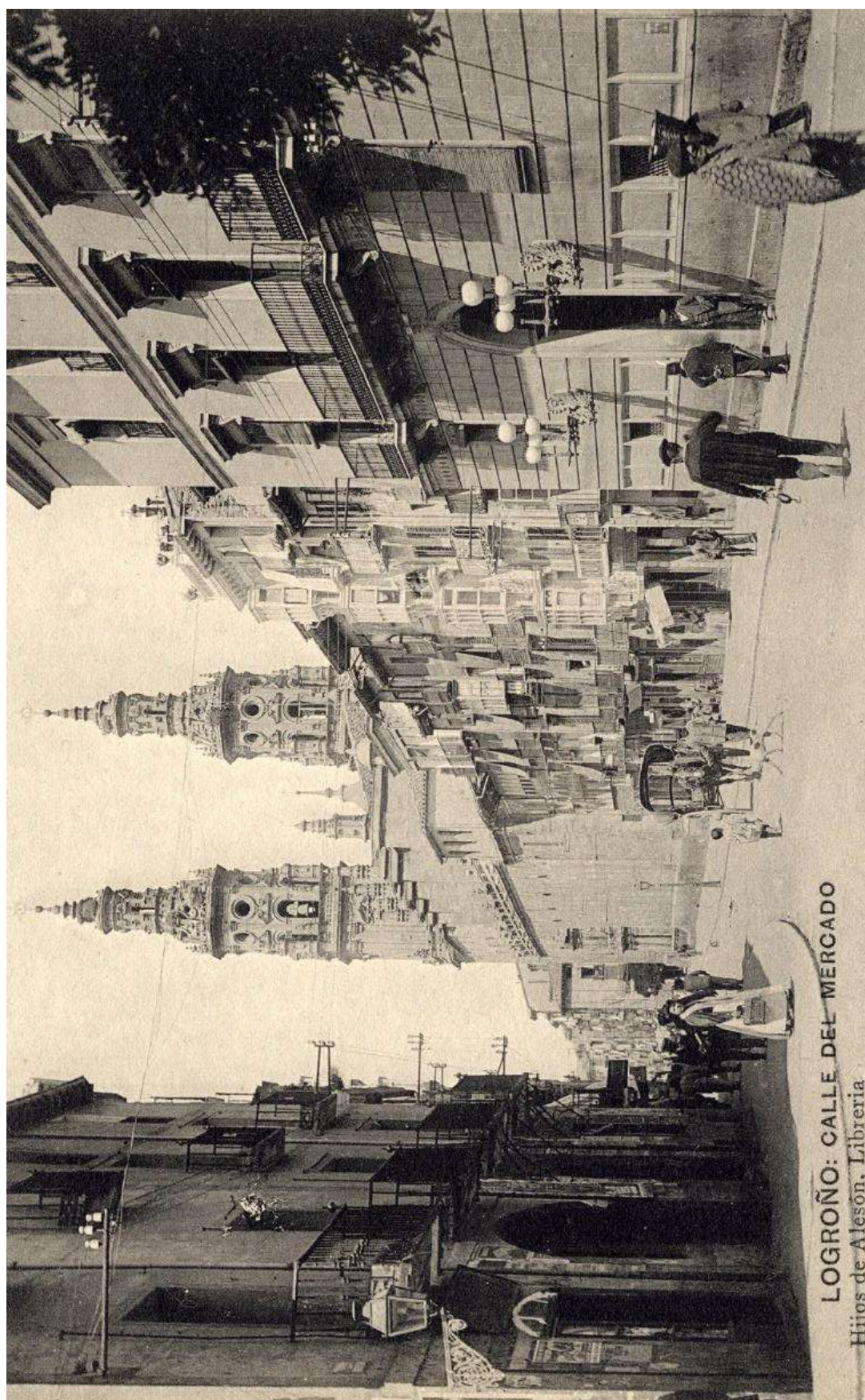
Materias: Urbanismo, Arquitectura doméstica, Arquitectura religiosa.

19. Descriptores onomásticos: Hijos de Alesón (editores), Hauser y Menet (impresores).

20. Observaciones: La serie la forman los nº de inventario 1.3488 a 1.3494. Inscripción en la esquina inferior izquierda de la tarjeta postal, sobre la imagen: "LOGROÑO: CALLE DEL MERCADO / Hijos de Alesón, Librería[sic]". Tarjeta postal editada c. 1910.

21. Bibliografía:

-COMI RAMÍREZ, Antonio, *La tarjeta postal en Logroño hasta 1950. Nuevas aportaciones a la historia de la fotografía*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2021, pp. 193-194.



LOGROÑO: CALLE DEL MERCADO
Hijos de Alesón, Librería

126. Anónimo, *Calle del Mercado en Logroño*, Logroño, anterior a 1909, tarjeta postal (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

- 1. Cat. Núm.:** 127.
- 2. Tipo de objeto:** Tarjeta postal.
- 3. Título:** *Concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño.*
- 4. Serie:** Hijos de Alesón, Librería.
Editor: Hijos de Alesón, Librería.
Impresor: Hauser y Menet.
- 5. Autor:** Desconocido.
- 6. Cronología:** Edición de tarjeta postal de c. 1910 sobre original fotográfico anterior a 1909.
- 7. Técnica:** Fototipia.
- 8. Soporte:** Tarjeta postal.
- 9. Formato /dimensiones:** 14x9 cm.
- 10. Estado de conservación:** Bueno.
- 11. Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.3490.
Signatura/s: 11/097.
Procedencia: Desconocida.
Fecha de entrada: Desconocida.
- 12. Nº de ejemplares:** 1.
- 13. Copias:** Se desconocen.
- 14. Reproducciones:**
-COMI RAMÍREZ, Antonio, *La tarjeta postal en Logroño hasta 1950. Nuevas aportaciones a la historia de la fotografía.* Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2021, p. 194.
- 15. Derechos de autor:** Se desconocen.
- 16. Descripción:**
Vista de la fachada occidental de la concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde uno de los balcones de la calle del Mercado, actual calle Portales, situados frente a la Plaza del Mercado en dirección suroeste-noreste. De hecho, en el encuadre de la imagen, en el lado derecho, se observa parte de un balcón contiguo y el alero del tejado del edificio. El centro de la fotografía lo ocupa la fachada occidental de la concatedral de Santa María de la Redonda compuesta por dos torres de idéntica factura, llamadas por ello “gemelas”, entre las que se cobija el ingreso oeste al edificio. Este acceso occidental se realiza a través de una gran portada en retablo bajo arco de medio punto cubierta por bóveda de horno. En la imagen, apenas se observa la puerta de entrada y la reja que cierra el espacio de la portada como consecuencia de la frondosa masa arbórea que se distribuye por la mayor parte del espacio de la Plaza del Mercado. La atención principal de la imagen recae sobre las dos torres que se erigen a los pies de la concatedral de Santa María de la Redonda, viéndose por completo la del lado del evangelio y casi al completo la del lado de la epístola, cuyo remate final ha quedado fuera del encuadre. Estas torres gemelas, a pesar de que la norte mide dos metros menos, presentan una factura idéntica con cuatro cuerpos. El inferior es de sección rectangular, liso y hace las veces de fuste. El segundo, también rectangular, presenta una balaustrada ciega corrida en la parte baja y se decora con cuatro pilastras, en cuyo frente se abre un vano rectangular bajo frontón semicircular. Los dos superiores contrastan por

su profusa decoración barroca. El inferior hace la función de campanario, es octogonal y presenta un óculo y un vano de medio punto en cada una de sus caras, mientras que el superior es un chapitel de dos niveles con linterna y remate final en bola y cruz. A ambos lados de la fachada occidental se pueden observar otros detalles del urbanismo de la ciudad. A la izquierda de la imagen aparecen varias viviendas adosadas que cierran el espacio de la plaza por el este, mientras que en el lado derecho continúa en perspectiva el trazado de la calle del Mercado, actual calle Portales, con la fachada y portada, debido a ser meridional de la concatedral y el resto de edificios contiguos hasta alcanzar el Palacio de los Chapiteles. La luz solar que ilumina la escena procede desde el oeste, incidiendo de manera directa sobre la fachada occidental de la concatedral y generando sombras en el interior de la portada como consecuencia de ser un espacio cóncavo con bóveda de horno. Asimismo, la fachada sur del templo queda en penumbra aunque apenas refleja su sombra sobre la calzada, indicando la posición frontal del sol respecto a los pies de la concatedral. Por último, en el momento de la toma el sol estaba en una posición alta, contribuyendo a difuminar los elementos situados al fondo de la imagen, que también reciben una gran cantidad de luz.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Logroño, calle Portales.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Concatedral de Santa María de la Redonda, Palacio de los Chapiteles (Instituto de Estudios Riojanos).

Materias: Arquitectura religiosa, Arquitectura doméstica, Urbanismo.

19. Descriptores onomásticos (personas, autores).

20. Observaciones: Tiene el margen inferior blanco. La serie la forman los nº de inventario 1.3488 a 1.3494. Inscripción en el margen inferior de la tarjeta postal: "LOGROÑO: IGLESIA DE LA REDONDA / Hijos de Alesón, Librería[sic]". Tarjeta postal editada c. 1910.

21. Bibliografía:

-COMI RAMÍREZ, Antonio, *La tarjeta postal en Logroño hasta 1950. Nuevas aportaciones a la historia de la fotografía*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2021, pp. 193-194.



LOGROÑO: IGLESIA DE LA REDONDA
Hijos de Alesón, Librería

127. Anónimo, *Concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño*, Logroño, anterior a 1909, tarjeta postal (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 128.
2. **Tipo de objeto:** Tarjeta postal.
3. **Título:** *Calle del Mercado en Logroño.*
4. **Serie:** Imprenta y Librería Hijos de Merino.
Editor: Imprenta y Librería Hijos de Merino.
Impresor: Desconocido.
5. **Autor:** Alberto Muro.
6. **Cronología:** Edición de tarjeta postal de c. 1920 sobre original fotográfico anterior a 1909.
7. **Técnica:** Fototipia.
8. **Soporte:** Tarjeta postal.
9. **Formato /dimensiones:** 8,5x13,5 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.3607.
Signatura/s: 11/184.
Procedencia: Desconocida.
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:**
-COMI RAMÍREZ, Antonio, *La tarjeta postal en Logroño hasta 1950. Nuevas aportaciones a la historia de la fotografía.* Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2021, p. 224.
15. **Derechos de autor:** Se desconocen.
16. **Descripción:**
Vista general de la calle del Mercado, actual calle Portales, en Logroño. La fotografía, tomada a pie de calle en disposición horizontal, recoge en perspectiva el trazado de la actual calle Portales en dirección este-oeste desde el inicio de la calle Muro de Cervantes. Encuadrando la imagen, en primer plano, aparecen dos detalles del propio urbanismo como son un árbol joven de escaso follaje en el lado izquierdo y una farola adosada a la fachada de una vivienda, junto a un cartel que anuncia un estanco en la esquina derecha. Tras estos elementos se disponen en perspectiva las dos hileras de edificios a cada uno de los lados de la calle, aunque no lo hacen de manera simétrica, sino que el flanco norte ocupa mayor zona en la fotografía. Este hecho se produce, además de por el lugar desde donde está hecha la toma en la que se incluye parte de la fachada este del Palacio de los Chapiteles, por la destacada figura de las torres barrocas de la concatedral de Santa María de la Redonda, que rompen la continuidad del alineamiento de edificios en profundidad, presentándose en el centro de la imagen. De la torre meridional se observan sus tres cuerpos superiores, viéndose tan sólo los dos más altos de la septentrional, tapada en parte por uno de los edificios situado delante de ella. Por su parte, el edificio que ocupa la mayor parte de la fotografía es el Palacio de los Chapiteles, actual sede del Instituto de Estudios Riojanos, del que se recoge la esquina suroriental y la fachada principal de acceso por la calle del Mercado. La imagen capta el gran trasiego de gente en una de las principales arterias de la ciudad, apareciendo personas tanto a ambos lados de la calle como por el trazado central. En el primer

plano, de derecha a izquierda, se puede observar a un hombre ataviado con camisola de trabajo y boina, dos funcionarios del orden, un hombre empujando un carro al lado de una mujer, una persona de amplia vestimenta oscura por el centro de la calle y otras dos personas en la acera sur, una de ellas una mujer de vestimenta blanca con una cesta bajo el brazo izquierdo. La iluminación de la escena presenta un marcado contraste entre los edificios alineados al norte y los alineados al sur. Mientras sobre los primeros incide de manera directa la luz solar, los segundos quedan en penumbra y reflejan su sombra en la calzada, extendiéndose hasta la mitad de la calle.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Logroño, calle Portales (calle del Mercado).

18. Descriptores temáticos (actividad, objeto, obras de arte, arquitectura...).

Organismos: Concatedral de Santa María de la Redonda, Palacio de los Chapiteles (Instituto de Estudios Riojanos).

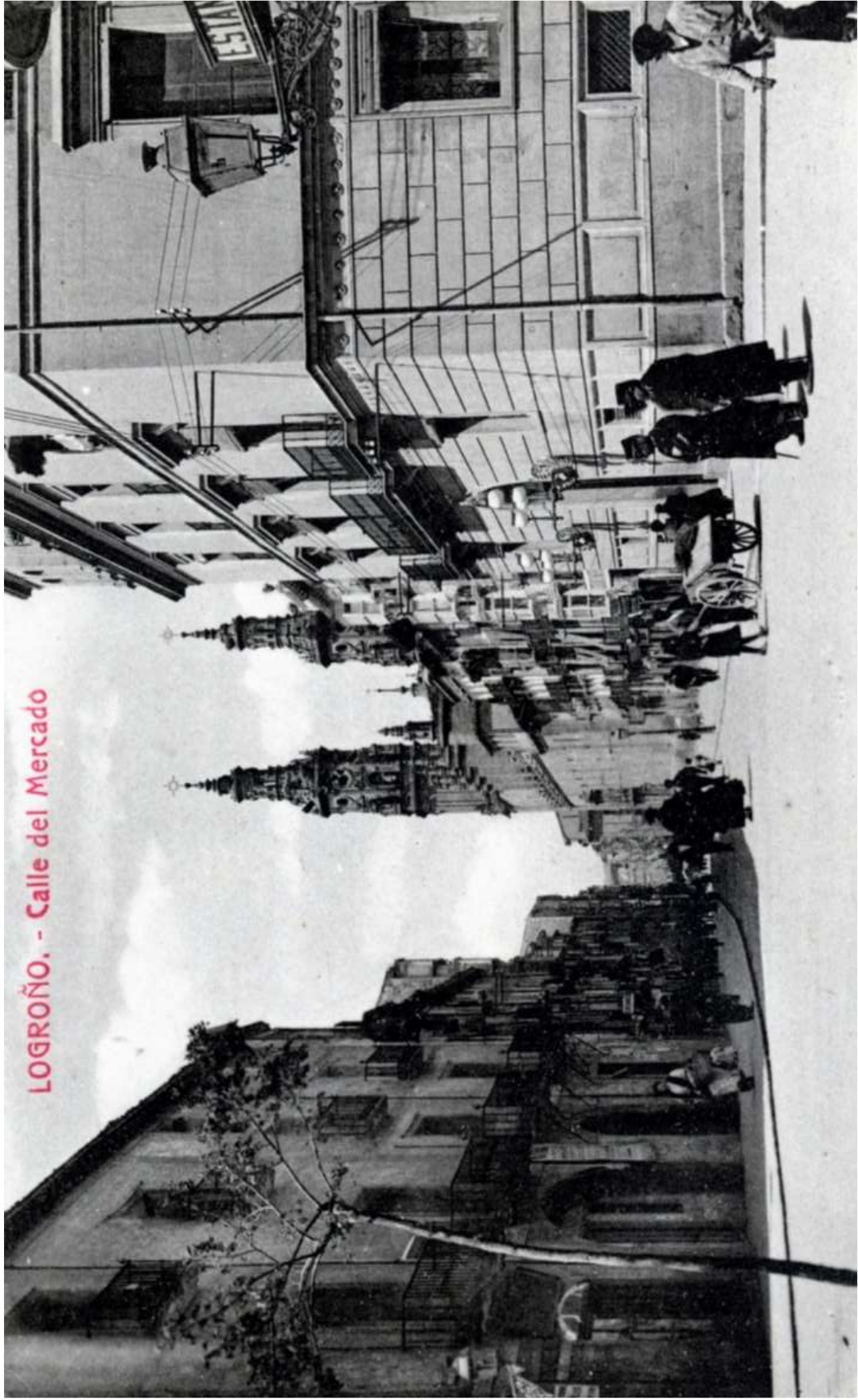
Materias: Urbanismo, Arquitectura doméstica, Arquitectura religiosa, Etnografía.

19. Descriptores onomásticos: Alberto Muro (fotógrafo), Hijos de Merino (editores).

20. Observaciones: Inscripción en tinta roja en la parte superior de la imagen: "LOGROÑO. – Calle del Mercado". Tarjeta postal editada c. 1920.

21. Bibliografía:

-COMI RAMÍREZ, Antonio, *La tarjeta postal en Logroño hasta 1950. Nuevas aportaciones a la historia de la fotografía*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2021, pp. 223-225.



LOGROÑO. - Calle del Mercado

128. Alberto Muro, *Calle del Mercado en Logroño*, Logroño, anterior a 1909, tarjeta postal (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 129.
2. **Tipo de objeto:** Tarjeta postal.
3. **Título:** *Fachada occidental de la concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño.*
4. **Serie:** Librería Moderna. Logroño.
Editor: Librería Moderna.
Impresor: Fototipia Castañeira y Álvarez. Madrid.
5. **Autor:** Desconocido.
6. **Cronología:** Edición de tarjeta postal de c. 1910 sobre original fotográfico de hacia 1911.
7. **Técnica:** Fototipia.
8. **Soporte:** Tarjeta postal.
9. **Formato /dimensiones:** 13,8x8,8 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.3573.
Signatura/s: 11/150.
Procedencia: Desconocida.
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:**
-COMI RAMÍREZ, Antonio, *La tarjeta postal en Logroño hasta 1950. Nuevas aportaciones a la historia de la fotografía.* Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2021, p. 253.
15. **Derechos de autor:** Se desconocen.
16. **Descripción:**
Vista en detalle de la fachada occidental de la concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño. La fotografía, en disposición vertical, está tomada en altura desde uno de los edificios del flanco sur de la calle del Mercado, actual calle Portales, en dirección suroeste-noreste recogiendo la fachada que se levanta a los pies de la concatedral. Ésta ocupa la mayor parte de la imagen aunque no se muestra al completo, puesto que la parte final de ambas torres queda fuera del encuadre como consecuencia de la cercanía del lugar desde el que se ha capturado la fotografía. La parte baja de la fachada queda tapada por las copas de los numerosos árboles que se disponen en la Plaza del Mercado y que no dejan ver el ingreso de medio punto de la portada, así como gran parte de la reja que cierra el espacio de la portada en hemiciclo, cobijada bajo bóveda de horno. Esta portada posee tres cuerpos de siete calles con imaginería entre columnas, aunque tan sólo se aprecian el cuerpo central y, parcialmente, el situado al norte que se presenta en sombra. La portada se completa con decoración en las enjutas del arco de medio punto y remate en frontón con volutas e imagen en la cúspide. Tras este frontón se asoma la linterna con chapitel que se dispone sobre la cúpula de la capilla del trascoro. A ambos lados de la portada se erigen las torres, llamadas gemelas por su idéntica factura, y compuestas por cuatro cuerpos. Los dos inferiores son de sección rectangular pero, mientras el inferior es completamente liso, el superior presenta decoración con pilastras adosadas y vano rectangular bajo frontón semicircular. El tercer cuerpo es octogonal y en cada una de sus caras se abre un

vano de medio punto y, sobre él, un óculo. En la del lado sur se dispone una campana en el vano frontal a diferencia de la del norte, que se aprecia vacía. El último cuerpo es que mayor decoración presenta, es de base circular con linterna y se muestra incompleto en la fotografía en ambos casos, si bien se observan algunos detalles más de la septentrional. A la izquierda de esta fachada se observa en la imagen un edificio con ventanas y balcones que cierra el espacio de la plaza por el este, mientras que a la derecha de la fotografía se muestra la fachada sur del templo, apenas visibles sus detalles más allá de los pináculos que la rematan como consecuencia de presentarse sombría. La iluminación incide directamente sobre la fachada occidental, dejando en penumbra la parte de la fachada sur visible en la imagen y generando una zona de sombras sobre las calles septentrionales de la portada en hornacina. En consecuencia, la luz solar procede desde el noroeste de la escena, haciendo que el detalle del tejado de uno de los edificios del flanco norte de la calle, que se muestra en el lado izquierdo de la fotografía, también aparezca oscuro.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Logroño.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Concatedral de Santa María de la Redonda.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura.

19. Descriptores onomásticos: Castañeira y Álvarez (impresores).

20. Observaciones: La serie la forman los nº de inventario 1.373 a 1.3585. Inscripción en la parte superior central de la imagen, entre las torres: "Librería Moderna / LOGROÑO / Torres de la Redonda". Tarjeta postal editada c. 1910.

21. Bibliografía:

-COMI RAMÍREZ, Antonio, *La tarjeta postal en Logroño hasta 1950. Nuevas aportaciones a la historia de la fotografía*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2021, pp. 250-253.



129. Anónimo, *Fachada occidental de la concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño*, Logroño, hacia 1911, tarjeta postal (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

- 1. Cat. Núm.:** 130.
- 2. Tipo de objeto:** Tarjeta postal.
- 3. Título:** *Calle Muro de Cervantes en Logroño.*
- 4. Serie:** G.H. Alsina. Madrid.
Editor: *Márgara.*
Impresor: *Márgara.*
- 5. Autor:** Gabino Hernández Alsina, *Márgara.*
- 6. Cronología:** Edición de tarjeta postal de c. 1930 sobre original fotográfico de entre 1910-1915.
- 7. Técnica:** Fotografía.
- 8. Soporte:** Tarjeta postal.
- 9. Formato /dimensiones:** 9x14 cm.
- 10. Estado de conservación:** Bueno.
- 11. Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.3508.
Signatura/s: 11/115.
Procedencia: Desconocida.
Fecha de entrada: Desconocida.
- 12. Nº de ejemplares:** 1.
- 13. Copias:** Se desconocen.
- 14. Reproducciones:**
-GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio (coord.), *Logroño, imágenes de una ciudad (1900-1960)*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2004, p. 209.
-COMI RAMÍREZ, Antonio, *La tarjeta postal en Logroño hasta 1950. Nuevas aportaciones a la historia de la fotografía*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2021, p. 343.
- 15. Derechos de autor:** Se desconocen.
- 16. Descripción:**
Vista general de la calle Muro de Cervantes y de la torre septentrional de la concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada a pie de calle, en dirección este-oeste, y recoge el extremo occidental de la calle Muro de Cervantes y parte del flanco de edificios que se disponen en el primer tramo de la vertiente septentrional de la actual calle Portales, culminando en la concatedral logroñesa. En primer plano se presenta el ancho trazado de la calle, delimitado al sur por una hilera de árboles de bajo porte, que se disponen en el perímetro de la glorieta y, al norte, por una hilera similar de árboles que, de este a oeste, se disponen en paralelo al conjunto de viviendas que se van concatenando hasta la confluencia entre las calles Muro de Cervantes, Muro del Carmen y del Mercado. Tanto en la calzada como en la acera de este primer tramo aparece un buen número de transeúntes paseando o en pleno desarrollo de sus actividades cotidianas, destacando especialmente las mulas de carga que aparecen a mitad de calle, o las dos figuras masculinas situadas en el extremo derecho de la imagen, en primer plano, que se vuelven hacia el fotógrafo. El que se encuentra sobre la calzada es un hombre trajeado y con sombrero, mientras que el que aparece en la acera viste un uniforme policial. El plano intermedio de la fotografía está dominado por el edificio diseñado por el arquitecto Amós Salvador Carreras, de planta baja y cuatro alturas que

se sitúa frente al Palacio de los Chapiteles, del que se aprecian sus pisos segundo y tercero y sus dos torres rematadas con chapitel, más escondida la occidental. Al fondo, en este mismo alineamiento norte de edificios se agolpan las viviendas y el conocido edificio de “El Portalón”, que se adosa a la concatedral de Santa María de la Redonda. De ésta se observan parte de las cubiertas y de la fachada meridional y los dos últimos cuerpos de la torre septentrional, asomándose tan sólo el pináculo y el remate de la torre sur, por encima del edificio proyectado por Amós Salvador. La escena presenta una iluminación homogénea en la que no se observan grandes contrastes más allá de las sombras de escaso recorrido sobre el pavimento que proyectan los árboles, los transeúntes y otros muchos elementos que se disponen en la vía pública.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Logroño.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Concatedral de Santa María de la Redonda, Palacio de los Chapiteles (Instituto de Estudios Riojanos).

Materias: Urbanismo, Arquitectura doméstica, Arquitectura religiosa.

19. Descriptores onomásticos: Gabino Hernández Alsina, Mágina (fotógrafo, editor e impresor), Amós Salvador Carreras (arquitecto y político).

20. Observaciones: La serie la forman los nº de inventario 1.3495 a 1.3511. Inscripción en la esquina superior izquierda, sobre la imagen: “LOGROÑO.- Muro de Cervantes y Torres de la Redonda”. Inscripción en la esquina inferior izquierda: “G. H. ALSINA. MADRID / '16”. En la esquina inferior izquierda, en el margen y a mano: “14”. Tarjeta postal editada c. 1930.

21. Bibliografía:

-COMI RAMÍREZ, Antonio, *La tarjeta postal en Logroño hasta 1950. Nuevas aportaciones a la historia de la fotografía*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2021, pp. 341-344.



130. Márgara, Calle Muro de Cervantes en Logroño, Logroño, 1910-1915, tarjeta postal (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 131.
2. **Tipo de objeto:** Tarjeta postal.
3. **Título:** *Calle del Mercado y concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño.*
4. **Serie:** Imprenta Moderna. Logroño.
Editor: Imprenta Moderna. Logroño.
Impresor: Desconocido.
5. **Autor:** Desconocido.
6. **Cronología:** Edición de tarjeta postal de c. 1915 sobre original fotográfico anterior a 1915.
7. **Técnica:** Fototipia.
8. **Soporte:** Tarjeta postal.
9. **Formato/dimensiones:** 8,8x13,2 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.3566.
Signatura/s: 11/143.
Procedencia: Desconocida.
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:**
-COMI RAMÍREZ, Antonio, *La tarjeta postal en Logroño hasta 1950. Nuevas aportaciones a la historia de la fotografía.* Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2021, p. 256.
15. **Derechos de autor:** Se desconocen.
16. **Descripción:**
Vista general de la calle del Mercado y la fachada meridional de la concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada en altura, desde uno de los balcones situados en el espacio abierto entre el final de la calle del Cristo y el inicio de los soportales de la calle del Mercado, actual calle Portales, en dirección sureste-noroeste. En la imagen se recoge este espacio de plaza, así como la fachada meridional de la concatedral de Santa María de la Redonda por completo, con las torres que se levantan a los pies, y el trazado contiguo de la calle. En el lado izquierdo de la fotografía, encuadrando la imagen, aparecen tres edificios adosados en esquina. Los dos más cercanos al lugar de la toma se corresponden con los últimos números de la calle del Cristo, poseen diferente altura aunque, en ambos casos, destacan los letreros de los establecimientos comerciales que se sitúan en sus plantas bajas. El tercer edificio, que sobresale en volumen, da inicio a los característicos soportales de la calle del Mercado y tiene tres plantas de viviendas definidas por cada uno de los balcones que se muestran de frente. Sin embargo, el protagonismo de la imagen recae sobre la concatedral de Santa María de la Redonda, observándose en perspectiva su fachada meridional y la parte alta de las torres que flanquean la portada de ingreso por el oeste. Esta fachada sur presenta un cuerpo rectangular en la zona de cabecera que se corresponde al interior con la girola, con escudos en pilastras laterales y tres vanos rebajados bajo el tejado. El resto de la fachada se corresponde con la nave meridional, en la que destacan sus dos alturas. La menor se

corresponde con las capillas bajas que se sitúan entre los contrafuertes, que sobresalen en volumen en la parte alta y que se rematan con pináculos. Además, una balaustrada cierra el espacio que crea la diferencia de volumen entre las capillas y la nave lateral. Tanto en el muro de las capillas, como en el de la nave entre los contrafuertes, se abren ventanas apuntadas y, hacia los pies, se aprecia el volumen de la portada de acceso por el sur. De la torre meridional se observan sus cuatro cuerpos, mientras que de la torre norte tan sólo se ven los dos superiores, que destacan por su profusa decoración barroca. A la cabecera del edificio religioso se adosa una vivienda de tres plantas con balconada central y ventanas laterales. En las dos aceras aparecen viandantes, aunque son más numerosos los grupos que pasean por la acera del flanco sur, muchos de los cuales se pierden bajo los soportales. Este trasiego de personas que suben y bajan por este tramo de la calle del Mercado certifica la importancia de esta vía como una de las arterias principales de la ciudad. La iluminación de la escena es homogénea y apenas aparecen reflejadas sombras, ni en el caso de los transeúntes ni en los elementos arquitectónicos de los edificios de ambos lados de la calle. Tan sólo se observa una gran zona oscura en el interior del soportal y un leve difuminado de las torres de la concatedral, lo que hace pensar que el sol podría estar situado en su cénit en el momento de la toma.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Logroño, calle Portales (calle del Mercado).

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Concatedral de Santa María de la Redonda.

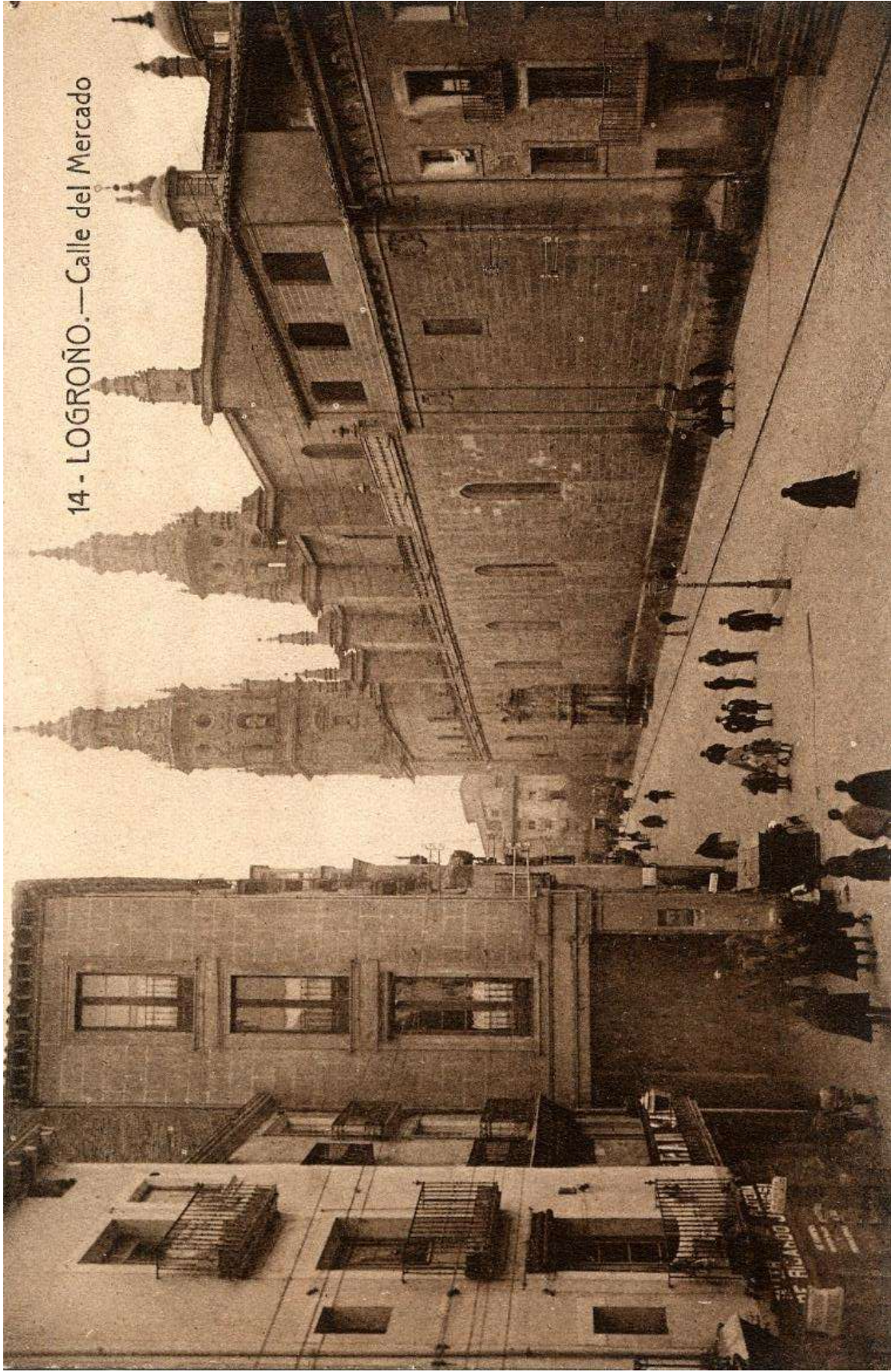
Materias: Urbanismo, Arquitectura religiosa, Arquitectura doméstica, Etnografía.

19. Descriptores onomásticos:

20. Observaciones: La serie la forman los nº de inventario 1.3558 a 1.3572. Inscripción en la esquina superior derecha, sobre la imagen: "14 – LOGROÑO.-Calle del Mercado". Tono sepia. Tarjeta postal editada c. 1915.

21. Bibliografía:

-COMI RAMÍREZ, Antonio, *La tarjeta postal en Logroño hasta 1950. Nuevas aportaciones a la historia de la fotografía*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2021, pp. 254-256.



131. Anónimo, *Calle del Mercado y concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño*, Logroño, anterior a 1915, tarjeta postal (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 132.
2. **Tipo de objeto:** Tarjeta postal.
3. **Título:** *Fachada occidental de la concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño.*
4. **Serie:** Imprenta Moderna. Logroño.
Editor: Imprenta Moderna. Logroño.
Impresor: Desconocido.
5. **Autor:** Atribuida a Alberto Muro.
6. **Cronología:** Edición de tarjeta postal de c. 1915 sobre original fotográfico anterior a 1915.
7. **Técnica:** Fototipia.
8. **Soporte:** Tarjeta postal.
9. **Formato /dimensiones:** 13,1x8,8 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.3567.
Signatura/s: 11/144.
Procedencia: Desconocida.
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:**
-COMI RAMÍREZ, Antonio, *La tarjeta postal en Logroño hasta 1950. Nuevas aportaciones a la historia de la fotografía.* Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2021, p. 256.
15. **Derechos de autor:** Se desconocen.
16. **Descripción:**
Vista general de la Plaza del Mercado y de las fachadas septentrional y occidental de la concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde un punto alto de la esquina noroeste de la Plaza del Mercado hacia el sureste, recogiendo parte del espacio abierto adyacente al lugar donde se levanta la concatedral de Santa María. En el primer plano se observa la distribución del espacio de la plaza, en la que se disponen de manera ordenada árboles de bajo porte y bancos. En la esquina inferior derecha, destaca la presencia de un parterre circular, que se observa parcialmente, en cuyo centro aparece una palmera de escasa altura, mismo árbol que aparece a su izquierda, aunque de mayor altura, junto a una farola de triple luminaria. Por el trazado de esta plaza, en las cercanías del edificio religioso, aparecen algunos grupos de personas y transeúntes. Sin embargo, el protagonismo de la fotografía recae sobre la concatedral de Santa María de la Redonda, de la que se muestran sus fachadas occidental y septentrional. En el lado norte, además del primer cuerpo de la torre de este lado, se observa la parte del muro perteneciente a la capilla del trascoro y los primeros tramos de la nave del lado del evangelio, en cuyo primer tramo se abre la portada de ingreso de medio punto, de dos cuerpos entre pilastras corintias y remate en frontón semicircular. De esta fachada norte también se aprecian los pináculos que rematan los contrafuertes que definen el espacio de capillas laterales, de altura inferior al resto del edificio, generando un espacio abierto que se cierra con balaustrada. Por su parte, la fotografía recoge

la fachada occidental al completo, en la que destacan sus dos torres “gemelas”, flanqueando la gran portada de acceso en hornacina de arco de medio punta, cubierta con bóveda de horno. Esta portada consta de tres cuerpos con siete calles, siendo visibles las centrales y meridionales, aunque apenas se aprecian sus detalles. En lo que respecta a las torres, el ángulo desde el que está tomada la imagen permite observar sus lados norte y oeste. Ambas se componen de cuatro cuerpos, de base rectangular los dos inferiores, octogonal el tercero y circular con templete y chapitel el superior. El primero hace las veces de fuste y es liso, sin apenas decoración a excepción de la balaustrada ciega corrida, que lo separa del siguiente cuerpo. Este último presenta pilastras adosadas y un vano rectangular en el centro de cada cara bajo frontón semicircular. El cuerpo octogonal resguarda las campanas entre sus vanos de medio punto y presenta óculos en la parte superior. El último cuerpo presenta linterna en templete y se corona con chapitel y bola. En el extremo derecho de la imagen, junto a la torre sur, se observa levemente el trazado de la calle del Mercado, actual calle Portales, y de sus edificios con soportales. La luz solar no incide de manera directa sobre la escena, por lo que los elementos fotografiados se presentan en penumbra, limitando en algunos casos la observación en detalle de los mismos.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Logroño, Plaza del Mercado.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Concatedral de Santa María de la Redonda.

Materias: Urbanismo, Arquitectura religiosa, Escultura, Arquitectura doméstica, Parques y jardines, Etnografía.

19. Descriptores onomásticos: Alberto Muro (fotógrafo).

20. Observaciones: Forma parte de la serie conformada por los nº de inventario 1.3558 a 1.3572. Inscripción en negro en la esquina superior izquierda: “15 – LOGROÑO / Iglesia de Sta. María / la Redonda”. Tono sepia. Tarjeta postal editada c. 1915. Misma imagen que cat. nº 133.

21. Bibliografía:

-COMI RAMÍREZ, Antonio, *La tarjeta postal en Logroño hasta 1950. Nuevas aportaciones a la historia de la fotografía*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2021, pp. 254-256.



132. ¿Alberto Muro?, *Fachada occidental de la concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño*, Logroño, anterior a 1915, tarjeta postal (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

- 1. Cat. Núm.:** 133.
- 2. Tipo de objeto:** Tarjeta postal.
- 3. Título:** *Fachada occidental de la concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño.*
- 4. Serie:** Imprenta y Librería Hijos de Merino.
Editor: Imprenta y Librería Hijos de Merino.
Impresor: Desconocido.
- 5. Autor:** Atribuida a Alberto Muro.
- 6. Cronología:** Edición de tarjeta postal de c. 1920 sobre original fotográfico anterior a 1915.
- 7. Técnica:** Fototipia.
- 8. Soporte:** Tarjeta postal.
- 9. Formato /dimensiones:** 8,5x13,5 cm.
- 10. Estado de conservación:** Bueno.
- 11. Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.3605.
Signatura/s: 11/182.
Procedencia: Desconocida.
Fecha de entrada: Desconocida.
- 12. Nº de ejemplares:** 1.
- 13. Copias:** Se desconocen.
- 14. Reproducciones:**
-COMI RAMÍREZ, Antonio, *La tarjeta postal en Logroño hasta 1950. Nuevas aportaciones a la historia de la fotografía.* Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2021, p. 225.
- 15. Derechos de autor:** Se desconocen.
- 16. Descripción:**
Vista general de la Plaza del Mercado y de las fachadas septentrional y occidental de la concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde un punto alto de la esquina noroeste de la Plaza del Mercado hacia el sureste, recogiendo parte del espacio abierto adyacente al lugar donde se levanta la concatedral de Santa María. En el primer plano se observa la distribución del espacio de la plaza, en la que se disponen de manera ordenada árboles de bajo porte y bancos. En la esquina inferior derecha, destaca la presencia de un parterre circular, que se observa parcialmente, en cuyo centro aparece una palmera de escasa altura, mismo árbol que aparece a su izquierda, aunque de mayor altura, junto a una farola de triple luminaria. Por el trazado de esta plaza, en las cercanías del edificio religioso, aparecen algunos grupos de personas y transeúntes. Sin embargo, el protagonismo de la fotografía recae sobre la concatedral de Santa María de la Redonda, de la que se muestran sus fachadas occidental y septentrional. En el lado norte, además del primer cuerpo de la torre de este lado, se observa la parte del muro perteneciente a la capilla del trascoro y los primeros tramos de la nave del lado del evangelio, en cuyo primer tramo se abre la portada de ingreso de medio punto, de dos cuerpos entre pilastras corintias y remate en frontón semicircular. De esta fachada norte también se aprecian los pináculos que rematan los contrafuertes que definen el espacio de capillas laterales, de altura inferior al resto del edificio, generando un espacio abierto que se cierra con balaustrada. Por su parte, la fotografía recoge

la fachada occidental al completo, en la que destacan sus dos torres “gemelas”, flanqueando la gran portada de acceso en hornacina de arco de medio punta, cubierta con bóveda de horno. Esta portada consta de tres cuerpos con siete calles, siendo visibles las centrales y meridionales, aunque apenas se aprecian sus detalles. En lo que respecta a las torres, el ángulo desde el que está tomada la imagen permite observar sus lados norte y oeste. Ambas se componen de cuatro cuerpos, de base rectangular los dos inferiores, octogonal el tercero y circular con templete y chapitel el superior. El primero hace las veces de fuste y es liso, sin apenas decoración a excepción de la balaustrada ciega corrida, que lo separa del siguiente cuerpo. Este último presenta pilastras adosadas y un vano rectangular en el centro de cada cara bajo frontón semicircular. El cuerpo octogonal resguarda las campanas entre sus vanos de medio punto y presenta óculos en la parte superior. El último cuerpo presenta linterna en templete y se corona con chapitel y bola. En el extremo derecho de la imagen, junto a la torre sur, se observa levemente el trazado de la calle del Mercado, actual calle Portales, y de sus edificios con soportales. La luz solar no incide de manera directa sobre la escena, por lo que los elementos fotografiados se presentan en penumbra, limitando en algunos casos la observación en detalle de los mismos.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Logroño, Plaza del Mercado.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Concatedral de Santa María de la Redonda.

Materias: Urbanismo, Arquitectura religiosa, Escultura, Arquitectura doméstica, Parques y jardines, Etnografía.

19. Descriptores onomásticos: Alberto Muro (fotógrafo), Hijos de Merino (editores).

20. Observaciones: Inscripción en color rojo en esquina superior derecha de la imagen: “LOGROÑO / Iglesia de St^a María la Redonda”. Tarjeta postal editada c. 1920. Misma imagen que cat. nº 132.

21. Bibliografía:

-COMI RAMÍREZ, Antonio, *La tarjeta postal en Logroño hasta 1950. Nuevas aportaciones a la historia de la fotografía*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2021, pp. 223-225.



133. ¿Alberto Muro?, *Fachada occidental de la concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño*, Logroño, anterior a 1915, tarjeta postal (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

- 1. Cat. Núm.:** 134.
- 2. Tipo de objeto:** Positivo.
- 3. Título:** *Tercer cuerpo de la torre norte de la concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño.*
- 4. Serie:** Fondo Alberto Muro.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
- 5. Autor:** Alberto Muro.
- 6. Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de hacia 1915.
- 7. Técnica:** Se desconoce.
- 8. Soporte:** Papel.
- 9. Formato /dimensiones:** 23x17,5 cm.
- 10. Estado de conservación:** Bueno; fractura de la placa de vidrio del negativo original en la esquina superior izquierda.
- 11. Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0061.
Signatura/s: 01/061.
Procedencia: Fondo personal Alberto Muro.
Fecha de entrada: Desconocida.
- 12. Nº de ejemplares:** 1.
- 13. Copias:** Se desconocen.
- 14. Reproducciones:**
-GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio (coord.), *Logroño, imágenes de una ciudad (1900-1960)*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2004, p. 81.
- 15. Derechos de autor:** Se desconocen.
- 16. Descripción:**
Vista en detalle del tercer cuerpo de la torre norte de la concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño. La fotografía, en disposición vertical, está tomada en dirección sur-norte desde el campanario de la torre sur de la concatedral y recoge frontalmente el tercer cuerpo de la torre norte, así como la parte alta del segundo y el arranque del último cuerpo. En concreto, la imagen se centra en la zona de campanario, de base octogonal de la que se observan sus tres caras meridionales. Este cuerpo octogonal se levanta sobre una base rectangular con balaustrada ciega y pináculos en sus esquinas. En cada uno de los tres lados se abre un vano de medio punto con arquivoltas molduradas y pilastras en las jambas. Sobre ellos se dispone un frontón partido con volutas y, por encima, un óculo también moldurado. El cuerpo se culmina con cornisa octogonal decorada con dentículos, pequeñas ménsulas y flores en los espacios, que es soportada en las esquinas por pilastras corintias acanaladas que recorren los ángulos del campanario. Sin embargo, a pesar de realizar esa función, no se observa ninguna campana en los vanos que se aprecian en la imagen. Por debajo de este cuerpo se dispone el friso que remata el inferior, decorado con triglifos y espejos lisos en las metopas. Por su parte, el arranque del piso superior presenta una profusa decoración de pequeños pináculos, formas geométricas y

volutas. Al fondo, a ambos lados de la torre se observan los tejados de los edificios de la ciudad que se sitúan hacia el norte hasta alcanzar el curso del río Ebro. Entre las construcciones que aparecen a espaldas de la torre destaca, en el lado izquierdo, el Puente de Hierro y, a la derecha, la torre y la aguja de la Iglesia Imperial de Santa María de Palacio. La iluminación de la imagen procede desde el suroeste, iluminando de manera directa el cuerpo de la torre, a excepción del lado suroriental, que se presenta en penumbra. Asimismo, aparecen algunas sombras como consecuencia de la profusión de elementos arquitectónicos y decorativos en la balaustrada ciega, la cornisa superior, el interior de los vanos y, especialmente, la figura del pináculo sobre el lado suroccidental del campanario.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Logroño.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Concatedral de Santa María de la Redonda, Parroquia de Santa María de Palacio, Puente de Hierro.

Materias: Arquitectura religiosa, Obras públicas, Paisaje.

19. Descriptores onomásticos: Alberto Muro (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos. Negativo en placa de vidrio en nº de inventario 3.0011. Cronología tomada en base al negativo (3.0011), el positivo es de la década de los setenta del siglo XX.

21. Bibliografía:



134. Alberto Muro, *Tercer cuerpo de la torre norte de la concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño*, Logroño, hacia 1915, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

- 1. Cat. Núm.:** 135.
- 2. Tipo de objeto:** Tarjeta postal.
- 3. Título:** *Calle del Mercado y concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño.*
- 4. Serie:** Logroño. M. Servet.
Editor: Librería Nacional y Extranjera.
Impresor: Huecograbado Joaquín Mumbrú, Barcelona.
- 5. Autor:** Manuel Servet y Fortuny.
- 6. Cronología:** Edición de tarjeta postal de c. 1925 sobre original fotográfico de 1924.
- 7. Técnica:** Huecograbado.
- 8. Soporte:** Tarjeta postal.
- 9. Formato /dimensiones:** 14x9 cm.
- 10. Estado de conservación:** Bueno.
- 11. Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.3655.
Signatura/s: 11/200.
Procedencia: Desconocida.
Fecha de entrada: Desconocida.
- 12. Nº de ejemplares:** 1.
- 13. Copias:** Copia en mayor tamaño en nº de inventario 1.0442.
- 14. Reproducciones:**
-COMI RAMÍREZ, Antonio, *La tarjeta postal en Logroño hasta 1950. Nuevas aportaciones a la historia de la fotografía.* Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2021, p. 266.
- 15. Derechos de autor:** Se desconocen.
- 16. Descripción:**
Vista general de la calle del Mercado y de la concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde un punto de vista elevado, probablemente un balcón de la vivienda que se levanta en el primer solar meridional de la confluencia entre las calles del Mercado y Sagasta, y recoge, en dirección oeste-este, el tramo oriental de la actual calle Portales y las edificaciones que se disponen en su vertiente septentrional, destacando por encima del resto la concatedral de Santa María de la Redonda. El primer plano está dominado, en el extremo izquierdo de la imagen, por los dos edificios de viviendas de diferente altura que se disponen entre la Plaza del Mercado y la calle Sagasta y, en el derecho, por los balcones de las construcciones porticadas del flanco sur. En el plano intermedio aparece la concatedral de Santa María de la Redonda, cuya torre meridional aparece en el centro de la fotografía, atrayendo la atención del espectador. De esta torre sur se observan sus cuatro cuerpos, de sección cuadrangular los dos inferiores, octogonal el tercero que hace las veces de campanario y circular el superior. Estos dos últimos presentan una profusa decoración de motivos puramente barrocos, sobresaliendo los vanos de medio punto y los óculos del tercer cuerpo y los ornamentos en forma de pináculos, volutas y formas geométricas del cuarto, que se corona con una cruz en forma de rosa de los vientos. Es este último cuerpo el único que se ve de la torre norte, oculta por las viviendas que aparecen delante de ella. Asimismo, también se aprecia la torrecilla con chapitel que se levanta sobre la cúpula de la capilla del trascoro. En la

imagen también se puede observar en perspectiva la fachada sur del templo, en la que sobresale el volumen de la portada de acceso por este lado, dedicada a la Asunción de la Virgen. Al fondo, por detrás de la concatedral, se advierten algunos otros edificios de la calle del Mercado y del arranque por el oeste de la calle Muro de Cervantes, como el Palacio de los Chapiteles, en el primer caso, y la construcción de viviendas proyectada por Luis Barrón, en el segundo. En el momento de la toma no eran demasiados los transeúntes que paseaban por la acera de esta arteria principal de la ciudad, por cuya calzada circula un automóvil. La sombra del flanco meridional de viviendas que se proyecta sobre los edificios situados en el lado norte de la calle del Mercado indican la procedencia de la luz solar desde el sur. Este hecho provoca que la escena presente ciertos contrastes lumínicos que se manifiestan en la recepción directa de la luz por parte de la concatedral y de los edificios que se alinean con ella y la aparición en penumbra de los balcones de las viviendas del flanco meridional y del propio trazado de la calle.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Logroño, calle Portales (calle del Mercado).

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Concatedral de Santa María de la Redonda, Palacio de los Chapiteles (Instituto de Estudios Riojanos).

Materias: Urbanismo, Arquitectura religiosa, Arquitectura doméstica, Etnografía.

19. Descriptores onomásticos: Manuel Servet y Fortuny (fotógrafo), Joaquín Mumbrú (impresor), Luis Barrón (arquitecto).

20. Observaciones: Forma parte de la serie conformada por los nº de inventario 1.3653 a 1.3662. Inscripción en la parte superior de la tarjeta postal, ocupando todo el ancho de la imagen: "Nº 3. LOGROÑO – Calle del Mercado. Cliché Servet". Tarjeta postal editada c. 1925.

21. Bibliografía:

-COMI RAMÍREZ, Antonio, *La tarjeta postal en Logroño hasta 1950. Nuevas aportaciones a la historia de la fotografía*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2021, pp. 265-266.



135. Manuel Servet y Fortuny, *Calle del Mercado y concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño*, Logroño, 1924, tarjeta postal (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 136.
2. **Tipo de objeto:** Tarjeta postal.
3. **Título:** *Calle Marqués de Vallejo y torre sur de la concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño.*
4. **Serie:** Logroño. M. Servet.
Editor: Librería Nacional y Extranjera.
Impresor: Huecograbado Joaquín Mumbrú, Barcelona.
5. **Autor:** Manuel Servet y Fortuny.
6. **Cronología:** Edición de tarjeta postal de c. 1925 sobre original fotográfico de 1924.
7. **Técnica:** Huecograbado.
8. **Soporte:** Tarjeta postal.
9. **Formato /dimensiones:** 14x9 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.3658.
Signatura/s: 11/203.
Procedencia: Desconocida.
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Copia en mayor tamaño en nº de inventario 1.0442.
14. **Reproducciones:**
-COMI RAMÍREZ, Antonio, *La tarjeta postal en Logroño hasta 1950. Nuevas aportaciones a la historia de la fotografía.* Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2021, p. 266.
15. **Derechos de autor:** Se desconocen.
16. **Descripción:**
Vista general de la calle Marqués de Vallejo y de la torre sur de la concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño. La fotografía, en disposición vertical, está tomada a pie de calle desde el punto donde el Muro de Francisco de la Mata, se abre hacia la calle Marqués de Vallejo y recoge, en dirección sur-norte, el trazado de dicha vía y la torre meridional de la concatedral logroñesa. En primer plano puede apreciarse la entrada a la calle Marqués de Vallejo desde Muro Francisco de la Mata definida por el Seminario Conciliar en el lado occidental y el edificio de viviendas en cuya planta baja se ubica una farmacia, en el oriental. Por delante de este último, se dispone un frondoso árbol, bajo cuya sombra aparece la figura de una mujer. La presencia de figuras humanas es recurrente a lo largo de la calle Marqués de Vallejo, definida a este y oeste por edificios de viviendas, de mayor altura los del lado oriental, hasta alcanzar la perpendicular calle del Mercado. Al fondo, se erige la figura de la torre sur de la concatedral de Santa María de la Redonda, de la que se pueden observar sus cuatro cuerpos gracias al espacio abierto de la propia calle retratada. Los dos inferiores, de sección cuadrangular, y el tercero, octogonal, quedan parcialmente ocultos por las viviendas del lado oriental. Por su parte, el último cuerpo de sección circular y profusamente decorado con pináculos, volutas y formas geométricas propias del estilo barroco se aprecia al completo. La escena muestra marcados contrastes lumínicos como consecuencia de la situación del sol, al sureste, y del propio trazado de las calles

y del urbanismo del entorno. Así, mientras los edificios de viviendas y la torre de la concatedral reciben la luz solar de manera directa, las construcciones del lado opuesto aparecen en penumbra. Del mismo modo, también aparecen algunas sombras proyectadas sobre el pavimento y las propias fachadas de los edificios, como la de la copa del alto árbol que se asoma en la esquina superior izquierda de la tarjeta postal.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Logroño, calle Marqués de Vallejo.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Concatedral de Santa María de la Redonda, Seminario Conciliar.

Materias: Urbanismo, Arquitectura doméstica, Arquitectura religiosa, Etnografía.

19. Descriptores onomásticos: Manuel Servet y Fortuny (fotógrafo), Joaquín Mumbrú (impresor).

20. Observaciones: Tiene margen inferior blanco. Forma parte de la serie conformada por los nº de inventario 1.3653 a 1.3662. Inscripción en el margen inferior de la tarjeta postal: “Nº 6. LOGROÑO – Calle del Marqués de Vallejo. Cliché Servet”. En el extremo izquierdo de la imagen aparece parte de la fachada oriental del antiguo Seminario Conciliar de Logroño, derruido en 1934. Tarjeta postal editada c. 1925.

21. Bibliografía:

-COMI RAMÍREZ, Antonio, *La tarjeta postal en Logroño hasta 1950. Nuevas aportaciones a la historia de la fotografía*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2021, pp. 265-266.



Nº 6. LOGROÑO - Calle del Marqués de Vallejo.

Cliché Servet

136. Manuel Servet y Fortuny, *Calle Marqués de Vallejo y torre sur de la concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño*, Logroño, 1924, tarjeta postal (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 137.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Calle del Mercado en Logroño.*
4. **Serie:** L. Roisin, Barcelona.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Lucien Roisin.
6. **Cronología:** Copia positiva de tarjeta postal editada c. 1930 sobre original fotográfico de 1929.
7. **Técnica:** Se desconoce.
8. **Soporte:** Papel.
9. **Formato /dimensiones:** 18x24 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0412.
Signatura/s: 05/217.
Procedencia: Desconocida.
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:**
-COMI RAMÍREZ, Antonio, *La tarjeta postal en Logroño hasta 1950. Nuevas aportaciones a la historia de la fotografía.* Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2021, p. 349.
15. **Derechos de autor:** Se desconocen.
16. **Descripción:**

Vista general de la calle del Mercado, actual calle Portales, y de la concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada a pie de calle desde la acera del flanco sur de la calle del Mercado en dirección este-oeste y recoge en perspectiva los edificios que se disponen a ambos lados. El lugar desde el que está realizada la toma confiere mayor protagonismo a los edificios dispuestos en el lado septentrional, quedando relegado a un segundo plano el alineamiento meridional. En el primer plano del flanco norte se disponen cinco viviendas, en las que destacan sus miradores y balcones. Además, la que se encuentra en el medio destaca por los círculos pintados con escenas en su interior en el centro de cada uno de los tres pisos. Este alineamiento de edificios se interrumpe por la apertura de la calle Juan Lobo, aunque continúa inmediatamente con el edificio que hace esquina y en el que destaca su fachada curva y su cúpula con cubierta cónica. Adosada al este último aparece la concatedral de Santa María de la Redonda, de la que se observa su fachada meridional y la torre sur. A pesar del ángulo de visión de la imagen, se aprecian algunos elementos de la fachada, como los contrafuertes que culminan en pináculos o el volumen de la portada de la Asunción, que se abre en el primer tramo del templo. Por su parte, de la torre son visibles sus tres cuerpos superiores. El inferior se ve parcialmente y es de base rectangular con pilastras adosadas. Los dos superiores, que se observan al completo, presentan profusa decoración, siendo ochavado con vanos de medio punto y óculo el inferior, y circular con templete el superior. Tras el espacio

de la Plaza del Mercado continúan los edificios en profundidad. Los pocos transeúntes que aparecen en la imagen pasean por la sombra del flanco sur, a excepción de un hombre que se asoma al portal del edificio con la fachada pintada. Asimismo, junto a la acera del lado meridional, aparecen aparcados un par de automóviles, el más cercano al fotógrafo sin capota. La escena muestra un gran contraste lumínico entre el flanco norte, sobre el que incide directamente la luz solar, y el flanco sur, que aparece en penumbra y proyecta su sombra sobre el pavimento de la calle. Asimismo, a pesar de que la dirección del sol procede desde el sur, su posición durante la toma debía estar cerca del cénit, como así lo demuestran las sombras que se generan en los ventanales y bajo los balcones y toldos de los edificios del flanco norte.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Logroño, calle Portales (calle del Mercado).

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Concatedral de Santa María de la Redonda.

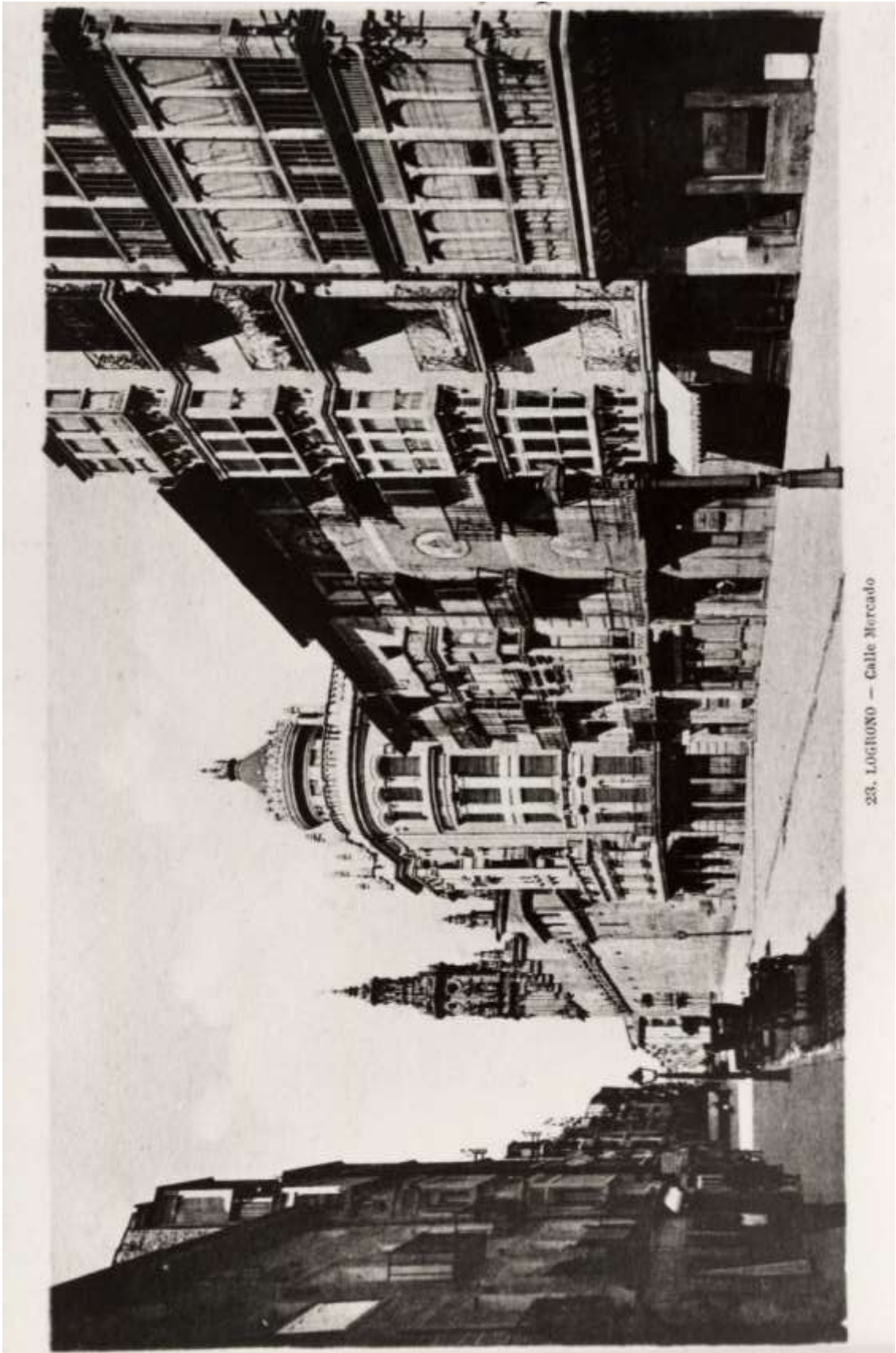
Materias: Urbanismo, Arquitectura doméstica, Arquitectura religiosa.

19. Descriptores onomásticos: Lucien Roisin (fotógrafo, editor e impresor).

20. Observaciones: Inscripción en el centro del margen inferior de la tarjeta postal: “23. LOGROÑO – Calle del Mercado”. Positivo sacado de una tarjeta postal editada e impresa por Lucien Roisin c. 1930.

21. Bibliografía:

-COMI RAMÍREZ, Antonio, *La tarjeta postal en Logroño hasta 1950. Nuevas aportaciones a la historia de la fotografía*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2021, pp. 348-350.



137. Lucien Roisin, *Calle del Mercado en Logroño*, Logroño, 1928, copia positiva sobre papel a partir de tarjeta postal (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

- 1. Cat. Núm.:** 138.
- 2. Tipo de objeto:** Tarjeta postal.
- 3. Título:** *Vista general de la concatedral de Santa María de la Redonda y la ciudad de Logroño.*
- 4. Serie:** G.H. Alsina. Madrid.
Editor: *Márgara.*
Impresor: *Márgara.*
- 5. Autor:** Gabino Hernández Alsina, *Márgara.*
- 6. Cronología:** Edición de tarjeta postal de c. 1930 sobre original fotográfico de 1929.
- 7. Técnica:** Fotografía.
- 8. Soporte:** Tarjeta postal.
- 9. Formato /dimensiones:** 9x14 cm.
- 10. Estado de conservación:** Bueno.
- 11. Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.3495.
Signatura/s: 11/102.
Procedencia: Desconocida.
Fecha de entrada: Desconocida.
- 12. Nº de ejemplares:** 1.
- 13. Copias:** Se desconocen.
- 14. Reproducciones:**
-COMI RAMÍREZ, Antonio, *La tarjeta postal en Logroño hasta 1950. Nuevas aportaciones a la historia de la fotografía.* Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2021, p. 344.
- 15. Derechos de autor:** Se desconocen.
- 16. Descripción:**
Vista panorámica de la concatedral de Santa María de la Redonda y su entorno urbano. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada en altura, probablemente desde la torre de la Iglesia de Santiago el Real, en dirección noroeste-sureste y recoge el entramado urbano del sector nororiental de la ciudad de Logroño en cuyo centro se levanta la concatedral de Santa María de la Redonda. Como consecuencia del lugar desde el que está capturada la imagen, en ésta se muestran las fachadas septentrional y occidental del edificio religioso, destacando sobre el resto las dos torres de idéntica factura, llamadas por ellos gemelas, que flanquean la portada de acceso por los pies. El hecho de observarse los muros de ambas fachadas se debe al espacio abierto en torno a la concatedral, que se corresponde con la Plaza del Mercado, evitando que queden tapados al completo por las construcciones colindantes. De la facha septentrional se observan los vanos que se abren en la parte alta de las capillas, el cuerpo superior de la portada de ingreso del primer tramo, la balaustrada corrida sobre el volumen de capillas y los pináculos que rematan los contrafuertes. De la fachada occidental se observan los cuerpos superiores de la portada en hemicírculo bajo bóveda de horno y las torres que la flanquean, que destacan en altura, atrayendo la atracción de la fotografía, situándose en su centro. Poseen cuatro cuerpos, los dos inferiores de base rectangular y los superiores, con profusa decoración, de planta octogonal y circular respectivamente. El entorno de la concatedral de Santa María de la Redonda está dominado por los tejados de los edificios que se disponen en las calles próximas,

destacando los de las calles del Mercado, Muro del Carmen, Muro de Francisco de la Mata, Herrerías, Caballería y Sagasta. Al fondo, más allá del trazado urbano, se distinguen las suaves colinas que delimitan la ciudad por el sureste, con algunas zonas de árboles de porte alto y construcciones diseminadas por la llanura adyacente. La iluminación de la vista es homogénea y no se presentan grandes contrastes de luces ni grandes zonas sombrías, a excepción de la parte alta de algunos edificios situados en el lado izquierdo de la fotografía.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Logroño.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Concatedral de Santa María de la Redonda.

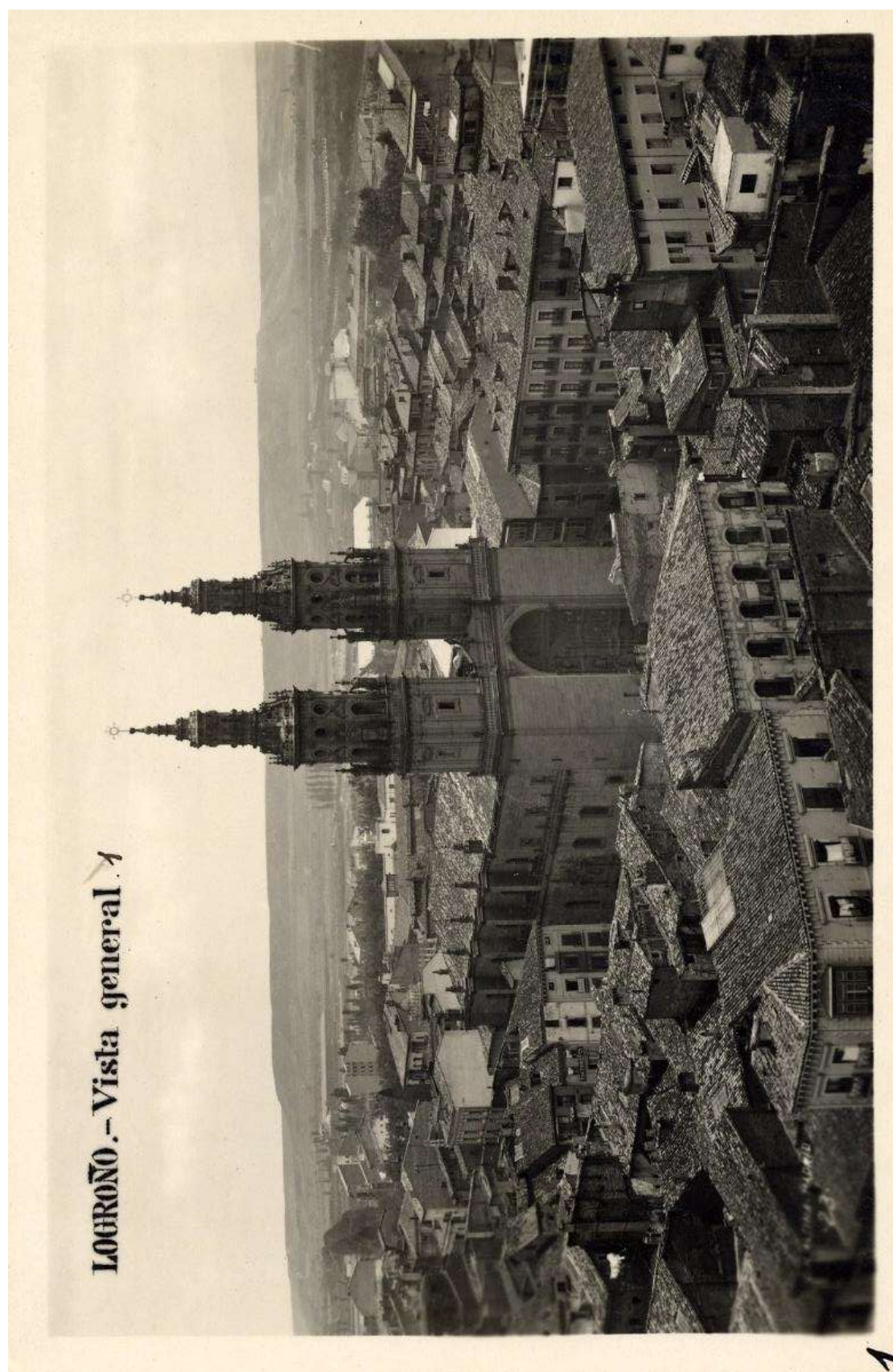
Materias: Paisaje, Urbanismo, Arquitectura religiosa, Arquitectura doméstica.

19. Descriptores onomásticos: Gabino Hernández Alsina, *Márgara* (fotógrafo, editor e impresor).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos. Forma parte de la serie conformada por los nº de inventario 1.3495 a 1.3511. Inscripción en la esquina superior izquierda, sobre la imagen: "LOGROÑO.- Vista general. Inscripción en la esquina inferior izquierda, sobre la imagen: "G. H. ALSINA. MADRID / '23'". Inscripción en la esquina inferior izquierda, en el margen y a mano: "1". Tarjeta editada c. 1930.

21. Bibliografía:

-COMI RAMÍREZ, Antonio, *La tarjeta postal en Logroño hasta 1950. Nuevas aportaciones a la historia de la fotografía*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2021, pp. 341-344.



138. Mágina, *Vista general de la concatedral de Santa María de la Redonda y la ciudad de Logroño*, Logroño, 1929, tarjeta postal (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

- 1. Cat. Núm.:** 139.
- 2. Tipo de objeto:** Tarjeta postal.
- 3. Título:** *Calle del Mercado en Logroño.*
- 4. Serie:** G.H. Alsina. Madrid.
Editor: *Márgara.*
Impresor: *Márgara.*
- 5. Autor:** Gabino Hernández Alsina, *Márgara.*
- 6. Cronología:** Edición de tarjeta postal de c. 1930 sobre original fotográfico de 1929.
- 7. Técnica:** Fotografía.
- 8. Soporte:** Tarjeta postal.
- 9. Formato /dimensiones:** 8,8x13,7 cm.
- 10. Estado de conservación:** Bueno.
- 11. Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.3498.
Signatura/s: 11/105.
Procedencia: Desconocida.
Fecha de entrada: Desconocida.
- 12. Nº de ejemplares:** 1.
- 13. Copias:** Se desconocen.
- 14. Reproducciones:**
-GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio (coord.), *Logroño, imágenes de una ciudad (1900-1960)*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2004, p. 109.
-COMI RAMÍREZ, Antonio, *La tarjeta postal en Logroño hasta 1950. Nuevas aportaciones a la historia de la fotografía*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2021, p. 344.
- 15. Derechos de autor:** Se desconocen.
- 16. Descripción:**
Vista general de la calle del Mercado, actual calle Portales, y de la torre sur de la concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada a pie de calle desde la acera norte de la calle del Mercado y recoge, en dirección oeste-este, su trazado desde la confluencia con la actual Plaza de San Agustín. La mitad derecha de la imagen está dominada por el volumen de edificios con soportales que arranca, en el primer plano, a partir de este espacio abierto. De esta manera, se observa parte de la fachada occidental del edificio en el que comienza el tramo de espacio porticado, en cuyo piso bajo se ubican algunos establecimientos comerciales con llamativos carteles publicitarios, como la “Tienda de San Agustín” o la “Sastrería Arín”. Del interior del soportal, al presentarse sombrío, no se aprecian apenas detalles, aunque sí que se observa la arquería de medio punto sobre pilares cuadrados que se abre a la calle y que soporta un edificio de tres pisos con balcón corrido en el primero, al que se asoma un hombre, y balcones independientes en los dos pisos superiores. Los edificios de este flanco sur continúan hacia el fondo, pero apenas son visibles por el ángulo de la toma, destacando algunos de sus miradores y, al fondo, un andamio que anuncia la realización de obras en una de sus fachadas. Por el contrario, sí se observan con mayor precisión los edificios del flanco sur, con una profundidad que alcanza el inicio de la calle Muro de Cervantes. En el

primer plano, en el extremo izquierdo de la fotografía y desenfocado, aparece parte del edificio de la Tabacalera, actual sede de la Biblioteca de La Rioja, tras el cual comienza el alineamiento de edificios que, a pesar de estar configurados en varias manzanas, dan la sensación de un todo continuo. Estos edificios, de diferentes alturas, presentan balcones y miradores y, en la mayor parte de los casos, sus plantas bajas alojan establecimientos comerciales como así lo demuestran los letreros y toldos que jalonan sus fachadas. En este flanco, hacia la mitad de la calle, se erige la torre sur de la concatedral de Santa María de la Redonda, de la que se observan sus tres cuerpos superiores. Del inferior, de base rectangular, tan sólo se aprecian las pilastras adosadas en su extremo meridional. Por su parte, los dos cuerpos superiores se muestran casi completos, campanario octogonal con vanos de medio punto y óculos el de abajo, y de base circular con templete y remate en bola el de arriba. Asimismo, tras el edificio más alto de este flanco sur, se asoma el remate superior de pináculo con bola de la torre norte. A lo largo de la calle, así como en el espacio hacia la Plaza de San Agustín, aparecen viandantes en el desarrollo de sus quehaceres diarios. Así, por ejemplo, destaca el caso de dos mujeres de espaldas y cogidas del brazo que se dirigen hacia la zona de soportales, o el de un hombre empujando un carro por el centro de la calzada. La escena posee una iluminación homogénea, algo sombría como consecuencia de que la luz solar no incide directamente sobre la zona fotografiada. Por este motivo, el interior de los portales queda en total oscuridad y la mayor cantidad de luz de la imagen aparece al fondo, al final de la calle del Mercado en su extremo oriental.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Logroño, calle Portales (calle del Mercado).

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Concatedral de Santa María de la Redonda.

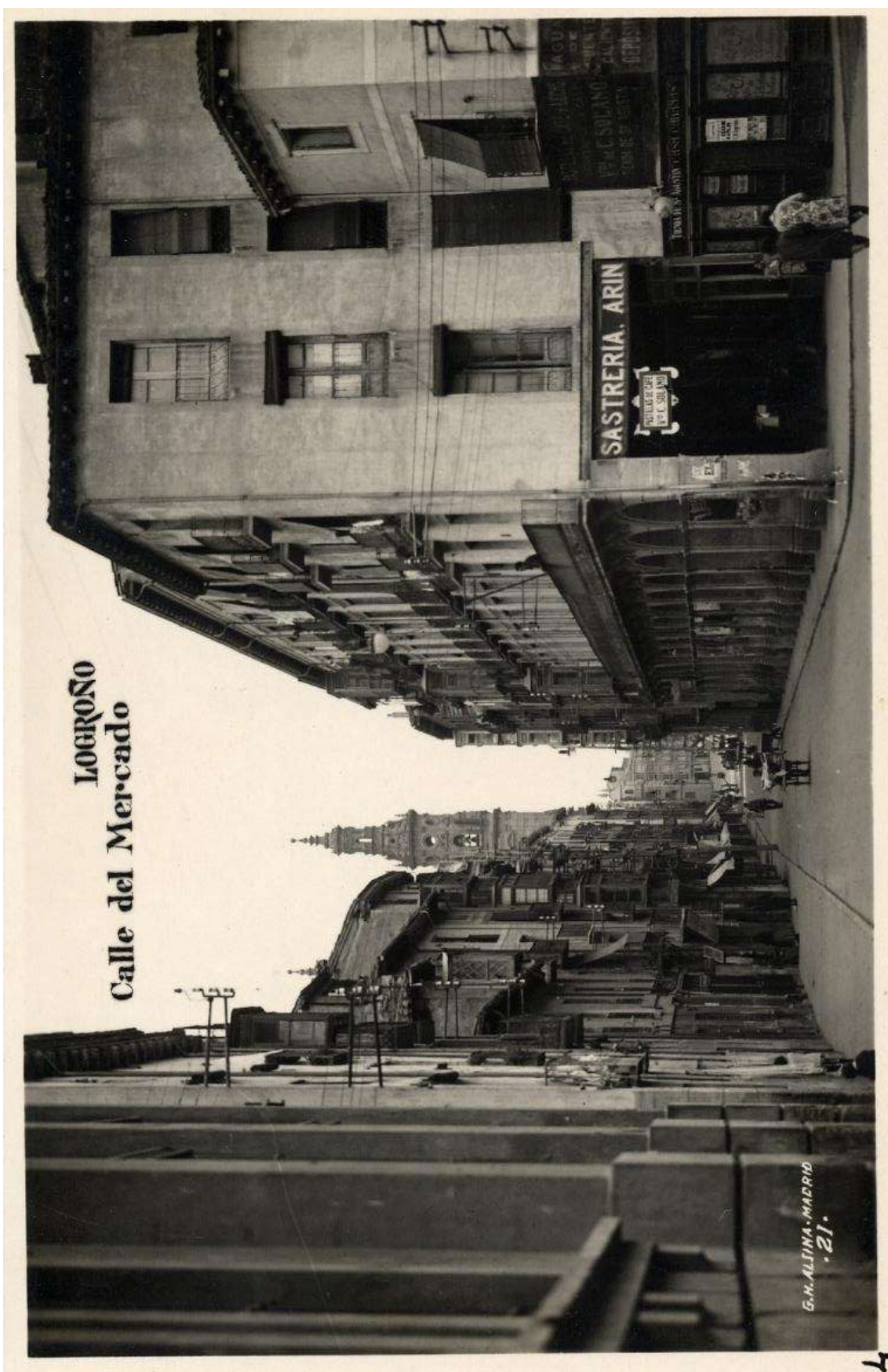
Materias: Urbanismo, Arquitectura doméstica, Establecimientos comerciales, Arquitectura religiosa, Etnografía.

19. Descriptores onomásticos: Gabino Hernández Alsina, *Márgara* (fotógrafo, editor e impresor).

20. Observaciones Tiene márgenes blancos. Forma parte de la serie conformada por los nº de inventario 1.3495 a 1.3511. Inscripción en el centro de la parte superior, sobre la imagen: "LOGROÑO / Calle del Mercado". Inscripción en blanco en la esquina inferior izquierda: "G. H. ALSINA. MADRID / '21". En la esquina inferior izquierda, en el margen y a mano: "4". Tarjeta editada c. 1930.

21. Bibliografía:

-COMI RAMÍREZ, Antonio, *La tarjeta postal en Logroño hasta 1950. Nuevas aportaciones a la historia de la fotografía*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2021, pp. 341-344.



139. Márgara, *Calle del Mercado* en Logroño, Logroño, 1929, tarjeta postal (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 140.
2. **Tipo de objeto:** Tarjeta postal.
3. **Título:** *Fachada occidental de la concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño.*
4. **Serie:** Manuel Arribas.
Editor: M. Arribas. Zaragoza.
Impresor: M. Arribas. Zaragoza.
5. **Autor:** Desconocido.
6. **Cronología:** Edición de tarjeta postal de c. 1935 sobre original fotográfico de hacia 1930.
7. **Técnica:** Fotografía brillo.
8. **Soporte:** Tarjeta postal.
9. **Formato /dimensiones:** 16,5x29 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.3458.
Signatura/s: 16/062.
Procedencia: Desconocida.
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Copia coloreada en nº de inventario 1.3469.
14. **Reproducciones:**
-COMI RAMÍREZ, Antonio, *La tarjeta postal en Logroño hasta 1950. Nuevas aportaciones a la historia de la fotografía.* Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2021, p. 328.
15. **Derechos de autor:** Se desconocen.
16. **Descripción:**
Vista general de la fachada occidental de la concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño. La fotografía, en disposición vertical, está tomada en altura desde el edificio que cierra la Plaza del Mercado por el oeste y recoge frontalmente la fachada occidental de la concatedral y el espacio de plaza adyacente en dirección oeste-este. El centro de la imagen está dominado por la fachada occidental de la concatedral de Santa María de la Redonda, que se compone de una portada central en hornacina flanqueada por dos torres de idéntica factura, correspondiéndose con las tres naves del interior del edificio. El cuerpo central lo conforma la portada en retablo de tres cuerpos y siete calles que se extiende en el muro de la hornacina, cobijada por su bóveda de horno. A pesar de la escasa iluminación en el interior de este espacio, se observa parte del repertorio iconográfico de la portada que se dispone en sus calles centrales y parte de las laterales, así como en las pechinas y la bóveda. En la calle central, el cuerpo inferior se localiza el ingreso en arco de medio punto entre pares de columnas, mientras que los superiores presentan hornacina con imagen en el centro. El acceso a este espacio se realiza a través de una reja de un único cuerpo, cuya puerta norte se encuentra abierta en el momento de la toma. El resto de este cuerpo frontal lo completan la decoración en grutesco de las enjutas y un frontón partido con volutas y figura escultórica en el centro. Tras este último elemento se asoma la cubierta con chapitel de la cúpula que corona la capilla a los pies. A cada uno de los lados de la portada principal se levantan las dos torres gemelas que sobresalen en altura y

definen la figura del edificio. Poseen cuatro cuerpos, los dos inferiores de base rectangular y los dos superiores, que presentan profusa decoración en oposición a los anteriores, octogonal y circular respectivamente. El más bajo, que se corresponde en altura con las naves de la concatedral, es liso. El segundo cuerpo, que se separa del inferior a través de una balastrada ciega, posee pares de pilastras a cada lado de un vano central rectangular bajo frontón semicircular. El tercer cuerpo sirve de campanario, pudiendo verse en la fotografía tres de sus caras de igual factura con vano de medio punto, frontón partido y óculo bajo cornisa. El cuerpo superior se va estrechando y posee una linterna en templete, rematada en pináculo con bola y cruz en forma de rosa de los vientos. En el espacio anterior al edificio religioso, un parterre rectangular cubre gran parte de la Plaza del Mercado, disponiéndose aceras y calzada a su alrededor. Al sur de la concatedral se observa parte del trazado de la calle del Mercado, actual calle Portales, pudiendo apreciarse algunos de los edificios con soportales previos a la apertura de otra pequeña plaza al final de la calle del Cristo. Hacia el norte, además de algunos edificios que cierran la plaza por el este, se dispone otro espacio conocido como Plaza de San Bernabé en el que se disponen puestos de venta y árboles. Es en este lugar donde se concentran la mayor parte de figuras humanas que aparecen en la fotografía. Otros grupos de personas aparecen en la zona próxima a la portada y a lo largo de la calle del Mercado, muchos de ellos en movimiento como consecuencia del tiempo de exposición de la toma. La procedencia de la luz solar, desde un punto al suroeste de la concatedral, provoca que se generen marcados contrastes lumínicos y espacios de sombra. Así, mientras la gran parte de la fachada occidental del edificio religioso y la zona norte de la Plaza del Mercado aparecen bien iluminadas, el trazado de la calle del Mercado y el espacio de la Plaza de San Bernabé aparecen en sombra. Asimismo, el interior de la portada en hornacina se muestra oscuro, complicando la visión en detalle de sus elementos arquitectónicos y ornamentales.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Logroño, Plaza del Mercado, calle Portales.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Concatedral de Santa María de la Redonda.

Materias: Arquitectura religiosa, Arquitectura doméstica, Urbanismo, Parques y jardines, Etnografía.

19. Descriptores onomásticos: Manuel Arribas (editor e impresor).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos. Tono sepia. Forma parte de la serie conformada por los nº de inventario 1.3453 a 1.3462 (se conserva otra serie igual, pero coloreada, formada por los nº 1.2463 a 1.3475). Inscripción en la parte inferior, sobre la imagen: "9. LOGROÑO. / IGLESIA DE LA REDONDA CON SUS TORRES GEMELAS". Tarjeta postal editada c. 1935. Misma imagen utilizada en las postales con cat nº 141 y 142.

21. Bibliografía:

-COMI RAMÍREZ, Antonio, *La tarjeta postal en Logroño hasta 1950. Nuevas aportaciones a la historia de la fotografía*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2021, pp. 327-329.



140. Anónimo, *Fachada occidental de la concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño, Logroño, hacia 1930, tarjeta postal (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).*

1. **Cat. Núm.:** 141.
2. **Tipo de objeto:** Tarjeta postal.
3. **Título:** *Fachada de la concatedral de Santa María de la Redonda de Logroño.*
4. **Serie:** Ediciones M. Arribas. Zaragoza.
Editor: Ediciones M. Arribas. Apartado 190. -Zaragoza. HA.
Impresor: M. Arribas.
5. **Autor:** Desconocido.
6. **Cronología:** Edición de tarjeta postal de c. 1940 sobre original fotográfico de hacia 1930.
7. **Técnica:** Huecograbado.
8. **Soporte:** Tarjeta postal.
9. **Formato /dimensiones:** 14x9 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.3520.
Signatura/s: 11/127.
Procedencia: Desconocida.
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:**
-COMI RAMÍREZ, Antonio, *La tarjeta postal en Logroño hasta 1950. Nuevas aportaciones a la historia de la fotografía.* Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2021, p. 333.
15. **Derechos de autor:** Se desconocen.
16. **Descripción:**
Vista general de la fachada occidental de la concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño. La fotografía, en disposición vertical, está tomada en altura desde el edificio que cierra la Plaza del Mercado por el oeste y recoge frontalmente la fachada occidental de la concatedral y el espacio de plaza adyacente en dirección oeste-este. El centro de la imagen está dominado por la fachada occidental de la concatedral de Santa María de la Redonda, que se compone de una portada central en hornacina flanqueada por dos torres de idéntica factura, correspondiéndose con las tres naves del interior del edificio. El cuerpo central lo conforma la portada en retablo de tres cuerpos y siete calles que se extiende en el muro de la hornacina, cobijada por su bóveda de horno. A pesar de la escasa iluminación en el interior de este espacio, se observa parte del repertorio iconográfico de la portada que se dispone en sus calles centrales y parte de las laterales, así como en las pechinas y la bóveda. En la calle central, el cuerpo inferior se localiza el ingreso en arco de medio punto entre pares de columnas, mientras que los superiores presentan hornacina con imagen en el centro. El acceso a este espacio se realiza a través de una reja de un único cuerpo, cuya puerta norte se encuentra abierta en el momento de la toma. El resto de este cuerpo frontal lo completan la decoración en grutesco de las enjutas y un frontón partido con volutas y figura escultórica en el centro. Tras este último elemento se asoma la cubierta con chapitel de la cúpula que corona la capilla a los pies. A cada uno de los lados de la portada principal se levantan las dos torres gemelas que sobresalen en altura y

definen la figura del edificio. Poseen cuatro cuerpos, los dos inferiores de base rectangular y los dos superiores, que presentan profusa decoración en oposición a los anteriores, octogonal y circular respectivamente. El más bajo, que se corresponde en altura con las naves de la concatedral, es liso. El segundo cuerpo, que se separa del inferior a través de una balastrada ciega, posee pares de pilastras a cada lado de un vano central rectangular bajo frontón semicircular. El tercer cuerpo sirve de campanario, pudiendo verse en la fotografía tres de sus caras de igual factura con vano de medio punto, frontón partido y óculo bajo cornisa. El cuerpo superior se va estrechando y posee una linterna en templete, rematada en pináculo con bola y cruz en forma de rosa de los vientos. En el espacio anterior al edificio religioso, un parterre rectangular cubre gran parte de la Plaza del Mercado, disponiéndose aceras y calzada a su alrededor. Al sur de la concatedral se observa parte del trazado de la calle del Mercado, actual calle Portales, pudiendo apreciarse algunos de los edificios con soportales previos a la apertura de otra pequeña plaza al final de la calle del Cristo. Hacia el norte, además de algunos edificios que cierran la plaza por el este, se dispone otro espacio conocido como Plaza de San Bernabé en el que se disponen puestos de venta y árboles. Es en este lugar donde se concentran la mayor parte de figuras humanas que aparecen en la fotografía. Otros grupos de personas aparecen en la zona próxima a la portada y a lo largo de la calle del Mercado, muchos de ellos en movimiento como consecuencia del tiempo de exposición de la toma. La procedencia de la luz solar, desde un punto al suroeste de la concatedral, provoca que se generen marcados contrastes lumínicos y espacios de sombra. Así, mientras la gran parte de la fachada occidental del edificio religioso y la zona norte de la Plaza del Mercado aparecen bien iluminadas, el trazado de la calle del Mercado y el espacio de la Plaza de San Bernabé aparecen en sombra. Asimismo, el interior de la portada en hornacina se muestra oscuro, complicando la visión en detalle de sus elementos arquitectónicos y ornamentales.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Logroño, Plaza del Mercado, calle Portales.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Concatedral de Santa María de la Redonda.

Materias: Arquitectura religiosa, Arquitectura doméstica, Urbanismo, Parques y jardines, Etnografía.

19. Descriptores onomásticos: Manuel Arribas (editor e impresor).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos. Tono sepia. Forma parte de la serie conformada por los nº de inventario 1.3512 a 1.3521. Inscripción en el centro del margen inferior: "LOGROÑO.- Iglesia de la Redonda con sus torres gemelas". Inscripción en la esquina inferior izquierda, en el margen y a mano: "9". Tarjeta postal editada c. 1940. Misma imagen utilizada en las postales con cat. nº 140 y 142.

21. Bibliografía:

-COMI RAMÍREZ, Antonio, *La tarjeta postal en Logroño hasta 1950. Nuevas aportaciones a la historia de la fotografía*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2021, pp. 332-334.



141. Anónimo, *Fachada occidental de la concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño, Logroño, hacia 1930, tarjeta postal (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).*

1. **Cat. Núm.:** 142.
2. **Tipo de objeto:** Tarjeta postal.
3. **Título:** *Fachada occidental de la concatedral de Santa María de la Redonda de Logroño.*
4. **Serie:** Ediciones M. Arribas. Zaragoza.
Editor: M. Arribas.
Impresor: M. Arribas.
5. **Autor:** Desconocido.
6. **Cronología:** Edición de tarjeta postal de c. 1940 sobre original fotográfico de hacia 1930.
7. **Técnica:** Fotografía.
8. **Soporte:** Tarjeta postal.
9. **Formato /dimensiones:** 9,2x14,1 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.3536.
Signatura/s: 13/137.
Procedencia: Desconocida.
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:**
-COMI RAMÍREZ, Antonio, *La tarjeta postal en Logroño hasta 1950. Nuevas aportaciones a la historia de la fotografía.* Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2021, p. 331.
15. **Derechos de autor:** Se desconocen.
16. **Descripción:**
Vista general de la fachada occidental de la concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño. La fotografía, en disposición vertical, está tomada en altura desde el edificio que cierra la Plaza del Mercado por el oeste y recoge frontalmente la fachada occidental de la concatedral y el espacio de plaza adyacente en dirección oeste-este. El centro de la imagen está dominado por la fachada occidental de la concatedral de Santa María de la Redonda, que se compone de una portada central en hornacina flanqueada por dos torres de idéntica factura, correspondiéndose con las tres naves del interior del edificio. El cuerpo central lo conforma la portada en retablo de tres cuerpos y siete calles que se extiende en el muro de la hornacina, cobijada por su bóveda de horno. A pesar de la escasa iluminación en el interior de este espacio, se observa parte del repertorio iconográfico de la portada que se dispone en sus calles centrales y parte de las laterales, así como en las pechinas y la bóveda. En la calle central, el cuerpo inferior se localiza el ingreso en arco de medio punto entre pares de columnas, mientras que los superiores presentan hornacina con imagen en el centro. El acceso a este espacio se realiza a través de una reja de un único cuerpo, cuya puerta norte se encuentra abierta en el momento de la toma. El resto de este cuerpo frontal lo completan la decoración en grutesco de las enjutas y un frontón partido con volutas y figura escultórica en el centro. Tras este último elemento se asoma la cubierta con chapitel de la cúpula que corona la capilla a los pies. A cada uno de los lados de la portada principal se levantan las dos torres gemelas que sobresalen en altura y

definen la figura del edificio. Poseen cuatro cuerpos, los dos inferiores de base rectangular y los dos superiores, que presentan profusa decoración en oposición a los anteriores, octogonal y circular respectivamente. El más bajo, que se corresponde en altura con las naves de la concatedral, es liso. El segundo cuerpo, que se separa del inferior a través de una balaustrada ciega, posee pares de pilastras a cada lado de un vano central rectangular bajo frontón semicircular. El tercer cuerpo sirve de campanario, pudiendo verse en la fotografía tres de sus caras de igual factura con vano de medio punto, frontón partido y óculo bajo cornisa. El cuerpo superior se va estrechando y posee una linterna en templete, rematada en pináculo con bola y cruz en forma de rosa de los vientos. En el espacio anterior al edificio religioso, un parterre rectangular cubre gran parte de la Plaza del Mercado, disponiéndose aceras y calzada a su alrededor. Al sur de la concatedral se observa parte del trazado de la calle del Mercado, actual calle Portales, pudiendo apreciarse algunos de los edificios con soportales previos a la apertura de otra pequeña plaza al final de la calle del Cristo. Hacia el norte, además de algunos edificios que cierran la plaza por el este, se dispone otro espacio conocido como Plaza de San Bernabé en el que se disponen puestos de venta y árboles. Es en este lugar donde se concentran la mayor parte de figuras humanas que aparecen en la fotografía. Otros grupos de personas aparecen en la zona próxima a la portada y a lo largo de la calle del Mercado, muchos de ellos en movimiento como consecuencia del tiempo de exposición de la toma. La procedencia de la luz solar, desde un punto al suroeste de la concatedral, provoca que se generen marcados contrastes lumínicos y espacios de sombra. Así, mientras la gran parte de la fachada occidental del edificio religioso y la zona norte de la Plaza del Mercado aparecen bien iluminadas, el trazado de la calle del Mercado y el espacio de la Plaza de San Bernabé aparecen en sombra. Asimismo, el interior de la portada en hornacina se muestra oscuro, complicando la visión en detalle de sus elementos arquitectónicos y ornamentales.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Logroño, Plaza del Mercado.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Concatedral de Santa María de la Redonda.

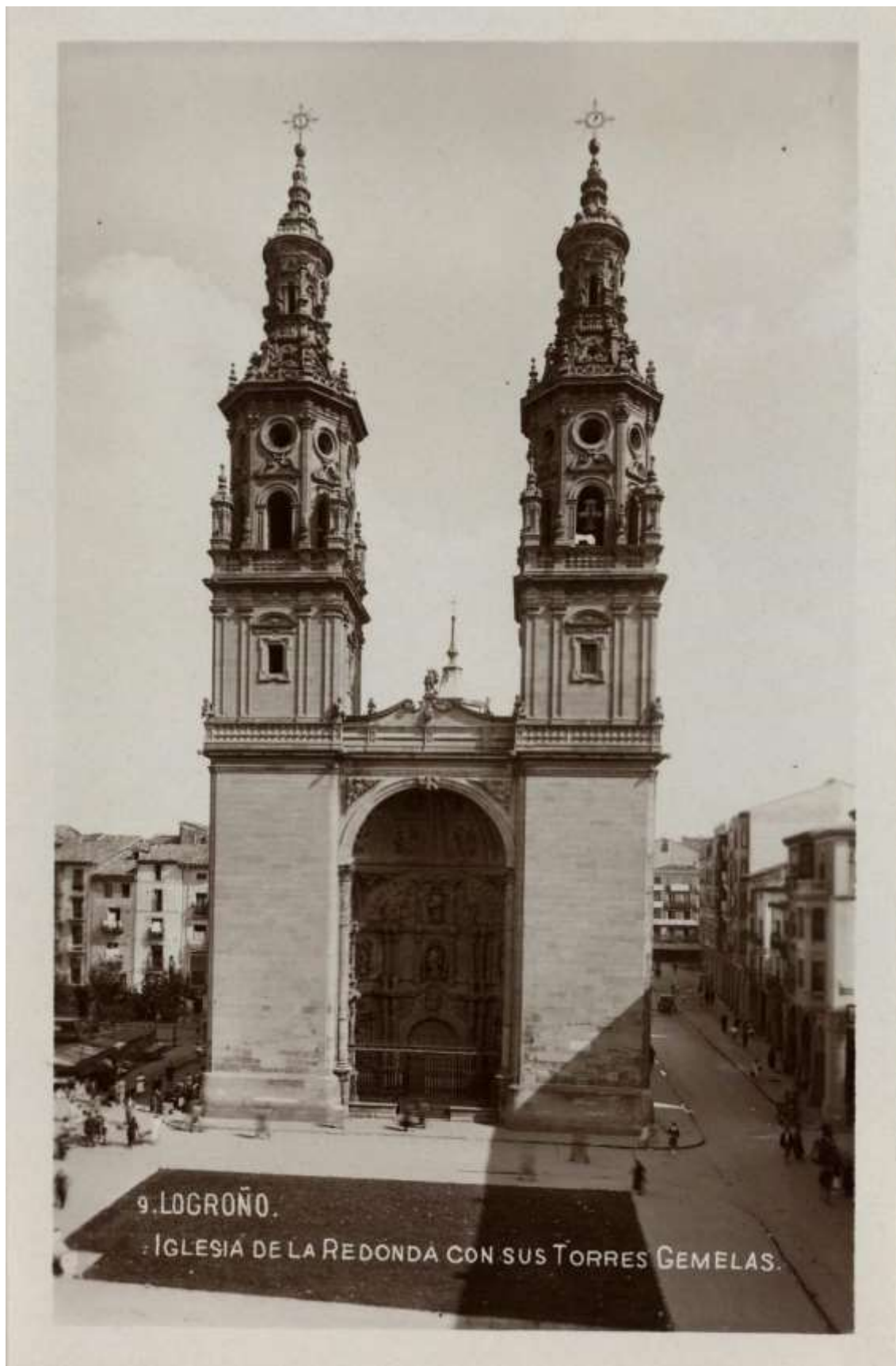
Materias: Arquitectura religiosa, Arquitectura doméstica, Urbanismo, Parques y jardines, Etnografía.

19. Descriptores onomásticos: Manuel Arribas (editor e impresor).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos. Forma parte de la serie conformada por los nº de inventario 1.3528 a 1.3537. Inscripción en la parte inferior, sobre la imagen: "9. LOGROÑO. / IGLESIA DE LA REDONDA CON SUS TORRES GEMELAS". Tarjeta postal editada c. 1940. Misma imagen utilizada en las postales con cat. nº 140 y 141.

21. Bibliografía:

-COMI RAMÍREZ, Antonio, *La tarjeta postal en Logroño hasta 1950. Nuevas aportaciones a la historia de la fotografía*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2021, pp. 330-331.



142. Anónimo, *Fachada occidental de la concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño*, Logroño, hacia 1930, tarjeta postal (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 143.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Portada meridional de la concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño.*
4. **Serie:** Fondo Alberto Muro.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Alberto Muro.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de entre 1900-1930.
7. **Técnica:** Se desconoce.
8. **Soporte:** Papel.
9. **Formato /dimensiones:** 22,5x17 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0062.
Signatura/s: 01/061.
Procedencia: Fondo personal Alberto Muro.
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Se desconocen.
16. **Descripción:**

Vista general de la portada sur de la concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño. La fotografía está tomada en disposición vertical, desde el centro de la calle Portales, y recoge frontalmente la portada de la Asunción de la Virgen, que se abre en el muro meridional en el último tramo de la nave de la epístola, hacia el oeste. Tras el pavimento enlosetado que define la zona de calzada de la calle, se dispone la acera sobre la que se levanta la portada sur de la concatedral de Santa María de la Redonda, motivo central de la fotografía. Esta portada se configura a modo de arco de triunfo con dos cuerpos. El inferior presenta ingreso de medio punto entre columnas corintias pareadas sobre basamentos cajeados. Sobre la clave del arco de medio punto del vano de acceso se dispone un motivo ornamental en grutesco con cabeza de ángel en el centro. En el momento de la toma, tanto la hoja oriental (derecha) de la puerta como el ingreso rectangular de la occidental (izquierda) se encuentran abiertos, permitiendo observar algunas de las notas informativas colocadas en el interior. El piso superior, que también presenta una profusa decoración de grutescos, se compone de una hornacina central con imagen de la Asunción entre pilastras y columnas e imágenes en altorrelieve muy deterioradas en los extremos. La portada se corona con un frontón semicircular con grandes pérdidas de materia en la cornisa superior. En el entorno de la portada se observa la sillería de la fachada meridional en la que se inserta y en la que aparecen algunos detalles singulares, como los dos grupos de tres palomillas del tendido eléctrico anclados a cada uno de los lados del cuerpo superior de la portada. De sus cables, que recorren la imagen de lado a lado, surgen los enganches para la

pequeña farola que pende del centro de la calle y que se puede observar en el lado derecho de la imagen. Además, en el extremo opuesto, se observa parte de uno de los vanos rebajados abiertos en la zona de los pies de la fachada sur. Un último aspecto a destacar es la presencia de una niña ataviada con un vestido oscuro, que se asoma por el extremo izquierdo de la fotografía. La iluminación de la escena destaca por los fuertes contrastes de luces y sombras producto de la dirección de incidencia de la luz solar. Ésta proviene de detrás del fotógrafo, desde un punto elevado, provocando que se proyecte la sombra de uno de los balcones sobre la calzada y ocasionando una multitud de sombras en el conjunto escultórico de la portada, especialmente destacadas en la zona del frontón y bajo el friso que divide los dos cuerpos. A pesar de que una de las hojas de la puerta se encuentra abierta, el interior del pórtico también se muestra en penumbra.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Logroño, calle Portales.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Concatedral de Santa María de la Redonda.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura monumental.

19. Descriptores onomásticos: Alberto Muro (fotógrafo).

20. Observaciones: Negativo en placa de vidrio en nº de inventario 3.0007. Cronología tomada en base al negativo (3.0007), el positivo es de la década de los setenta del siglo XX. En la actualidad, se ha reconstruido la cornisa del frontón semicircular para proteger la escultura monumental de la portada.

21. Bibliografía:



143. Alberto Muro, *Portada meridional de la concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño*, Logroño, 1900-1930, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 144.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Nave central de la concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño.*
4. **Serie:** Fondo Alberto Muro.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Alberto Muro.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX, negativo original de entre 1900-1930.
7. **Técnica:** Se desconoce.
8. **Soporte:** Papel.
9. **Formato /dimensiones:** 21x17,5 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0063.
Signatura/s: 01/062.
Procedencia: Fondo personal Alberto Muro.
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:**
-*Rioja Industrial*, Logroño, septiembre de 1929, nº 9, s.p. (GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio y MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Laura (ed.), *Rioja Industrial (1920-1936). Edición facsímil*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2008, vol. 2, p. 498).
-RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel, *Guía histórico-artística: Nájera*. Logroño, Anavia Divulgación S. L., 1991, p. 114.
15. **Derechos de autor:** Se desconocen.
16. **Descripción:**
Vista interior de la nave central de la concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño. La fotografía está tomada en disposición vertical desde el lado sur del tercer tramo de la nave central hacia la cabecera, en dirección este-oeste. En consecuencia, en la imagen se recoge gran parte de la zona de cabecera de la concatedral, especialmente la correspondiente con la nave central y la nave septentrional. En primer plano destaca la doble reja de la vía sacra, que recorre la nave central hasta el presbiterio, donde se abre hacia los lados definiendo el espacio del altar. A lo largo de su recorrido cuelgan de la nave central un total de tres lámparas de distinta factura. A ambos lados de la vía se levantan los pilares cilíndricos que sustentan las bóvedas de crucería estrellada, siendo visibles tan sólo la del último tramo y la de cabecera ochavada de tres paños, decorada con pinturas. En cada uno de los dos pilares más cercanos a la cámara se dispone un púlpito con tornavoz y escalera de acceso, siguiendo la forma circular del pilar. En los situados al fondo se disponen imágenes, aunque sólo se ve al completo la ubicada en el lado del evangelio en la que se representa a santa María Magdalena. Tras la mesa del altar se localiza el retablo mayor conformado por banco, cuerpo de tres calles y ático, del que destacan sus columnas

salomónicas. En el lado del evangelio, hacia delante, se observan parcialmente el acceso en arco de medio punto a la girola y dos capillas bajo arco apuntado abiertas en el muro septentrional con sus respectivas rejas de acceso. La iluminación del espacio fotografiado se consigue a través de los vanos abiertos en los muros norte y sur del edificio, de los cuales se observan los dos más orientales del lado septentrional. Esta entrada de luz consigue iluminar de manera relativamente homogénea todo el espacio central de la catedral, a excepción del presbiterio, que se mantiene en penumbra especialmente en su parte inferior correspondiente con el cuerpo inferior del retablo mayor.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Logroño.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Concatedral de Santa María de la Redonda.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura, Retablo, Rejería, Púlpito.

19. Descriptores onomásticos: Alberto Muro (fotógrafo).

20. Observaciones: Negativo en placa de vidrio en nº de inventario 3.0008. Cronología tomada en base al negativo (3.0008), el positivo es de la década de los setenta del siglo XX.

21. Bibliografía:



144. Alberto Muro, *Nave central de la concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño*, Logroño, 1900-1930, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 145.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Sepulcro del general Espartero en la concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño.*
4. **Serie:** Fondo Alberto Muro.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Alberto Muro.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de entre 1900-1930.
7. **Técnica:** Se desconoce.
8. **SopORTE:** Papel.
9. **Formato /dimensiones:** 23,5x17,5 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno; pequeña pérdida de materia en la esquina inferior derecha de la placa de vidrio del negativo original.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0064.
Signatura/s: 01/063.
Procedencia: Fondo personal Alberto Muro.
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:**
-*Rioja Industrial*, Logroño, septiembre de 1929, nº 9, s.p. (GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio y MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Laura (ed.), *Rioja Industrial (1920-1936). Edición facsímil*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2008, vol. 2, p. 498).
-Catálogo de Exposición, *Logroño, imagen latente. 175 años de fotografía*. Logroño, Ayuntamiento de Logroño, Casa de la Imagen, 2014 (Jesús Rocandio, comisario; textos de Antonio Comi, Jesús Rocandio, Bernardo Sánchez, Carlos Traspaderne), p. 115.
15. **Derechos de autor:** Se desconocen.
16. **Descripción:**
Vista general del sepulcro del general Espartero en el interior de la concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde el interior de la girola en dirección sur-norte y recoge frontalmente el monumento funerario en honor al general Baldomero Espartero y su esposa Jacinta Martínez de Sicilia que ocupa el centro de la imagen. Superpuesto al muro de sillares, el conjunto se configura en torno a una estructura rectangular que enmarca un gran arco de medio punto sobre pilastras pseudocorintias acanaladas con la inscripción "SIC TRANSIT GLORIA MVNDI", cuyas enjutas presentan decoración vegetal. A su vez, el arco principal acoge otro arco interno con relieves de hojas en la rosca, que descansa sobre un fondo oscuro. Bajo esta doble arcada se localiza la estatua de bulto redondo de un ángel de abultados ropajes con alas en la espalda, que se extienden en altura hasta alcanzar el arco interno. Alza su brazo derecho hacia el cielo, desplegando el dedo índice,

mientras que el brazo izquierdo queda tendido hacia abajo, sosteniendo en su mano una trompeta. La figura del ángel emerge de grupos de pendones situados a ambos lados y presenta tres coronas con espadas bajo sus pies. Asimismo, reposa sobre un pedestal rectangular con un medallón esculpido en el centro con los bustos del matrimonio sostenido por dos ángeles. A su vez, todo el conjunto descansa sobre un zócalo de tres niveles con escudos de armas en el intermedio y con la siguiente inscripción en el frontal: "AL GENERAL ESPARTERO PACIFICADOR DE ESPAÑA/ Y Á DOÑA JACINTA MARTINEZ DE SICILIA SV ESPOSA/ ERIGIÓ LA NACION ESTE MONVMENTO/ AÑO DE MDCCCLXXXVIII". El conjunto se remata en alto con una cruz sobre base con volutas. En el extremo derecho de la imagen se observa parte del escalón y el banco de un retablo situado en la esquina nororiental del edificio. La escena presenta una buena iluminación al situarse en un espacio con diferentes entradas de luz exterior a través de los vanos abiertos en los muros norte y este. En este último caso, uno de esos vanos ocasiona un destacado destello perpendicular sobre el pavimento, en contraste con la zona más sombría próxima al fotógrafo.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Logroño.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Concatedral de Santa María de la Redonda.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura funeraria.

19. Descriptores onomásticos: Alberto Muro (fotógrafo), Joaquín Baldomero Fernández-Espartero (militar y político, Duque de la Victoria), María Jacinta Guadalupe Martínez de Sicilia y Santa Cruz (Duquesa de la Victoria).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos. Negativo en placa de vidrio en nº de inventario 3.0005. Cronología tomada en base al negativo (3.0005), el positivo es de la década de los setenta del siglo XX.

21. Bibliografía:



145. Alberto Muro, *Sepulchro del general Espartero en la concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño*, Logroño, 1900-1930, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

- 1. Cat. Núm.:** 146
- 2. Tipo de objeto:** Positivo.
- 3. Título:** *Fachadas occidental y meridional de la concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño.*
- 4. Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
- 5. Autor:** Pelai Mas.
- 6. Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX, negativo original de 1931.
- 7. Técnica:** Gelatinobromuro.
- 8. Soporte:** Papel baritado.
- 9. Formato /dimensiones:** 18,1x23,9 cm.
- 10. Estado de conservación:** Bueno.
- 11. Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0784.
Signatura/s: 02/212.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
- 12. Nº de ejemplares:** 1.
- 13. Copias:** Se desconocen.
- 14. Reproducciones:**
-GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio (coord.), *Logroño, imágenes de una ciudad (1900-1960)*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2004, p. 77.
- 15. Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
- 16. Descripción:**
Vista parcial de las fachadas occidental y meridional de la concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada a pie de calle desde el centro de la calle del Mercado en dirección suroeste-noreste y recoge la portada y cuerpo inferior de las torres de la fachada occidental y, en perspectiva, la fachada sur de la concatedral. Tras el espacio abierto de la Plaza del Mercado, adyacente al ingreso occidental del templo en el que se disponen algunos árboles y un banco en torno a la acera, se levanta la fachada oeste en la que destaca la portada en hornacina y bajo bóveda de horno, configurada a modo de retablo en tres cuerpos con calles laterales que se separa de la calle a través de una reja de un único cuerpo que, en el momento de la toma, permanecen cerradas. Debido al ángulo desde el que está capturada la imagen, tan sólo se observan los cuerpos centrales y septentrionales de la portada. El ingreso se realiza a través de un vano de medio punto entre columnas pareadas que se repiten en el segundo cuerpo con hornacina y figura. La hornacina del piso superior se enmarca entre volutas decoradas. El repertorio iconográfico continúa en los laterales, así como en las pechinas y en los casetones de la bóveda. También aparecen ornamentos en las enjutas y en la clave del gran arco de medio punto de la fachada, que se sostiene sobre columnas corintias, visible parcialmente sólo la del lado sur. En los laterales de la portada aparece el cuerpo inferior, liso y de base rectangular, de cada una de las torres que la flanquean. Además, en el caso de la

torre septentrional, cuyo cuerpo inferior queda tapado por uno de los árboles de la plaza, asoman algunos detalles del segundo cuerpo como la balaustrada ciega y las pilastras adosadas. En el lado derecho de la imagen aparece en perspectiva la fachada sur de la concatedral, de la que destacan la balaustrada sobre el cuerpo de capillas, los pináculos que rematan los contrafuertes y el volumen de la portada de dos cuerpos que se abre al sur con columnas corintias y remate en frontón. Asimismo, en lo alto del primer cuerpo del edificio que se corresponde con la capilla del trascoro, sobre uno de los vanos rectangulares, se observa la pintura del llamado "Reloj de las Tres Esferas". En esta zona también se ve parte del trazado de la calle del Mercado y, tras los pináculos de la concatedral, la cúpula del edificio que se levanta en la confluencia con la calle Juan Lobo. A lo largo de la mitad superior de la imagen cruzan varios tendidos eléctricos de la luz en diferentes direcciones, que se conectan a través de los postes con palomillas que se disponen a lo largo de la fachada meridional de la concatedral. Además, de uno de estos cables que cruza perpendicularmente el tendido principal cuelga una farola con luminaria esférica. En la fotografía aparecen algunos viandantes en el entorno de la fachada occidental, destacando el caso de una mujer que vende mantecados en un puesto móvil frente a la torre sur. También se observan algunas personas en el entorno de la Plaza de San Bernabé, al norte de la concatedral de Santa María de la Redonda. La escena presenta una iluminación homogénea, sin destacados contrastes de luces y sombras, más allá de los del interior de la bóveda de horno bajo la que se cobija la portada.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Logroño, calle Portales.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Concatedral de Santa María de la Redonda.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura monumental, Urbanismo, Etnografía.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



146. Pelai Mas, *Fachadas occidental y meridional de la concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño, Logroño, 1931*, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

- 1. Cat. Núm.:** 147.
- 2. Tipo de objeto:** Positivo.
- 3. Título:** *Fachada y portada meridional de la concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño.*
- 4. Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
- 5. Autor:** Pelai Mas.
- 6. Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX, negativo original de 1931.
- 7. Técnica:** Gelatinobromuro.
- 8. Soporte:** Papel baritado.
- 9. Formato /dimensiones:** 18,1x23,8 cm.
- 10. Estado de conservación:** Bueno.
- 11. Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0785.
Signatura/s: 02/213.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
- 12. Nº de ejemplares:** 1.
- 13. Copias:** Se desconocen.
- 14. Reproducciones:**
-GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio (coord.), *Logroño, imágenes de una ciudad (1900-1960)*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2004, p. 79.
- 15. Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
- 16. Descripción:**
Vista parcial la fachada sur y de la portada de la Asunción de la concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada desde los soportales de la calle del Mercado, actual calle Portales, en dirección sureste-noroeste y recoge la portada de ingreso meridional y el resto de la fachada hacia los pies. En primer plano, en la mitad izquierda de la imagen, aparecen parte de la cubierta y tres de los pilares que sustentan el espacio porticado. A pesar de que se muestran oscuros por la escasez de luz en el interior del soportal, los dos pilares centrales poseen una forma cilíndrica y el situado más al sur, prismática, con molduras y un cartel adherido en su cara oriental en el que figura la palabra "INCENDIOS". Tras el soportal aparece la calzada de la calle del Mercado, en cuyo extremo este aparecen hasta cinco transeúntes, cuatro de ellos visibles a través del espacio de los dos pilares centrales del soportal. Sobre la acera norte de la calle se levanta la fachada meridional de la concatedral de Santa María de la Redonda, en la que sobresale la portada lateral que se presenta completa en la mitad derecha de la imagen. Se compone de dos cuerpos, el inferior con ingreso en medio punto entre pares de columnas corintias que apean en pedestales prismáticos cajeados. El piso superior, que se separa del inferior a través de un entablamento con friso decorado, se compone de hornacina central con imagen de la Asunción de la Virgen entre columnas corintias y figuras de ángeles, una a cada lado, y se remata con frontón semicircular. Todo el conjunto presenta

una profusa decoración y varios elementos del piso superior, como el frontón y las figuras de ángeles de los extremos presentan, una pérdida de materia muy significativa. En el momento de la toma las puertas de este acceso se mantienen cerradas. Del resto de la fachada que continúa hacia el este se observan los vanos que se abren en el muro correspondiente a la capilla del trascoro, si bien uno de ellos queda prácticamente oculto por el pilar central del soportal, la balaustrada corrida que define la altura de las capillas laterales del templo y parte de la cara sur del primer cuerpo rectangular de la torre meridional en la que se abren dos pequeños vanos rectangulares. En el espacio abierto entre los dos pilares occidentales, se adivina uno de los balcones del edificio del flanco sur, varios árboles y un puesto móvil situados en el espacio de la plaza y, al fondo, parte de los edificios que cierran el espacio por el oeste. La escena muestra un marcado contraste entre la iluminación interior del soportal, que aparece oscuro, y la del resto de la calle y la fachada sur de la concatedral, bien iluminada por la luz natural sin presentar apenas juegos de sombras.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Logroño, calle Portales.

18. Descriptores temáticos:

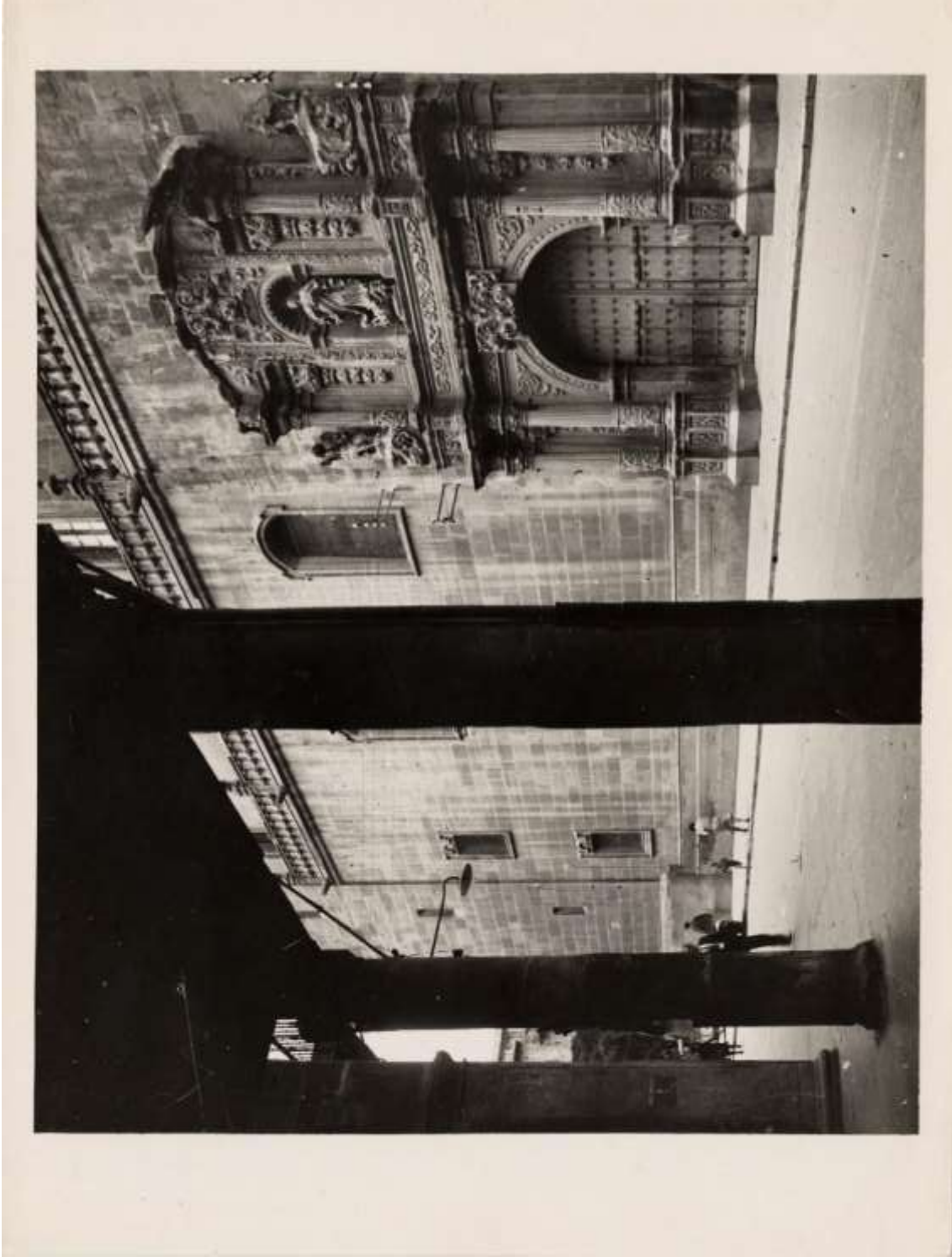
Organismos: Concatedral de Santa María de la Redonda.

Materias: Urbanismo, Arquitectura religiosa, Arquitectura doméstica, Escultura monumental, Etnografía.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



147. Pelai Mas, *Fachada y portada meridional de la concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño*, Logroño, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 148.
2. **Tipo de objeto:** Tarjeta postal.
3. **Título:** *Fachada occidental de la concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño.*
4. **Serie:** "Bebed vino puro de Rioja".
Editor: Desconocido.
Impresor: Arte.-Bilbao.
5. **Autor:** Alberto Muro.
6. **Cronología:** Edición de tarjeta postal de 1932 sobre original fotográfico anterior a 1932.
7. **Técnica:** Se desconoce.
8. **Soporte:** Tarjeta postal.
9. **Formato /dimensiones:** 14x9 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.3622
Signatura/s: 13/168
Procedencia: Desconocida.
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Se desconocen.
16. **Descripción:**

Vista general de la Plaza del Mercado y la concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada en altura desde uno de los edificios que cierra la plaza por el oeste, recogiendo en dirección noroeste-sureste parte del espacio de la Plaza del Mercado y las fachadas septentrional y occidental de la concatedral de Santa María de la Redonda. El centro de la imagen está dominado por la figura de la concatedral, especialmente la de su fachada occidental, que sobresale en altura gracias a sus dos torres gemelas. Éstas flanquean el cuerpo central de la fachada en la que se abre la portada en hornacina, bajo arco de medio punto y cobijada bajo bóveda de horno. Esta portada posee tres cuerpos e ingreso de medio punto, separándose de la calle por medio de una reja de un único cuerpo. Sus detalles apenas se perciben tanto por la distancia de la toma como por la sombra que domina este espacio interior. A cada uno de los lados se levantan las torres de cuatro cuerpos, de base rectangular los dos inferiores, octogonal el tercero y circular el último. El primero apenas presenta decoración, mientras que el inmediatamente superior, del que se separa a través de un barandado ciego, posee pilastras adosadas y un vano central rectangular bajo frontón semicircular. El tercer piso funciona como campanario gracias al vano de medio punto que se abre en cada uno de sus lados y que se completa con frontón y óculo. El último cuerpo, de profusa decoración, posee linterna en templete y se remata en pináculo con cruz en rosa de los vientos. También se observa en perspectiva la fachada septentrional de la concatedral, que se abre en paralelo a la calle Caballería, de la que destacan los vanos que se abren en sus muros, el volumen de la portada de ingreso en el primer tramo y los contrafuertes rematados en

pináculos. Frente al edificio religioso, se abre el espacio de la Plaza del Mercado, del que se observan las parejas de árboles que recorren el perímetro de la misma, así como algunos otros elementos que se distribuyen por el centro y el sur como parte del parterre circular, una palmera, un afarola de triple luminaria y un pequeño quiosco. Asimismo, en la izquierda de la imagen, al norte de la concatedral, se abre otro espacio rectangular correspondiente a la Plaza de San Bernabé en el que se adivinan más árboles, y que se cierra por el este por un edificio de tres plantas. Por su parte, al sur de la concatedral, se aprecian algunos de los edificios con soportales de la calle del Mercado, actual calle Portales. A pesar de tratarse de un centro neurálgico de la ciudad, en la imagen no aparece ningún viandante, ni en el espacio de la plaza ni en el trazado visible de la calle del Mercado. En la escena destaca el marcado contraste lumínico entre gran parte de la fachada occidental de la concatedral, especialmente sus torres, y el resto de los elementos que aparecen en la imagen. Mientras que la primera aparece bien iluminada, tanto los edificios y el trazado de la calle del Mercado como la plaza y los edificios que cierran el espacio por el este y la fachada norte del templo religioso aparecen en penumbra. Además, sobre la fachada occidental y descendiendo hacia el norte se proyecta la sombra de los edificios que se sitúan al suroeste, indicando la procedencia de la luz solar desde este lugar.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Logroño, Plaza del Mercado, calle Caballería, Calle Portales (calle del Mercado).

18. Descriptores temáticos:

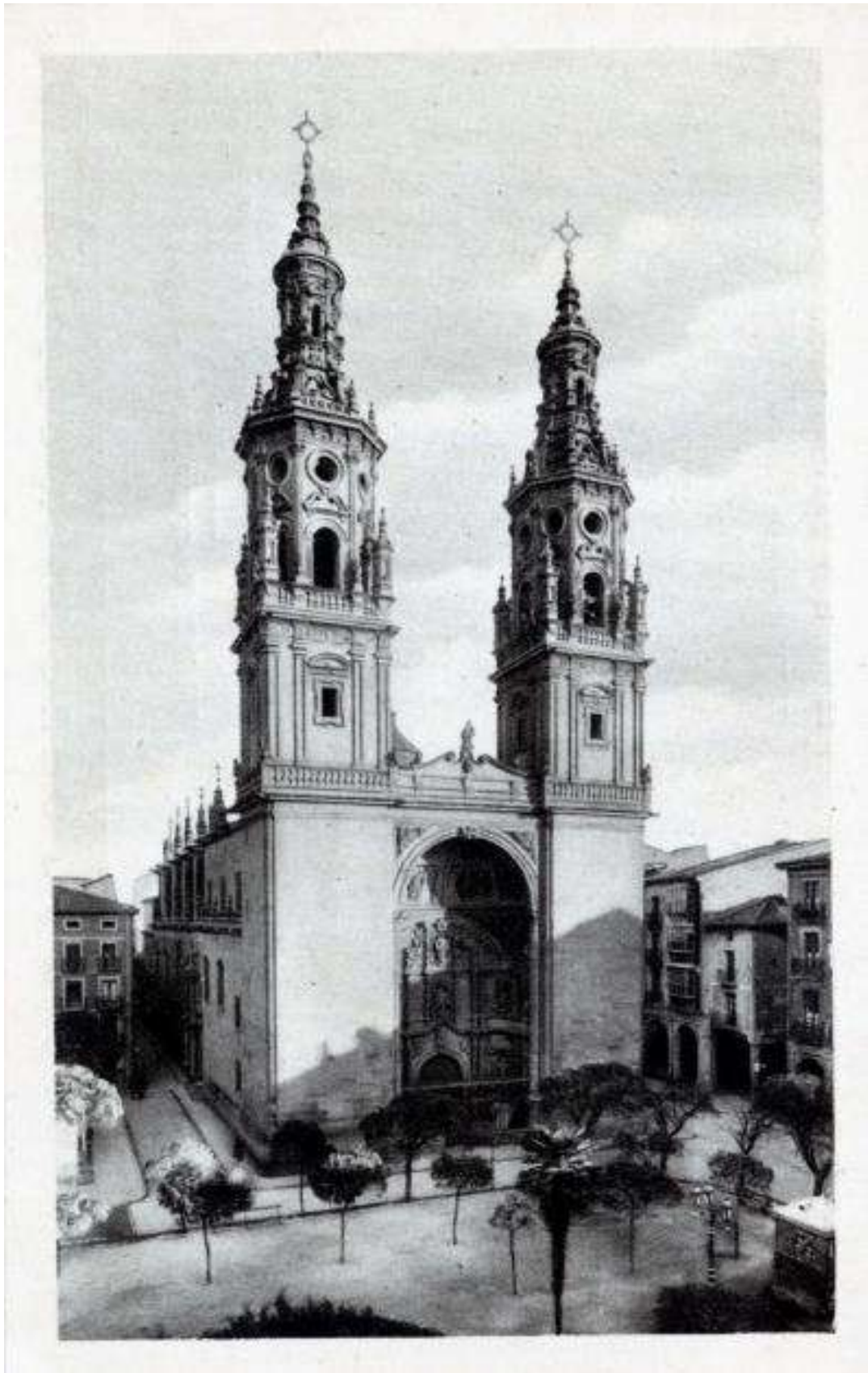
Organismos: Concatedral de Santa María de la Redonda.

Materias: Urbanismo, Arquitectura religiosa, Parques y jardines.

19. Descriptores onomásticos: Alberto Muro (fotógrafo), Arte.-Bilbao (impresor).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos. Tono blanco y negro. Forma parte de la serie conformada por los nº de inventario 1.3620 a 1.3636. Muestra el aspecto de los jardines de la Plaza del Mercado antes de que se iniciara la reforma de su trazado en 1933. Tarjeta postal editada en septiembre de 1932 en conmemoración del Día del Vino. Misma imagen utilizada en la postal cat. nº 149.

21. Bibliografía:



148. Alberto Muro, *Fachada occidental de la concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño*, Logroño, anterior a 1932, tarjeta postal (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 149.
2. **Tipo de objeto:** Tarjeta postal.
3. **Título:** *Concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño.*
4. **Serie:** "Bebed vino puro de Rioja".
Editor: Desconocido.
Impresor: Arte.-Bilbao.
5. **Autor:** Alberto Muro.
6. **Cronología:** Edición de tarjeta postal de 1932 sobre original fotográfico anterior a 1932.
7. **Técnica:** Se desconoce.
8. **Soporte:** Tarjeta postal.
9. **Formato /dimensiones:** 14x9 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.3623.
Signatura/s: 13/169.
Procedencia: Desconocida.
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Se desconocen.
16. **Descripción:**

Vista general de la Plaza del Mercado y la concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada en altura desde uno de los edificios que cierra la plaza por el oeste, recogiendo en dirección noroeste-sureste parte del espacio de la Plaza del Mercado y las fachadas septentrional y occidental de la concatedral de Santa María de la Redonda. El centro de la imagen está dominado por la figura de la concatedral, especialmente la de su fachada occidental, que sobresale en altura gracias a sus dos torres gemelas. Éstas flanquean el cuerpo central de la fachada en la que se abre la portada en hornacina, bajo arco de medio punto y cobijada bajo bóveda de horno. Esta portada posee tres cuerpos e ingreso de medio punto, separándose de la calle por medio de una reja de un único cuerpo. Sus detalles apenas se perciben tanto por la distancia de la toma como por la sombra que domina este espacio interior. A cada uno de los lados se levantan las torres de cuatro cuerpos, de base rectangular los dos inferiores, octogonal el tercero y circular el último. El primero apenas presenta decoración, mientras que el inmediatamente superior, del que se separa a través de un barandado ciego, posee pilastras adosadas y un vano central rectangular bajo frontón semicircular. El tercer piso funciona como campanario gracias al vano de medio punto que se abre en cada uno de sus lados y que se completa con frontón y óculo. El último cuerpo, de profusa decoración, posee linterna en templete y se remata en pináculo con cruz en rosa de los vientos. También se observa en perspectiva la fachada septentrional de la concatedral, que se abre en paralelo a la calle Caballería, de la que destacan los vanos que se abren en sus muros, el volumen de la portada de ingreso en el primer tramo y los contrafuertes rematados en

pináculos. Frente al edificio religioso, se abre el espacio de la Plaza del Mercado, del que se observan las parejas de árboles que recorren el perímetro de la misma, así como algunos otros elementos que se distribuyen por el centro y el sur como parte del parterre circular, una palmera, un afarola de triple luminaria y un pequeño quiosco. Asimismo, en la izquierda de la imagen, al norte de la concatedral, se abre otro espacio rectangular correspondiente a la Plaza de San Bernabé en el que se adivinan más árboles, y que se cierra por el este por un edificio de tres plantas. Por su parte, al sur de la concatedral, se aprecian algunos de los edificios con soportales de la calle del Mercado, actual calle Portales. A pesar de tratarse de un centro neurálgico de la ciudad, en la imagen no aparece ningún viandante, ni en el espacio de la plaza ni en el trazado visible de la calle del Mercado. En la escena destaca el marcado contraste lumínico entre gran parte de la fachada occidental de la concatedral, especialmente sus torres, y el resto de los elementos que aparecen en la imagen. Mientras que la primera aparece bien iluminada, tanto los edificios y el trazado de la calle del Mercado como la plaza y los edificios que cierran el espacio por el este y la fachada norte del templo religioso aparecen en penumbra. Además, sobre la fachada occidental y descendiendo hacia el norte se proyecta la sombra de los edificios que se sitúan al suroeste, indicando la procedencia de la luz solar desde este lugar.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Logroño, Plaza del Mercado, calle Caballería, Calle Portales (calle del Mercado).

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Concatedral de Santa María de la Redonda.

Materias: Urbanismo, Arquitectura religiosa, Parques y jardines.

19. Descriptores onomásticos: Alberto Muro (fotógrafo), Arte.-Bilbao (impresor).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos. Tono sepia. Forma parte de la serie conformada por los nº de inventario 1.3620 a 1.3636. Muestra el aspecto de los jardines de la Plaza del Mercado antes de que se iniciara la reforma de su trazado en 1933. Tarjeta postal editada en septiembre de 1932 en conmemoración del Día del Vino. Misma imagen utilizada en la postal cat. nº 148.

21. Bibliografía:



149. Alberto Muro, *Fachada occidental de la concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño*, Logroño, anterior a 1932, tarjeta postal (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).g

- 1. Cat. Núm.:** 150.
- 2. Tipo de objeto:** Tarjeta Postal.
- 3. Título:** *Calle del General Mola en Logroño.*
- 4. Serie:** Ediciones M. Arribas. Zaragoza.
Editor: Ediciones M. Arribas. Apartado 190. -Zaragoza. HA.
Impresor: M. Arribas.
- 5. Autor:** Desconocido.
- 6. Cronología:** Edición de tarjeta postal de c. 1940 sobre original fotográfico de hacia 1934.
- 7. Técnica:** Huecograbado.
- 8. Soporte:** Tarjeta postal.
- 9. Formato /dimensiones:** 9x14 cm.
- 10. Estado de conservación:** Bueno.
- 11. Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.3516.
Signatura/s: 11/123.
Procedencia: Desconocida.
Fecha de entrada: Desconocida.
- 12. Nº de ejemplares:** 1.
- 13. Copias:** Se desconocen.
- 14. Reproducciones:**
-COMI RAMÍREZ, Antonio, *La tarjeta postal en Logroño hasta 1950. Nuevas aportaciones a la historia de la fotografía.* Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2021, p. 333.
- 15. Derechos de autor:** Se desconocen.
- 16. Descripción:**
Vista general de la calle del General Mola, actual calle Portales, y la concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada a pie de calle desde la confluencia de la calle Muro del Carmen con Muro de Cervantes recogiendo en perspectiva y en dirección este-oeste el trazado de la calle del Mercado y el alineamiento de edificios que se levanta a cada uno de sus lados. Esta vista en perspectiva comienza en el flanco sur por el edificio con balcones y miradores ocupado en la planta baja por el Banco de Bilbao y, en el primer piso, por el médico y dentista C. Gil-Díez. Por el ángulo de la toma, este alineamiento meridional parece ininterrumpido, aunque la apertura de una brecha de luz en la calzada recuerda la apertura de un pequeño espacio al final de la calle del Cristo. A partir de este espacio comienzan las manzanas de edificios con soportales que posteriormente darán nombre a la calle y que se pierden hasta el fondo de la imagen. Por su parte, el flanco norte se inicia con el Palacio de los Chapiteles, del que se observan sus tres pisos, con ingreso de medio punto en planta baja flanqueado por farolas con cuatro luminarias esféricas adosadas al muro almohadillado. Este alineamiento continúa, tras desplazarse levemente hacia el norte, con varias viviendas que mantienen la tónica de fachadas con balcones y miradores y establecimientos comerciales en planta baja, como atestiguan los toldos. Tras la apertura perpendicular de la calle Juan Lobo se dispone el edificio de ángulo curvo y cúpula con cubierta cónica, tras el cual se levanta la concatedral de Santa María de la Redonda. Del edificio religioso se observa en perspectiva la

fachada meridional, con pináculos sobre los contrafuertes y portada de ingreso por el sur, y la torre meridional. Esta se compone de cuatro cuerpos, visibles en la imagen los tres superiores. El segundo se muestra parcialmente tapado por los pináculos de los contrafuertes, es de base rectangular y presenta pilastras adosadas. El tercero es octogonal y hace la función de campanario a través de los vanos de medio punto que se abren en cada uno de sus lados. La torre se remata con un cuerpo de base circular con templete y remate apuntado con cruz en rosa de los vientos. Es este último tramo el único que se observa de la torre norte. La profundidad de la imagen es tan amplia que, al fondo, consigue verse el edificio de la Tabacalera. En la fotografía se recoge el gran trasiego de personas que se localizan a lo largo de la calle sobre la que también circulan y quedan aparcados algunos automóviles. Entre la multitud de viandantes que pueblan las aceras de la calle, especialmente la del lado sur, destaca un grupo de hombres que charlan distendidamente en primer plano, a la izquierda de la imagen. La escena presenta un gran contraste lumínico entre el flanco sur y el flanco norte de edificios. Mientras que el alineamiento meridional aparece sombrío, los edificios que se levantan en el lado norte se presentan bien iluminados, recibiendo directamente la luz del sol. Sin embargo, la sombra que proyectan los edificios del lado meridional alcanza en algunos casos a los que se encuentran frente a ellos, destacando la sombra que oscurece la gran parte del piso inferior del Palacio de los Chapiteles.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Logroño, calle Portales (calle del General Mola).

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Concatedral de Santa María de la Redonda, Palacio de los Chapiteles (Instituto de Estudios Riojanos).

Materias: Urbanismo, Arquitectura doméstica, Arquitectura religiosa, Etnografía.

19. Descriptores onomásticos: Manuel Arribas (editor e impresor).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos. Tono sepia. Forma parte de la serie conformada por los nº de inventario 1.3512 a 1.3521. Inscripción en el centro del margen inferior: "LOGROÑO.- Calle del General Mola.". Inscripción en la esquina inferior izquierda, en el margen y a mano: "5". La denominación de la calle que figura en la tarjeta postal ("Calle del General Mola") es posterior a la realización de la toma. Como se puede comprobar en el cartel que aparece en la fachada sur del Palacio de los Chapiteles, cuando fue realizada la fotografía el nombre de la misma era "Calle de la República". Tarjeta postal editada c. 1940. Misma imagen utilizada en la postal cat. nº 151, aunque ésta presenta menor encuadre por arriba y más por abajo.

21. Bibliografía:

-COMI RAMÍREZ, Antonio, *La tarjeta postal en Logroño hasta 1950. Nuevas aportaciones a la historia de la fotografía*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2021, pp. 332-334.



LOGROÑO.—Calle del General Mola.

150. Anónimo, *Calle del General Mola en Logroño*, Logroño, hacia 1934, tarjeta postal (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 151.
2. **Tipo de objeto:** Tarjeta postal.
3. **Título:** *Calle de la República en Logroño.*
4. **Serie:** Ediciones M. Arribas. Zaragoza.
Editor: M. Arribas. Zaragoza.
Impresor: M. Arribas. Zaragoza.
5. **Autor:** Desconocido.
6. **Cronología:** Edición de tarjeta postal de c. 1935 sobre original fotográfico de hacia 1934.
7. **Técnica:** Fotografía brillo.
8. **Soporte:** Tarjeta postal.
9. **Formato /dimensiones:** 9,2x14,1 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.3531.
Signatura/s: 13/132.
Procedencia: Desconocida.
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Copia en nº de inventario 1.3549.
14. **Reproducciones:**
-COMI RAMÍREZ, Antonio, *La tarjeta postal en Logroño hasta 1950. Nuevas aportaciones a la historia de la fotografía.* Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2021, p. 328.
15. **Derechos de autor:** Se desconocen.
16. **Descripción:**
Vista general de la calle de la República, actual calle Portales, y la concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada a pie de calle desde la confluencia de la calle Muro del Carmen con Muro de Cervantes recogiendo en perspectiva y en dirección este-oeste el trazado de la calle de la República y el alineamiento de edificios que se levanta a cada uno de sus lados. Esta vista en perspectiva comienza en el flanco sur por el edificio con balcones y miradores ocupado en la planta baja por el Banco de Bilbao y, en el primer piso, por el médico y dentista C. Gil-Díez. Por el ángulo de la toma, este alineamiento meridional parece ininterrumpido, aunque la apertura de una brecha de luz en la calzada recuerda la existencia de una pequeña plazoleta al final de la calle Cristo. A partir de este espacio comienzan las manzanas de edificios con soportales que posteriormente darán nombre a la calle y que se pierden hasta el fondo de la imagen. Por su parte, el flanco norte se inicia con el Palacio de los Chapiteles, del que se observan sus tres pisos, con ingreso de medio punto en planta baja, flanqueado por farolas con cuatro luminarias esféricas adosadas al muro almohadillado. Este alineamiento continúa, tras desplazarse levemente hacia el norte, con varias viviendas que mantienen la tónica de fachadas con balcones y miradores y establecimientos comerciales en planta baja, como atestiguan los toldos. Tras la apertura perpendicular de la calle Juan Lobo, se dispone el edificio de ángulo curvo y cúpula con cubierta cónica, tras el cual se levanta la concatedral de Santa María de la Redonda. Del edificio religioso se observa en perspectiva la

fachada meridional, con pináculos sobre los contrafuertes y portada de ingreso por el sur, y la torre meridional. Esta se compone de cuatro cuerpos, visibles en la imagen los tres superiores. El segundo se muestra parcialmente tapado por los pináculos de los contrafuertes, es de base rectangular y presenta pilastras adosadas. El tercero es octogonal y hace la función de campanario a través de los vanos de medio punto que se abren en cada uno de sus lados. El último cuerpo de la torre es de base circular con templete y remate apuntado con cruz en rosa de los vientos. Es este último tramo el único que se observa de la torre norte. La profundidad de la imagen es tan amplia que, al fondo, consigue verse el edificio de la Tabacalera. En la fotografía se recoge el gran trasiego de personas que se localizan a lo largo de la calle sobre la que también circulan y quedan aparcados algunos automóviles. Entre la multitud de viandantes que pueblan las aceras de la calle, especialmente la del lado sur, destaca un grupo de hombres que charlan distendidamente en primer plano, a la izquierda de la imagen. La escena presenta un gran contraste lumínico entre el flanco sur y el flanco norte de edificios. Mientras que el alineamiento meridional aparece sombrío, los edificios que se levantan en el lado norte se presentan bien iluminados, recibiendo directamente la luz del sol. Sin embargo, la sombra que proyectan los edificios del lado meridional alcanza en algunos casos a los que se encuentran frente a ellos, destacando la sombra que oscurece la gran parte del piso inferior del Palacio de los Chapiteles.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Logroño, calle Portales (calle de la República).

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Concatedral de Santa María de la Redonda, Palacio de los Chapiteles (Instituto de Estudios Riojanos).

Materias: Urbanismo, Arquitectura doméstica, Arquitectura religiosa, Etnografía.

19. Descriptores onomásticos: Manuel Arribas (editor e impresor).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos. Tono sepia. Forma parte de la serie conformada por los nº de inventario 1.3538 a 1.3547. Inscripción en la esquina inferior izquierda, sobre imagen: "4. LOGROÑO: CALLE DE LA REPUBLICA.". Tarjeta postal editada c. 1935. Misma imagen utilizada en la postal cat. nº 150, aunque ésta presenta mayor encuadre por arriba y menor por abajo.

21. Bibliografía:

-COMI RAMÍREZ, Antonio, *La tarjeta postal en Logroño hasta 1950. Nuevas aportaciones a la historia de la fotografía*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2021, pp. 327-329.



151. Anónimo, *Calle de la República en Logroño*, Logroño, hacia 1934, tarjeta postal (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 152.
2. **Tipo de objeto:** Tarjeta postal.
3. **Título:** *Vista panorámica de Logroño.*
4. **Serie:** Ediciones M. Arribas. Zaragoza.
Editor: M. Arribas. Zaragoza.
Impresor: M. Arribas. Zaragoza.
5. **Autor:** Desconocido.
6. **Cronología:** Edición de tarjeta postal de c. 1935 sobre original fotográfico de hacia 1934.
7. **Técnica:** Fotografía brillo.
8. **Soporte:** Tarjeta postal.
9. **Formato /dimensiones:** 9,2x14,1 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.3539.
Signatura/s: 13/140.
Procedencia: Desconocida.
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Copias en nº de inventario 1.3513 y 1.3553.
14. **Reproducciones:**
-COMI RAMÍREZ, Antonio, *La tarjeta postal en Logroño hasta 1950. Nuevas aportaciones a la historia de la fotografía.* Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2021, p. 329.
15. **Derechos de autor:** Se desconocen.
16. **Descripción:**
Vista área de la concatedral de Santa María de la Redonda y su entorno urbano. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada en altura en dirección noroeste-sureste, probablemente desde la torre de la Iglesia de Santiago el Real, y recoge el extremo oriental del casco antiguo de la ciudad de Logroño en el que destaca la figura de la concatedral de Santa María de la Redonda. Ésta se convierte en la protagonista principal de la imagen, en torno a la cual se disponen los tejados de las edificaciones que se erigen en las calles adyacentes. El espacio abierto de la Plaza del Mercado permite observar gran parte de las fachadas septentrional y occidental de la concatedral, a excepción del arranque de sus muros. De la fachada norte se aprecian sus vanos, el volumen de la portada de ingreso en el primer tramo y los contrafuertes rematados en pináculos. Sin embargo, la que destaca es la fachada oeste, en la que se abre una portada en hornacina cobijada bajo bóveda de horno, de la que no se observan sus detalles por aparecer en sombra, y las dos torres gemelas que la flanquean. Poseen cuatro cuerpos y se aprecian sus caras norte y oeste. Los dos inferiores son de base rectangular, liso el primero y con pilastras y vano central el segundo. El tercero es octogonal con vanos de medio punto y óculos y el superior, de profusa decoración, posee linterna en templete y remate en bola y cruz. Entre el mar de tejados que rodea la concatedral destaca por su altura, en el extremo izquierdo de la fotografía, la torre de la iglesia de San Bartolomé. Además, tras el conjunto urbano y difuminadas por la lejanía a la que se sitúan, se divisan las elevaciones que delimitan la ciudad por el sureste. La

iluminación de la vista aérea es bastante homogénea, si bien algunas de las fachadas orientadas hacia el norte que se observan en la imagen aparecen en penumbra. En consecuencia, teniendo en cuenta que la luz incide directamente sobre la fachada occidental de la concatedral y las de los edificios de la calle Sagasta, en el momento de la toma el sol se sitúa en el oeste.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Logroño.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Concatedral de Santa María de la Redonda, Parroquia de San Bartolomé.

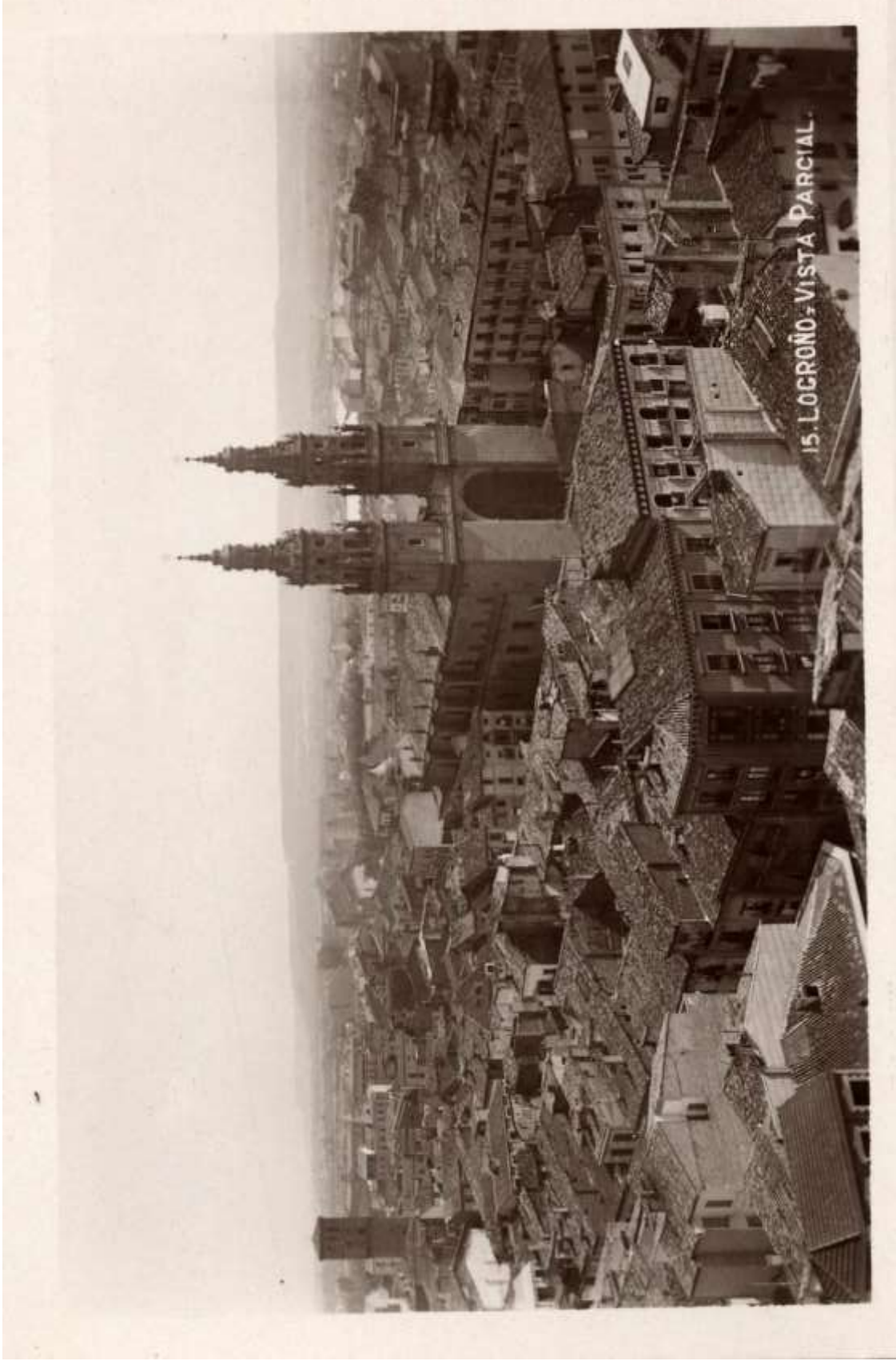
Materias: Urbanismo, Paisaje, Arquitectura doméstica, Arquitectura religiosa, Paisaje.

19. Descriptores onomásticos: Manuel Arribas (editor e impresor).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos. Tono sepia. Forma parte de la serie conformada por los nº de inventario 1.3538 a 1.3547. Inscripción en la esquina inferior derecha, sobre la imagen: "15. LOGROÑO. VISTA PARCIAL.". Tarjeta postal editada c. 1935.

21. Bibliografía:

-COMI RAMÍREZ, Antonio, *La tarjeta postal en Logroño hasta 1950. Nuevas aportaciones a la historia de la fotografía*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2021, pp. 327-329.



152. Anónimo, *Vista panorámica de Logroño*, Logroño, hacia 1934, tarjeta postal (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 153.
2. **Tipo de objeto:** Tarjeta postal.
3. **Título:** *Calle de la República en Logroño.*
4. **Serie:** Ediciones M. Arribas. Zaragoza.
Editor: M. Arribas. Zaragoza.
Impresor: M. Arribas. Zaragoza.
5. **Autor:** Desconocido.
6. **Cronología:** Edición de tarjeta postal de c. 1935 sobre original fotográfico de hacia 1934.
7. **Técnica:** Fotografía brillo.
8. **Soporte:** Tarjeta postal.
9. **Formato /dimensiones:** 9,2x14,1 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.3541.
Signatura/s: 13/142.
Procedencia: Desconocida.
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:**
-COMI RAMÍREZ, Antonio, *La tarjeta postal en Logroño hasta 1950. Nuevas aportaciones a la historia de la fotografía.* Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2021, p. 329.
15. **Derechos de autor:** Se desconocen.
16. **Descripción:**
Vista general de la calle de la República, actual calle Portales, y de las torres de la concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada a pie de calle en dirección oeste-este y recoge el trazado de la calle del Mercado y los edificios que se disponen a cada uno de sus lados. En primer plano, flanqueando al fotógrafo, aparecen los extremos orientales de las fachadas sur y norte de la Fábrica de Tabacos y el edificio de Correos, respectivamente. Tras este último se abre el espacio que precede a la Plaza de San Agustín, por el que caminan varios transeúntes, e inmediatamente después se inicia el tramo de soportales que posteriormente dará nombre a la calle. Este alineamiento de edificios por el sur se divide en la imagen hasta la mitad del trazado de la calle y destaca por la presencia en la mayor parte de las viviendas de balcones y miradores. Por su parte, tras el edificio de la Tabacalera se abre la calle de la Merced y, a continuación, se inicia el flanco norte de edificios en perspectiva que se pierde hasta el final de la calle del Mercado. En este alineamiento de edificios, además de la recurrente presencia de balcones y miradores y letreros de establecimientos comerciales en planta baja, sobresale la figura de torre sur de la concatedral de Santa María de la Redonda, que se presenta en el centro de la imagen sobre el cielo claro. A pesar de la distancia, se ven en detalle sus tres cuerpos superiores. El inferior, de base rectangular, el octogonal que hace la función de campanario a través de sus vanos de medio punto y el cuerpo superior, con linterna y profusa decoración. Además, sobre el flanco septentrional de edificios, en el extremo izquierdo

de la fotografía, asoma la parte final del cuerpo superior de la torre norte con su linterna en templete y su remate apuntado. Al tratarse de una de las principales arterias de actividad de la ciudad, en la imagen se recoge el ir y venir de personas tanto por las aceras como por el centro de la calzada, en la que también aparecen algunos carros o coches. La escena no muestra grandes contrastes lumínicos, más allá de la oscuridad del espacio interior de los soportales, ni se proyectan sombras sobre las diferentes superficies, motivo por el cual se puede pensar que el sol está posicionado en su cénit.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, Logroño, Calle Portales.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Concatedral de Santa María de la Redonda, Edificio de Correos (Hotel Áurea Palacio de Correos), Fábrica de Tabacos (Biblioteca de La Rioja).

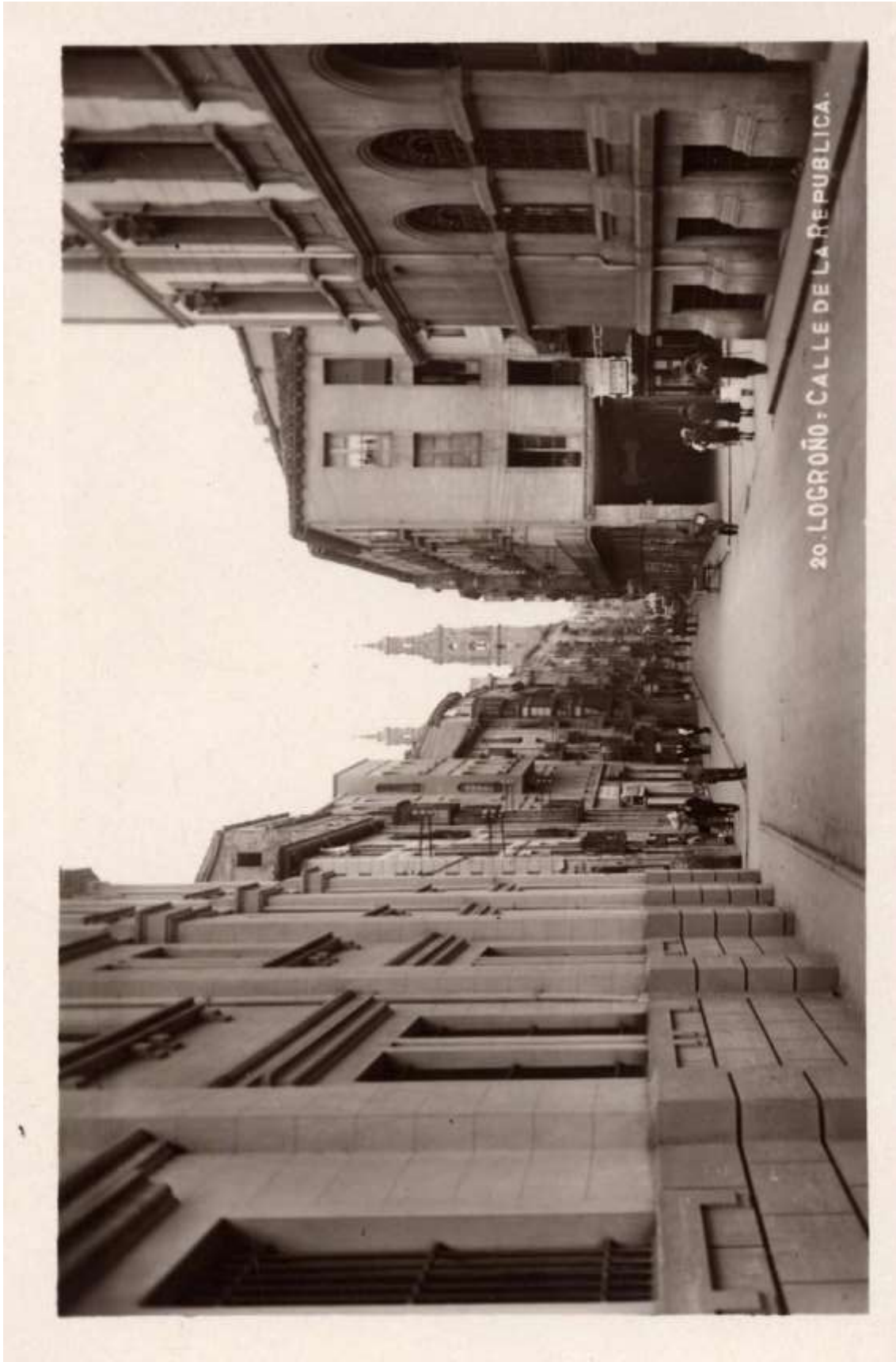
Materias: Urbanismo, Arquitectura doméstica, Arquitectura religiosa, Arquitectura industrial.

19. Descriptores onomásticos: Manuel Arribas (editor e impresor).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos. Tono sepia. Forma parte de la serie conformada por los nº de inventario 1.3538 a 1.3547. Inscripción en la esquina inferior derecha, sobre la imagen: "20. LOGROÑO: CALLE DE LA REPUBLICA.". A la derecha de la imagen, en primer término, aparece el edificio de Correos y Telégrafos, obra de Agapito del Valle concluida en 1932. Tarjeta postal editada c. 1935.

21. Bibliografía:

-COMI RAMÍREZ, Antonio, *La tarjeta postal en Logroño hasta 1950. Nuevas aportaciones a la historia de la fotografía*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2021, pp. 327-329.



153. Anónimo, *Calle de la República en Logroño*, Logroño, hacia 1934, tarjeta postal (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1.6. Monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso (San Millán de la Cogolla)

1. Cat. Núm.: 154.

2. Tipo de objeto: Positivo.

3. Título: *Modillones de rollos del alero meridional del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso.*

4. Serie: Sin serie.

Editor: No procede.

Impresor: No procede.

5. Autor: Desconocido.

6. Cronología: Reproducción de copia positiva a partir de original fotográfico anterior a 1919.

7. Técnica: Se desconoce.

8. Soporte: Papel.

9. Formato /dimensiones: 24,1x18 cm.

10. Estado de conservación: Bueno.

11. Localización:

Colección: Archivo IER.

Nº de inventario: 1.0949.

Signatura/s: 03/157.

Procedencia: Desconocida.

Fecha de entrada: Desconocida.

12. Nº de ejemplares: 1.

13. Copias: Se desconocen.

14. Reproducciones:

-GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel, *Iglesias mozárabes. Arte español de los siglos IX a XI.* Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1919, vol. 2, s.p. (Lámina CXVII).

-RUIZ GALARRETA, José María y ALCOLEA, Santiago, *Guías artísticas de España. Logroño y su provincia.* Barcelona, Editorial Aries, 1962, p. 88.

15. Derechos de autor: Se desconocen.

16. Descripción:

Vista en detalle de los modillones de rollos del alero meridional del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde el sur del edificio y recoge, en contrapicado y en dirección suroeste-noreste, tres de los modillones de rollos que se disponen en el extremo oriental del alero meridional de la iglesia del monasterio. Estos modillones se colocan a modo de ménsulas bajo los canes de madera de la techumbre y se decoran con figuras geométricas, especialmente círculos con hélices y rosetas a bisel. Presentan ciertas pérdidas de materia y, pese a que el situado más próximo a la esquina apenas se aprecia, tan sólo el central mantiene la palmeta que los remataba. Asimismo, se asientan sobre una cornisa moldurada de nacela, que se dispone de manera longitudinal a lo largo del muro y que se puede observar en la parte inferior de la fotografía. Al dirigirse ésta hacia una de las esquinas de la techumbre del edificio, la suroriental, en la esquina inferior izquierda de la imagen puede verse parte del cielo y la vegetación que rodea al monasterio. La luz solar incide directamente

sobre la fachada sur del edificio, desde un ángulo alto y levemente desplazado hacia el este, motivo por el cual aparecen ciertas sombras en la cara occidental de los modillones, bajo éstos y en la cara interna de la cornisa de nacela. Las múltiples figuras geométricas incisas de estos elementos decorativos también generan ciertos juegos de luces y sombras.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, San Millán de la Cogolla.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Monasterio de San Millán de la Cogolla.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura monumental.

19. Descriptores onomásticos:

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos. Reproducción fotográfica a partir de otra copia positiva.

21. Bibliografía:



154. Anónimo, *Modillones de rollos del alero meridional del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso*, San Millán de la Cogolla, anterior a 1919, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 155.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Interior de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso.*
4. **Serie:** Fondo Alberto Muro.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Alberto Muro.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX, negativo original de entre 1900-1929.
7. **Técnica:** Se desconoce.
8. **Soporte:** Papel.
9. **Formato /dimensiones:** 23,5x17,5 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0164.
Signatura/s: 01/163.
Procedencia: Fondo personal Alberto Muro.
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:**
-GARRÁN, Constantino, *San Millán de la Cogolla y sus dos insignes monasterios*. Logroño, Sucesor de Delfín Merino (hijo), 1929, p. 14.
-ARRÚE UGARTE, B., "Conservación del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso (La Rioja), durante La Edad Moderna", en VÉLEZ CHAURRI, J.J., ECHEVERRÍA GOÑI, P. Y MARTÍNEZ DE SALINAS OCIO, F. (Ed.), *Estudios de Historia del Arte en memoria de la profesora Micaela Portilla*. Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 2008, p. 531, fig. 6.
-Catálogo de Exposición, *Alberto Muro. Fotografías (1895-1935)*. Logroño, Ayuntamiento de Logroño, Casa de la Imagen, 2009 (Jesús Rocandio, comisario; textos de Antonio Comi, Alberto Egido, Isabel Murillo y Jesús Rocandio), p. 95.
15. **Derechos de autor:** Se desconocen.
16. **Descripción:**
Vista general del interior de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde un punto sobreelevado situado al oeste, probablemente el coro, y recoge, en dirección noroeste-sureste, el interior de la iglesia del monasterio desde los pies hacia la cabecera. La mayor parte de la imagen la ocupa la nave norte de la iglesia, delimitada al sur por una arquería longitudinal de la que se observan tres arcos de herradura y las tres columnas más orientales sobre las que apean, la situada más al este adosada y las otras dos exentas. Estas últimas son de fuste cilíndrico y descansan sobre basas cuadrangulares, mientras que la de la zona de la cabecera es rectangular y presenta pilastra revestida de azulejos, abriéndose en su parte alta una ventanilla con reja en la que se guarda un madero, reliquia de uno de los milagros de san Millán. Los capiteles y cimacios de todas ellas

presentan forma trapezoidal. Sobre esta arquería arrancan las bóvedas de arista entre arcos fajones que apean en línea de imposta lisa y que cubren la nave norte del edificio, pudiendo observarse por completo dos de ellos. De la más oriental cuelga un largo cable del que pende una lámpara, aunque su figura no se aprecia de manera definida por el efecto del movimiento y el tiempo de exposición. En esta nave destaca el gran arco de herradura que la separa de la zona de la cabecera, en la que se dispone una cámara en la que se aloja un retablo conformado por una imagen de la Virgen con niño en el centro y las *Tablas de San Millán* a ambos lados, procedentes de un retablo pintado. Además, tras esta composición aparece un cuadro de grandes dimensiones en el que se representan a religiosos de ambos sexos. A pesar de que el protagonismo recae sobre la nave septentrional desde la que se realiza la toma, a través de los arcos de herradura de la arquería que recorre longitudinalmente el edificio se puede observar parcialmente la nave meridional, destacando en esta zona parte de un retablo colocado en el muro sur de estética rococó y otro mucho más austero que se asoma en la zona de la cabecera. Tanto las bóvedas como los muros que se aprecian en la imagen aparecen enlucidos. La escena presenta una iluminación homogénea, siendo casi inexistentes las zonas de sombra o penumbra. Tan sólo en las cámaras cuadrangulares que se sitúan al este, en la cabecera, se percibe una menor luminosidad fruto de la compartimentación de dichos espacios. Esta correcta iluminación general hace pensar en el empleo de un medio artificial situado a los pies de la iglesia, siguiendo la misma dirección de la toma.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, San Millán de la Cogolla.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Monasterio de San Millán de la Cogolla.

Materias: Arquitectura religiosa, Retablo, Escultura, Pintura.

19. Descriptores onomásticos: Alberto Muro (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos. Negativo en placa de vidrio en nº de inventario 3.0071. Cronología tomada en base al negativo (3.0071), el positivo es de la década de los setenta del siglo XX.

21. Bibliografía:



155. Alberto Muro, *Interior de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso*, San Millán de la Cogolla, 1900-1929, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 156.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Nave septentrional de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso.*
4. **Serie:** Fondo Alberto Muro.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Alberto Muro.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX, negativo original de entre 1900-1929.
7. **Técnica:** Se desconoce.
8. **Soporte:** Papel.
9. **Formato /dimensiones:** 24x18 cm.
10. **Estado de conservación:** Regular.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0165.
Signatura/s: 01/164.
Procedencia: Fondo personal Alberto Muro.
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Se desconocen.
16. **Descripción:**

Vista general del interior de la nave septentrional de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde un punto de vista sobreelevado, probablemente el coro situado a los pies de la iglesia, y recoge frontalmente, en dirección oeste-este, la nave norte del edificio hacia la cabecera. La imagen se centra en la nave norte de la iglesia, delimitada en el lado septentrional por el muro norte del propio templo y, en el lado meridional, por la arquería longitudinal que diferencia las dos naves de las que se compone la iglesia del monasterio. En el muro norte, en el que se disponen en alto tres cuadros cuyos motivos son imperceptibles en la imagen, se abren dos vanos de medio punto, correspondiéndose con dos de las cuevas a las que se accede a través de la iglesia. En el vano situado más al este se aprecian parte de las columnillas sobre las que apea el arco y algunos detalles de la reja que cierra la cueva o capilla de San Millán. Por su parte, a la derecha del espectador se levanta la arquería longitudinal, conformada por tres arcos de herradura que apean sobre cuatro columnas, exentas las centrales y adosadas las situadas en los extremos. Las centrales poseen fuste cilíndrico y descansan sobre bases prismáticas cuadrangulares, colgando del más oriental un cartel informativo. En lo que respecta a las adosadas, por el ángulo desde el que está realizada la toma, tan sólo se observa la situada en la cabecera, rectangular y con pilastra revestida de azulejos, en la que se abre una ventanilla con reja donde se conserva un madero como reliquia de uno de los milagros de san Millán. Los capiteles y cimacios de todas ellas presentan forma trapezoidal. La nave se cubre con bóvedas de arista entre arcos fajones,

que apean en línea de imposta lisa, y en ella destaca el gran arco de herradura que se abre en la cabecera y que da acceso a la cámara oriental, que hace las veces de altar. En ella, a pesar de que la iluminación es escasa, se observa un retablo conformado por una imagen central de la Virgen y las *Tablas de San Millán*, procedentes de un retablo pintado, en cada uno de los lados y, tras éste, un cuadro de grandes dimensiones y de contenido imperceptible. Por delante, de la bóveda más oriental, cuelga un largo cable del que pende una lámpara a baja altura. Asimismo, a través de la arquería de herradura se pueden observar algunos detalles de la nave sur, como la puerta de acceso abierta, un retablo adosado al muro sur o la presencia en una de las columnas de una pila de agua bendita orientada hacia la puerta de entrada a la iglesia. Todos los muros y bóvedas están enlucidos y el suelo se cubre con losetas rectangulares de pequeño tamaño. La iluminación de la escena no es homogénea, presentando numerosas sombras y claroscuros en elementos como las bóvedas de arista y dejando en penumbra la cámara oriental o la parte de la nave sur que se ve a través de la arcada central de herradura central.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, San Millán de la Cogolla.

18. Descriptores temáticos:

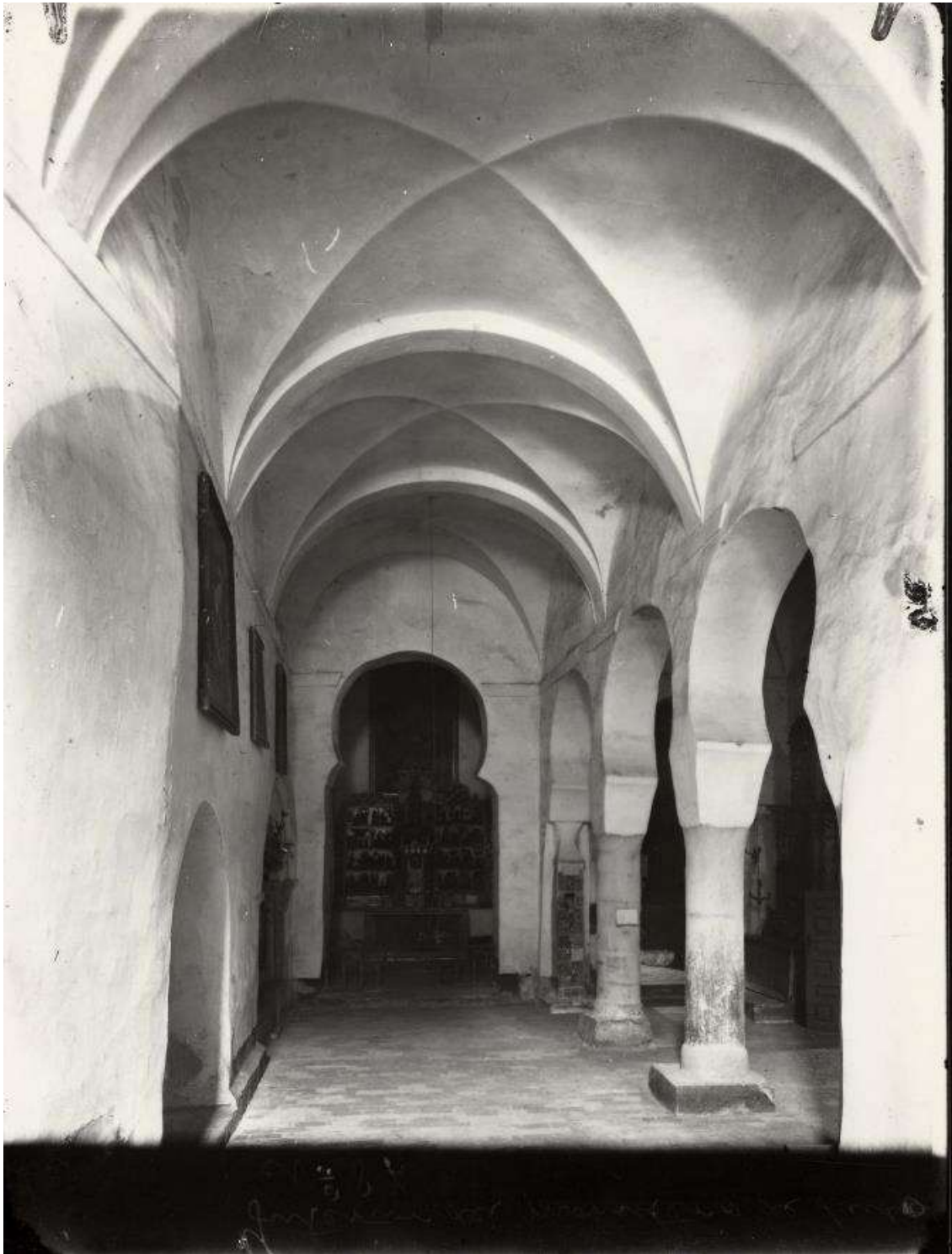
Organismos: Monasterio de San Millán de la Cogolla.

Materias: Arquitectura religiosa, Retablo, Escultura, Pintura.

19. Descriptores onomásticos: Alberto Muro (fotógrafo).

20. Observaciones: Negativo en placa de vidrio en nº de inventario 3.0072. Cronología tomada en base al negativo (3.0072), el positivo es de la década de los setenta del siglo XX.

21. Bibliografía:



156. Alberto Muro, *Nave septentrional de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso*, San Millán de la Cogolla, 1900-1929, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

- 1. Cat. Núm.:** 157.
- 2. Tipo de objeto:** Positivo.
- 3. Título:** *Cueva o capilla de san Millán del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso.*
- 4. Serie:** Fondo Alberto Muro.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
- 5. Autor:** Alberto Muro.
- 6. Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX, negativo original de entre 1900-1929.
- 7. Técnica:** Se desconoce.
- 8. Soporte:** Papel.
- 9. Formato /dimensiones:** 17x22,5 cm.
- 10. Estado de conservación:** Bueno.
- 11. Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0167.
Signatura/s: 01/166.
Procedencia: Fondo personal Alberto Muro.
Fecha de entrada: Desconocida.
- 12. Nº de ejemplares:** 1.
- 13. Copias:** Se desconocen.
- 14. Reproducciones:**
-ARRÚE UGARTE, B., "Conservación del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso (La Rioja), durante La Edad Moderna", en VÉLEZ CHAURRI, J.J., ECHEVERRÍA GOÑI, P. Y MARTÍNEZ DE SALINAS OCIO, F. (Ed.), *Estudios de Historia del Arte en memoria de la profesora Micaela Portilla*. Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 2008, p. 530, fig. 2.
- 15. Derechos de autor:** Se desconocen.
- 16. Descripción:**
Vista interior de la cueva o capilla de san Millán en la iglesia del monasterio de Suso en San Millán de la Cogolla. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada desde la cabecera de la nave norte de la iglesia hacia el interior de la cueva donde se ubica la capilla de san Millán. Con la intención de que se observe la mayor parte de los elementos que se disponen en su interior, con especial atención al cenotafio dedicado al santo, está realizada en diagonal, en dirección sureste-noroeste. La imagen recoge la cueva situada en el primer tramo de la nave de la iglesia, convertida en capilla de san Millán. El acceso a la misma se realiza a través de un arco levemente apuntado que no se observa por completo en la fotografía, ya que el encuadre no recoge la parte superior del mismo. Además, tanto su cara exterior, con las molduras dobladas, como los muros de ambos lados y el cancel bajo que se asoma en el lado occidental, aparecen oscuros por la falta de luz en la nave. Este arco se sostiene sobre pares de columnas con capiteles y cimacios decorados, apareciendo en la fotografía solamente los del lado oeste. La luz de este vano se decora con una reja compuesta por una franja geométrica inferior, con triángulos dentados apuntando hacia el suelo, de la que surgen elementos vegetales verticales. En la propia cueva o capilla, de la que se aprecia el ángulo noroeste, se aloja el cenotafio en alabastro de san

Millán, dispuesto en orientación norte-sur, con la cabeza situada en el lado septentrional. Este monumento funerario está elevado sobre una plataforma a la que se accede a través de un peldaño flanqueado por cancelos bajos cajeados, con seis tramos el meridional y dos el septentrional. Esta estancia en la que se ubica el cenotafio se cobija bajo un arco de medio punto que apea sobre un pilar cruciforme en el lado norte con columnas pareadas al frente y una más en el ángulo occidental, y sobre un pilar estucado con capitel horadado en el lado sur. En la parte alta de este arco se dispone de lado a lado un elemento metálico decorativo con formas sinuosas. Las paredes interiores están enlucidas, si bien presenta pérdidas y, probablemente, humedades, en algunos de sus paños. La luz que ilumina la escena procede del interior de la cueva, tratándose con toda probabilidad de un medio artificial, situado en el extremo oriental de la misma, donde se observa un fuerte resplandor. Este hecho provoca que las partes del muro norte del edificio visibles en la fotografía queden en penumbra y que se generen juegos de luces y sombras en el interior de la capilla, especialmente en los relieves del cenotafio.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, San Millán de la Cogolla.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Monasterio de San Millán de la Cogolla.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura, Escultura funeraria, Rejería.

19. Descriptores onomásticos: Alberto Muro (fotógrafo).

20. Observaciones: Negativo en placa de vidrio en nº de inventario 3.0068. Cronología tomada en base al negativo (3.0068), el positivo es de la década de los setenta del siglo XX.

21. Bibliografía:



157. Alberto Muro, *Cueva o capilla de san Millán del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso, San Millán de la Cogolla*, 1900-1929, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

- 1. Cat. Núm.:** 158.
- 2. Tipo de objeto:** Positivo.
- 3. Título:** *Vista exterior desde el oeste del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso.*
- 4. Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
- 5. Autor:** Pelai Mas.
- 6. Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
- 7. Técnica:** Gelatinobromuro.
- 8. Soporte:** Papel baritado.
- 9. Formato /dimensiones:** 18,1x23,9 cm.
- 10. Estado de conservación:** Bueno.
- 11. Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0948.
Signatura/s: 03/156.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
- 12. Nº de ejemplares:** 1.
- 13. Copias:** Se desconocen.
- 14. Reproducciones:** Se desconocen.
- 15. Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
- 16. Descripción:**

Vista exterior desde el oeste del monasterio de Suso en San Millán de la Cogolla. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada desde el camino situado al oeste del edificio y recoge, en dirección suroeste-noreste, el aspecto exterior del monasterio. Entre el arbolado que se sitúa en los extremos derecho e izquierdo de la imagen, la profusa vegetación herbácea del suelo y los montes Distercios situados al fondo, se levanta el conjunto de construcciones que conforman el monasterio. De los dos caminos bien marcados por la falta de vegetación que aparecen en primer plano, uno de ellos conduce hasta la puerta del edificio situada en la fachada occidental. El otro rodea al monasterio por el sur y se dirige hacia el este, hasta la puerta que da acceso a la iglesia. En la fotografía se puede observar el conjunto de construcciones que, adosadas al edificio central de mayor altura que se corresponde con la iglesia, conforman el conjunto de dependencias monásticas que se desarrollan tanto al sur como al oeste de dicho templo. De esta manera, se pueden diferenciar hasta un total de seis cuerpos distintos, de diferentes dimensiones y alturas. De la iglesia, que sobresale en altura respecto al resto de cumbres de tejados, apenas se observa la parte superior del muro occidental, pues el resto aparecen ocultos por las construcciones circundantes. Sin embargo, la mayor altura la alcanza la torre prismática, con pequeños vanos tapados, que se levanta en la zona suroriental del cuerpo de la iglesia y que culmina en tejado apuntado con remate metálico con bola decorativa. Adosado a dicha torre por el sur se observa una pequeña construcción prismática, con su propio tejado, en cuyo lado meridional se dispone un alero con modillones decorados y que se corresponde con la cámara sur de la cabecera. Con respecto al resto de construcciones adosadas, la situada más al sur,

donde hoy se localiza el pórtico con galería, se encuentra enfoscada en su mitad superior y se disponen de manera irregular vanos adintelados de diferentes tamaños. Mayor regularidad presentan los ventanales dispuestos en los edificios adosados al oeste, el más próximo a la iglesia mucho más amplio en dimensiones que el más alejado, situado junto a la montaña, en la parte noroccidental donde destacan dos ventanas en su parte sur y una amplia puerta de acceso al oeste. Ambos sobresalen por presentar la mampostería a la vista y por sus cubiertas de teja árabe, que proyectan su sombra en los muros. Por la dirección de las sombras que generan las techumbres en estos muros y en el resto de las estancias monásticas, la luz podría caer de manera perpendicular sobre el edificio, estando el sol posicionado sobre él. Este hecho también provoca que los dos frondosos árboles que aparecen en primer plano, enmarcando la imagen por ambos lados, se encuentren en penumbra.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, San Millán de la Cogolla.

18. Descriptores temáticos:

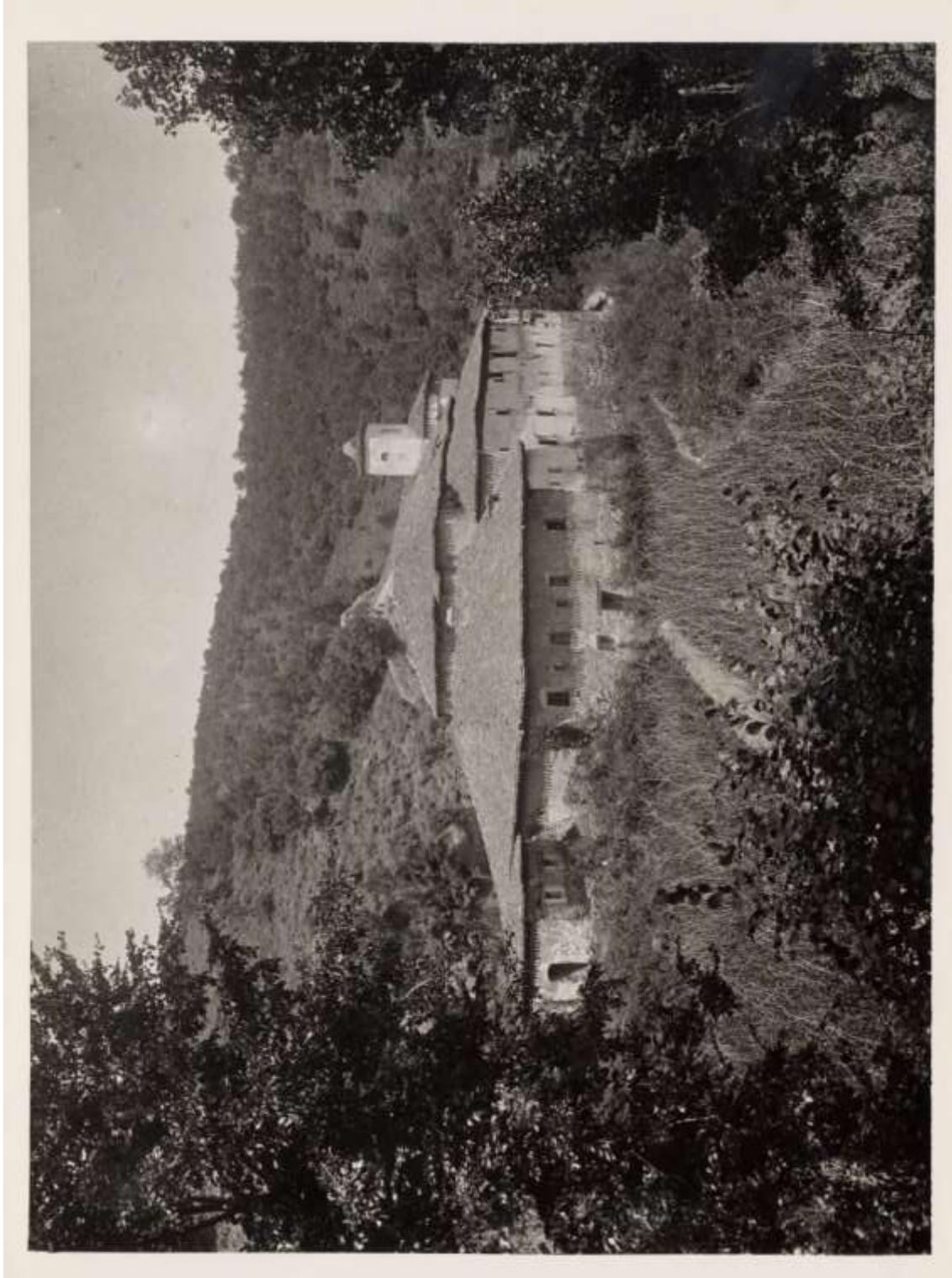
Organismos: Monasterio de San Millán de la Cogolla.

Materias: Arquitectura religiosa, Paisaje.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos. Los edificios adosados a la iglesia del monasterio por el oeste, donde se localizaban las dependencias monásticas, desaparecieron como consecuencia del derribo parcial llevado a cabo en 1967 y el definitivo acaecido en 1973. Asimismo, en la restauración acometida por Íñiguez Almech entre 1934 y 1935, la construcción meridional dio lugar a un pórtico con galería de arcos de medio punto abierta hacia el sur.

21. Bibliografía:



158. Pelai Mas, *Vista exterior desde el oeste del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso, San Millán de la Cogolla, 1931*, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 159.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Capiteles de la puerta de acceso a la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 23,8x18,1 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0954.
Signatura/s: 03/162.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista en detalle de los capiteles occidentales de la puerta de acceso a la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde la zona de ingreso al interior de la iglesia, sobre los escalones que separan la diferencia de altura entre ésta y el pórtico sur, y desde un punto de vista levemente desplazado hacia el norte respecto al eje frontal de dichos capiteles. De esta manera, el centro de la imagen lo ocupan los capiteles occidentales que sustentan el arco de herradura que da acceso a la iglesia desde el pórtico, apareciendo también la parte superior de las columnas pareadas y la zona más próxima de los muros en los que están embebidas. Los capiteles, de alabastro, presentan una profusa decoración geométrica, vegetal y figurativa, siendo completamente distinta en cada uno de ellos y con pérdidas de materia irregular. Sin embargo, sí se repite en ellos un patrón de la decoración en tres pisos de abajo hacia arriba: uno primero de figuras bajo una arcada rebajada, una cenefa, con motivos vegetales en el caso de la situada más al sur y con formas ondulantes en la norte; y un último piso, con mayores pérdidas respecto a los inferiores, con formas figurativas en el sur y otras bajo arcos en el norte. Ambos culminan en formas dentadas que crean espacios cuadrangulares. En cuanto a las columnas, la parte superior de sus fustes, que es la que se recoge en la imagen, presentan grafitos lineales. Los muros que las rodean, y en los que están embebidos tanto los capiteles como las columnas pareadas, están enlucidos surgiendo un volumen en la parte superior izquierda, probablemente el arranque de otro arco distinto al de herradura que es sustentado por dichas columnas pareadas. La imagen presenta una luz

homogénea que proviene desde el lugar en el que se realiza la toma y que permite observar con detalle los elementos decorativos de los capiteles, surgiendo algunas pequeñas sombras en el espacio entre capiteles y en las figuras dentadas superiores.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, San Millán de la Cogolla.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Monasterio de San Millán de la Cogolla.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura monumental.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos. El hecho de que las columnillas y sus respectivos capiteles estén embebidos en el muro ayuda a datar la fotografía con anterioridad a la intervención de restauración dirigida por Íñiguez Almech entre 1934 y 1935, en la que se suprimieron los enlucidos.

21. Bibliografía:



159. Pelai Mas, *Capiteles de la puerta de acceso a la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso*, San Millán de la Cogolla, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 160.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Interior de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **SopORTE:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 23,9x18,2 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0955.
Signatura/s: 03/163.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista del interior de la iglesia del monasterio de Suso en San Millán de la Cogolla. La fotografía, en disposición vertical, está tomada en dirección noroeste-sureste, desde el tercer tramo de la nave norte de la iglesia hacia la cabecera. Este hecho implica que el protagonismo de la imagen recaiga sobre la nave norte del templo, aunque la arquería longitudinal que divide la iglesia en dos naves paralelas también permite observar algunos detalles de la meridional. De este modo, la nave norte queda delimitada al sur por la arquería central de la que se observan dos arcos de herradura de diferente luz, mayor el situado más al oeste, mientras que no se aprecia ningún detalle del muro septentrional que cierra el espacio. Es una nave diáfana con un pavimento de losetas rectangulares y cubierta por bóvedas de arista entre arcos fajones, pudiendo observarse por completo tan solo la situada más al este, de la que cuelga un gran cable del que pende una lámpara algo borrosa en la imagen como consecuencia del tiempo de exposición empleado en la toma. Al fondo, un muro cruza de norte a sur el edificio, separando las naves de la cabecera. En él se abre un vano con arco de herradura a cada lado, pudiendo observar íntegramente el del lado norte y parcialmente el del lado sur. En el caso del septentrional, se abre a una cámara cuadrangular que asume la función de presbiterio en la que se ubica un retablo conformado por una imagen central de Virgen con Niño y las *Tablas de San Millán*, procedentes de un retablo pintado, en los lados. Tras él, ocultado en parte por la sombra que genera el arco irregular de herradura, cuelga un lienzo de grandes dimensiones, con numerosos personajes en torno a una figura central. A este altar se accede a través de un peldaño sobre el que se asientan dos balaustradas simples a cada lado compuestas por cuatro barrotes y una bola de remate en el

extremo interior. De la arquería central que separa ambas naves se observan dos de sus arcos de herradura y las tres columnas en las que apean, las dos más occidentales exentas y la más oriental adosada al muro que separa esta zona del presbiterio. Las exentas presentan fustes cilíndricos y apean sobre bases cuadrangulares, presentando la central un cartel colgado a media altura y una pila de agua bendita en el lado sur. La adosada posee fuste rectangular y su cara occidental se cubre con azulejos, abriéndose una ventanilla con reja en la parte alta en la que se guarda un madero, reliquia de uno de los milagros de san Millán. Todas ellas presentan capiteles y cimacios trapezoidales. Esta arquería, a través de los vanos que se abren en ella, permite observar algunos detalles de la nave sur, como es el caso de un retablo barroco adosado al muro sur en su parte más oriental y el marco de un lienzo de grandes dimensiones en la cámara meridional. Tanto los muros como las bóvedas y la arquería central están enlucidos. La luz proviene desde los vanos abiertos en el muro oeste, como así lo demuestra la sombra de la columna más occidental que cae sobre el pavimento en dirección hacia la cabecera. Esta entrada de luz exterior permite iluminar la mayor parte de la estancia, quedando en cierta penumbra la cámara cuadrangular del lado norte, que hace las veces de altar o presbiterio, y apareciendo algunas zonas de sombra en la única bóveda de arista visible en la fotografía.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, San Millán de la Cogolla.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Monasterio de San Millán de la Cogolla.

Materias: Arquitectura religiosa, Retablo, Escultura, Pintura.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



160. Pelai Mas, *Interior de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso, San Millán de la Cogolla*, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

- 1. Cat. Núm.:** 161.
- 2. Tipo de objeto:** Positivo.
- 3. Título:** *Nave meridional de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso.*
- 4. Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
- 5. Autor:** Pelai Mas.
- 6. Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
- 7. Técnica:** Gelatinobromuro.
- 8. Soporte:** Papel baritado.
- 9. Formato /dimensiones:** 23,9x18,1 cm.
- 10. Estado de conservación:** Bueno, leves salpicaduras en la esquina superior derecha.
- 11. Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0956.
Signatura/s: 03/164.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
- 12. Nº de ejemplares:** 1.
- 13. Copias:** Se desconocen.
- 14. Reproducciones:** Se desconocen.
- 15. Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
- 16. Descripción:**

Vista general del interior de la nave meridional de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde los pies del edificio, junto al muro meridional de la iglesia, y recoge frontalmente, en dirección oeste-este, la nave sur de la iglesia del monasterio. Como se muestra en la imagen, esta nave queda delimitada al norte por la arquería central de herradura y, al sur, por el muro meridional por el que se accede a la iglesia. En este muro, enlucido por completo y con un zócalo más oscuro de escasa altura, se observa la apertura de dos vanos adintelados, uno en el segundo tramo como puerta de acceso y otro, en altura, al final del tercer tramo y cubierto con contraventanas. También destaca la aparición de cuatro ménsulas cuadrangulares, dos a media altura y otros dos bajo el arranque de las bóvedas, que indican la existencia de vigas para sustentar pisos en la zona del pórtico. Además, en el primer tramo de la nave, adosado a este muro meridional, aparece un retablo de estilo barroco, del que tan solo se observa su lateral occidental y las lamparillas que cuelgan de él. Esta nave se cubre con bóvedas de arista entre arcos fajones, pudiendo apreciarse por completo dos de ellas. Al este, en un muro que corta en dirección norte-sur las naves de la iglesia, se abre un arco de herradura que da acceso a una cámara cuadrangular que hace las veces de altar o presbiterio. En esta estancia meridional de la cabecera asoma en la imagen un retablo configurado en torno a un lienzo, pudiendo observar tan sólo su parte izquierda. Además, hacia el norte, se abre un vano adintelado que da acceso a la estancia más oriental del edificio, probablemente la sacristía. En el lado izquierdo de la imagen aparece la arquería central de herradura, pudiendo observar tres de sus arcos y las cuatro columnas que los sustentan. Las

dos centrales son exentas, con fustes cilíndricos que apean sobre basas prismáticas cuadrangulares y, en la más oriental, cuelga un pequeño cartel informativo en su cara oeste y, en su cara sur, se adosa la pila de agua bendita con forma de concha. La columna oriental, que se adosa al pilar de la cabecera, recibe una pilastra rectangular revestida de azulejos con una pequeña abertura con reja en la que se guarda un madero, reliquia de un milagro de san Millán. Por su parte, la columna situada más al oeste, que aparece en el límite izquierdo de la fotografía, se adosa a un robusto pilar con leve desviación en sentido noroccidental, como resultado de una de las ampliaciones románicas del edificio. Todas ellas, tanto las exentas como las adosadas, presentan capiteles trapezoidales y, al igual que los muros y las bóvedas, aparecen enlucidas. A través de esta arquería apenas se pueden observar algunos detalles de la nave sur, tan solo el arco de herradura que se abre al presbiterio septentrional en el que la escasa luz apenas permite ver los elementos que se ubican en su interior, como el retablo con las *Tablas de San Millán*, procedentes de un retablo pintado, o los balaustres de los lados. El pavimento de toda la estancia interior se compone de pequeñas losetas rectangulares. La luz procede de un vano abierto en la zona occidental del muro occidental, generando sombras oblicuas de las columnas de la arquería central sobre el pavimento de la nave sur, así como un fuerte destello lumínico en la zona inmediata a la toma de la fotografía. Asimismo, destaca la mayor iluminación de las columnas de la arquería central en su parte más septentrional y de los intradoses de los arcos de herradura que sustentan. Frente a ello, la cabecera del lado septentrional, visible parcialmente a través de la arquería central, apenas recibe la luz exterior, apareciendo en penumbra en la fotografía.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, San Millán de la Cogolla.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Monasterio de San Millán de la Cogolla.

Materias: Arquitectura religiosa, Retablo, Escultura, Pintura.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



161. Pelai Mas, *Nave meridional de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso*, San Millán de la Cogolla, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 162.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Nave septentrional de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 23,8x18,1 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0957.
Signatura/s: 03/165.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista en detalle del interior de la nave norte de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso. La fotografía, en disposición vertical, está tomada frontalmente desde un punto sobreelevado situado a los pies del templo, probablemente el coro, y recoge, en dirección oeste-este, tanto la zona del presbiterio como los dos primeros tramos de la nave septentrional. El protagonismo recae sobre la zona de la cabecera, a la que se accede a través de un arco de herradura irregular cuyo salmer septentrional se dispone a mayor altura que el meridional. Este arco da acceso a una cámara cuadrangular que hace las veces de altar o presbiterio, elevada sobre el pavimento enlosetado a través de un escalón y con balaustres de cuatro barrotes a cada lado. En ella se dispone un retablo sobre un banco de fábrica enlucido y compuesto por un sagrario central sobre el que se apoya una imagen de Virgen con Niño y, a cada uno de los lados, una de las *Tablas de San Millán*, procedentes de un retablo pintado, con escenas de la vida del santo. Todo ello se completa con una mazonería barroca, un lienzo con tela en el frontal del banco, y exvotos y una pequeña cruz descansando sobre él. Tras este retablo, en el muro más oriental se dispone un lienzo con dos grupos de figuras en torno a un personaje central. En lo que respecta a los dos tramos de la nave norte que se aprecian en la imagen, quedan limitados al norte por el muro septentrional de la iglesia y, al sur, por la arquería longitudinal que separa las dos naves de las que se compone el templo. En el muro norte, del que tan solo se aprecia la parte correspondiente al primer tramo, se observa el vano ligeramente apuntado que da acceso a la cueva correspondiente a la capilla de san Millán. De este acceso se observan los canceles bajos cajeados, las columnas pareadas del lado oriental con sus capiteles decorados y algunos

elementos de la reja que se disponen atravesando la luz superior del arco, con motivos vegetales y florales. Sobre este vano se disponen dos lienzos de distinta dimensión. Por su parte, en el lado derecho de la imagen aparecen dos de los arcos de herradura de la arquería central, viéndose por completo dos de las columnas en las que apean y, la situada más al oeste, de manera parcial. Tanto esta última como la central son exentas y con fuste cilíndrico liso, mientras que la más oriental está adosada al pilar de la cabecera y recibe una pilastra cubierta de azulejos, abriéndose una ventanilla con reja en la parte alta donde se resguarda un madero como reliquia de uno de los milagros de san Millán. En la cara occidental de la columna central aparece un cartel informativo y, hacia el sur, se adosa la pila de agua bendita con forma de concha. Todas descansan sobre basas prismáticas cuadrangulares y presentan capiteles trapezoidales. La nave se cubre con bóvedas de arista entre arcos fajones, pudiendo observarse tan solo la más oriental, de la que cuelga una lámpara que, como consecuencia del tiempo de exposición de la toma de la foto, aparece en movimiento. La iluminación de la nave es homogénea, procediendo la luz del vano abierto en el muro oeste y dejando en penumbra los escasos detalles que se observan de la nave sur a través de la arquería.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, San Millán de la Cogolla.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Monasterio de San Millán de la Cogolla.

Materias: Arquitectura religiosa, Retablo, Escultura, Pintura.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



162. Pelai Mas, *Nave septentrional de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso*, San Millán de la Cogolla, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 163.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Interior de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 24,2x17,9 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0958.
Signatura/s: 03/166.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista general del interior de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde la cabecera norte hacia los pies de la iglesia y recoge, en dirección noreste-suroeste, el interior de la iglesia del monasterio. En primer plano, en la penumbra, se observa parte del acceso en arco de herradura al presbiterio norte y los balaustres que se disponen a ambos lados del mismo, compuestos por cuatro barrotes verticales y una bola en cada uno de los extremos. El protagonismo de la fotografía se dirige hacia el interior de la iglesia, en concreto hacia sus dos naves, si bien la sur es tan sólo visible a través de la arquería central. Ésta se recoge casi en su totalidad, pudiendo observar la desviación en dirección noroccidental del último tramo compuesto por dos grandes arcos de herradura. Estos dos últimos arcos, al igual que el resto de la zona oeste del templo, aparecen profusamente iluminados siendo menor la capacidad para advertir los detalles. A pesar de ello, se observan los balaustres del coro y los de la escalera de acceso al resto de dependencias del monasterio. Mayor detalle, por la menor incidencia directa de la luz, se aprecia en los tres primeros tramos de la iglesia, que se configuran en paralelo a los tres grandes arcos de herradura de la arquería central mozárabe. Éstos descansan sobre columnas con fustes cilíndricos, exentas en los dos primeros casos y adosada la más occidental al pilar de desviación surgido de la ampliación del templo en época románica. Apean sobre basas prismáticas cuadrangulares y poseen capiteles trapezoidales. De la columna adosada al pilar del presbiterio tan sólo se advierte su basa, puesto que queda escondida tras la jamba meridional del arco de acceso al presbiterio. Las naves se cubren con bóvedas de arista entre arcos fajones, pudiendo observarse por completo en el caso

de la nave norte y viendo algunos de los arranques de la nave sur. Algunos detalles que destacan en este muro meridional son el zócalo de pintura de escasa altura que recorre la parte baja, o la aparición de un vano en altura hacia el tercer tramo de la nave, bajo el cual se dispone un lienzo. Tanto los muros, como las bóvedas y los arcos aparecen enlucidos. La imagen destaca por los grandes contrastes de iluminación entre el primer plano, donde apenas llega la luz del exterior, y las naves de la iglesia, iluminadas intensamente por la entrada de la luz natural a través de los vanos situados en los muros. Destaca especialmente uno de estos rayos de luz que proviene desde el muro norte del templo y cuyo haz queda recogido en la fotografía, dotando a la imagen de cierto carácter místico. Esta entrada de luz provoca que las columnas de la arquería central proyecten su sombra en dirección suroriental y, también, que se destaquen con mayor intensidad las juntas de los adoquines rectangulares del pavimento. Asimismo, existen grandes contrastes de luz en las bóvedas de arista y permite que la lámpara central que cuelga del techo de la nave norte, o la pila de agua bendita adosada a la cara sur de la primera columna exenta, sobresalgan sobre el resto del templo iluminado.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, San Millán de la Cogolla.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Monasterio de San Millán de la Cogolla.

Materias: Arquitectura religiosa.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



163. Pelai Mas, *Interior de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso, San Millán de la Cogolla*, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

- 1. Cat. Núm.:** 164.
- 2. Tipo de objeto:** Positivo.
- 3. Título:** *Interior de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso.*
- 4. Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
- 5. Autor:** Pelai Mas.
- 6. Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
- 7. Técnica:** Gelatinobromuro.
- 8. Soporte:** Papel baritado.
- 9. Formato /dimensiones:** 24,15x18 cm.
- 10. Estado de conservación:** Bueno.
- 11. Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0959.
Signatura/s: 03/167.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
- 12. Nº de ejemplares:** 1.
- 13. Copias:** Se desconocen.
- 14. Reproducciones:** Se desconocen.
- 15. Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
- 16. Descripción:**

Vista en detalle del interior de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde la zona norte de la cabecera hacia los pies de la iglesia y recoge, en dirección noreste-suroeste, el espacio interior de la iglesia del monasterio. En la imagen se observan los últimos cuatro tramos de las naves norte y sur, correspondiéndose con cuatro de los cinco arcos de herradura que componen la arquería central del templo. Los dos primeros, más cercanos a la cabecera, se presentan sombríos en contraste con los dos del último tramo, como resultado de que la luz que entra desde un vano del muro norte incide directamente sobre ellos. Las columnas de los arcos más orientales presentan fustes cilíndricos, se apean sobre basas prismáticas cuadrangulares y culminan en capiteles trapezoidales. Tan solo se ven por completo las dos más occidentales, quedando la tercera más orientada cortada por el encuadre en el margen izquierdo de la imagen. Asimismo, la columna más oriental, se encuentra adosada al pilar del que arranca la arquería de los últimos tramos, que presenta una desviación con dirección noroccidental. En ella, tan sólo la columna central es exenta, también cilíndrica y con capitel circular. Las otras dos están adosadas al pilar, la más oriental, y al muro oeste la más occidental. En la imagen se observan parcialmente los muros sur y oeste y las bóvedas de arista entre arcos fajones que cubren la nave norte. Todos ellos están enlucidos, así como la arquería longitudinal que divide la iglesia en dos naves. La nave sur, que presenta un pequeño zócalo pintado, tiene su propia entrada de luz a través de un vano situado en la parte alta del muro occidental y que se refleja con intensidad en el muro meridional, tras una de las columnas de la arquería central. A los pies se dispone el coro,

delimitado con balaustres, y las escaleras de acceso a las estancias monacales adosadas al muro oeste. En primer plano, en sombra por estar delante de las fuentes de luz, destaca la lámpara que cuelga sobre el primer tramo de la nave norte. La imagen destaca por el importante juego de luces y sombras, especialmente llamativo en las columnas y los elementos que componen las bóvedas, como consecuencia de los escasos y pequeños vanos que se abren en el templo. De hecho, el haz de luz que procede del muro norte se convierte en protagonista de la imagen, confiriendo a la estancia cierto carácter místico.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, San Millán de la Cogolla.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Monasterio de San Millán de la Cogolla.

Materias: Arquitectura religiosa.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



164. Pelai Mas, *Interior de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso, San Millán de la Cogolla*, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 165.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Nave septentrional de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso.*
4. **Serie:** Fondo Juan Antonio Gaya Nuño.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Juan Antonio Gaya Nuño.
6. **Cronología:** 1935-1936.
7. **Técnica:** Se desconoce.
8. **Soporte:** Papel.
9. **Formato /dimensiones:** 24,1x17,9 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0950.
Signatura/s: 03/158.
Procedencia: Desconocida.
Fecha de entrada: Desconocida.

12. **Nº de ejemplares:** 1.

13. **Copias:** Se desconocen.

14. Reproducciones:

-ARRÚE UGARTE, B., "Conservación del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso (La Rioja), durante La Edad Moderna", en VÉLEZ CHAURRI, J.J., ECHEVERRÍA GOÑI, P. Y MARTÍNEZ DE SALINAS OCIO, F. (Ed.), *Estudios de Historia del Arte en memoria de la profesora Micaela Portilla*. Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 2008, p. 530, fig. 3.

15. **Derechos de autor:** Se desconocen.

16. Descripción:

Vista del interior de la nave septentrional de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde los pies hacia la cabecera de la nave norte de la iglesia, en dirección oeste-este. En ella se recogen tanto la zona de la cabecera como los primeros tramos de la nave septentrional del templo, en pleno proceso de restauración. El protagonismo recae sobre la zona de la cabecera, a la que se accede a través de un gran arco de herradura abierto en el muro con orientación norte sur que divide la zona de las naves del resto del edificio. La supresión de los enlucidos deja a la vista los sillares de las jambas y del resto de los muros, así como las dovelas del arco, permaneciendo parte de dicho enlucido en el contorno interior del arco y en el intradós. Sobre este arco se puede observar el perfil de arranque de las bóvedas que cubrían la nave y que, en el momento de la toma, se limitan a dos vigas de madera que cruzan la nave perpendicularmente y que apean sobre la arquería central. Sobre ellas se observan otros maderos, que componen el armazón de la techumbre parcialmente desmontada al norte. En el muro este del presbiterio, al que se accede por un escalón en cuya plataforma descansan tres cubos de obra y una contraventana de madera, se abre un nuevo vano más estrecho y de medio punto que da acceso a la estancia más oriental del edificio. Sobre este arco también se dispone una ventana cuadrangular. En la estancia más al

este, donde la luz natural incide con mayor intensidad, se aprecian los grandes sillares del muro y la vista parcial de un arco de medio punto. Volviendo a la nave, en el muro septentrional, cuyos sillares también se presentan a la vista, se abren los dos vanos de acceso a las cuevas abiertas en él. De la más oriental se observan algunos detalles como la moldura de su arco ligeramente apuntado, los cancelos bajos cajeados y las columnas pareadas del lado este muy deterioradas. De la más occidental tan sólo se aprecia el pequeño escalón de acceso y el arco de medio punto levemente apuntado, estando el interior en completa oscuridad. De la arquería central que delimita esta nave norte al sur tan sólo se observa por completo el arco de herradura más oriental, que apea sobre una columna adosada al pilar de la cabecera al este y en columna cilíndrica exenta al oeste. Ésta última, que descansa sobre base prismática, apenas se observa en la imagen, mientras que la adosada presenta en su cara occidental un revestimiento de azulejos y una pequeña ventanilla en la parte alta en la que se guarda un madero, reliquia de un milagro de san Millán. Esta arquería central se prolonga en altura, donde se abren dos vanos de medio punto contruados en la misma fábrica que el resto del edificio. Sobre el pavimento aparecen dispersos pequeños cascotes producto de la restauración que se está llevando a cabo. La imagen se ilumina a través de varias entradas de luz por distintos lugares. Por un lado, el desmontaje de las cubiertas hace que, desde el lado norte, se cuelen algunos rayos de sol que inciden directamente en la prolongación en altura de la arquería. Asimismo, en el lado oriental en el que la techumbre de la zona de la sacristía ha quedado suprimida, también aparecen otras dos entradas de luz, una a través del vano de medio punto abierto en la cámara del presbiterio y otra por medio del vano cuadrangular situado en la parte superior del mismo muro. Finalmente, también se ilumina la estancia a través de la puerta de acceso a la iglesia por el sur, como así lo demuestran las sombras que proyectan las columnas de la arquería sobre el pavimento de la nave norte.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, San Millán de la Cogolla.

18. Descriptores temáticos:

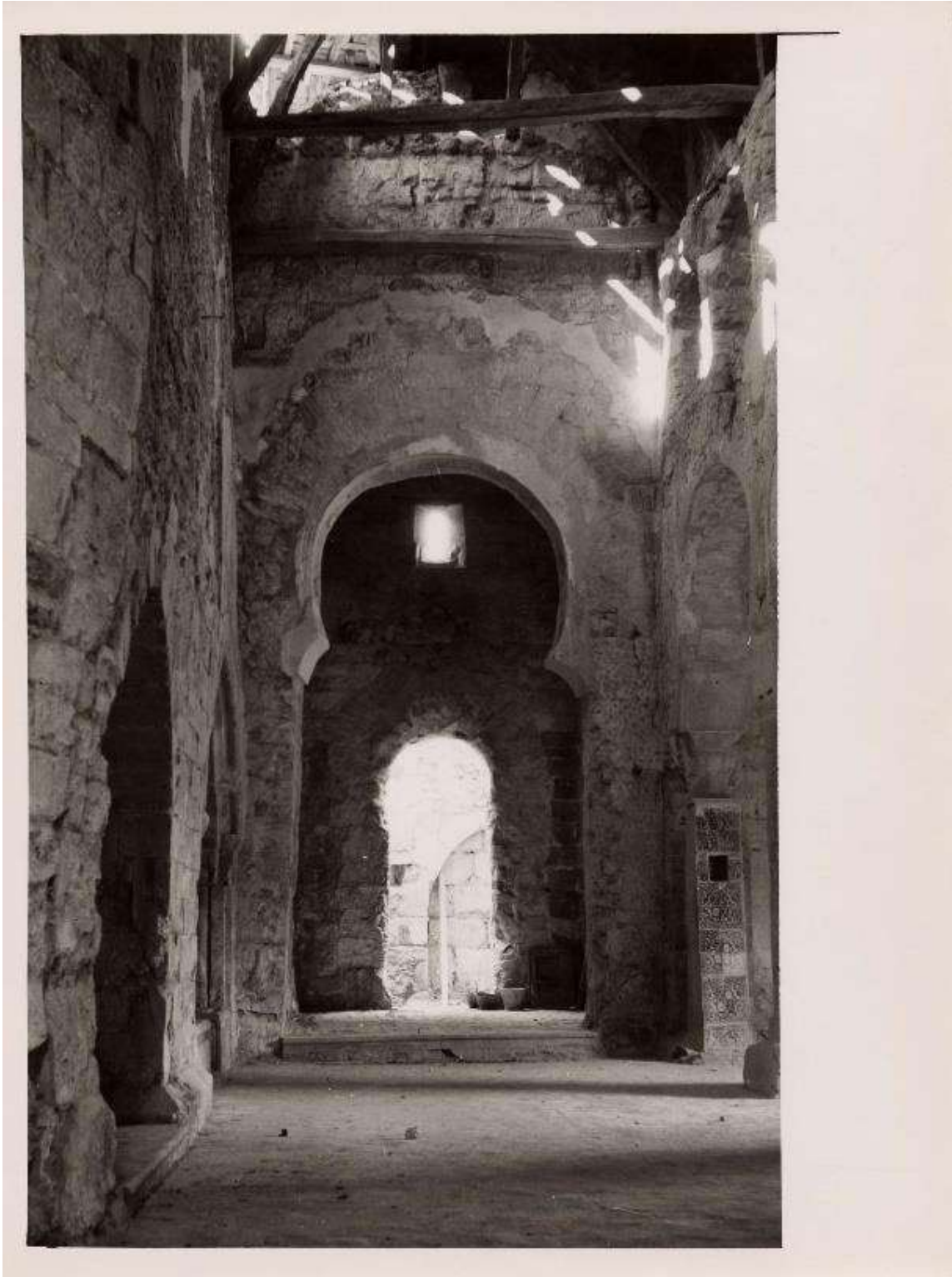
Organismos: Monasterio de San Millán de la Cogolla.

Materias: Arquitectura religiosa.

19. Descriptores onomásticos: Juan Antonio Gaya Nuño (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos. Muestra el proceso de intervención acometido por Íñiguez Almech en el edificio entre 1934 y 1936.

21. Bibliografía:



165. Juan Antonio Gaya Nuño, *Nave septentrional de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso*, San Millán de la Cogolla, 1935-1936, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 166.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Puerta de acceso a la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso.*
4. **Serie:** Fondo Juan Antonio Gaya Nuño.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Juan Antonio Gaya Nuño.
6. **Cronología:** 1935-1936.
7. **Técnica:** Se desconoce.
8. **Soporte:** Papel.
9. **Formato /dimensiones:** 23,8x18 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0951.
Signatura/s: 03/159.
Procedencia: Desconocida.
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Se desconocen.
16. **Descripción:**

Vista de la puerta de acceso a la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde el interior del pórtico sur del edificio, desde un ángulo levemente desplazado al este respecto al eje frontal del vano de ingreso a la iglesia. De esta manera, la imagen recoge con detalle el ingreso bajo arco de herradura situado en el muro sur de la iglesia, desde el cual se accede a su interior. Este arco de herradura, cuyas dovelas se aprecian con facilidad en la fotografía tras haberse retirado los enlucidos que las cubrían, apoya sobre dos columnas pareadas con sus capiteles de alabastro en la jamba sur y una única columna con capitel sin tallar en la jamba opuesta. El ángulo de la toma, intencionadamente, permite ver el intradós de la parte más occidental del arco de herradura y, especialmente, la decoración de los capiteles pareados de alabastro de la jamba este. Esta decoración con motivos geométricos, vegetales y figurativos es diferente en cada uno de ellos, si bien presentan un patrón similar en tres pisos y culminan en formas dentadas que generan espacios cuadrangulares sobre los que arranca el salmer del arco. En la parte baja de la jamba sur, en uno de los sillares, se advierten inscripciones epigráficas. A pesar de que el vano abre directamente al interior de la iglesia, la falta de iluminación en este espacio apenas permite ver sus elementos, intuyendo tan sólo la parte más baja de una de las columnas exentas de la arquería central, que descansa sobre una basa prismática cuadrangular. La iluminación del arco de acceso y la parte de los muros adyacentes que se muestran en la imagen es homogénea y proviene de los vanos abiertos en el pórtico sur, contrastando con la oscuridad casi total del interior del templo.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, San Millán de la Cogolla.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Monasterio de San Millán de la Cogolla.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura monumental.

19. Descriptores onomásticos: Juan Antonio Gaya Nuño (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos. Muestra el proceso de intervención acometido por Íñiguez Almech en el edificio entre 1934 y 1936.

21. Bibliografía:



166. Juan Antonio Gaya Nuño, *Puerta de acceso a la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso*, San Millán de la Cogolla, 1935-1936, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 167.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Columnillas de la cueva de san Millán del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso.*
4. **Serie:** Fondo Juan Antonio Gaya Nuño.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Juan Antonio Gaya Nuño.
6. **Cronología:** 1935-1936.
7. **Técnica:** Se desconoce.
8. **Soporte:** Papel.
9. **Formato /dimensiones:** 24,1x18 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0952.
Signatura/s: 03/160.
Procedencia: Desconocida.
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
-GAYA NUÑO, Juan Antonio, "El románico en la provincia de Logroño" en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, Tercero y cuarto trimestre, 1942, s. p. (Lámina 67).
-GAYA NUÑO, Juan Antonio, *El románico en la provincia de Logroño*. Madrid, Junta Provincial del Turismo en Logroño, Hauser y Menet, 1942, s. p. (Lámina 67).
15. **Derechos de autor:** Se desconocen.
16. **Descripción:**
Vista en detalle del pilar cruciforme que sustenta el arco que se levanta sobre el cenotafio en la cueva o capilla de san Millán de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde el interior de la cueva del primer tramo de la iglesia, la llamada capilla de san Millán, con orientación sur norte y con un ángulo levemente desplazado al este respecto al eje frontal del pilar cruciforme. Éste se convierte en el protagonista central de la imagen, si bien se observan también otros elementos como el muro norte de la cueva conformado por la propia roca excavada, o la esquina superior derecha del cenotafio de alabastro con la figura yacente de san Millán, que se cobija al oeste de esta cueva. En lo que respecta al pilar cruciforme, elemento central de la fotografía, se adosa al norte y se compone de columnillas pareadas al frente y una columnilla más en cada ángulo. Sin embargo, solo se conservan tres de ellas, la situada en el lado oeste y las pareadas centrales. De la columnilla del lado este ha desaparecido el fuste y el cimacio, aunque se mantienen la basa y el capitel. Los capiteles y cimacios presentan una decoración vegetal, destacando la aparición de palmetas en dichos elementos de las columnillas situadas al frente, sobre las que arranca el arco que da acceso a la estancia. Asimismo, sobre el capitel y cimacio de la columnilla del ángulo

oriental arranca otro arco moldurado que cruza el espacio en el que se ubica el cenotafio de san Millán. El estado de conservación general de los elementos descritos, aparte del fuste comentado, es deficiente, con roturas y pérdidas de materia, especialmente en la zona de la base. La iluminación de la imagen, probablemente artificial, incide directamente sobre el pilar cruciforme, generando sombras sobre la roca excavada y quedando en penumbra la zona en la que se sitúa el cenotafio de san Millán.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, San Millán de la Cogolla.

18. Descriptores temáticos:

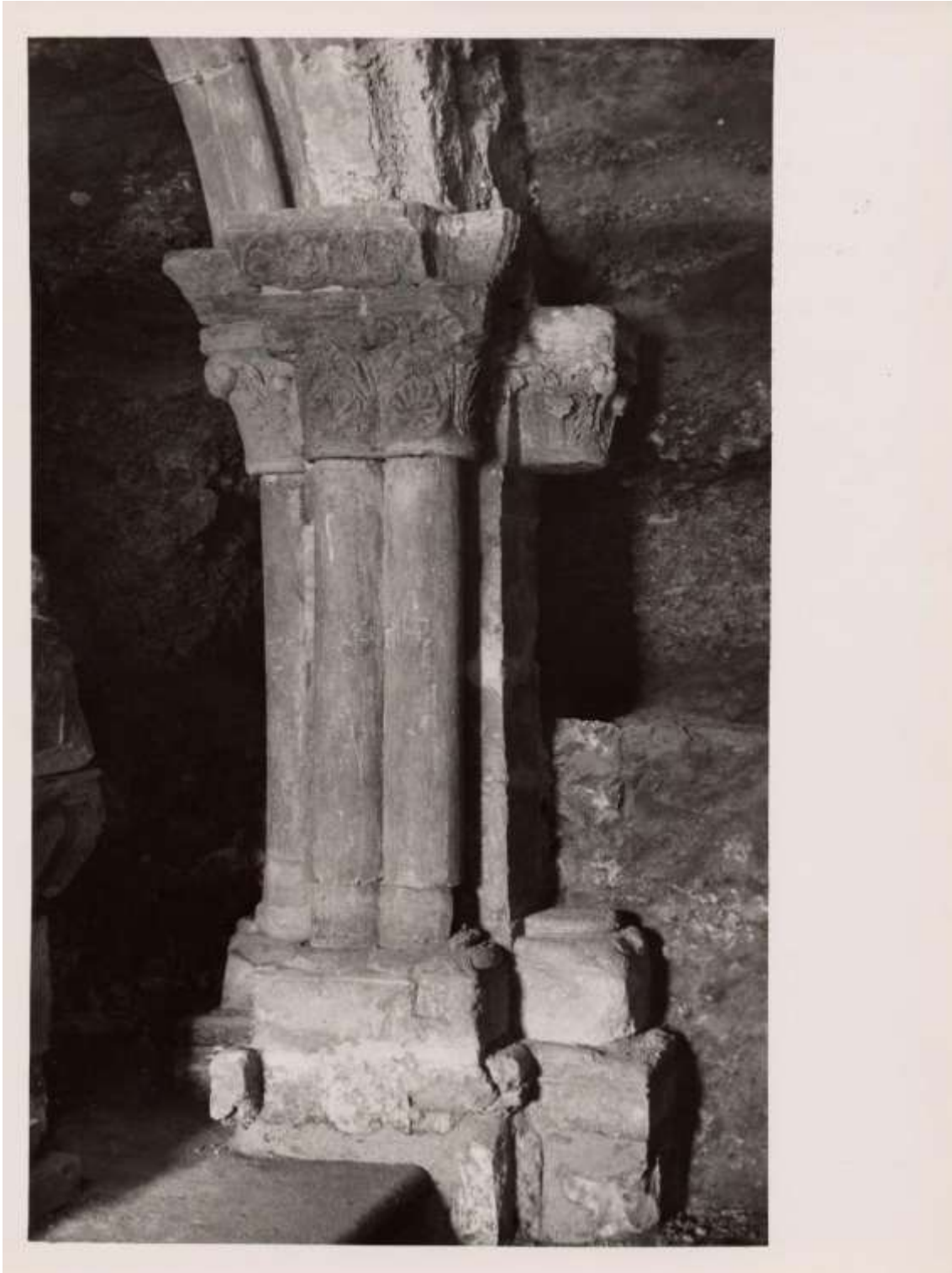
Organismos: Monasterio de San Millán de la Cogolla.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura monumental.

19. Descriptores onomásticos: Juan Antonio Gaya Nuño (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos. Muestra el proceso de intervención acometido por Íñiguez Almech en el edificio entre 1934 y 1936.

21. Bibliografía:



167. Juan Antonio Gaya Nuño, *Columnillas de la cueva de san Millán del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso*, San Millán de la Cogolla, 1935-1936, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 168.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Capitel decorado de la arquería central de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso.*
4. **Serie:** Fondo Juan Antonio Gaya Nuño.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Juan Antonio Gaya Nuño.
6. **Cronología:** 1935-1936.
7. **Técnica:** Se desconoce.
8. **Soporte:** Papel.
9. **Formato /dimensiones:** 23,9x18,1 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0953.
Signatura/s: 03/161.
Procedencia: Desconocida.
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Se desconocen.
16. **Descripción:**

Vista en detalle del capitel de la columna adosada al pilar de transición entre el tercero y cuarto tramo hacia los pies de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde la nave sur del templo hacia la arquería central y presenta un leve contrapicado por la altura a la que se dispone el capitel protagonista de la imagen. En consecuencia, la fotografía recoge en detalle la cara sur de la arquería en el lugar en el que la columna del tercer tramo de la iglesia se adosa al pilar, de sillares, del que arrancan los dos últimos tramos de las naves, con una leve desviación noroccidental respecto al eje de la iglesia. En concreto, la imagen se centra en el capitel decorado, aunque también se advierten otros elementos como la parte superior de la columna de fuste cilíndrico sobre la que apea y el cimacio trapezoidal, así como el arranque del arco de herradura que sustenta. En lo que respecta al capitel decorado, pese a las leves pérdidas de la zona central, se pueden observar con facilidad sus elementos ornamentales. Sobre un sogueado que recorre la base se erige una arquería de dos arcos de medio punto, también sogueados, en cuyo interior aparecen circunferencias con motivos geométricos distintos. En la parte superior se dispone otro arco sogueado, entre los dos de la parte inferior, cuyo motivo central no se aprecia como consecuencia de la pérdida de materia. A ambos lados surgen sogueados y, tanto al oeste como en la parte alta, estrellas a bisel de cinco y seis puntas, respectivamente, enmarcadas por círculos. Por el ángulo de la toma, también se observa la cara oriental de la columna y el capitel, donde las pérdidas de ornamentación son totales, y parte del intradós del arco de herradura. Al

fondo, tras la escena principal, se observa parte del muro norte de la iglesia, con los sillares a la vista y, en la parte más alta, una zona enladrillada. La iluminación del primer plano, en el que se observa tanto la columna con capitel como el pilar al que se adosa, es homogénea e incide directamente sobre dichos elementos, generando una zona de sombra en la junta entre columna y pilar. Mientras tanto, la zona de muro norte que aparece en segundo plano recibe menor cantidad de luz y, por lo tanto, aparece en penumbra.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, San Millán de la Cogolla.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Monasterio de San Millán de la Cogolla.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura monumental.

19. Descriptores onomásticos: Juan Antonio Gaya Nuño (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos. Muestra el proceso de intervención acometido por Íñiguez Almech en el edificio entre 1934 y 1936.

21. Bibliografía:



168. Juan Antonio Gaya Nuño, *Capitel decorado de la arquería central de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso*, San Millán de la Cogolla, 1935-1936, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño).

1.7. Monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso (San Millán de la Cogolla)

1. **Cat. Núm.:** 169.

2. **Tipo de objeto:** Positivo.

3. **Título:** *Portada de acceso al monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso.*

4. **Serie:** Fondo Alberto Muro.

Editor: No procede.

Impresor: No procede.

5. **Autor:** Alberto Muro.

6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de entre 1900-1929.

7. **Técnica:** Se desconoce.

8. **Soporte:** Papel.

9. **Formato /dimensiones:** 24x18 cm.

10. **Estado de conservación:** Bueno; roturas de la placa de vidrio del negativo original en la esquina inferior izquierda.

11. **Localización:**

Colección: Archivo IER.

Nº de inventario: 1.0131.

Signatura/s: 01/130.

Procedencia: Fondo personal Alberto Muro.

Fecha de entrada: Desconocida.

12. **Nº de ejemplares:** 1.

13. **Copias:** Se desconocen.

14. **Reproducciones:**

-GARRÁN, Constantino, *San Millán de la Cogolla y sus dos insignes monasterios*. Logroño, Sucesor de Delfín Merino (hijo), 1929, p. 88.

-*Rioja Industrial*, Logroño, septiembre de 1929, nº 9, s.p. (GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio y MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Laura (ed.), *Rioja Industrial (1920-1936). Edición facsímil*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2008, vol. 2, p. 497).

15. **Derechos de autor:** Se desconocen.

16. **Descripción:**

Vista frontal de la portada de acceso al monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde la plaza situada al norte del edificio y recoge frontalmente, en dirección norte-sur, la portada previa al zaguán desde el que se accede al interior del monasterio de Yuso. La portada, que se sitúa en el centro de la imagen, se enmarca bajo un gran arco de medio punto que cubija una estructura arquitectónica de dos cuerpos. En el inferior se abre el ingreso adintelado con marco moldurado en orejas entre pares de columnas corintias que flanquean hornacinas, en ambos casos vacías. En el superior, una escena rectangular en la que se representa la figura de san Millán Matamoros en relieve queda flanqueada por columnas corintias, que reciben entablamento rematado por pináculos de bolas en los extremos y, a ambos lados, imágenes de bulto redondo coronan las columnas corintias

externas del cuerpo bajo. El conjunto se corona, a modo de frontispicio, con un relieve del escudo real de armas de las Coronas de Castilla y Navarra rodeado de hojarasca. Por encima del arco de medio punto que cobija la portada se dispone un entablamento toscano con triglifos y metopas en el friso, que continúa a lo largo de los muros laterales. La fachada se remata con una especie de frontón triangular en el que se abre un pequeño óculo abocinado y se corona con pináculos, acabado en cruz el central. A través del ingreso adintelado de esta portada, que no presenta puerta, se muestra otro paso en arco de medio punto que da acceso al conocido como Patio de los Leones y, al mismo tiempo, a la Plaza de la Gallinería. A ambos lados de la portada aparecen parte de los muros septentrionales de la portería y la mayordomía, de tres plantas cada uno, separadas por líneas de imposta lisas. En el lado oriental se abren dos ventanales con reja en el piso segundo y tercero. En el lado occidental se abren un total de cuatro vanos, uno por cada piso exceptuando el primero, donde a ras de suelo aparece un ventanal adicional con reja medio tapado, probablemente como consecuencia de la colmatación del terreno. Por delante de este ventanal se observa la figura de un árbol de porte fino sin hojas, haciendo pensar que la toma fue realizada durante la época otoñal o invernal. En el tercio inferior de la imagen se muestra parte del terreno de la plaza septentrional del monasterio, diferenciándose una zona pedregosa en la esquina sureste y otra más herbácea en la parte noroeste, disponiéndose de manera irregular algunas rocas sobre esta última superficie que contrastan en color con la hierba. Si bien la iluminación de la escena permite observar en detalle todos los elementos que componen esta portada de acceso al monasterio, llama la atención el intenso destello lumínico que aparece en la parte superior de la fotografía y que, además de indicar la procedencia de la luz solar desde el sur, difumina los contornos de los pináculos que rematan la edificación.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, San Millán de la Cogolla.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Monasterio de San Millán de la Cogolla.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura monumental, Heráldica.

19. Descriptores onomásticos: Alberto Muro (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos. Negativo en placa de vidrio en nº de inventario 3.0065. Cronología tomada en base al negativo (3.0065), el positivo es de la década de los setenta del siglo X.

21. Bibliografía:



169. Alberto Muro, *Portada de acceso al monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso*, San Millán de la Cogolla, 1900-1929, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del IER, Logroño).

- 1. Cat. Núm.:** 170.
- 2. Tipo de objeto:** Positivo.
- 3. Título:** *Escalera del Salón de los Reyes del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso.*
- 4. Serie:** Fondo Alberto Muro.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
- 5. Autor:** Alberto Muro.
- 6. Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de entre 1900-1929.
- 7. Técnica:** Se desconoce.
- 8. Soporte:** Papel.
- 9. Formato /dimensiones:** 22,5x17 cm.
- 10. Estado de conservación:** Bueno.
- 11. Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0132.
Signatura/s: 01/131.
Procedencia: Fondo personal Alberto Muro.
Fecha de entrada: Desconocida.
- 12. Nº de ejemplares:** 1.
- 13. Copias:** Se desconocen.
- 14. Reproducciones:**
-Rioja Industrial, Logroño, septiembre de 1929, nº 9, s.p. (GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio y MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Laura (ed.), *Rioja Industrial (1920-1936). Edición facsímil*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2008, vol. 2, p. 497).
- 15. Derechos de autor:** Se desconocen.
- 16. Descripción:**
Vista general de la escalera del Salón de los Reyes del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde el interior del Salón de los Reyes y recoge, en dirección noreste-sureste, la escalera que se localiza en el muro sur de la estancia y que da acceso a las dependencias monásticas del piso superior. La imagen está dominada por la escalera y su primer tramo centralizado, cuyo arranque de pedestales coronados por esculturas de leones tenantes con escudos de armas de Castilla y Navarra, el oriental, y de la abadía y la orden, el occidental, se muestra en primer plano. Los detalles de este último escudo y su correspondiente león apenas se identifican al presentarse completamente en sombra, pudiendo advertir tan sólo su silueta. Entre ambos pedestales y los antepechos a los que sirven de remate, que se caracterizan por un casetonado calado de motivos geométricos alternos en cadena, se disponen los dieciocho escalones del primer tramo de escalera. Al descanso de la misma se accede a través de un arco de medio punto sobre pilastras, de largo intradós, en cuya rosca moldurada del trasdós se repite el casetonado de los antepechos de la escalera. A través de él se observan los siguientes tramos de escalera, con su respectivo antepecho calado, los pilares que sustentan su bóveda y un lienzo de un eclesiástico al fondo, en el muro meridional. Los motivos geométricos de antepechos se repiten en los marcos que

rodean los pasos adintelados que aparecen en los huecos laterales, a ambos lados de de la escalera, apenas visibles en la fotografía, especialmente el del lado oeste. La estancia se cubre con bóvedas de lunetos y los muros se presentan encalados, adivinándose un zócalo pintado de escasa altura en la pared contigua al paso adintelado del lado occidental. La iluminación de la escena se caracteriza por los marcados contrastes de luces y sombras, fruto de la procedencia de la luz exterior desde lo alto del muro occidental de la estancia y de los diferentes volúmenes y motivos ornamentales que caracterizan a la propia escalera. Mientras la mitad superior de la imagen en la que se reproducen el vano rebajado y parte de las bóvedas que cubren la estancia aparece bien iluminada, la mitad inferior alterna zonas en penumbra, como los rincones laterales en los que abren sendas puertas adinteladas, con otras de mayor incidencia de la luz, como las huellas de cada uno de los peldaños. Asimismo, los motivos geométricos calados de las barandillas o los propios escalones contribuyen a acentuar el juego de luces y sombras.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, San Millán de la Cogolla.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Monasterio de San Millán de la Cogolla.

Materias: Arquitectura religiosa, Escalera, Escultura, Heráldica.

19. Descriptores onomásticos: Alberto Muro (fotógrafo).

20. Observaciones: Negativo en placa de vidrio en nº de inventario 3.0064. Cronología tomada en base al negativo (3.0064), el positivo es de la década de los setenta del siglo XX.

21. Bibliografía:



170. Alberto Muro, *Escalera del Salón de los Reyes del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso*, San Millán de la Cogolla, 1900-1929, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del IER, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 171.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Claustro del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso.*
4. **Serie:** Fondo Alberto Muro.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Alberto Muro.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de entre 1900-1929.
7. **Técnica:** Se desconoce.
8. **Soporte:** Papel.
9. **Formato /dimensiones:** 24x18 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0134.
Signatura/s: 01/133.
Procedencia: Fondo personal Alberto Muro.
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Se desconocen.
16. **Descripción:**

Vista general del ángulo nororiental del claustro y el patio interior del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde uno de los balcones situados en la esquina suroccidental del claustro alto y recoge, en dirección suroeste-noreste, el ángulo nororiental y parte del patio del claustro del monasterio. Por el lugar desde donde está realizada la toma, en primer plano, se muestra la barandilla del balcón desenfocada cruzando la esquina inferior derecha de la imagen. La fotografía se centra en el ángulo nororiental del claustro, del que se observan al completo cinco de los tramos del lado norte y tres tramos del lado este. En ambos casos presentan la misma estructura de arcos apuntados entre estribos rematados en pináculos troncopiramidales con hojas de acanto, en el piso inferior, y vanos de medio punto cegados para la apertura de balcones adintelados con moldura de oreja entre columnas adosadas de estilo toscano, que soportan un entablamento con triglifos, en el superior. A través de los ventanales apuntados del ala norte del claustro bajo se pueden observar algunos de los nichos en arcosolio de medio punto y las hornacinas con imágenes de bulto redondo que se abren en su muro perimetral. Por su parte, todas las puertas de los balcones del claustro alto aparecen abiertas, aunque la oscuridad del interior no permite observar ningún otro detalle. Sobre ambos pisos del claustro aparece la cubierta de teja árabe y, en la esquina noreste, se erigen parte de las construcciones pertenecientes a la iglesia del monasterio. En concreto, sobre los dos tramos más orientales del lado norte sobresale parte del brazo sur del crucero de la iglesia, del que se observa la cúspide de un ventanal apuntado y,

rematando el tejado, una espadaña coronada con frontón triangular y tres pináculos en bola que resguarda una pequeña campana. Por su parte, sobre el ángulo se erige la torre, de la que se ve el cuerpo inferior cuadrangular sobre el que se eleva otro ochavado, de vanos alargados de medio punto, cubierto por chapitel y con linterna en templete rematada por un pináculo con bola. La mitad inferior de la fotografía está dominada por el patio ajardinado del claustro, en cuyo centro se sitúa un pozo de piedra en el que confluyen los cuatro caminos que se disponen en forma de cruz, de norte a sur y de este a oeste, que se delimitan a los lados por vegetación arbustiva. En resto del patio visible lo conforman los dos parterres cuadrangulares del lado septentrional, definidos por estos caminos en los que se alternan diferentes ejemplares vegetales de distinto talle, algo descuidados, destacando aquellos arbustos y enredaderas que trepan por algunos de los estribos del claustro bajo situados en la esquina suroriental. La escena no recibe la iluminación directa de la luz solar, que parece proceder desde el este. Por este motivo, la imagen no presenta grandes contrastes de luces y sombras más allá de la penumbra de los espacios más escondidos, como la parte alta del interior del claustro bajo y, especialmente, de las galerías internas del claustro alto, haciendo pensar que la toma se llevó a cabo en un día nublado.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, San Millán de la Cogolla.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Monasterio de San Millán de la Cogolla.

Materias: Arquitectura religiosa.

19. Descriptores onomásticos: Alberto Muro (fotógrafo).

20. Observaciones: Negativo en placa de vidrio en nº de inventario 3.0058. Cronología tomada en base al negativo (3.0058), el positivo es de la década de los setenta del siglo XX.

21. Bibliografía:



171. Alberto Muro, *Claustro del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso*, San Millán de la Cogolla, 1900-1929, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del IER, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 172.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Lado meridional del claustro del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso.*
4. **Serie:** Fondo Alberto Muro.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Alberto Muro.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de entre 1900-1929.
7. **Técnica:** Se desconoce.
8. **Soporte:** Papel.
9. **Formato /dimensiones:** 17x22,5 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0135.
Signatura/s: 01/134.
Procedencia: Fondo personal Alberto Muro.
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:**
-Rioja Industrial, Logroño, septiembre de 1933, nº 13, s.p. (GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio y MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Laura (ed.), *Rioja Industrial (1920-1936). Edición facsímil*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2008, vol. 3, p. 817).
15. **Derechos de autor:** Se desconocen.
16. **Descripción:**
Vista general del lado meridional del claustro del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada desde el centro del lado septentrional del patio del claustro y recoge, frontalmente y en dirección norte-sur, la fachada al completo del lado sur del claustro y parte de los lados oriental y occidental en su extremo meridional. La imagen está dominada por la fachada sur del claustro que da al patio interior del mismo, pudiendo observar al completo los seis tramos que la conforman. El claustro bajo se compone de ventanales apuntados entre estribos rematados en pináculos troncopiramidales decorados con hojas de acanto. A través de la luz de estos ventanales se observa el muro perimetral sin apenas decoración más allá de una cornisa moldurada en alto y algunas hornacinas que coinciden con el arranque de las bóvedas estrelladas que cubren el espacio. Por su parte, el piso superior se configura en torno a vanos de medio punto cegados en los que se abren balcones adintelados con moldura de oreja entre columnas toscanas adosadas al muro que sustentan un entablamento decorado con triglifos. En este piso llama la atención la alternancia rítmica de puertas abiertas y cerradas de los balcones, un detalle probablemente deliberado para la realización de la toma. Apenas se observa el tejado que cubre esta ala meridional, resaltando tan sólo la primera hilera de tejas y una pequeña buhardilla situada en el centro. En los lados

oriental y occidental se repite esta misma organización de la fachada del claustro hacia el patio, apreciándose tres y dos tramos de la misma respectivamente. A pesar de la gran oscuridad que presenta la zona ajardinada del patio, cuya vegetación de escaso porte muestra un estado descuidado, se pueden observar en la imagen algunos detalles. Dos de ellos son el pozo central sobre el que se dispone una fina estructura piramidal destinada a la recogida de agua, y parte del camino que cruza transversalmente el espacio de este a oeste. Desde el punto de vista lumínico, la escena muestra un marcado contraste entre la mitad superior de la imagen, que presenta mayor claridad, y la mitad inferior de la misma, en penumbra. Asimismo, la procedencia de la luz solar desde el oeste también genera una diferenciación notable entre el lado oriental del claustro, intensamente iluminado, y la parte que se aprecia del lado occidental, mucho más oscura. A pesar de ello, no existen destacados juegos de luces y sombras como consecuencia de que la luz solar que ilumina el interior del claustro no lo hace con demasiada intensidad, llevando a pensar que la toma se realizó durante un día nublado.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, San Millán de la Cogolla.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Monasterio de San Millán de la Cogolla.

Materias: Arquitectura religiosa.

19. Descriptores onomásticos: Alberto Muro (fotógrafo).

20. Observaciones: Negativo en placa de vidrio en nº de inventario 3.0059. Cronología tomada en base al negativo (3.0059), el positivo es de la década de los setenta del siglo XX.

21. Bibliografía:



172. Alberto Muro, *Lado meridional de claustro del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso, San Millán de la Cogolla*, 1900-1929, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del IER, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 173.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Ala meridional del claustro bajo del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso.*
4. **Serie:** Fondo Alberto Muro.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Alberto Muro.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de entre 1900-1929.
7. **Técnica:** Se desconoce.
8. **Soporte:** Papel.
9. **Formato /dimensiones:** 24x18 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0136.
Signatura/s: 01/135.
Procedencia: Fondo personal Alberto Muro.
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Se desconocen.
16. **Descripción**

Vista del interior del ala meridional del claustro bajo del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde la esquina suroccidental del claustro bajo del monasterio y recoge frontalmente, en dirección oeste-este, el interior del ala meridional del mismo. El ala sur se cierra al norte por la arquería apuntada del propio claustro bajo, observándose en la imagen cinco de los seis grandes ventanales que separan el patio de esta galería meridional. En cada uno de los pilares se disponen, a media altura, hornacinas que coinciden en su parte alta con el arranque de las bóvedas estrelladas que cubren cada uno de los tramos del claustro bajo. Por el sur, el ala se cierra a través de un muro de sillería en el que tan sólo se disponen las mismas hornacinas que las abiertas en los pilares situados en frente y un entablamento que recorre todo el perímetro del muro, sobre éstas. Al fondo, en el arranque del lado este del claustro bajo se abre un arcosolio de medio punto, elemento idéntico a los dos que también se intuyen al final del muro meridional, en la esquina suroriental. La iluminación de la escena no presenta grandes contrastes, si bien se pueden advertir ciertos aspectos reseñables al respecto. Aunque la luz que procede desde el exterior a través de la arquería apuntada ilumina con mayor intensidad el muro meridional de cierre del claustro bajo que la cara interna de la propia arquería o las bóvedas estrelladas que cubren el espacio, no lo hace de manera directa, pues sobre el pavimento de la galería no se proyectan las siluetas de los ventanales apuntados que dejan pasar dicha luz solar. Sí que se aprecia un contraste llamativo

entre los contrafuertes que descargan el peso de esta arquería, intensamente iluminados, y los pilares que dan al interior de la galería en los que se disponen hornacinas vacías, en penumbra.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, San Millán de la Cogolla.

18. Descriptores temáticos:

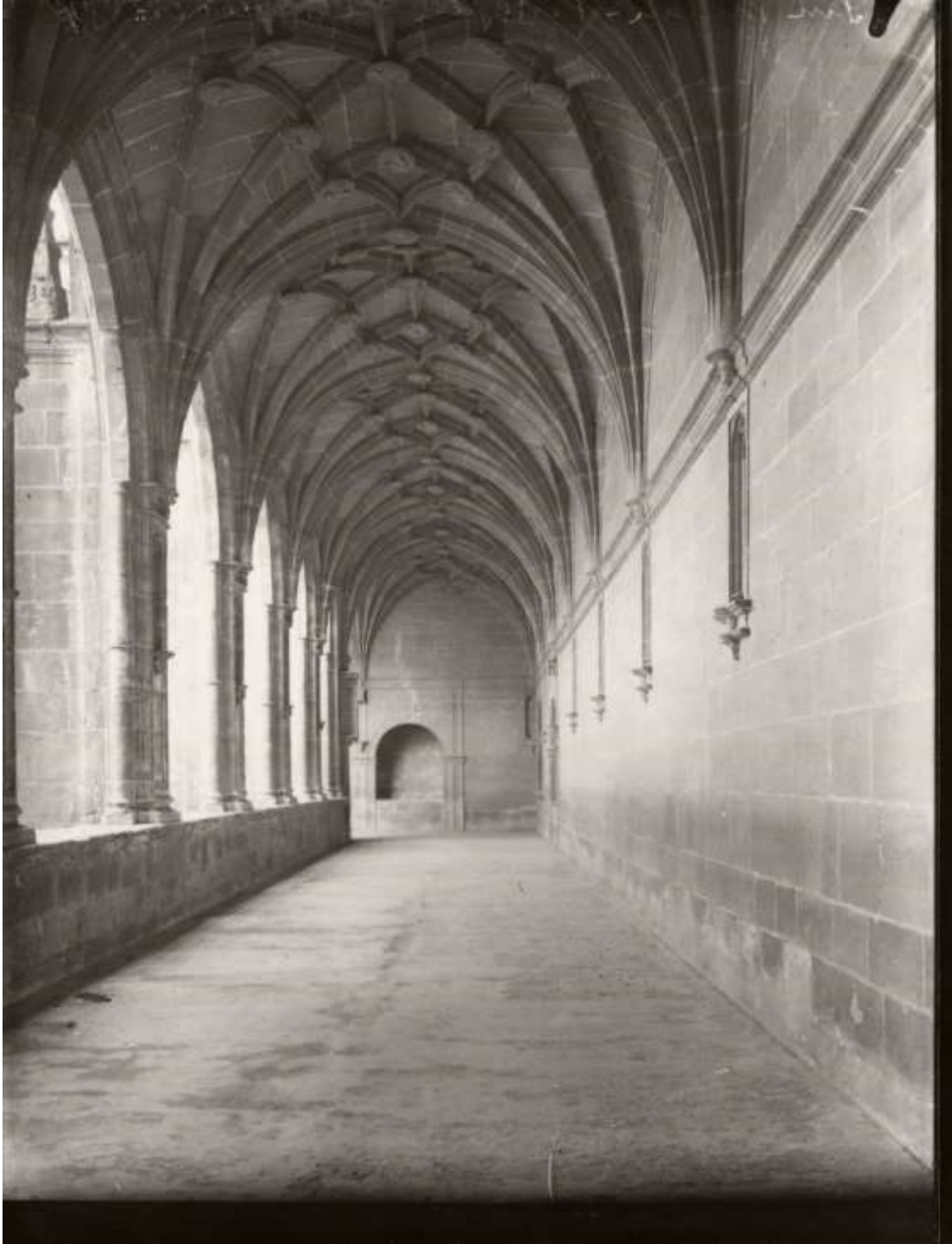
Organismos: Monasterio de San Millán de la Cogolla.

Materias: Arquitectura religiosa.

19. Descriptores onomásticos: Alberto Muro (fotógrafo).

20. Observaciones: Negativo en placa de vidrio en nº de inventario 3.0073. Cronología tomada en base al negativo (3.0073), el positivo es de la década de los setenta del siglo XX.

21. Bibliografía:



173. Alberto Muro, *Ala meridional del claustro bajo del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso*, San Millán de la Cogolla, 1900-1929, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del IER, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 174.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Interior del claustro alto del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso.*
4. **Serie:** Fondo Alberto Muro.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Alberto Muro.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de entre 1900-1929.
7. **Técnica:** Se desconoce.
8. **Soporte:** Papel.
9. **Formato /dimensiones:** 17x22 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0137.
Signatura/s: 01/136.
Procedencia: Fondo personal Alberto Muro.
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:**
-*Rioja Industrial*, Logroño, septiembre de 1933, nº 13, s.p. (GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio y MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Laura (ed.), *Rioja Industrial (1920-1936). Edición facsímil*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2008, vol. 3, p. 817).
-Catálogo de Exposición, *Cien años de fotografía en La Rioja*. Logroño, Cultural Rioja, 1992 (Jesús Rocandio, comisario; textos de Rafael Azcona, Bernardo Sánchez, Emilio Walski, Luis Vicente Elías, Urbano Espinosa, Jesús Rocandio y Lino Uruñuela), p. 175.
-Catálogo de Exposición, *Alberto Muro. Fotografías (1895-1935)*. Logroño, Ayuntamiento de Logroño, Casa de la Imagen, 2009 (Jesús Rocandio, comisario; textos de Antonio Comi, Alberto Egido, Isabel Murillo y Jesús Rocandio), p. 92.
15. **Derechos de autor:** Se desconocen.
16. **Descripción:**
Vista del interior de la galería oriental del claustro alto del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada desde el ángulo suroriental del interior de dicho claustro alto, y recoge, en dirección sur-norte, la galería este por completo y parte del arranque de la meridional. En los dos tercios derechos de la imagen se reproduce esta galería oriental del claustro alto compuesta, al oeste por seis tramos de balcones adintelados enmarcados en una estructura en arco de medio punto en cuya luz se disponen cristalerías semicirculares. El muro perimetral, situado al este, se caracteriza por un zócalo pintado hasta casi la mitad de la pared y la aparición de dos puertas que dan acceso a las dependencias monásticas situadas encima de la sacristía. El espacio se cubre con lunetos que apean sobre pilastras levemente resaltadas en volumen en el lado de la balconada y sobre

ménsulas en el muro perimetral, entre cuyos espacios se disponen pequeñas cartelas, bajo los medios puntos pintados. El tercio inferior restante de la imagen muestra el balcón más oriental de la galería sur del claustro alto. A través del mismo, pues al igual que en el lado oriental las puertas también aparecen abiertas, se puede observar el ángulo noroccidental de la fachada del claustro que se abre hacia el patio. En la escena predomina la oscuridad de la estancia, generada por la propia estructura del claustro alto, si bien ofrece un compositivo juego de luces y sombras que se origina por la entrada directa de la luz solar desde el este a través de los balcones y, en menor medida, las cristaleras de medio punto que se disponen sobre éstos. La penumbra de la galería este del claustro alto contrasta de manera destacada con la silueta de luz de los vanos adintelados de los balcones, que se proyectan de manera regular sobre el enlosetado. Asimismo, la figura semicircular de las cristaleras superiores se proyecta igualmente, aunque con menor intensidad, sobre la parte inferior del muro perimetral, contribuyendo a la iluminar este elemento. Otra zona de contrastes lumínicos, aunque mucho menos reseñables, se localiza en la bóveda, cuyos lunetos alternan zonas más oscuras con otras de mayor luminosidad realzando su estructura.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, San Millán de la Cogolla.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Monasterio de San Millán de la Cogolla.

Materias: Arquitectura religiosa.

19. Descriptores onomásticos: Alberto Muro (fotógrafo).

20. Observaciones: Negativo en placa de vidrio en nº de inventario 3.0060. Cronología tomada en base al negativo (3.0060), es positivo es de la década de los setenta del siglo XX.

21. Bibliografía:



174. Alberto Muro, *Interior del claustro alto del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso, San Millán de la Cogolla, 1900-1929*, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del IER, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 175.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Sacristía del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso.*
4. **Serie:** Fondo Alberto Muro.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Alberto Muro.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de entre 1900-1929.
7. **Técnica:** Se desconoce.
8. **Soporte:** Papel.
9. **Formato /dimensiones:** 17,5x23,5 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno; la placa de vidrio del negativo original está fracturada de arriba abajo, por el centro de la imagen.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0138.
Signatura/s: 01/137.
Procedencia: Fondo personal Alberto Muro.
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Se desconocen.
16. **Descripción:**

Vista general de la sacristía del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada desde el acceso a la propia estancia y recoge frontalmente, en dirección norte-sur, la sacristía de la iglesia situada en el lado oriental del monasterio, al sur de la iglesia. La imagen muestra una estancia longitudinal con bóveda de lunetos sobre arcos fajones de medio punto que apean sobre pilastras de sección cuadrangular. A ambos lados de la sacristía se disponen cajonerías corridas de triple cajón con cuarterones, cuyo respaldo de pedestales y ménsulas decoradas con motivos vegetales enmarcan pinturas. Sobre ambas cajonerías, en la parte alta de las paredes, se localizan cuadros de diversas dimensiones, mucho más grandes los del lado oeste por no contar este muro con ventanales, como sí ocurre en el lado oriental. Al fondo de la sacristía, en último plano, se ubica un retablo de un único cuerpo y ático compuesto por columnas salomónicas y pilastras, todo ello decorado con motivos vegetales y hojarasca, en cuyo centro aparece la imagen de san Millán. En el centro de la estancia, a cierta distancia entre sí, se disponen dos mesas de idéntica factura con profusa decoración. Asimismo, llama la atención el sombrero de ala que descansa sobre una mesa apenas visible en la imagen y que se sitúa junto al acceso a la sacristía, en el lado oeste. La bóveda que cubre el espacio presenta pinturas al fresco de rocalla con elementos florales y vegetales y se decora con tres molduras estucadas de motivos geométricos en cada uno de los tramos. La luz exterior entra en la sacristía a través de los ventanales abiertos en los lunetos del

muro este, iluminando la gran mayoría de la estancia y quedando en penumbra la cajonería, las paredes y los cuadros que en este muro oriental se disponen. Asimismo, esta entrada de luz de manera transversal desde la zona oriental provoca que los elementos colocados en el centro de la estancia proyecten sus sombras sobre el pavimento enlosetado, como ocurre con la silueta de las mesas dispuestas en el centro de la sacristía.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, San Millán de la Cogolla.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Monasterio de San Millán de la Cogolla.

Materias: Arquitectura religiosa, Cajonería, Pintura, Retablo, Escultura.

19. Descriptores onomásticos: Alberto Muro (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos. Negativo en placa de vidrio en nº de inventario 3.0051. Cronología tomada en base al negativo (3.0051), el positivo es de la década de los setenta del siglo XX.

21. Bibliografía:



175. Alberto Muro, *Sacristía del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso, San Millán de la Cogolla, 1900-1929*, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del IER, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 176.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Sacristía del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso.*
4. **Serie:** Fondo Alberto Muro.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Alberto Muro.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de entre 1900-1929.
7. **Técnica:** Se desconoce.
8. **Soporte:** Papel.
9. **Formato /dimensiones:** 17,5x24 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno; pérdida de material de la placa de vidrio del negativo original en la esquina inferior derecha.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0139.
Signatura/s: 01/138.
Procedencia: Fondo personal Alberto Muro.
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:**
-Catálogo de Exposición, *Alberto Muro. Fotografías (1895-1935)*. Logroño, Ayuntamiento de Logroño, Casa de la Imagen, 2009 (Jesús Rocandio, comisario; textos de Antonio Comi, Alberto Egido, Isabel Murillo y Jesús Rocandio), p. 91.
15. **Derechos de autor:** Se desconocen.
16. **Descripción:**
Vista general de la sacristía del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada desde el acceso a la propia estancia y recoge frontalmente, en dirección norte-sur, la sacristía de la iglesia situada en el lado oriental del monasterio. La imagen muestra una estancia longitudinal con bóveda de lunetos sobre arcos fajones de medio punto que apean sobre pilastras de sección cuadrangular. A ambos lados de la sacristía se disponen cajonerías corridas de triple cajón con cuarterones cuyo respaldo de pedestales y ménsulas decoradas con motivos vegetales enmarcan pinturas. Sobre ambas cajonerías, en la parte alta de las paredes, se localizan cuadros de diversas dimensiones, mucho más grandes los del lado oeste por no contar este muro con ventanales, como sí ocurre en el lado oriental. Al fondo de la sacristía, en último plano, se ubica un retablo de un único cuerpo y ático compuesto por columnas salomónicas y pilastras, todo ello decorado con motivos vegetales y hojarasca, no pudiendo observar la imagen colocada en el centro del mismo por haber sido cubierto el espacio destinado a ello con un pequeño telón de color claro. En el centro de la estancia, a cierta distancia entre sí, se disponen dos mesas de idéntica factura con profusa decoración. La bóveda que cubre el espacio presenta pinturas al fresco de rocalla con elementos

florales y vegetales y se decora con tres molduras estucadas de motivos geométricos en cada uno de los tramos. La luz exterior entra en la sacristía a través de los ventanales abiertos en los lunetos del muro este, iluminando con bastante intensidad la gran mayoría de la estancia y quedando en penumbra tan sólo la cajonería corrida que se dispone en este muro oriental. Asimismo, esta entrada de luz de manera transversal desde la zona oriental, evidenciada por el gran destello que se advierte en la ventana más cercana al lugar de la toma, provoca que los elementos colocados en el centro de la estancia proyecten tímidamente sus sombras sobre el pavimento enlosetado, como ocurre con la silueta de las mesas dispuesta en primer plano, en el centro de la sacristía.

17. Descriptores geográficos (país, provincia, localidad, vía o término).

España, La Rioja, San Millán de la Cogolla.

18. Descriptores temáticos (actividad, objeto, obras de arte, arquitectura...).

Organismos: Monasterio de San Millán de la Cogolla.

Materias: Arquitectura religiosa, Cajonería, Pintura, Retablo, Escultura.

19. Descriptores onomásticos: Alberto Muro (fotógrafo).

20. Observaciones: Negativo en placa de vidrio en nº de inventario 3.0052. Cronología tomada en base al negativo (3.0052), el positivo es de la década de los setenta del siglo XX.

21. Bibliografía:



176. Alberto Muro, *Sacristía del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso, San Millán de la Cogolla, 1900-1929*, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del IER, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 177.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Biblioteca del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso.*
4. **Serie:** Fondo Alberto Muro.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Alberto Muro.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de entre 1900-1929.
7. **Técnica:** Se desconoce.
8. **Soporte:** Papel.
9. **Formato /dimensiones:** 17x23 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0141.
Signatura/s: 01/140.
Procedencia: Fondo personal Alberto Muro.
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:**
-GARRÁN, Constantino, *San Millán de la Cogolla y sus dos insignes monasterios*. Logroño, Sucesor de Delfín Merino (hijo), 1929, p. 115.
-Catálogo de Exposición, *Alberto Muro. Fotografías (1895-1935)*. Logroño, Ayuntamiento de Logroño, Casa de la Imagen, 2009 (Jesús Rocandio, comisario; textos de Antonio Comi, Alberto Egido, Isabel Murillo y Jesús Rocandio), p. 90.
15. **Derechos de autor:** Se desconocen.
16. **Descripción:**
Vista general de la biblioteca del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada desde la esquina nororiental de la estancia y recoge, en dirección noreste-suroeste, la biblioteca localizada en el ala oriental del claustro alto del monasterio. Por el ángulo de la toma, la imagen muestra al completo la estantería corrida de doble planta que se localiza en el lado occidental y parte de la situada en el lado meridional. En ambos casos la planta inferior se compone de módulos de estanterías de cuatro pisos enmarcados por pilastras acanaladas y jónicas de escasa profundidad que sustentan un entablamento con dentículos en la parte alta. La planta superior posee una estructura decorativa similar a la inferior, pero, en vez de pilastras simples jónicas, presenta pilastras dobles corintias. Esta planta superior se cierra por medio de una balaustrada de pilares cajeados y balaustres. En el lado oeste de la estancia, la estantería corrida cubre la totalidad del muro, exceptuando la parte central donde se localiza el acceso a la biblioteca a través de un gran arco de medio punto que, en la imagen, apenas se intuye. Por su parte, en el lado meridional, al fondo de la estancia, se reduce el número de estanterías y en la parte central del piso superior, se

dispone una hornacina culminada en frontón triangular en la que descansa una imagen de la Virgen. Para la identificación de los libros, sobre cada uno de los módulos, se incluyen unas referencias alfanuméricas con una cartela entre letra y número. Del lado suroccidental de la estantería, junto a la entrada de la biblioteca, se puede observar la escalera de acceso al piso superior a través de un vano adintelado cuyas jambas repiten las molduras de pilastras acanaladas de estilo jónico. Todas las estanterías de la estancia están abarrotadas de códices, libros y volúmenes, en su mayor parte, de notoria antigüedad. En el centro de la estancia se disponen dos mesas con chambrana recortada separadas entre sí, la más próxima al fotógrafo con tinteros y otros instrumentos de escritura. En el centro del techo se observa parcialmente la pintura al fresco del escudo de la abadía. La luz exterior accede a la estancia a través de un único ventanal situado en el muro este del edificio, generando un gran foco de luz cuya trayectoria es visible en el suelo y que consigue iluminar gran parte de las estanterías localizadas en el lado oeste, dejando en penumbra las zonas situadas en primer y último plano.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, San Millán de la Cogolla.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Monasterio de San Millán de la Cogolla.

Materias: Arquitectura religiosa, Biblioteca, Mobiliario, Escultura, Pintura.

19. Descriptores onomásticos: Alberto Muro (fotógrafo).

20. Observaciones: Negativo en placa de vidrio en nº de inventario 3.0054. Cronología tomada en base al negativo (3.0054), el positivo es de la década de los setenta del siglo XX.

21. Bibliografía:



177. Alberto Muro, *Biblioteca del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso, San Millán de la Cogolla, 1900-1929*, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del IER, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 178.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Trascoro de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso.*
4. **Serie:** Fondo Alberto Muro.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Alberto Muro.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de entre 1900-1929.
7. **Técnica:** Se desconoce.
8. **Soporte:** Papel.
9. **Formato /dimensiones:** 17x23,5 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno; pérdida de material en la esquina superior derecha y fractura en la esquina inferior derecha de la placa de vidrio del negativo original.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0142.
Signatura/s: 01/141.
Procedencia: Fondo personal Alberto Muro.
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:**
-GARRÁN, Constantino, *San Millán de la Cogolla y sus dos insignes monasterios*. Logroño, Sucesor de Delfín Merino (hijo), 1929, p. 77.
15. **Derechos de autor:** Se desconocen.
16. **Descripción:**
Vista general del trascoro de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada desde los pies de la iglesia y recoge frontalmente, en dirección oeste-este, la zona del trascoro y la parte alta de la nave central de la iglesia del monasterio. En primer plano se presenta el tramo de los pies del templo, con un camino central enlosetado de manera distinta al resto de pavimento, que conduce hasta las puertas del trascoro, y dos robustos pilares cilíndricos que separan la nave central de las capillas laterales. Adosado al pilar meridional aparece un púlpito de madera con escalera cuyo tornavoz se corona con templete y cuyos relieves del antepecho no se aprecian por presentarse en sombra. Sin embargo, el protagonismo recae sobre las puertas del trascoro, que aparecen en el centro de la imagen. Presentan decoración de entrepaños en rocalla y se coronan con un óculo circular de similar ornamentación, dispuesto de tal manera que los rayos solares del equinoccio traspasen al mismo tiempo este óculo y el que se abre en el muro occidental, reflejando un círculo perfecto sobre la rejería. La hoja izquierda de estas puertas se encuentra entreabierta en el momento de la toma, aunque apenas deja ver los elementos del coro bajo que hay detrás de ella. A ambos lados de las puertas del trascoro se disponen dos retablos idénticos compuestos por banco, cuerpo de tres calles y ático. Presentan profusa decoración en rocalla y en la

hornacina central cobijan imágenes titulares de santa Áurea, el meridional, y santa Potamia, el septentrional. Al fondo, a continuación del trascoro se observa parte de la cabecera de la iglesia. En concreto, se aprecian parcialmente la rejería que separa el coro bajo del resto de la nave central, las bóvedas de crucería estrellada que cubren sus tramos, los pilares y arcos torales del crucero, la cúpula con casetones geométricos que se levanta sobre éste y el retablo mayor de la zona del altar. La escena presenta un marcado contraste lumínico entre la zona del trascoro, que recibe la luz exterior de manera directa a través del óculo que se abre en altura en el muro occidental de la iglesia, y el tramo del templo que se presenta en primer plano, en penumbra. En consecuencia, tanto las puertas del trascoro como los retablos que las flanquean y los pilares cilíndricos a los que se adosan aparecen bien iluminados. Frente a ello, el pavimento de entrada a la iglesia, el arranque de los pilares del primer tramo y la parte baja del púlpito, localizado en el lado meridional, apenas reciben luz del exterior y se muestran en la oscuridad, dificultando apreciar todos sus detalles. Del mismo modo, el resto de la nave que se observa en último plano también presenta ciertos contrastes lumínicos, aunque no tan acusados. Mientras las bóvedas de los tramos siguientes al trascoro y el propio presbiterio aparecen en penumbra, el casetonado de la cúpula que se dispone sobre el crucero recibe la entrada directa de la luz desde su correspondiente linterna.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, San Millán de la Cogolla.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Monasterio de San Millán de la Cogolla.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura, Púlpito, Retablo.

19. Descriptores onomásticos: Alberto Muro (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos. Negativo en placa de vidrio en nº de inventario 3.0056. Cronología tomada en base al negativo (3.0056), el positivo es de la década de los setenta del siglo XX.

21. Bibliografía:



178. Alberto Muro, *Trascoro de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso, San Millán de la Cogolla, 1900-1929*, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del IER, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 179.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Cancel septentrional de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso.*
4. **Serie:** Fondo Alberto Muro.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Alberto Muro.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de entre 1900-1929.
7. **Técnica:** Se desconoce.
8. **Soporte:** Papel.
9. **Formato /dimensiones:** 22,5x17 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0143.
Signatura/s: 01/142.
Procedencia: Fondo personal Alberto Muro.
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Se desconocen.
16. **Descripción:**

Vista en detalle del cancel septentrional de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde el centro del crucero y recoge, en dirección sur-norte, el cancel septentrional de acceso a la iglesia del monasterio. La mayor parte de la imagen la ocupa el gran cancel de puertas del lado norte, si bien llama la atención el hecho de que no aparezca situada en el centro de la composición, sino desplazada ligeramente hacia el oeste respecto a su eje central. Este cancel de madera se compone de tres paños, uno frontal en el que se localizan las puertas de acceso (cerradas en el momento de la toma) y otros dos laterales, dispuestos de manera oblicua. En todos ellos se repite la decoración de cuarterones con formas geométricas curvas y rectas y ornamentación de rocalla. En los laterales del cancel aparecen remates de ornamentos vegetales de similar factura mientras que sobre el dintel, que alcanza mayor altura, se dispone una estructura trapezoidal con borde curvo que se corona con un florero en relieve del que nacen hacia ambos lados sendas enramadas. Tras el cancel se observa parte del muro septentrional del crucero, el pilar cilíndrico adosado a él por el este y un vano rectangular que se abre tras el florero que remata el propio cancel. A ambos lados de este ventanal se disponen dos cuadros visibles tan sólo en su mitad inferior y cuyos detalles y representaciones no se aprecian por el profundo tono oscuro de sus lienzos. La escena no presenta grandes contrastes de luces y sombras, si bien la zona central del cancel recibe una iluminación más directa que los paños laterales. Asimismo, desde el vano abierto en el muro

septentrional entra un haz de luz que queda difuminado por el ornamento en forma de florero que corona el propio cancel.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, San Millán de la Cogolla.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Monasterio de San Millán de la Cogolla.

Materias: Cancel, Escultura, Arquitectura religiosa, Pintura.

19. Descriptores onomásticos: Alberto Muro (fotógrafo).

20. Observaciones: Negativo en placa de vidrio en nº de inventario 3.0057. Cronología tomada en base al negativo (3.0057), el positivo es de la década de los setenta del siglo XX.

21. Bibliografía:



179. Alberto Muro, *Cancel de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso*, San Millán de la Cogolla, 1900-1929, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del IER, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 180.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Púlpito de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso.*
4. **Serie:** Fondo Alberto Muro.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Alberto Muro.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de entre 1900-1929.
7. **Técnica:** Se desconoce.
8. **Soporte:** Papel.
9. **Formato /dimensiones:** 22x17 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0144.
Signatura/s: 01/143.
Procedencia: Fondo personal Alberto Muro.
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Se desconocen.
16. **Descripción:**

Vista en detalle del púlpito localizado en el pilar meridional de los pies de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde la nave central del templo y recoge frontalmente, en dirección norte-sur, el púlpito que se adosa al penúltimo pilar cilíndrico meridional, a la altura de la tercera capilla lateral sur desde el crucero, de la iglesia del monasterio. En primer plano, en el centro de la imagen, se presenta el púlpito de madera y la escalera de acceso a él. Posee un pie cuadrangular y un fuste hexagonal con figuras de atlantes alados en los ángulos que sustentan la tribuna del púlpito en cuyos paneles o antepechos aparecen relieves de los cuatro evangelistas. Sobre la caja de la tribuna apea un baldaquino con telamones en las roscas que, a su vez, sustentan el tornavoz hexagonal coronado en templete de columnillas, que cobija una escena de la Caridad, y rematado por la figura del Niño Salvador. Tras el púlpito y el robusto pilar de base octogonal al que se encuentra adosado, aparece parte del muro correspondiente a las capillas del lado de la epístola en el que se ubican dos retablos, no apreciándose ninguno de los dos al completo. El localizado más al este se compone de un único cuerpo con columnas corintias pareadas de fuste flameado y ático rematado en frontón triangular en cuyo espacio central aparece un lienzo que representa la Inmaculada Concepción, flanqueado por columnillas corintias flameadas. El ubicado más al oeste también posee un único cuerpo con columnas corintias, de tercio inferior flameado, y ático redondo decorado con rocalla cobijando un lienzo de san Andrés. Las imágenes titulares de ambos retablos aparecen ocultas tras pequeños telones. Detrás del pilar central,

tapados en parte por él, también se asoma un lienzo en la parte baja y, sobre éste, un pequeño ventanal rectangular cerrado. La escena se ilumina de manera homogénea y apenas se observan grandes contrastes de luces y sombras más allá de los generados por los propios relieves y motivos ornamentales del púlpito o los retablos del fondo.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, San Millán de la Cogolla.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Monasterio de San Millán de la Cogolla.

Materias: Púlpito, Arquitectura religiosa, Escultura, Retablo, Pintura.

19. Descriptores onomásticos: Alberto Muro (fotógrafo).

20. Observaciones: Negativo en placa de vidrio en 3.0055. Cronología tomada en base al negativo, el positivo es de la década de los setenta del siglo XX.

21. Bibliografía:



180. Alberto Muro, *Púlpito de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso*, San Millán de la Cogolla, 1900-1929, copia positiva sobre papel (Fondo Fotográfico del IER, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 181.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Vista general del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 18,1x23,9 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0996.
Signatura/s: 03/204.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista general desde el noroeste del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada desde el cruce en el que confluyen los caminos norte y oeste que rodean la plaza septentrional del monasterio y recoge, en dirección noroeste-sureste, una vista del conjunto arquitectónico monástico y del paisaje natural que se sitúa al sur. En primer plano, la imagen ofrece la imagen del camino, pedregoso y con fuertes desniveles, que se delimita a este y sur por un murete de piedra de sillería y mampostería de no demasiada altura con un pilar de sección octogonal culminado en pináculo redondeado en la esquina. En el lado occidental de este murete de piedra, que se va decreciendo en altura de manera escalonada, sobresale la figura de una mujer que se asoma hacia la plaza norte del monasterio. Asimismo, siguiendo el camino hacia el sur, aparece un pequeño edificio de piedra y parte de una muralla con un arco de acceso a los edificios situados en el lado occidental. Tras el murete perimetral, aparece el conjunto monástico de Yuso, del que se observan tan solo las partes altas del mismo que asoman por encima de dicha cerca. En cuanto a los edificios que se observan en la imagen, el que predomina por su presencia respecto al resto se corresponde con la iglesia, dominando la mitad izquierda de la fotografía. La fachada norte, en la que sobresale en altura el brazo del crucero, se caracteriza por la presencia regular de ventanales rectangulares, cegados en su mayor parte. De la fachada occidental se adivina la parte superior de su portada de ingreso y el óculo que se abre sobre ella. Lo más llamativo del edificio aparece sobre el tejado, en la zona de la cabecera, donde se puede apreciar una pequeña linterna octogonal y, más hacia el este, la torre campanario ochavada acabada en chapitel. Hacia el oeste se aprecian los pisos superiores

de la portería y la mayordomía, así como el coronamiento triangular de la portada de acceso al monasterio, cobijada bajo un gran arco de medio punto. Detrás del complejo monumental se levantan los montes del valle, destacando por su fisionomía, el monte situado más al oeste, en el que se disponen en la parte intermedia campos de cultivo en pendiente. La escena presenta una iluminación homogénea y, pese a la multitud de elementos que se retratan en ella tanto de tipo arquitectónico como natural, son casi inexistentes los contrastes de luces y sombras, haciendo pensar que la fotografía fue capturada durante un día nublado.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, San Millán de la Cogolla.

18. Descriptores temáticos:

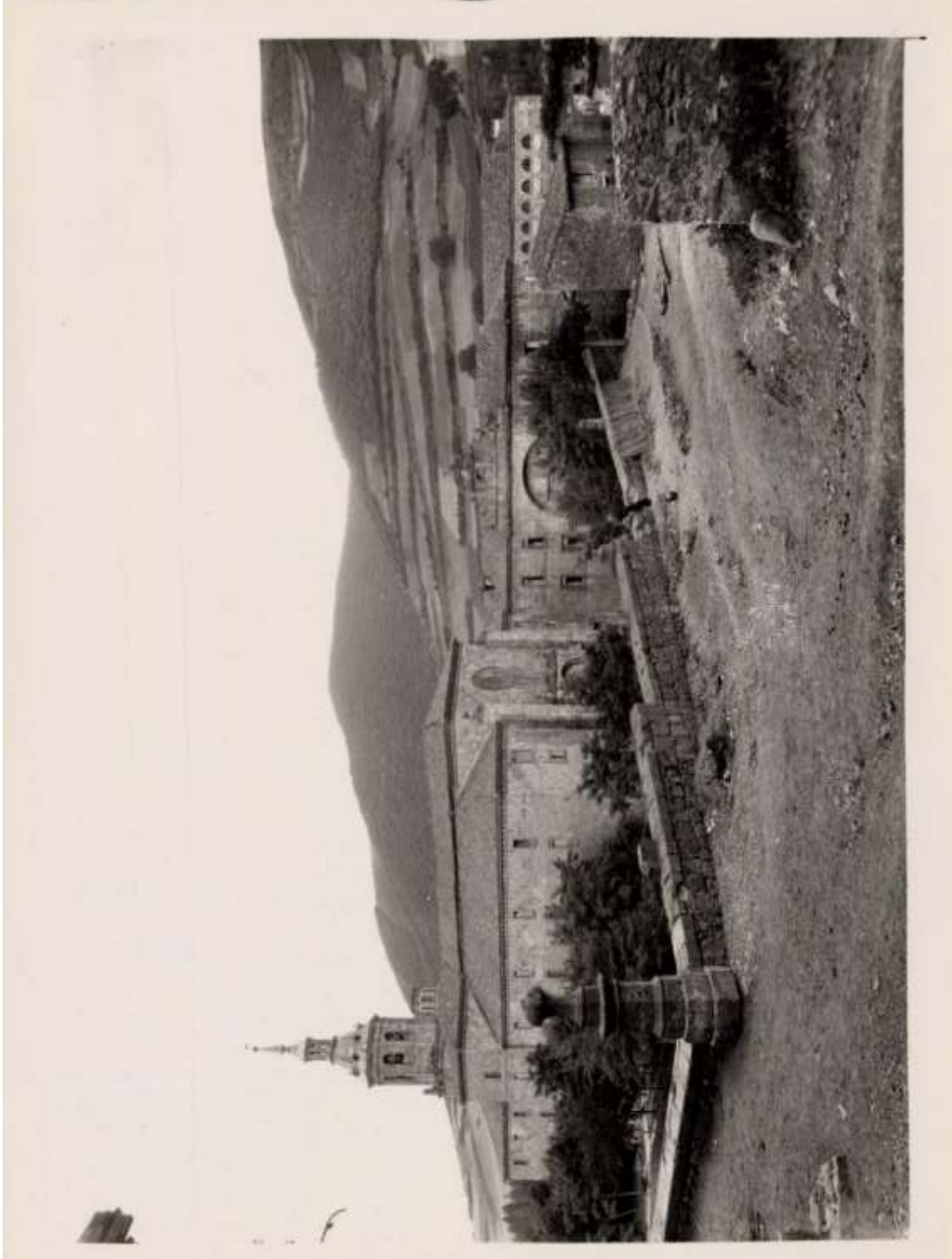
Organismos: Monasterio de San Millán de la Cogolla.

Materias: Paisaje, Arquitectura religiosa, Etnografía.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



181. Pelai Mas, *Vista general del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso, San Millán de la Cogolla, 1931*, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del IER, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 182.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Vista de la plaza de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 18,1x23,9 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0997.
Signatura/s: 03/205.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista general de la plaza septentrional y la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada desde el camino situado al oeste del complejo arquitectónico, asomándose por encima del murete perimetral, y recoge, en dirección noroeste-sureste, parte de la plaza situada al norte del monasterio y de las fachadas septentrional y occidental de la iglesia del mismo. En primer plano, la imagen se centra en la plaza ajardinada que circunda el conjunto arquitectónico por el norte en la que se distribuyen de manera desigual árboles de frondosas copas con otros que, por su porte y la estructura que los rodea, han sido plantados recientemente. Sobre el manto de hierba de este primer espacio de la plaza se abren pequeños caminos producto del paso reiterado de la gente por ellos, pero que distan del pavimento que se localiza en el entorno inmediato a la iglesia y la portada de acceso al monasterio sobre el que aparece, frente al ángulo noroccidental del templo, un automóvil. En lo que respecta a las edificaciones visibles del monasterio, el mayor protagonismo lo asumen las fachadas norte y oeste de la iglesia. De la primera, en la que sobresale el volumen del brazo septentrional del crucero, lo más destacable son los vanos rectangulares que se disponen de manera regular a lo largo del muro. Por su parte, en la fachada occidental se localiza el acceso a la iglesia bajo un gran arco de medio punto que cobija la portada en ingreso adintelado y, por encima de ésta, un gran óculo circular para iluminar el interior del templo. De esta iglesia también sobresalen en la imagen la pequeña linterna octogonal y la torre campanario ochavada y rematada en chapitel, que se adosa al este de la capilla mayor. Asimismo, hacia el oeste aparece una construcción de tres pisos que se corresponde con la portería y mayordomía, de la cual se observan algunos de los ventanales y balcones abiertos en los pisos superiores y el remate triangular con óculo avado y pináculos que corona la portada

de acceso al propio monasterio. Tras estos edificios se asoman tímidamente dos de las lomas de la sierra que se sitúa al sur. La escena presenta una iluminación homogénea, sin apreciarse apenas reseñables contrastes o juegos de luces y sombras, haciendo pensar que la toma se llevó a cabo un día nublado.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, San Millán de la Cogolla.

18. Descriptores temáticos:

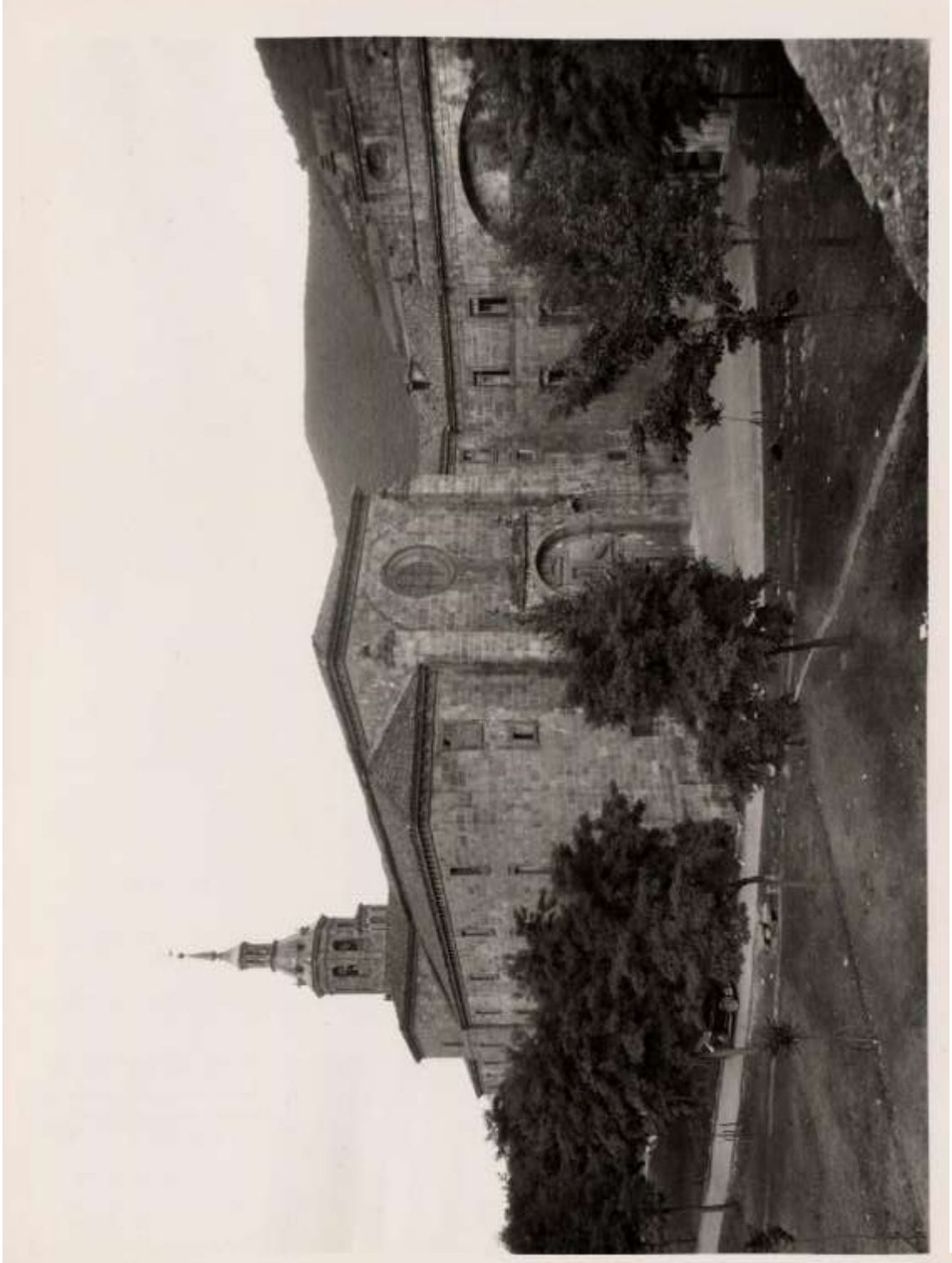
Organismos: Monasterio de San Millán de la Cogolla.

Materias: Paisaje, Arquitectura religiosa.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



182. Pelai Mas, *Vista de la plaza de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso, de Yuso, San Millán de la Cogolla*, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del IER, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 183.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Vista de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 18,1x23,8 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno (presenta dos trazos que cruzan la esquina superior izquierda de la imagen).
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.0998.
Signatura/s: 03/206.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista general de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso desde el noroeste. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada desde el camino situado en el lado oeste del monasterio y recoge parcialmente, en dirección noroeste-sureste, las fachadas septentrional y occidental de la iglesia del monumento. En primer plano se presenta la parte occidental del murete de sillería y mampostería que cierra el espacio de la plaza septentrional del monasterio en altura. Este murete se va escalonando a medida que se extiende hacia el sur y presenta pilares rematados en pináculos, tanto en el ángulo noroeste como en otros puntos del mismo. Junto al pináculo situado más al sur aparece la figura de un niño que vuelve su mirada hacia el monasterio y que sirve de escala de la propia cerca de piedra y del resto de los edificios monásticos. Tras este murete y, más allá de las frondosas copas de los árboles plantados en la plaza septentrional, aparecen los cuerpos superiores de las fachadas septentrional y occidental de la iglesia. La primera, en la que sobresale en altura el volumen correspondiente al brazo norte del crucero, se caracteriza por la disposición regular de ventanas rectangulares, en su mayor parte cegadas. De la fachada occidental, además de los estribos que remarcan la anchura de la nave central, se aprecia la parte superior del arco de medio punto que cobija la portada de acceso a la iglesia desde los pies y el gran óculo circular que se abre en altura. Además de los tejados a cuatro aguas que cubren los volúmenes de la iglesia, uno de los elementos que atraen la atención del espectador lo constituye la torre campanario ochavada y rematada en chapitel que se adosa al este de la capilla mayor. El paisaje fotografiado lo completan, al fondo, los

montes de la sierra situada al sur, apareciendo algunos campos de cultivo en pendiente en la loma localizada en el extremo oriental. La escena presenta una iluminación homogénea, sin apreciarse apenas reseñables contrastes o juegos de luces y sombras, haciendo pensar que la toma se llevó a cabo un día nublado.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, San Millán de la Cogolla.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Monasterio de San Millán de la Cogolla.

Materias: Paisaje, Arquitectura religiosa.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



183. Pelai Mas, *Vista de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso, San Millán de la Cogolla, 1931*, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del IER, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 184.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Vista de la fachada septentrional de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
 - Editor:** No procede.
 - Impresor:** No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 23,9x18,1 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
 - Colección:** Archivo IER.
 - Nº de inventario:** 1.0999.
 - Signatura/s:** 03/207.
 - Procedencia:** Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
 - Fecha de entrada:** Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista parcial de la fachada norte de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde el camino que se localiza en el extremo occidental del monasterio y recoge, en dirección oeste-este, parte de la fachada septentrional de su iglesia. El primer plano está dominado por las frondosas copas de dos árboles de los árboles que se disponen en la plaza septentrional que circunda el edificio y que se localizan junto al camino principal de acceso al monasterio, sobre el que se encuentra estacionado un automóvil de color oscuro. Estos árboles ocultan la mitad inferior de la fachada septentrional de la iglesia, dejando tan solo al descubierto los últimos tramos de ventanales adintelados que se disponen de manera regular a lo largo del muro. En los aleros de las techumbres a cuatro aguas que cubren este espacio lateral del lado del evangelio aparecen canes simples de sección cuadrangular. En la imagen también se advierte el volumen de mayor altura que se corresponde con el brazo norte del crucero, sobre el cual se levantan una pequeña linterna octogonal y la torre campanario ochavada con vanos de medio punto rematada en chapitel. En el extremo derecho de la imagen también se observa parte de la fachada occidental de la iglesia que se corresponde con el cuerpo lateral del lado del evangelio y en el que se disponen, en altura, dos vanos adintelados de diferente tamaño, total o parcialmente cegados con ladrillos. La escena presenta una iluminación homogénea, sin apreciarse apenas reseñables contrastes o juegos de luces y sombras, haciendo pensar que la toma se llevó a cabo un día nublado.
17. **Descriptorios geográficos:** España, La Rioja, San Millán de la Cogolla.

18. Descriptores temáticos:

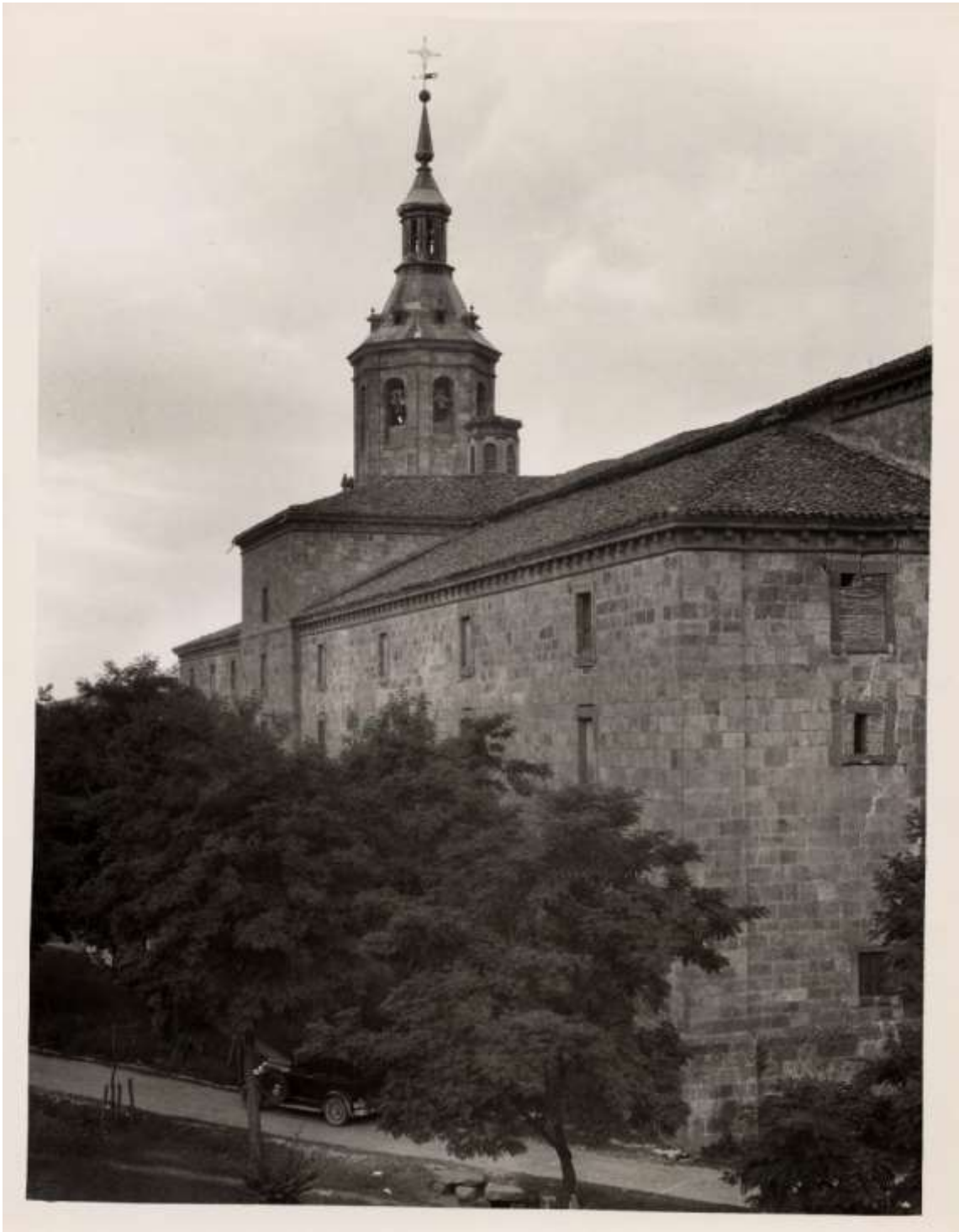
Organismos: Monasterio de San Millán de la Cogolla.

Materias: Arquitectura religiosa.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



184. Pelai Mas, *Vista de la fachada septentrional de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso*, San Millán de la Cogolla, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del IER, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 185.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Vista de la portada de acceso al monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 18,1x23,8 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.1000.
Signatura/s: 03/208.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista general de la plaza septentrional y la portada de acceso al monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada desde el espacio ajardinado de la plaza de la iglesia y recoge, en dirección norte-sur, parte de este mismo espacio adyacente al complejo arquitectónico y la portada principal de acceso al monasterio. En primer plano aparecen varios árboles de diferente porte y edad distribuidos a ambos lados del camino principal de acceso al monasterio, sobre el terreno herbáceo, y que permiten encuadrar en el centro de la composición dicha portada. Ésta se observa casi por completo y se estructura en torno a un gran arco de medio punto entre pilastras cajeadas y entablamento de triglifos que la cobija. Posee ingreso adintelado con marco moldurado en orejas, entre pares de columnas corintias que, a su vez, flanquean hornacinas vacías. Por encima de este cuerpo bajo se dispone un relieve de san Millán Matamoros enmarcado en un rectángulo con moldura perimetral, flanqueado por columnas corintias que dan continuidad a las del piso inferior, si bien en los extremos se coronan con figuras humanas de bulto redondo. Sobre el relieve del santo, a modo de frontispicio, aparece un escudo real con las armas de Castilla y Navarra rodeado de hojarasca. El conjunto se remata en la parte alta con una especie de frontón triangular en el que se abre un óculo ovalado y que se corona con pináculos, acabado en cruz y más alto el situado en el centro. En el momento de la toma, las puertas del ingreso aparecen cerradas. A ambos lados de la portada, oculto por las copas frondosas de los árboles de la plaza, se dispone el muro de tres alturas en cuyo centro se inserta la portada, del que tan sólo se aprecian algunas ventanas adinteladas. En el extremo izquierdo de la imagen también se asoma uno de los estribos que

flanquean la portada occidental de acceso a la iglesia y su remate en pináculo con bola. A pesar de la multitud de elementos retratados, la escena presenta una iluminación homogénea, sin apreciarse apenas reseñables contrastes o juegos de luces y sombras, haciendo pensar que la toma se llevó a cabo un día nublado.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, San Millán de la Cogolla.

18. Descriptores temáticos:

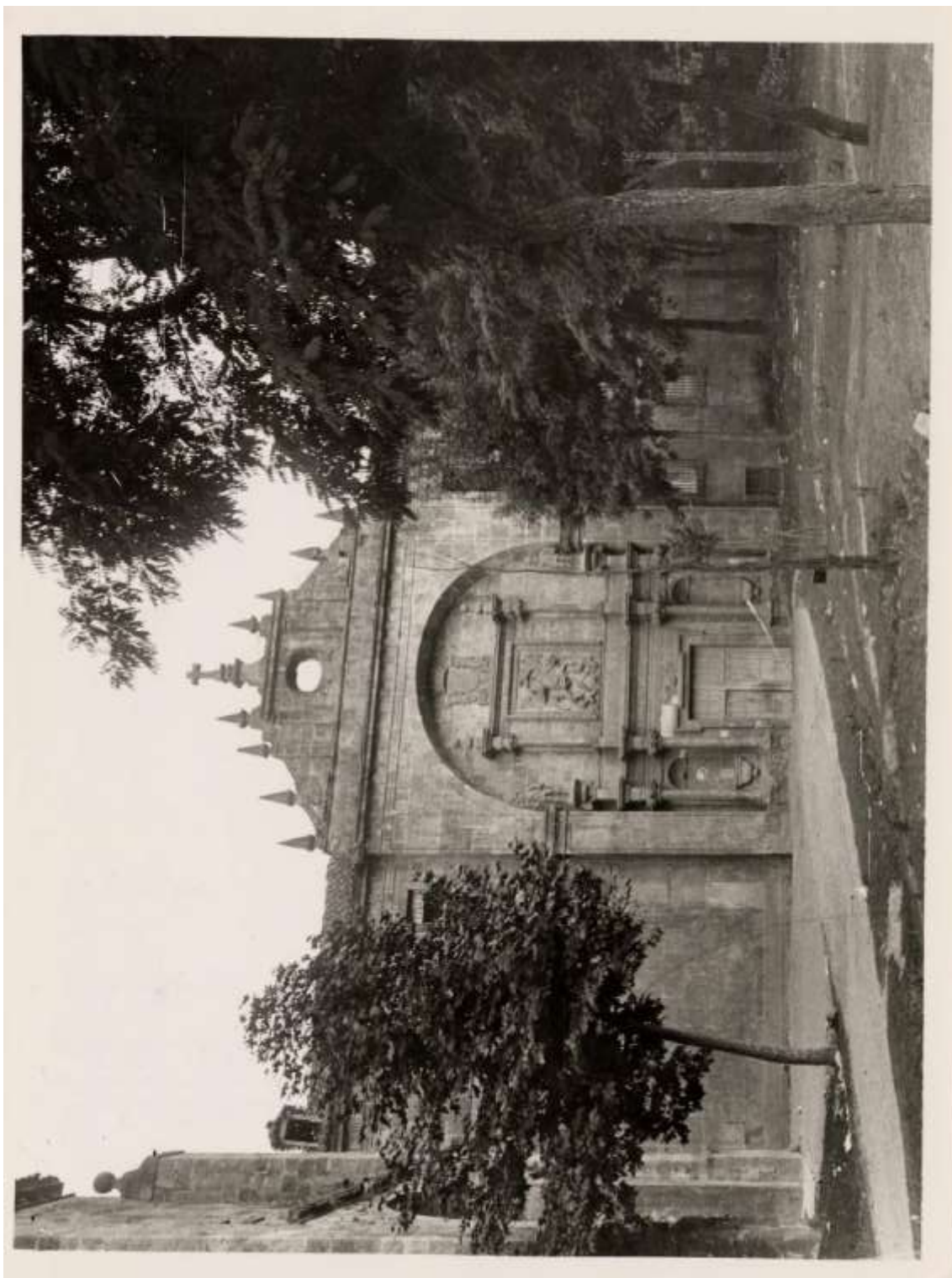
Organismos: Monasterio de San Millán de la Cogolla.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura monumental, Heráldica.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



185. Pelai Mas, *Vista de la portada de acceso al monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso, San Millán de la Cogolla, 1931*, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del IER, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 186.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Portada de acceso al monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 18,1x23,8 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.1001.
Signatura/s: 03/209.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**
Vista en detalle de la portada de acceso al monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada desde el espacio ajardinado de la plaza y recoge, en dirección norte-sur, parte de este mismo espacio adyacente al complejo arquitectónico y la portada principal de acceso al monasterio. En primer plano aparecen varios árboles de diferente porte y edad distribuidos a ambos lados del camino principal de acceso al monasterio, enmarcando en el centro de la composición dicha portada. Ésta se observa casi al completo y se estructura en torno a un gran arco de medio punto entre pilastras cajeadas y entablamento de triglifos que la cobija. Posee ingreso adintelado con marco moldurado en orejas, entre pares de columnas corintias que, a su vez, flanquean hornacinas vacías. Por encima de este cuerpo bajo se dispone un relieve de san Millán Matamoros enmarcado en un rectángulo con moldura perimetral flanqueado por columnas corintias que dan continuidad a las del piso inferior, si bien en los extremos se coronan con figuras reales de bulto redondo. Sobre el relieve del santo, a modo de frontispicio, aparece un escudo real con las armas de Castilla y Navarra rodeado de hojarasca. El conjunto se remata en la parte alta con una especie de frontón triangular en el que se abre un óculo ovalado y que se corona con pináculos, acabado en cruz y más alto el situado en el centro. En el momento de la toma, las puertas del ingreso aparecen cerradas. A ambos lados de la portada, oculto por las copas frondosas de los árboles de la plaza, se dispone el muro de tres alturas en cuyo centro se inserta la portada, del que tan sólo se aprecian algunos detalles como los vanos adintelados que se abren en él y el entablamento con triglifos que recorre la parte alta de todo el conjunto. En el caso concreto del paño oriental, tan

solo se aprecia un vano abalconado en la esquina superior izquierda y, en el del occidental, llegan a mostrarse parcialmente cuatro ventanales. Llamen la atención los dos del piso intermedio, con marco moldurado y reja, y otro que se inicia desde el propio terreno, cuya colmatación a tapado en su parte baja. A pesar de la multitud de elementos retratados, la escena presenta una iluminación homogénea, sin apreciarse apenas reseñables contrastes o juegos de luces y sombras, haciendo pensar que la toma se llevó a cabo un día nublado.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, San Millán de la Cogolla.

18. Descriptores temáticos:

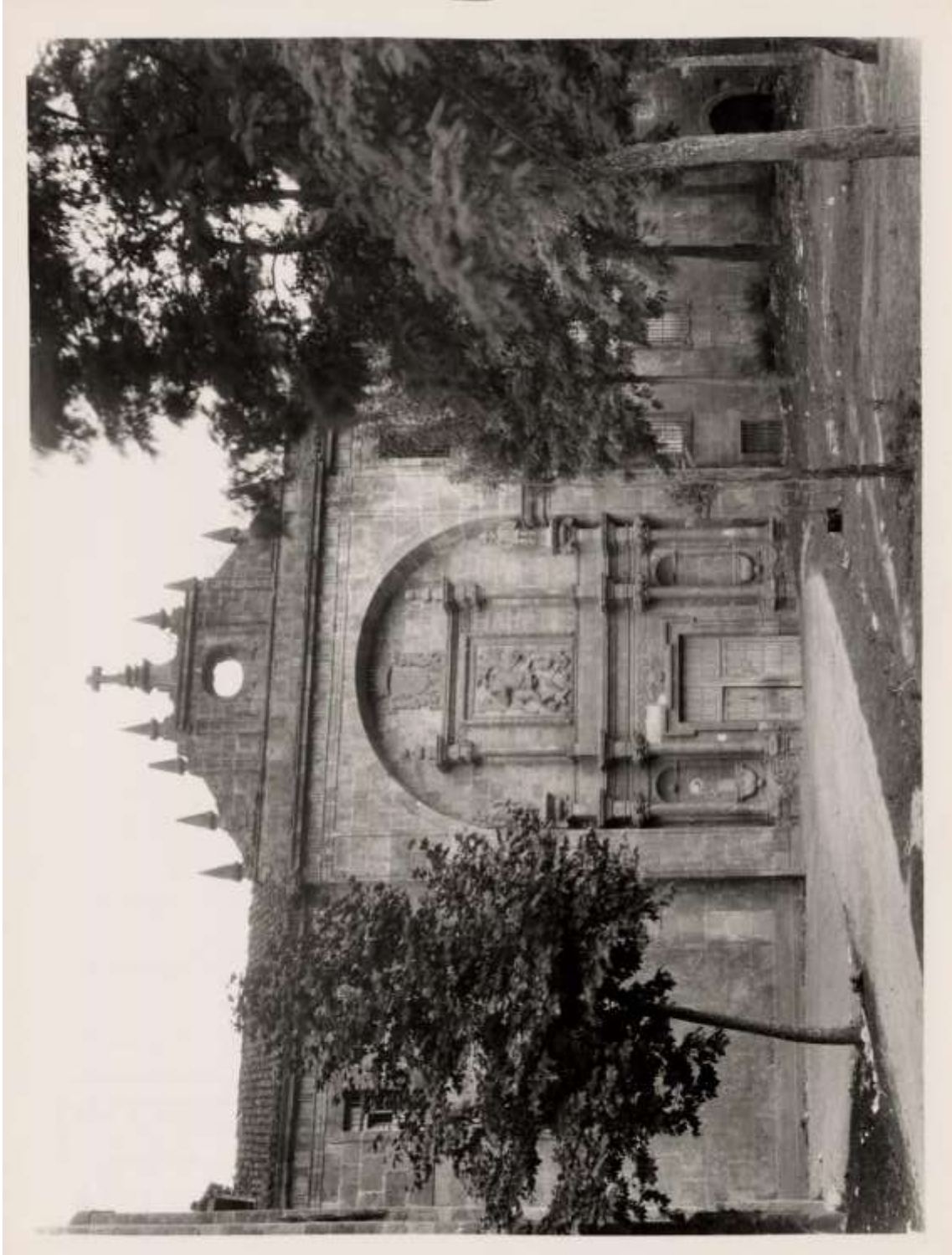
Organismos: Monasterio de San Millán de la Cogolla.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura monumental, Heráldica.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos. Gran similitud con la imagen cat. nº 185, aunque ésta muestra un plano ligeramente más corto y está tomada desde un lugar levemente más desplazado hacia el este, ofreciendo una visión diferente de los muros que se disponen a ambos lados de la portada.

21. Bibliografía:



186. Pelai Mas, *Portada de acceso al monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso, San Millán de la Cogolla, 1931*, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del IER, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 187.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Portada occidental de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 24,2x18 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.1002.
Signatura/s: 03/210.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista general de la portada occidental de acceso a la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde el terreno ajardinado de la plaza que se abre al norte del monasterio y recoge, en dirección noroeste-sureste, parte de la fachada occidental de la iglesia y la portada de acceso que se dispone en ella. En primer plano se muestra parte del espacio de hierba y el camino principal de acceso al monasterio, observándose dos árboles de marcada diferencia en cuanto al porte y la edad de los mismos. El situado en el extremo derecho de la fotografía es de escasa altura y, por el escaso diámetro de su tronco y la estructura de maderas que se dispone a su alrededor, debe haber sido plantado recientemente. Frente a ello, el localizado en el lado izquierdo, junto a la iglesia, alcanza mucha mayor altura y posee una frondosa copa. Tras este árbol se levanta el cuerpo central de la fachada occidental de la iglesia que se corresponde con la nave central de la misma, delimitado a ambos lados por estribos de sección cuadrangular. En la parte baja, flanqueada por estos contrafuertes, se dispone la portada de acceso al templo por el oeste. Se enmarca en una estructura con pináculos en los extremos que sobresale en volumen respecto al resto del muro. A su vez, la portada está cobijada bajo un arco de medio punto y se compone de dos cuerpos. El inferior se configura en torno a un ingreso adintelado, cuyas puertas aparecen abiertas, entre pilastras cajeadas sobre las que se dispone un frontón triangular roto en el centro del que surge el segundo cuerpo, compuesto por hornacina adintelada rematada en frontón semicircular coronado por pináculos de bolas y cruz central. La hornacina rectangular de este segundo cuerpo cobija una imagen de bulto redondo de san Millán y a cada uno de los lados, en altura, aparecen

en relieve los escudos de las casas de Castilla y Navarra, y de la orden abacial. En la parte alta del muro, cortado en la parte superior por el encuadre de la imagen, se muestra el óculo circular que permite la entrada de luz al interior del templo desde este lado occidental. La escena presenta una iluminación homogénea, sin apreciarse apenas reseñables contrastes o juegos de luces y sombras, haciendo pensar que la toma se llevó a cabo un día nublado.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, San Millán de la Cogolla.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Monasterio de San Millán de la Cogolla.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura monumental, Heráldica.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



187. Pelai Mas, *Portada occidental de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso*, San Millán de la Cogolla, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del IER, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 188.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Vista del ángulo noreste del claustro del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 24,1x17,9 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.1003.
Signatura/s: 03/211.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista general del ángulo nororiental del claustro del monasterio de san Millán de la Cogolla, de Yuso. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde uno de los balcones del ala meridional del claustro alto y recoge, en dirección suroeste-noreste, la esquina noreste del claustro del monasterio y parte de la techumbre con el brazo del crucero y la torre ochavada que se adosa al este de la capilla mayor de su iglesia. En primer plano, enmarcando la escena retratada, se presentan parte de las jambas del balcón desde el que está realizada la toma, con grafitos textuales ilegibles en la situada al este, y la barandilla de dicho balcón, compuesta por siete barrotes verticales anillados. A través de este ventanal adintelado se observa el ángulo del claustro del monasterio. En concreto, de la fachada sur se recogen los dos tramos más orientales y la mitad de un tercero, mientras que del lado oriental se observan cuatro de los tramos situados más al norte, siguiendo todos ellos la misma estructura. El claustro bajo se compone de grandes ventanales apuntados entre estribos de sección rectangular rematados por pináculos troncopiramidales con ornamentación vegetal. A través de estos ventanales apuntados se observa parcialmente el espacio interno de los lados septentrional y oriental del claustro bajo donde lo más llamativo son los arcosolios de medio punto que se disponen en sus muros perimetrales. Por su parte, cada uno de los tramos del claustro alto se configura en torno a un arco de medio punto cegado en el que se abre un balcón adintelado con moldura de orejas y, sobre éste, una cristalera semicircular que se adapta a la luz del propio arco. Cada uno de estos arcos cegados se dispone entre columnas adosadas toscanas, que soportan un entablamento

decorado con triglifos. Sobre el claustro alto, en la techumbre de la esquina noreste se levantan diferentes elementos que destacan en altura, como el volumen del brazo sur del crucero, con espadaña acabada en frontón triangular con pináculos; la linterna octogonal de la cúpula del presbiterio, que se asoma tras la espadaña; y la torre campanario ochavada con vanos de medio punto, cegado el de la esquina y con campanas los otros dos que se aprecian en la imagen, que se remata con chapitel. En los extremos occidental y meridional de los tejados del lado norte y este respectivamente asoman pequeñas buhardillas abiertas. De la zona del patio visible en la fotografía, destaca la descuidada vegetación que se dispone de manera irregular, trepando algunas de las plantas y arbustos por los estribos de los ventanales, y el estrecho camino que lo cruza de este a oeste. La iluminación de la escena no presenta demasiados contrastes, si bien se pueden distinguir dos zonas por su mayor o menor claridad. La mitad superior de la imagen, donde se localizan el claustro alto y la zona del tejado, presentan una mayor luminosidad. De hecho, a pesar de que el día parece estar nublado, la luz solar procede desde el noreste, pues un destello difumina parcialmente los contornos de la torre ochavada y la linterna. Frente a ello, la mitad inferior que se corresponde con el claustro bajo y el patio refleja una cantidad mucho menor de luz.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, San Millán de la Cogolla.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Monasterio de San Millán de la Cogolla.

Materias: Arquitectura religiosa.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



188. Pelai Mas, *Vista del ángulo noreste del claustro del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso*, San Millán de la Cogolla, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del IER, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 189.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Ángulo noreste del claustro alto y torre ochavada del monasterio San Millán de la Cogolla, de Yuso.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 23,8x18 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.1004.
Signatura/s: 03/212.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista del ángulo nororiental del claustro alto y del tejado con torre ochavada del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde uno de los balcones del lado meridional y recoge, en dirección suroeste-noreste, parte de la esquina nororiental del claustro alto y parte de los elementos que se levantan sobre la techumbre septentrional, destacando la parte superior del brazo sur del crucero y la torre campanario con chapitel. En primer plano, en el extremo inferior de la imagen y desenfocada, aparece parte de la barandilla del balcón desde el que está realizada la toma, pudiendo observarse la parte superior de siete de sus barrotes verticales. Tras ella, se levanta el ángulo noreste del claustro alto del monasterio, del cual se observan tres tramos del lado septentrional y cuatro del oriental. Todos ellos presentan la misma estructura de arco de medio punto cegado entre columnas toscanas adosadas que soportan un entablamento decorado con triglifos. Dentro de los arcos cegados se abren los vanos adintelados con moldura de orejas que hacen las veces de balcones y, sobre éstos, ventanal semicircular ocupando la luz del propio arco de medio punto. Algunos de los balcones presentan las puertas abiertas dejando ver algunos detalles del interior de las galerías norte y este. En el tejado, sobre el lado septentrional, aparece el volumen del brazo sur del crucero que se corona con una espadaña de frontón triangular y tres pináculos en bola con campana en su vano de medio punto. Al este, adosada a la capilla mayor, se erige la torre campanario ochavada con ventanales alargados de medio punto, cegado el situado en la esquina y con campanas los dos de que lo flanquean y que se aprecian en la imagen, coronado con

chapitel rematado en templete. En el extremo inferior de la imagen, a través de la barandilla del balcón se aprecian parcialmente hasta cinco de los tramos de ventanales apuntados entre estribos correspondientes al claustro bajo, dos del lado septentrional y otros tres del lado oriental. La escena presenta una iluminación homogénea y, más allá de las zonas en penumbra de la parte superior del interior del claustro bajo, no se observan destacados contrastes de luces y sombras, haciendo pensar que la toma se realizó durante un día nublado.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, San Millán de la Cogolla.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Monasterio de San Millán de la Cogolla.

Materias: Arquitectura religiosa.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



189. Pelai Mas, *Ángulo noreste del claustro alto y torre ochavada del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso, San Millán de la Cogolla, 1931, copia positiva sobre papel baritado* (Fondo Fotográfico del IER, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 190.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Esquina noreste del interior del claustro bajo del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 24,1x17,9 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.1005.
Signatura/s: 03/213.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista en detalle de la esquina nororiental del interior del claustro bajo del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde el interior del ala oriental y recoge, en dirección sureste-noroeste, la esquina nororiental interior de la arquería que se abre hacia el patio del claustro bajo. En el centro de la imagen, en primer plano, se muestra el pilar situado en la esquina noreste del claustro que sirve de apoyo para el ventanal apuntado más oriental del lado norte y, al mismo tiempo, para el más septentrional del lado este, en cuya cara interior se adosa una columnilla anillada. En el ángulo de este pilar, que apea sobre el antepecho que circunda todo el claustro bajo en el lado que abre hacia el patio, se dispone un templete con hornacinas voladas de doble haz entre balaustre, siendo visible tan sólo la del lado sur, vacía y con relieves de calaveras y animales en la parte superior. Sobre esta hornacina arrancan los nervios de la bóveda de crucería estrellada que cubre el espacio. Tanto al lado oriental del este pilar angular, como a través del arco apuntado que puede verse por completo en el lado izquierdo de la fotografía, se puede observar el muro perimetral septentrional del claustro bajo, en el que se disponen dos sepulcros en arcosolio de medio punto con el frente de la cama decorado con relieves y una hornacina, más al oeste, en la que descansa la imagen de bulto redondo de una santa. Asimismo, se pueden observar parcialmente las bóvedas de crucería estrellada con sus nervios combados y sus claves con imaginería, que cubren los tramos del espacio del lado norte del claustro. Al estar realizada la fotografía desde el lado oriental del claustro bajo y al provenir la luz desde el exterior, al suroeste, la parte del

pretil que circunda el claustro y la mayoría del pilar angular que centra la atención de la imagen aparecen en sombra. Estas zonas oscuras contrastan con el resto del edificio, que aparece bien iluminado a excepción de las bóvedas estrelladas, cuyos nervios combados y claves generan juegos de luces y sombras.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, San Millán de la Cogolla.

18. Descriptores temáticos:

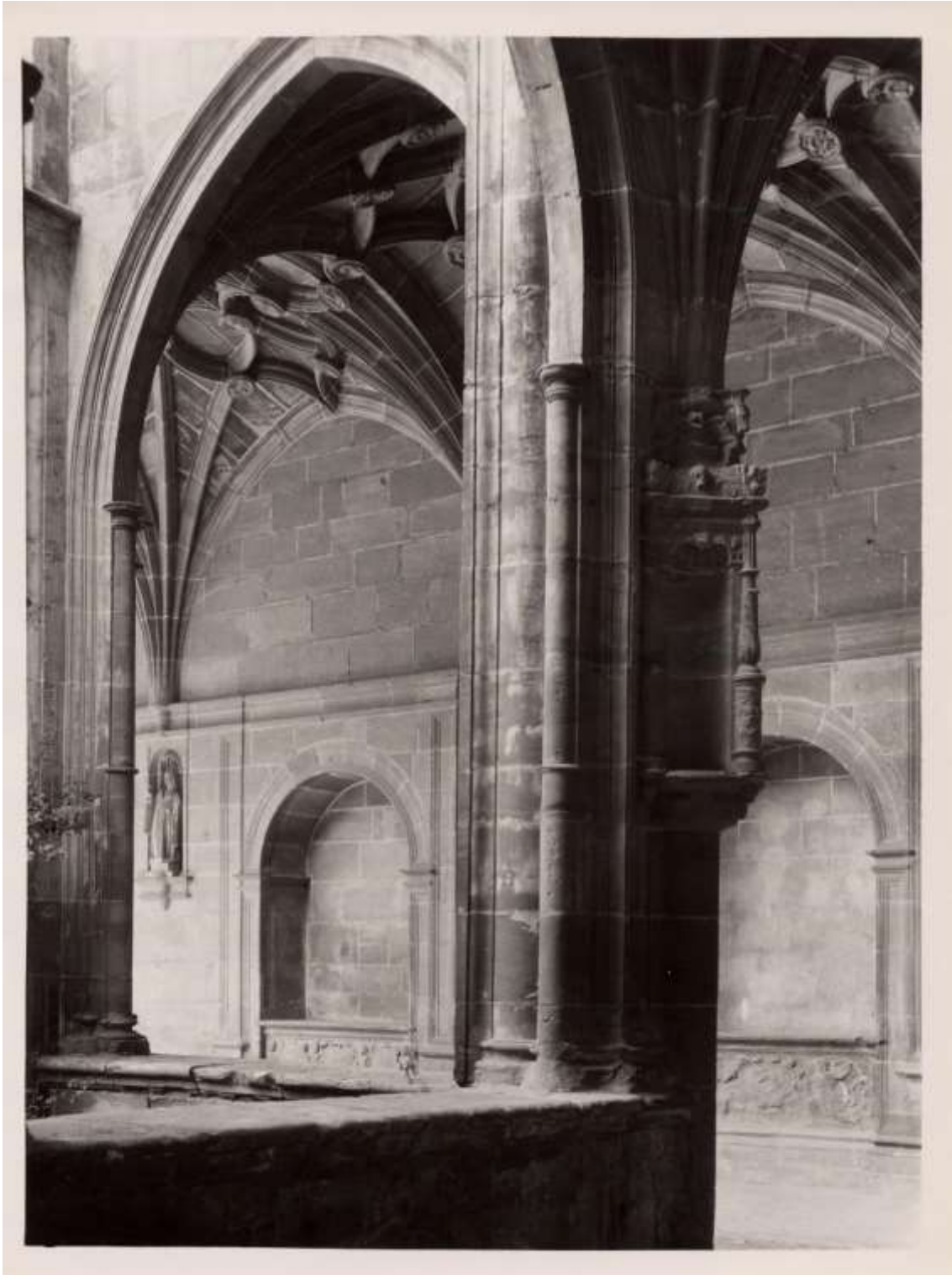
Organismos: Monasterio de San Millán de la Cogolla.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura, Escultura funeraria.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



190. Pelai Mas, *Ángulo noreste del claustro alto y torre ochavada del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso, San Millán de la Cogolla, 1931, copia positiva sobre papel baritado* (Fondo Fotográfico del IER, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 191
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Portada de acceso a la iglesia desde el claustro bajo del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 24,2x18 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.1006.
Signatura/s: 03/214.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista en detalle de la portada de acceso a la iglesia desde el lado septentrional del claustro bajo del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde el extremo septentrional del ala este del claustro bajo del monasterio y recoge frontalmente, en dirección sur-norte, la portada de acceso desde éste hacia el brazo sur del crucero de la iglesia. En el centro de la imagen aparece dicha portada, con ingreso en medio punto entre columnas corintias rematadas por tarjetas con los escudos de armas de la Abadía y Navarra. A su vez, este cuerpo inferior está flanqueado por columnas corintias de mayor altura sobre pedestal, que reciben un entablamento coronado en los extremos por ángeles tenantes con pequeños escudos. El segundo cuerpo se compone de hornacina con imagen de la Asunción entre columnillas y entablamento coronado por la representación del Padre Eterno, flanqueada por ángeles músicos. A los lados de la hornacina aparecen dos grandes motivos ornamentales en "s". Las columnas, las enjutas, los arcos y los entablamentos de la portada se decoran de manera profusa con grutescos. Al final del paso interior de la portada aparecen las puertas de madera con cuarterones, cerradas en el momento de la toma. A ambos lados de la portada y en altura, tanto al oeste como en la esquina noreste, se abren hornacinas molduradas de medio punto con imágenes de bulto redondo de santos sobre las cuales arrancan los nervios de la bóveda estrellada que cubre el espacio, con terceletes e imaginería en sus claves. Asimismo, en el extremo derecho de la fotografía, se observa de perfil la puerta de ingreso en medio punto desde este claustro bajo hacia la antesacristía, junto a la cual, en altura, se dispone una nueva

hornacina, en este caso vacía. La escena no presenta destacados contrastes lumínicos y, más allá de algunos juegos de luces y sombras en la bóveda estrellada o la oscuridad imperante en el interior del paso de la puerta hacia la iglesia, el resto de la imagen se ilumina de forma homogénea.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, San Millán de la Cogolla.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Monasterio de San Millán de la Cogolla.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura, Heráldica.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



191. Pelai Mas, *Portada de acceso a la iglesia desde el claustro bajo del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso, San Millán de la Cogolla, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del IER, Logroño).*

1. **Cat. Núm.:** 192.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Ala norte del claustro bajo del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931..
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 24,1x18 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.1007.
Signatura/s: 03/215.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista general del ala norte del claustro bajo del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde el ángulo nororiental del claustro bajo y recoge frontalmente y en perspectiva, en dirección este-oeste, el ala septentrional del mismo. Ésta, queda delimitada al norte por el muro perimetral en el que se disponen sepulcros en arcosolio de medio punto entre pilastras lisas, visibles seis de ellos en la imagen. El frontal del sepulcro situado más cerca de lugar desde donde está tomada la fotografía presenta relieves de escudos y figuras antropomorfas tenantes, muy perdidos. Entre cada uno de estos sepulcros, en altura y bajo el entablamento que recorre el muro haciendo las veces de línea de arranque para los arcos apuntados y los nervios de las bóvedas, aparecen pequeñas hornacinas con imágenes de santos. Al sur, se dispone la arquería de ventanales apuntados que se abre hacia el patio, de la que tan sólo se aprecian los pilares, con hornacinas sobre ménsulas a media altura. La fuerte entrada de luz que incide sobre la cara meridional de estos pilares difumina la silueta de los pilares, asomando parte de la vegetación del propio patio a través de los ventanales. Al fondo, en el extremo norte del muro occidental se abre una puerta en ingreso de medio punto con reja radial en su luz que da acceso al Salón de los Reyes. El espacio del ala septentrional del claustro bajo se cubre con bóvedas de crucería estrellada de nervios combados y claves con imaginería, pudiendo observarse cinco de sus tramos. Al proceder la luz de manera directa desde el exterior, a través de los ventanales apuntados de este lado septentrional, la silueta de dicha arquería queda reflejada en el pavimento del claustro, provocando un fuerte contraste de luces y sombras en la parte inferior de la imagen. En el resto de la escena también son reseñables los

espacios oscuros del interior de los sepulcros en arcosolio, la puerta del fondo o la bóveda estrellada más cercana al lugar desde el cual está hecha la toma.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, San Millán de la Cogolla.

18. Descriptores temáticos:

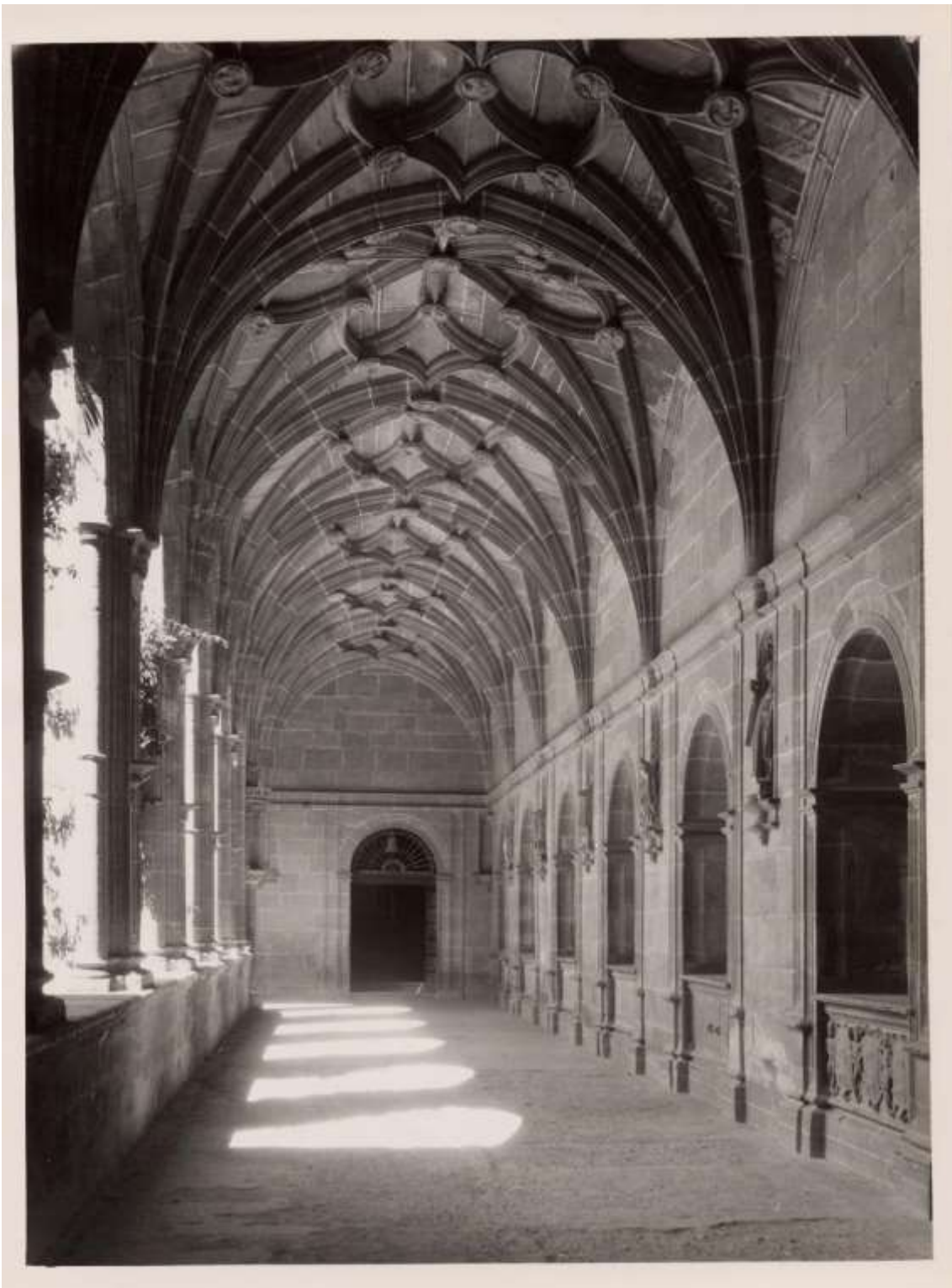
Organismos: Monasterio de San Millán de la Cogolla.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura, Escultura funeraria, Heráldica.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



192. Pelai Mas, *Ala norte del claustro bajo del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso*, San Millán de la Cogolla, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del IER, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 193.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Ala este del claustro bajo del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 24,2x18 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.1008.
Signatura/s: 03/216.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** -RUIZ GALARRETA, José María y ALCOLEA, Santiago, *Guías artísticas de España. Logroño y su provincia*. Barcelona, Editorial Aries, 1962, p. 118.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista general del ala oriental del claustro bajo del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde el extremo meridional y recoge frontalmente y en perspectiva, en dirección sur-norte, el ala oriental del claustro bajo del monasterio. Al este, se cierra a través de un muro perimetral del que se observan en perspectiva dos sepulcros en arcosolio de medio punto entre pilastras cajeadas. Entre ambos arcosolios y la puerta de acceso a la zona de la antesacristía, que se intuye en el extremo norte de este lado, se localizan, a cierta distancia entre sí, dos hornacinas vacías dispuestas bajo el entablamento corrido del que arrancan los arcos apuntados de las bóvedas de crucería estrellada que cubren los tramos del propio claustro bajo. Poseen nervios combados y claves con imaginería, observándose un total de cinco tramos y medio en la fotografía. Al oeste, los nervios de estas bóvedas apean sobre ménsulas dispuestas en lo alto de los pilares de la arquería apuntada que se abre hacia el patio, de la que se aprecian por completo cuatro de los ventanales. Cada uno de estos pilares cuenta, a media altura, con una hornacina sobre ménsula, todas ellas vacías. En el tercer ventanal empezando por el norte, el antepecho se rompe en el centro para permitir el paso desde el ala del claustro hacia el patio central del mismo. Desde este patio, se cuelan algunas de las ramas de los arbustos que trepan por los pilares de la arquería. Al fondo de la imagen aparece el extremo oriental del muro perimetral septentrional, en el que se abre el paso hacia el brazo sur del crucero. Presenta una portada de ingreso de medio punto sobre columnas corintias que, a su vez, se enmarca entre otras columnas corintias con pedestal y mayor altura

que soportan un entablamento. Sobre éste, se dispone una hornacina entre columnillas con imagen de la Asunción. La portada se decora en su conjunto y de manera profusa con grutescos y, a ambos lados, aparecen hornacinas con imágenes de bulto redondo de santos. La luz, que procede del exterior a través de los ventanales que se abren hacia el patio, no incide de manera directa sobre la arquería, por lo que no se crean grandes contrastes lumínicos y no aparecen grandes zonas de sombra. Sí que se advierte mayor oscuridad en la cara interna del antepecho sobre el que apean los pilares de la arquería o en los nervios de la primera bóveda más cercana al lugar desde el que está realizada la toma.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, San Millán de la Cogolla.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Monasterio de San Millán de la Cogolla.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura, Escultura funeraria.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía



193. Pelai Mas, *Ala este del claustro bajo del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso*, San Millán de la Cogolla, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del IER, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 194.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Acceso al patio desde el claustro bajo del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 24,1x18 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.1009.
Signatura/s: 03/217.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista general del acceso al patio desde el ala occidental del claustro bajo del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde el centro del ala oeste del claustro bajo del monasterio y recoge, en dirección suroeste-noreste, dos de los ventanales de la arquería occidental y parte del patio interior y del ángulo nororiental del claustro, incluido el cuerpo de campanas ochavado de la torre de la iglesia. En primer plano, a contraluz, aparecen dos de los ventanales de la arquería del lado oeste que se abre hacia el patio central. En concreto, el que se muestra en la mitad derecha de la imagen es el que permite acceder al interior del patio gracias al espacio abierto en el centro del antepecho que rodea todo el claustro bajo. A su izquierda, hacia el norte, aparece otro de los ventanales apuntados con el que comparte uno de los pilares, colonizado en su cara meridional por la vegetación arbustiva del patio. Este pilar y los dos que se localizan en los externos, a pesar de estar en penumbra, dejan ver las hornacinas que presentan en la parte alta, sobre ménsulas semicirculares, que aparecen vacías. A través de los vanos de estos dos ventanales apuntados se observa, además de la zona ajardinada y con vegetación descuidada del patio central, parte del lado septentrional y del ángulo noreste del claustro. En concreto, de este último tan sólo se aprecian dos tramos del lado norte y uno del este, siguiendo la misma estructura. Los tramos del claustro bajo se componen de los mismos ventanales apuntados que aparecen en primer plano y que, hacia el patio, se flanquean por estribos coronados por pináculos troncopiramidales. Por su parte, los tramos del piso superior se caracterizan por un vano de medio punto cegado entre columnas

toscanas adosadas, en cuyo interior se abre el balcón adintelado correspondiente. Por encima de los tramos del lado septentrional también se aprecian la espadaña que corona el brazo sur del crucero y, parcialmente, la torre campanario rematada en chapitel. La escena muestra un marcado contraste entre el primer plano, donde se recoge parte del lado occidental del claustro bajo y los ventanales apuntados que se abren hacia el patio y que se muestran oscuros, a contraluz, y el resto del edificio visible, que al recibir la luz exterior del sol aparece bien iluminado. Asimismo, sobre el pavimento del ala oeste que aparece en el extremo inferior de la fotografía, se proyectan las sombras de esta arquería occidental.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, San Millán de la Cogolla.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Monasterio de San Millán de la Cogolla.

Materias: Arquitectura religiosa.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



194. Pelai Mas, *Acceso al patio desde el claustro bajo del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso*, San Millán de la Cogolla, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del IER, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 195.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Ventanales del lado occidental del claustro bajo del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 24,2x18 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.1010.
Signatura/s: 03/218.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista general de tres de los ventanales de la arquería occidental del claustro bajo del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde el interior del ala oeste del claustro bajo y recoge, en dirección suroeste-noreste, tres de los ventanales apuntados situados en el extremo septentrional de este lado y parte de la fachada exterior del lado norte de los claustros alto y bajo. En primer plano, la imagen presenta tres de los grandes arcos apuntados de la arquería occidental situados más al norte. Sus pilares de apoyo, que apean sobre el antepecho que recorre todo el perímetro del claustro bajo, cuentan con hornacinas vacías que descansan en ménsulas semicirculares. Desde la parte superior de cada una de estas hornacinas arrancan los nervios que conforman las bóvedas de crucería estrellada que cubren el espacio, nervios que, a pesar de la escasa iluminación, se adivinan entre cada uno de los ventanales. A través de esta arquería abierta hacia el patio, del que tan solo se aprecian algunos de los arbustos y plantas que se localizan en él, se muestra parcialmente la fachada septentrional del claustro. En concreto, son sólo cuatro los tramos que se ven al completo, aunque en perspectiva. Los del claustro bajo repiten la arquería de ventanales apuntados que se muestran en primer plano y que, hacia el patio, se flanquean por estribos rematados con pináculos troncopiramidales, algunos de ellos colonizados por vegetación. Los tramos del claustro alto se componen de vano de medio punto cegado, en el que se abre el balcón adintelado, entre columnas toscanas adosadas y entablamento con triglifos. También se aprecia el primer tramo septentrional del lado este. La fotografía, al estar realizada en ligero

contrapicado, apenas permite ver la espadaña que se dispone sobre el extremo meridional del brazo sur del crucero y el chapitel que corona la torre campanario ochavada que se adosa al este de la capilla mayor. La escena se caracteriza por un marcado contraste lumínico entre el primer plano, donde las caras interiores del antepecho inferior y los pilares con hornacinas se muestran oscuros, a contraluz, y el resto del edificio visible, incluidas las caras meridionales de los propios pilares, que, al recibir la luz directa del sol desde el sur, aparece bien iluminado. Este hecho también provoca que, sobre el pavimento interior del ala oeste, se proyecten las sombras de esta arquería occidental.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, San Millán de la Cogolla.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Monasterio de San Millán de la Cogolla.

Materias: Arquitectura religiosa.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía



195. Pelai Mas, *Ventanales del lado occidental del claustro bajo del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso*, San Millán de la Cogolla, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del IER, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 196.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Ángulo interior suroccidental del claustro bajo del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 18x24,1 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.1011.
Signatura/s: 03/219.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista general del interior del ángulo suroccidental y el lado occidental del claustro bajo del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada desde la esquina suroeste del claustro bajo del monasterio y recoge, en dirección suroeste-noreste, la arquería apuntada tanto del ángulo suroccidental como del lado occidental y, parcialmente, la fachada exterior de la esquina nororiental del claustro. En primer plano, a contraluz, se presenta el pilar del ángulo suroeste del claustro bajo. En él apean el ventanal más meridional del lado oeste y el más occidental del lado sur. La gran oscuridad de la imagen en este punto apenas permite observar los detalles de la hornacina volada en doble haz que se dispone en este pilar angular, a media altura. Hacia la parte izquierda de la imagen, en perspectiva, se recoge por completo la arquería apuntada del lado oriental, en cuyo tercer ventanal desde el sur se abre el paso hacia el patio. Por el ángulo de la toma, estos ventanales del lado oeste no dejan ver la fachada norte del claustro, tapada por los estribos del patio. En cambio, la luz del único ventanal visible en la fotografía del lado meridional sí que permite observar la esquina noreste del claustro hacia el patio. En concreto, se aprecian parcialmente tres de los tramos del claustro bajo, de ventanales entre estribos, y otros tres del claustro alto, de vanos de medio punto cegados con balcones adintelados en su interior entre columnas adosadas toscanas. Sobre este ángulo nororiental se levanta el cuerpo ochavado de la torre que se adosa al este de la capilla mayor, del que se observan tres de sus lados, con vanos alargados de medio punto para alojar campanas, cegado el central, y remate en chapitel. Además de esta

torre, tras el pilar angular, también sobresalen algunos detalles del brazo sur del crucero, que destaca en volumen sobre el resto del tejado del lado norte. La escena presenta un marcado contraste lumínico entre los pilares de los ventanales del ángulo y del lado oriental, oscuros por estar a contraluz, y el resto del edificio que se ve a través de ellos, que recibe directamente la luz solar.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, San Millán de la Cogolla.

18. Descriptores temáticos:

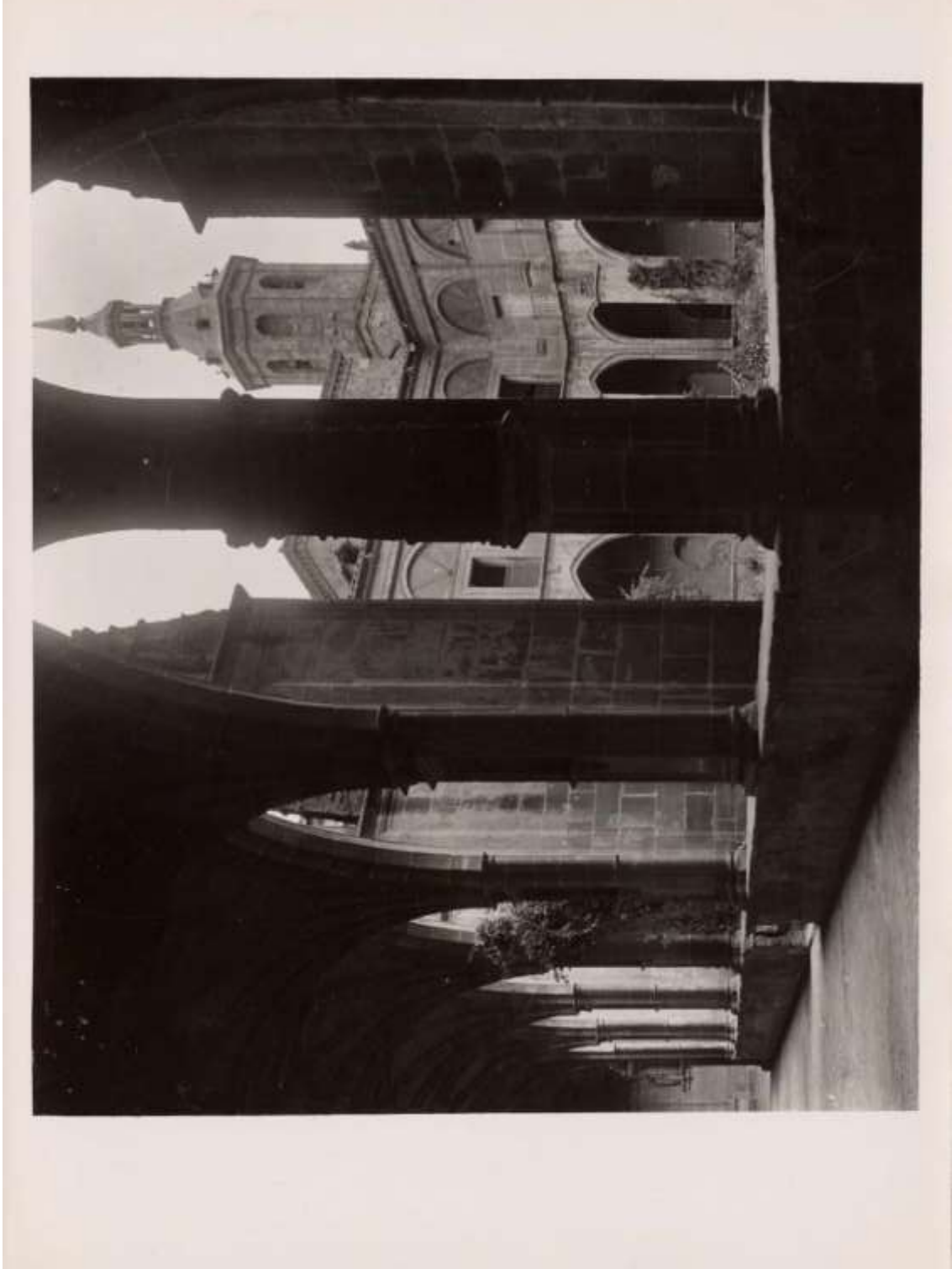
Organismos: Monasterio de San Millán de la Cogolla.

Materias: Arquitectura religiosa.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



196. Pelai Mas, *Ángulo interior suroccidental del claustro bajo el monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso, San Millán de la Cogolla*, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del IER, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 197.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Ala este del claustro bajo del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **SopORTE:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 23,8x18,1 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.1012.
Signatura/s: 03/220.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista general del ala este del claustro bajo del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde el interior del paso entre el brazo sur del crucero de la iglesia y el claustro bajo del monasterio, y recoge frontalmente, en dirección norte-sur, el ala oriental de éste. Enmarcada por el ingreso en medio punto de este espacio que comunica la iglesia con el claustro bajo, la imagen muestra al completo el lado meridional de este último. En el lado izquierdo de la imagen se muestra el muro perimetral que cierra el lado por el este, en cuya zona más meridional se abren, de manera regular, tres arcosolios de medio punto entre pilastras poco acusadas en volumen. En alto, entre estos sepulcros y en el espacio más próximo al lugar de la toma, desnudo de cualquier otro elemento o decoración, se disponen hornacinas vacías bajo el entablamento que recorre todo el muro. Sobre estas hornacinas arrancan los nervios de las bóvedas de crucería estrellada con imaginería en las claves, que cubren los tramos de este espacio longitudinal. Hacia el oeste, la confluencia de los nervios de estas bóvedas apea sobre ménsulas que, a su vez, también coronan las hornacinas vacías que se adosan a los pilares de la arquería de ventanales apuntados que se abre hacia el patio. Estos pilares descansan sobre un antepecho perimetral que, en el tercero de los ventanales empezando por el norte, se interrumpe para permitir el acceso al patio. Al fondo, en el arranque del muro meridional del claustro, se observa un altar bajo arcosolio. El pavimento de esta ala oriental del claustro bajo, liso y homogéneo en gran parte, presenta levantamientos y desconchones en la zona más cercana a la arquería y, con especial incidencia, en la zona más próxima a la portada, desde donde se ha tomado la imagen. La escena no presenta grandes

contrastes lumínicos y, a pesar de que a través de los ventanales apuntados se advierte una mayor presencia de luz, ésta no parece incidir de manera directa sobre la fachada este, pues no genera sombras sobre el interior de este lado.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, San Millán de la Cogolla.

18. Descriptores temáticos:

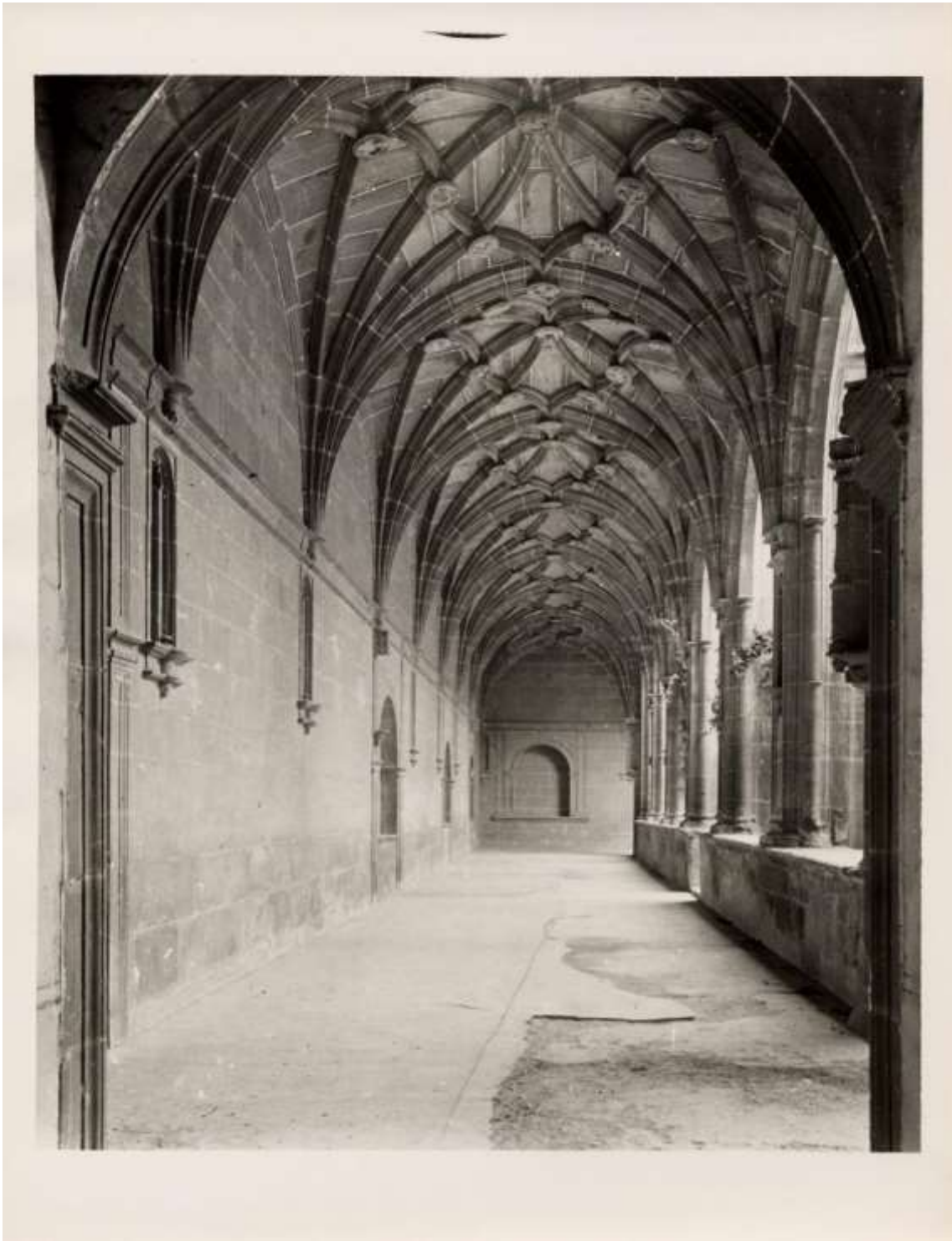
Organismos: Monasterio de San Millán de la Cogolla.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura funeraria.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



197. Pelai Mas, *Ala este del claustro bajo del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso*, San Millán de la Cogolla, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del IER, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 198.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Interior del ala norte del claustro alto del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 18,1x23,8 cm.
10. **Estado de conservación:** Regular (superficie algo deteriorada- rayones).
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.1013.
Signatura/s: 04/001.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista general del ala septentrional del claustro alto del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada desde la esquina noreste del claustro alto y recoge frontalmente y en perspectiva, en dirección este-oeste, el ala septentrional de éste. En el lado derecho de la imagen aparece el muro septentrional, en el que se abren un total de cinco vanos. Los situados en los extremos son de mayor dimensión y culminados en arcos de medio punto, mientras que los colocados de manera equidistante en la zona central del muro, son de menor tamaño y adintelados. Este muro presenta un zócalo pintado de color oscuro hasta la mitad del mismo, un color oscuro que también se repite en los arcos de medio punto que generan los lunetos pero, en este caso, con la inclusión de pinturas con escenas religiosas de motivos inapreciables. En primer término, en la primera de las puertas de medio punto, se asoman tres escalones que dan acceso a un nivel superior. También destaca el hecho de que, sobre cada una de las puertas del muro norte, ya sean las de medio punto o las adinteladas, se disponen cartelas. Asimismo, aparecen entre algunas de ellas pequeños cuadros con marco de medio punto. En el lado meridional, la fotografía está dominada por las puertas abiertas de los seis balcones adintelados que se disponen longitudinalmente. Sobre estos balcones se localizan cristalerías semicirculares que se adaptan a los arcos de medio punto. Al fondo, en el extremo norte del muro occidental del claustro alto, aparece una portada simple en torno a una puerta en arco de medio punto dispuesta entre dos columnas culminadas en pináculos y un ático que enmarca una pintura de grandes dimensiones. La estancia se cubre con

bóvedas de arista con lunetos, que apean en pilastras en la zona de la balconada y en ménsulas en el muro septentrional. A pesar de ser una estancia interior, las cristaleras semicirculares y los vanos adintelados de los balcones, cuyas puertas aparecen abiertas de par en par, permiten el acceso de gran cantidad de luz a esta zona septentrional del claustro alto. A pesar de ello, la escena no presenta grandes contrastes lumínicos más allá de las pequeñas sombras que las puertas de los balcones proyectan sobre el suelo enlosetado, indicando que la luz exterior no incide de manera directa sobre este lado del claustro.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, San Millán de la Cogolla.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Monasterio de San Millán de la Cogolla.

Materias: Arquitectura religiosa, Pintura.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



198. Pelai Mas Interior de la ala norte del claustro alto del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso, San Millán de la Cogolla, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del IER, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 199.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Interior del ala este del claustro alto del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 18,1x23,8 cm.
10. **Estado de conservación:** Regular (superficie algo deteriorada- rayones).
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.1014.
Signatura/s: 04/002.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista general del ala este del claustro alto del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada desde la esquina noreste del claustro alto y recoge frontalmente y en perspectiva, en dirección norte-sur, el ala oriental de éste. En el lado izquierdo de la imagen aparece el muro oriental en el que se abren dos puertas en ingreso de medio punto, apreciándose parte de la hoja con cuarterones. Este muro presenta un zócalo pintado de color oscuro hasta la mitad del mismo, un color oscuro que también se repite en los arcos de medio punto que generan los lunetos pero, en este caso, con la inclusión de pinturas con escenas religiosas cuyos detalles apenas se aprecian. Asimismo, en la parte alta del muro este se disponen de manera equidistante cartelas y, algo más abajo, un total de tres pequeñas pinturas con marcos de medio punto y remate en cruz. En el lado derecho de la imagen, al oeste, la fotografía está dominada por las puertas abiertas de los seis balcones adintelados que se disponen longitudinalmente, sobre los cuales se localizan cristaleras semicirculares que se adaptan a los arcos de medio punto. Al fondo, en el extremo oriental del muro meridional, se abre un vano con ingreso de medio punto, sin puertas, que da acceso a otras estancias del monasterio. Toda la galería oriental del claustro alto se cubre con bóvedas de arista con lunetos que apean en pilastras en la zona de la balconada y en ménsulas en el muro oriental. A pesar de ser una estancia interior, las cristaleras semicirculares y los vanos adintelados de los balcones, cuyas puertas aparecen abiertas de par en par, permiten el acceso de gran cantidad de luz a esta zona septentrional del claustro alto. En consecuencia, la escena no presenta grandes contrastes

lumínicos más allá de las pequeñas sombras que las puertas de los balcones proyectan sobre el suelo enlosetado, indicando que la luz exterior no incide de manera directa sobre este lado del claustro.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, San Millán de la Cogolla.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Monasterio de San Millán de la Cogolla.

Materias: Arquitectura religiosa, Pintura.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



199. Pelai Mas, *Interior del ala este del claustro alto del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso, San Millán de la Cogolla*, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del IER, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 200.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Esquina noreste del claustro bajo del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **SopORTE:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 18,1x23,8 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.1015.
Signatura/s: 04/003.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista general de la esquina nororiental del claustro bajo del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada desde el centro del ala oriental del claustro bajo del monasterio y recoge, en dirección sureste-noroeste, la esquina noreste en la que se localiza la portada de acceso al brazo sur del crucero de la iglesia. En primer plano, hacia el oeste, se puede observar uno de los grandes arcos apuntados de la arquería este del claustro en cuyo pilar de apoyo se abre una hornacina vacía. En el ángulo, se dispone un templete volado compuesto por tres hornacinas entre columnillas, visible tan solo la orientada hacia el sur. A través de este gran arco se puede observar también, en su cara exterior, el arco apuntado más oriental del lado norte, fuertemente iluminado por la luz que procede desde el patio exterior. Del muro este del claustro bajo apenas se observan algunos detalles, intuyendo tan solo una hornacina vacía junto a un ingreso de medio punto que sirve de paso hacia la antesacristía. Sin embargo, el protagonismo de la imagen recae principalmente sobre la portada profusamente decorada con grutescos que se localiza en el extremo oriental del muro norte y que da acceso a la iglesia del monasterio. Esta portada se configura a partir de un ingreso en arco de medio punto entre columnas corintias rematadas por tarjetas con los escudos de armas de la Abadía y Navarra que, a su vez, están flanqueadas por columnas corintias de mayor altura con pedestal sobre las que se dispone un entablamento coronado en los extremos por ángeles tenantes con pequeños escudos. El segundo cuerpo se compone de hornacina con imagen de la Asunción entre columnillas y entablamento coronado por la representación del Padre Eterno, con ángeles músicos a los lados. En la continuación del muro norte hacia el oeste, a través de

los dos ventanales apuntados de la arquería, se pueden observar un par de hornacinas en altura con figuras de santos en su interior y dos arcosolios de medio punto entre ellas. El espacio retratado se cubre por medio de bóvedas de crucería estrellada con nervios combados y claves con imaginería, observándose al completo únicamente la que se dispone sobre el ángulo noreste. La escena, a pesar de que la luz exterior incide directamente sobre la arquería del lado septentrional, no presenta destacados contrastes de luces y sombras.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, San Millán de la Cogolla.

18. Descriptores temáticos:

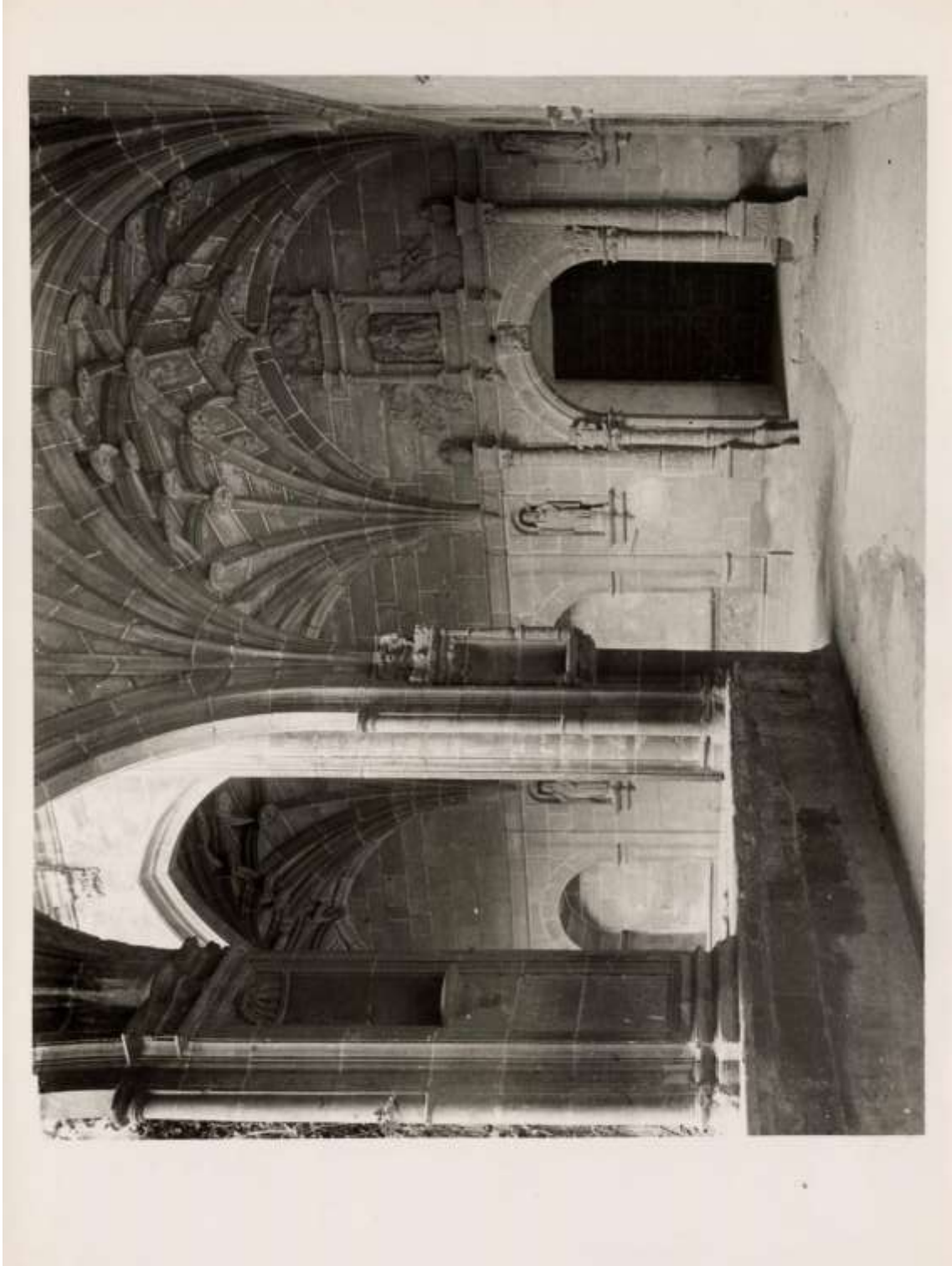
Organismos: Monasterio de San Millán de la Cogolla.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura, Heráldica.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



200. Pelai Mas, *Esquina noreste del claustro bajo del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso, San Millán de la Cogolla*, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del IER, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 201.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Ala este del claustro bajo del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **SopORTE:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 18,1x23,8 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.1016.
Signatura/s: 04/004.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista general del ala este del claustro bajo del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada desde la esquina noroccidental del claustro bajo del monasterio, y recoge frontalmente y en perspectiva, en dirección norte-sur, el ala este del mismo. A la derecha de la imagen se presenta el muro perimetral oriental en el que se abren tres arcosolios de medio punto, flanqueados por pilastras de escasa profundidad. El más cercano al lugar de la toma tan sólo se observa parcialmente y, a pesar de la oscuridad de su cara interna, se aprecian detalles de su intradós y de las molduras que lo enmarcan. Además de estos sepulcros en arcosolio, el muro oriental también presenta hornacinas vacías en altura bajo un entablamento corrido, apenas perceptibles las situadas más al fondo. En el lado occidental, a la izquierda de la fotografía, se observan cinco de los seis arcos apuntados que componen la arquería del lado oriental. Los pilares apean sobre un antepecho que recorre el perímetro del claustro bajo y que, en el tercero de los ventanales empezando por el norte, se interrumpe para permitir el acceso al patio. Desde este patio accede parte de la vegetación arbustiva que trepa en altura por la cara meridional de varios de los estribos que refuerzan la estructura hacia el exterior. Al fondo, en el extremo oriental del muro septentrional, aparece la portada de acceso al brazo sur del crucero de la iglesia del monasterio que se decora profusamente con grutescos. Consta de ingreso en medio punto entre columnas corintias de distinta altura, coronadas con escudos, y cuerpo superior de hornacina entre columnillas con la imagen de la Asunción. Los tramos del espacio del ala oriental del claustro bajo se cubren con bóvedas de crucería estrellada con nervios combados que arrancan sobre las hornacinas de ambos lados, tanto las que se

localizan en los pilares de la arquería como las que se disponen en el muro este perimetral. A pesar de que es a través de la arquería apuntada desde donde penetra la luz para iluminar el interior del claustro bajo, la imagen no presenta grandes contrastes lumínicos. Si bien incide con fuerza sobre los estribos y difumina los pilares de la arquería, no genera sombras sobre el pavimento, por lo que no cae directamente sobre este lado este del claustro bajo.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, San Millán de la Cogolla.

18. Descriptores temáticos:

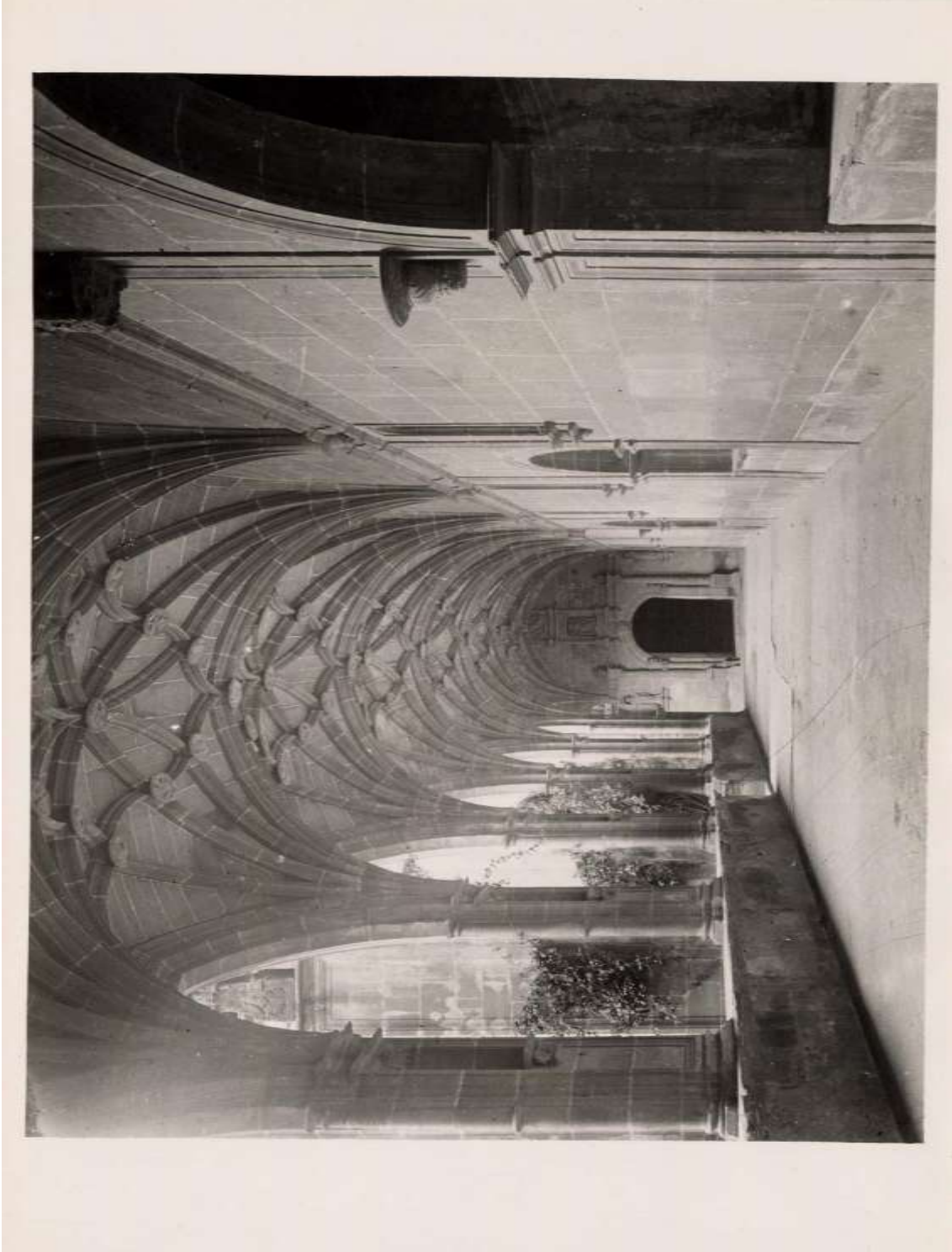
Organismos: Monasterio de San Millán de la Cogolla.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura, Escultura funeraria, Heráldica.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



201. Pelai Mas, *Ala este del claustro bajo del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso, San Millán de la Cogolla, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del IER, Logroño).*

- 1. Cat. Núm.:** 202.
- 2. Tipo de objeto:** Positivo.
- 3. Título:** *Sacristía de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso.*
- 4. Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
- 5. Autor:** Pelai Mas.
- 6. Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
- 7. Técnica:** Gelatinobromuro.
- 8. Soporte:** Papel baritado.
- 9. Formato /dimensiones:** 18x24,1 cm.
- 10. Estado de conservación:** Bueno.
- 11. Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.1017.
Signatura/s: 04/005.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
- 12. Nº de ejemplares:** 1.
- 13. Copias:** Se desconocen.
- 14. Reproducciones:** Se desconocen.
- 15. Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
- 16. Descripción:**

Vista general de la sacristía de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada desde el lado oriental de la estancia y recoge, en dirección norte-sur, la sacristía de la iglesia del monasterio. El hecho de estar capturada desde un punto de vista desplazado hacia el este respecto al eje central de la estancia provoca que la imagen muestre con mayor detalle los elementos que se disponen en el lado opuesto. Así, la fotografía presenta el espacio longitudinal cubierto con bóvedas de lunetos entre arcos fajones de medio punto que apean sobre pilastras de sección rectangular que definen los diferentes tramos de la sacristía. A ambos lados de la estancia, se disponen cajonerías corridas de triple cajón con cuarterones, cuyo respaldo de pedestales y ménsulas decoradas con motivos vegetales enmarca pinturas. Sobre la cajonería del lado occidental, en las paredes de cada uno de los cuatro tramos visibles en la imagen, se disponen lienzos de grandes dimensiones. Al fondo de la sacristía, en último plano, se localiza un retablo de un único cuerpo con imagen titular de san Millán y ático compuesto por columnas salomónicas y pilastras, todo ello decorado con motivos vegetales y hojarasca. Este retablo está flanqueado por dos lienzos de mucho menor tamaño que los del lado occidental. En el centro de la sacristía, sobre el pavimento enlosetado y a cierta distancia entre sí, se disponen dos mesas de idéntica factura con profusa decoración. La bóveda que cubre el espacio presenta pinturas al fresco de rocalla con elementos florales y vegetales y se decora con molduras estucadas de motivos geométricos en cada uno de los tramos. El hecho de que la luz proceda de los vanos situados en el muro este, tan sólo visible el más cercano al lugar de la toma, provoca que se proyecten algunas sombras tenues sobre el

pavimento, especialmente llamativas las de las mesas. Asimismo, esta entrada de luz desde el este ilumina con mayor intensidad la zona occidental de la sacristía, quedando la cajonería del muro este en penumbra, algo que no evita que se observen en detalle todos sus elementos.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, San Millán de la Cogolla.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Monasterio de San Millán de la Cogolla.

Materias: Arquitectura religiosa, Cajonería, Pintura, Escultura, Retablo.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



202. Pelai Mas, *Sacristía de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso, San Millán de la Cogolla, 1931*, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del IER, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 203.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Sacristía del monasterio de San Millán de San Millán de la Cogolla, de Yuso.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **SopORTE:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 18x24,1 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.1018.
Signatura/s: 04/006.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.

16. Descripción:

Vista general de la sacristía de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada desde el lado oriental de la estancia y recoge, en dirección norte-sur, la sacristía de la iglesia del monasterio. El hecho de estar capturada desde un punto de vista desplazado levemente hacia el lado oriental respecto al eje central de la estancia provoca que la imagen muestre con mayor detalle los elementos que se disponen en el lado opuesto. Así, la fotografía presenta el espacio longitudinal cubierto con bóvedas de lunetos entre arcos fajones de medio punto que apean sobre pilastras de sección rectangular que definen los diferentes tramos de la sacristía. A ambos lados de la estancia se disponen cajonerías corridas de triple cajón con cuarterones cuyo respaldo de pedestales y ménsulas decoradas con motivos vegetales enmarca pinturas. Sobre la cajonería del lado occidental, en las paredes de cada uno de los tres tramos visibles en la imagen, se disponen lienzos de grandes dimensiones, apenas perceptible el situado más al sur. Al fondo de la sacristía, en último plano, se localiza un retablo de un único cuerpo con imagen titular de san Millán y ático compuesto por columnas salomónicas y pilastras, todo ello decorado con motivos vegetales y hojarasca. Este retablo está flanqueado por dos lienzos de mucho menor tamaño que los del lado occidental. En el centro de la sacristía, sobre el pavimento enlosetado y a cierta distancia entre sí, se disponen dos mesas de idéntica factura con profusa decoración. La bóveda que cubre el espacio presenta pinturas al fresco de rocalla con elementos florales y vegetales y se decora con molduras estucadas de motivos geométricos en cada uno de los tramos. El hecho de que la luz proceda desde los vanos abiertos en el muro este, vanos que no aparecen en la fotografía, provoca que se proyecten

algunas sombras tenues sobre el pavimento enlosetado de la estancia. Asimismo, esta entrada de luz desde el este ilumina con mayor intensidad la zona occidental de la sacristía, aunque la escena en su conjunto no presenta destacados contrastes de luces y sombras.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, San Millán de la Cogolla.

18. Descriptores temáticos:

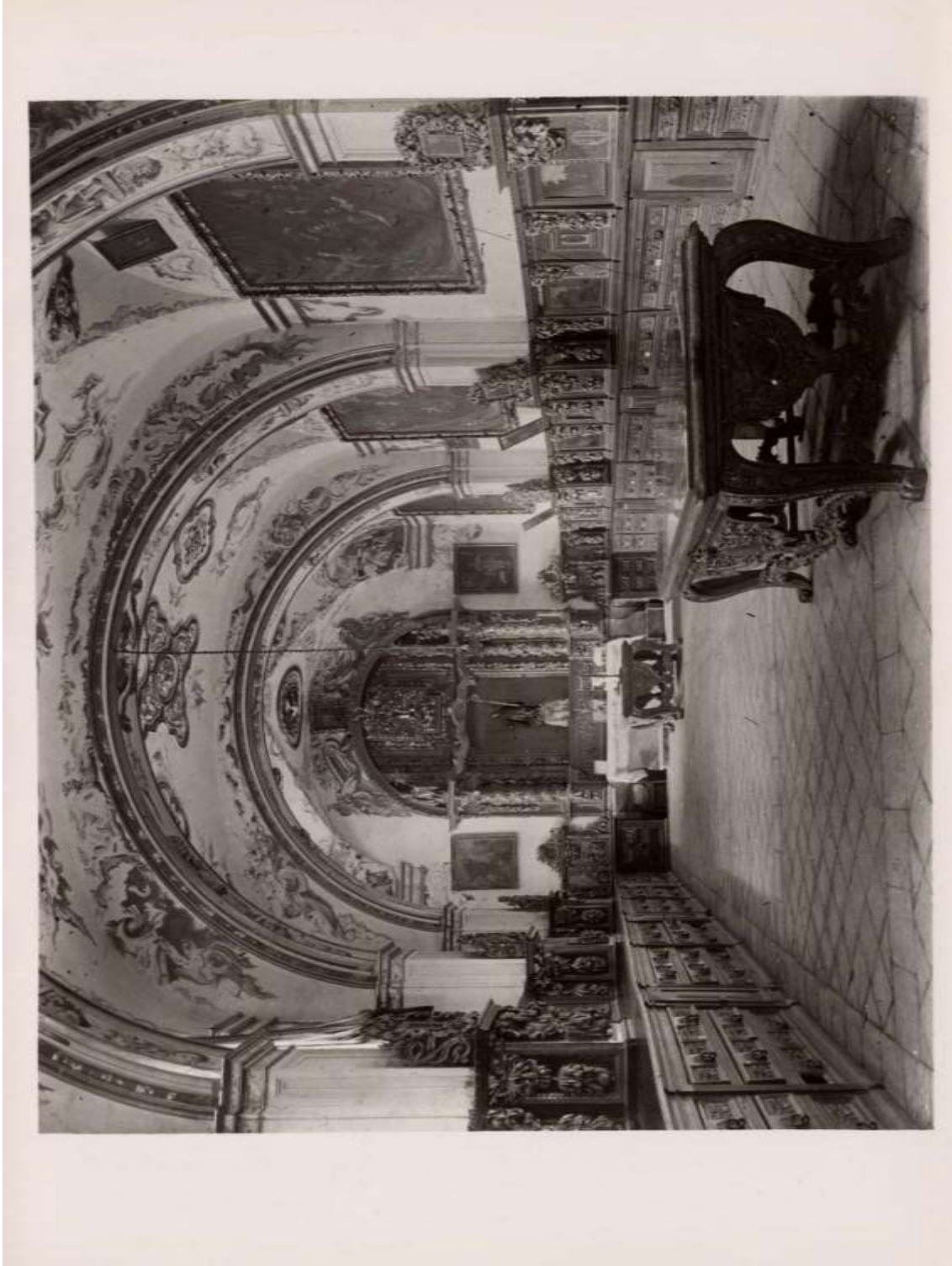
Organismos: Monasterio de San Millán de la Cogolla.

Materias: Arquitectura religiosa, Cajonería, Pintura, Escultura, Retablo.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



203. Pelai Mas, *Sacristía de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso, San Millán de la Cogolla, 1931,*
copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del IER, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 204.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Cancel meridional de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 24,2x18 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.1020.
Signatura/s: 04/008.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista general del cancel del brazo sur del crucero de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde el brazo norte del crucero de la iglesia y recoge, en dirección norte-sur, el cancel meridional que conecta el interior del templo con el claustro bajo del monasterio. En primer plano, aparecen desenfocados, parte de la reja de la vía sacra que divide el espacio central del crucero de los laterales, en la esquina inferior izquierda de la imagen, y la lámpara de araña que cuelga del techo en el extremo lateral derecho. En el plano medio, bajo esta lámpara, aparecen un banco colocado de manera perpendicular a la nave y, tras él, otros de menor tamaño dispuestos en fila de a dos mirando hacia la cabecera. Al fondo, adosado a la pared meridional del brazo sur del crucero, se sitúa el cancel que protagoniza la imagen. Se compone de tres paños, uno frontal en el que se localizan las puertas de acceso (cerradas en el momento de la toma) y otros dos laterales, dispuestos de manera oblicua. Todos ellos repiten la decoración de cuarterones con formas geométricas curvas y rectas que enmarcan ornamentación de rocalla. Asimismo, mientras los lados norte y sur del cancel se rematan con ornamentos vegetales de similar factura que los de las puertas, sobre el dintel, que alcanza mayor altura, se dispone una estructura trapezoidal con borde curvo que se corona con un florero en relieve del que nacen hacia ambos lados sendas enramadas. Flanqueando este florero, en altura, cuelgan dos lienzos alargados cuyas representaciones apenas se identifican, advirtiendo un paisaje en el situado hacia el oeste. La escena presenta una iluminación homogénea y apenas se observan contrastes destacados más allá de las tenues sombras proyectadas sobre el suelo de la iglesia o la menor iluminación de los paños laterales

del propio cancel, al proceder parte de la luz exterior a través del vano situado a las espaldas del fotógrafo.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, San Millán de la Cogolla.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Monasterio de San Millán de la Cogolla.

Materias: Cancel, Escultura, Arquitectura religiosa, Pintura.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



204. Pelai Mas, *Cancel meridional de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso*, San Millán de la Cogolla, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del IER, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 205.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Escalera del Salón de los Reyes del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 18,2x23,8 cm.
10. **Estado de conservación:** Regular (superficie levemente deteriorada-piques).
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.1021.
Signatura/s: 04/009.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista general de la escalera del Salón de los Reyes del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada desde el lado occidental de la estancia, y recoge, en dirección norte-sur, la escalera que se abre en el muro meridional del conocido como Salón de los Reyes que da acceso a el piso superior de dependencias monásticas. En el centro de la imagen se dispone esta escalera, cuyo primer tramo centralizado posee un arranque de pedestales coronados por esculturas de leones tenants con escudos de armas de Castilla y Navarra, el oriental, y de la abadía y la orden, el occidental. Entre ambos pedestales de arranque y sus respectivos antepechos de casetonado calado de motivos geométricos alternos en cadena, visible tan sólo el del lado oriental por el ángulo de la toma, se disponen los dieciocho escalones de este primer tramo de escalera. Al descanso de la misma se accede a través de un arco de medio punto sobre pilastras, decorado todo ello con un marco moldurado que repite el casetonado de los antepechos de la escalera. A través de él se observan parcialmente los siguientes tramos de escalera, con su respectivo antepecho calado, y el pilar sobre el que apea la bóveda de arista del descanso, de cuyo centro pende un cable con bombilla. Los motivos geométricos de los antepechos y el paso de medio punto se repiten en los marcos que rodean las puertas adinteladas que se abren en los huecos laterales de la escalera, tapado casi al completo el del lado este. La estancia se cubre con bóvedas de lunetos y los muros se presentan encalados y con un zócalo pintado con cenefa decorativa de motivos vegetales. La escena presenta algunos contrastes de luces y sombras como consecuencia de la entrada de luz a través de los vanos que se abren en el muro occidental, proyectándose algunas sombras hacia el lado

opuesto y generándose juegos de luces y sombras en los peldaños de la escalera. Algunos espacios quedan en penumbra, como los huecos en los que se disponen puertas adinteladas o el propio león tenante del lado este, dificultando apreciar en detalle los relieves del escudo que sostiene. Más allá del ingreso de medio punto, en el descanso y los tramos siguientes de escalera, la iluminación es mucho más intensa, contrastando con el Salón de los Reyes, donde la luminosidad es mucho más tenue.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, San Millán de la Cogolla.

18. Descriptores temáticos:

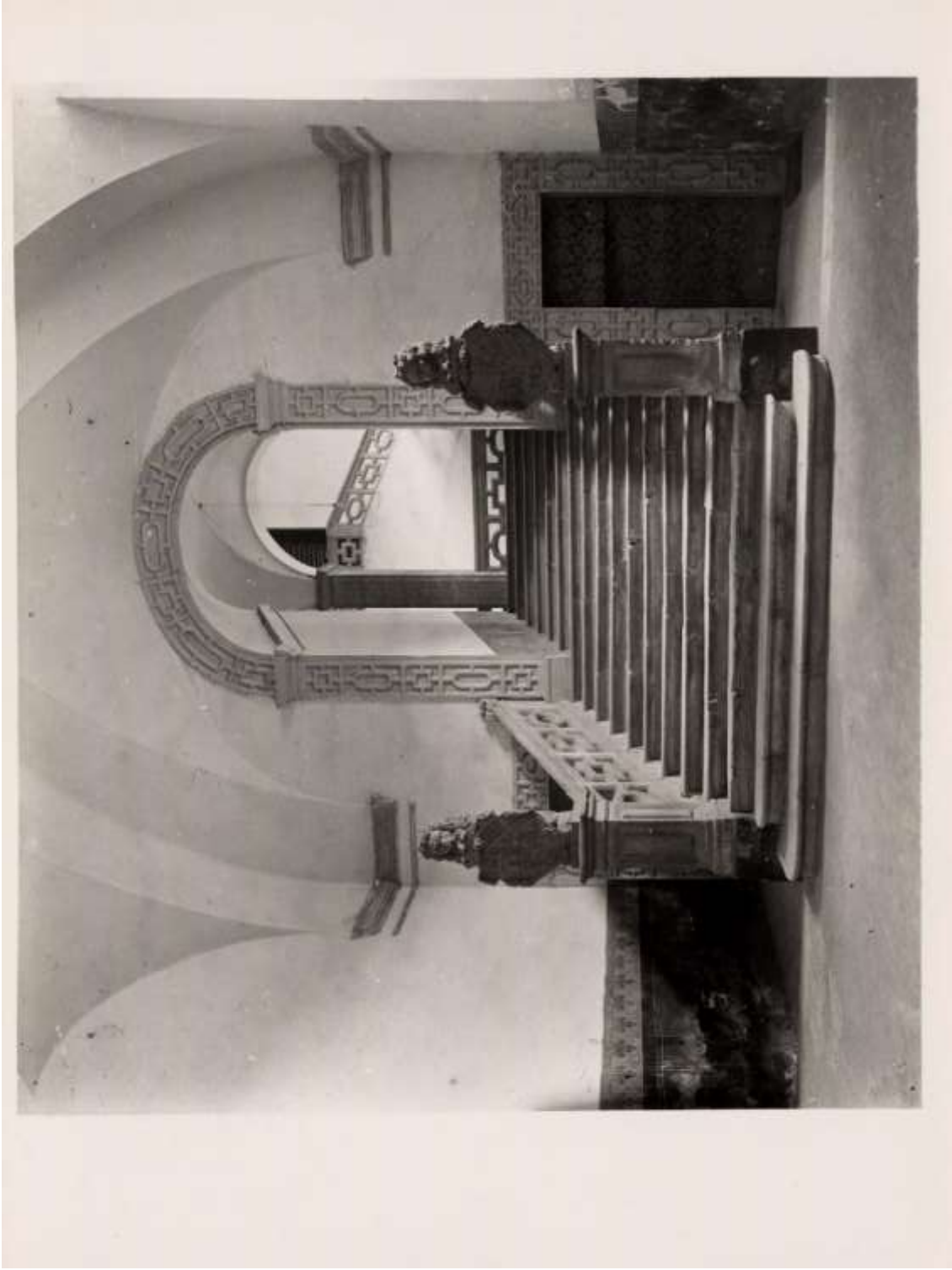
Organismos: Monasterio de San Millán de la Cogolla.

Materias: Arquitectura religiosa, Escalera, Escultura, Heráldica.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



205. Pelai Mas, *Escalera del Salón de los Reyes del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso, San Millán de la Cogolla, 1931*, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del IER, Logroño).

- 1. Cat. Núm.:** 206.
- 2. Tipo de objeto:** Positivo.
- 3. Título:** *Interior de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso.*
- 4. Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
- 5. Autor:** Pelai Mas.
- 6. Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
- 7. Técnica:** Gelatinobromuro.
- 8. Soporte:** Papel baritado.
- 9. Formato /dimensiones:** 18x23,8 cm.
- 10. Estado de conservación:** Bueno.
- 11. Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.1022.
Signatura/s: 04/010.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
- 12. Nº de ejemplares:** 1.
- 13. Copias:** Se desconocen.
- 14. Reproducciones:** Se desconocen.
- 15. Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
- 16. Descripción:**

Vista general del interior de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada desde el coro alto situado a los pies del templo y recoge, en dirección oeste-este, la nave central y los elementos que se disponen de manera longitudinal en ella, hasta la cabecera. En primer plano, además de los pilares cilíndricos sobre los que se apoyan las bóvedas de crucería estrellada y que definen los espacios para las capillas laterales, se observa, en el extremo inferior de la imagen, la parte alta de las puertas del trascoro y de los dos retablos situados a ambos lados de dichas puertas, dedicados a santa Áurea y santa Potamia. De esta manera, se aprecian especialmente los remates de dichos elementos, en concreto, el óculo de las puertas del trascoro y los áticos profusamente decorados de los dos retablos, con hornacinas en las que se disponen figuras de bulto redondo. Entre este conjunto de puertas y retablos que las flanquean y la reja de dos cuerpos y ático semicircular se localiza el espacio del coro bajo. De éste tan sólo se distinguen la parte alta del facistol dispuesto en el centro y la caja y algunos de los tubos horizontales del órgano situado en altura, en el lado sur de la iglesia. Sobre estos tramos se aprecian dos bóvedas de crucería cuyos nervios combados contrastan con el enlucido de los plementos. Lo tupido de los barrotes de la reja apenas permite observar los bancos que se disponen en el centro del crucero o los púlpitos que se adosan a los pilares cilíndricos laterales. Sí que se muestra en la imagen buena parte del retablo mayor, que aparece tras el gran arco toral apuntado sobre el que se levanta la cúpula sobre pechinas, que cubre el espacio central del presbiterio. Este retablo se compone de un único cuerpo entre columnas corintias pareadas y arco de medio punto que cobija un gran lienzo de san Millán en

la Batalla de Simancas, obra de Juan Rizi, y ático con frontón semicircular sobre pilastras con pintura de la Asunción. La iluminación de la escena fotografiada procede principalmente desde la parte posterior desde la que está tomada la misma, a través del óculo abierto en el muro occidental de la iglesia. Asimismo, destaca la gran entrada de luz en la zona del crucero, a través de la linterna de la cúpula sobre pechinas que cubre el centro del crucero.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, San Millán de la Cogolla.

18. Descriptores temáticos:

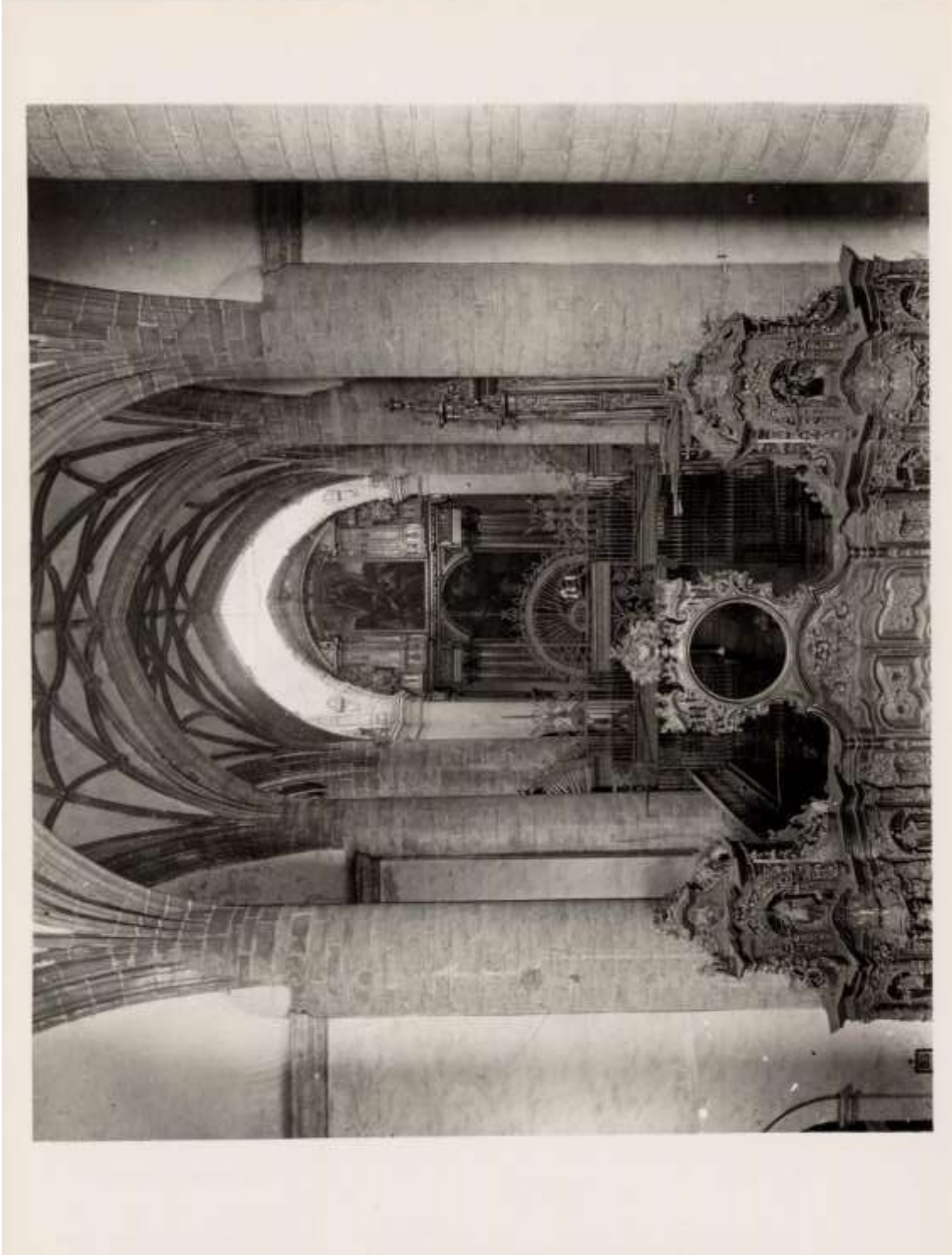
Organismos: Monasterio de San Millán de la Cogolla.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura, Retablo, Órgano, Rejería, Pintura.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo), Fray Juan Rizi (pintor).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



206. Pelai Mas, *Interior de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso, San Millán de la Cogolla, 1931*, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del IER, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 207.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Nave central de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 24,2x18 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.1023.
Signatura/s: 04/011.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista general de la nave central de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde el coro alto situado a los pies del templo y recoge, en dirección oeste-este, la nave central y los elementos que se disponen de manera longitudinal en ella, hasta la cabecera. En el primer plano, tras el primer tramo de capillas de los pies donde destaca parte del gran pilar situado al norte, se observa la puerta decorada con rocallas del trascoro, flanqueada por dos retablos dedicados a santa Potamia y santa Áurea. Un elemento destacado de estas puertas es el óculo de la parte superior, a través del cual se adivina la parte alta del facistol que se dispone en la zona central del coro bajo y el extremo occidental de la sillería de coro del lado sur. Sobre ésta, aparece la figura del órgano, pudiendo observar su caja, su fachada y el juego de tubos. Hacia la cabecera, antes de llegar al crucero, se erige una gran reja de doble cuerpo y ático semicircular con tupido barrotaje. Tras ella, se adivinan con dificultad las bancadas situadas a ambos lados del crucero y los tornavoces de los púlpitos adosados a los pilares cilíndricos laterales. El ángulo de la toma sí que permite ver, casi al completo, el retablo mayor situado en el presbiterio. Este retablo se compone de un único cuerpo con columnas pareadas corintias y arco de medio punto que resguarda un gran lienzo titular en el que se representa a san Millán en la Batalla de Simancas, obra de Juan Rizi, y ático con remate curvo entre pilastras que enmarcan lienzo de la Asunción. Los tres primeros tramos desde los pies se cubren con bóvedas de crucería estrellada, cuyos nervios combados contrastan con los enlucidos de los plementos. Sobre el presbiterio se levanta una cúpula de la que tan sólo se aprecian en la imagen las pechinas orientales. La luz exterior accede al interior de la iglesia a

través del óculo ubicado detrás del fotógrafo, iluminando la totalidad de la nave central del templo y la zona del trascoro y dejando en sombra las capillas, como puede observarse en el primer plano. También se aprecia una fuerte entrada de luz en la zona central del crucero, a través de la linterna que se dispone sobre la cúpula que cubre este espacio.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, San Millán de la Cogolla.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Monasterio de San Millán de la Cogolla.

Materias: Arquitectura religiosa, Escultura, Retablo, Sillería de coro, Órgano, Rejería, Pintura.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo), Fray Juan Rizi (pintor).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



207. Pelai Mas, *Nave central de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso*, San Millán de la Cogolla, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del IER, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 208.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Coro bajo de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 18x24,1 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.1024.
Signatura/s: 04/012.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista parcial del coro bajo de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada desde la esquina noroccidental del coro bajo, situado en el primer tramo de la nave central de la iglesia, y recoge, en dirección oeste este, parte de los lados norte y sur de la sillería de coro y de la zona del crucero y el presbiterio de la iglesia del monasterio. En primer plano, a ambos lados, se dispone la sillería de coro, de la que se observan algunos de los asientos o sitiales del piso inferior situados más hacia el este. Del orden superior de sillares tan solo se aprecian algunas de las columnas toscanas de tercio inferior entorchado que flanquean sus respaldos, y que sirven de apoyo para el dosel con balaustrada que se dispone sobre la propia sillería de coro. En el centro del coro bajo aparece un gran facistol con templete rematado en cruz con grandes cantorales tanto en el lado orientado al sur como en el lado situado al oeste y, por delante de él, un pequeño atril vacío. Gran parte de la fotografía está dominada por la reja que separa el coro bajo del crucero. Posee dos cuerpos de barrotes, uno inferior de mayor altura, en el que se abre un espacio adintelado, y otro superior con un cuerpo central de motivos vegetales que se remata con un semicírculo y crestería sobre los laterales. A través del tupido barrotaje y de la puerta central se pueden observar otros elementos que se disponen en la parte más oriental del templo. En concreto, se aprecia parte de la bancada de ambos lados y los púlpitos que se adosan a los pilares cilíndricos del crucero. Asimismo, la imagen permite ver parcialmente la zona del altar y el retablo mayor. Al altar, que se viste con mantel y sobre el que reposan algunos candelabros, se accede a través de una escalinata de cinco peldaños. Tras él, se levanta el retablo mayor compuesto por un banco en

cuyo centro se abre un vano de medio punto para albergar el sagrario. Sobre el banco, se localiza el cuerpo principal entre pares de columnas corintias de tercio inferior flameado que flanquean el gran lienzo titular en el que se representa a san Millán en la Batalla de Simancas, obra de Juan Rizi. El cuerpo superior y el ático de la reja apenas permite observar con detalle los motivos del ático curvo entre pilastras con lienzo de la Asunción que rematan este retablo. La escena presenta una iluminación homogénea y, a pesar de los numerosos elementos que se recogen en la fotografía, no se advierten destacadas zonas en penumbra o sombrías.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, San Millán de la Cogolla.

18. Descriptores temáticos:

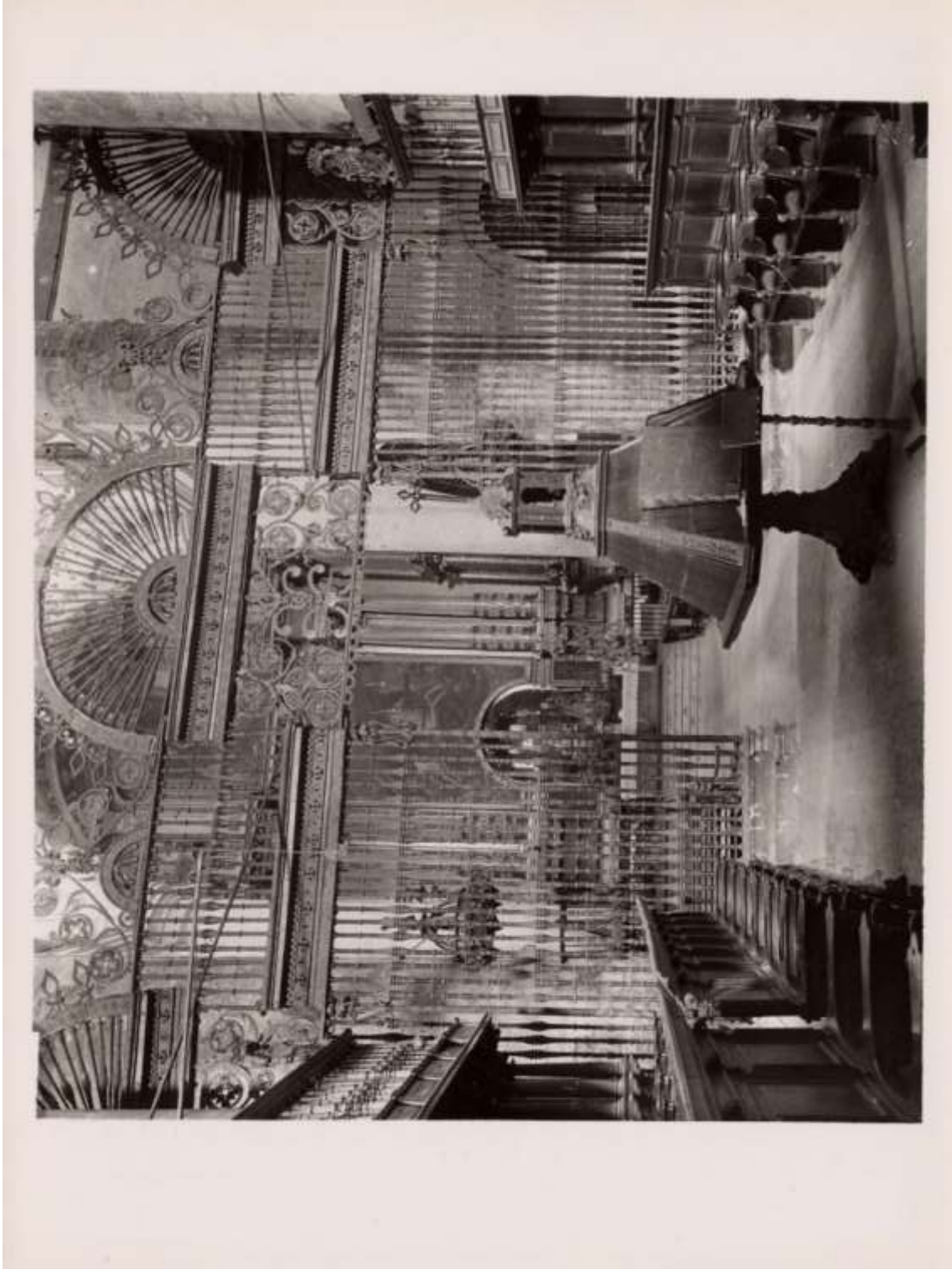
Organismos: Monasterio de San Millán de la Cogolla.

Materias: Arquitectura religiosa, Sillería de coro, Rejería, Púlpito, Retablo, Pintura.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo), Fray Juan Rizi (pintor).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



208. Pelai Mas, *Coro bajo de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso, San Millán de la Cogolla, 1931*, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del IER, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 209.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Lado sur del coro bajo de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 24,2x18 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.1025.
Signatura/s: 04/013.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista parcial del lado meridional del coro bajo de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde el ángulo suroccidental del coro bajo y recoge, en dirección oeste-este, su zona central y la sillería de coro del lado sur, así como la reja de cierre y la zona del presbiterio de la iglesia del monasterio. En primer plano, en el lado izquierdo de la imagen, aparece un armónium frente al que se disponen dos sillas de diferente tamaño, mucho más grande la del lado norte. Por su parte, en el lado contrario se presenta en perspectiva la sillería de coro del lado de la epístola de doble orden de siales. Del piso inferior se observan hasta once asientos con sus respectivos brazales y respaldos con casetón rectangular simple y del superior, al que se accede a través de una escalera situada en el centro del orden inferior, tan sólo se aprecian las columnas de tercio inferior entorchado que flanquean los respaldos lisos y que, al mismo tiempo, sirven de apoyo para el dosel con balaustrada que recorre todo su perímetro. Por encima de este lado meridional del coro se asoman los tubos horizontales del órgano. En el centro del coro bajo se localiza un facistol con templete rematado en cruz, en cuyos lados oeste y sur descansan grandes cantorales cerrados. Entre el resto del edificio y el coro bajo se dispone una reja de cierre de doble cuerpo de barrotes y remate semicircular en el centro y crestería en los laterales. A través del vano adintelado y de los barrotes de la reja se observan parcialmente las filas de bancos y los púlpitos adosados a los pilares cilíndricos del crucero. Asimismo, también es posible apreciar la cubierta del presbiterio, con cúpula sobre pechinas y decoración geométrica. Tras el gran arco toral apuntado se presenta el presbiterio, del que se adivinan algunos de sus elementos principales

como la mesa de altar o el retablo mayor. Éste último se compone de banco, en el que se abre un vano de medio punto conectado con el camarín en el que se dispone la capilla relicario, y un único cuerpo de columnas corintias pareadas que flanquean el lienzo que representa a san Millán en la Batalla de Simancas, titular y obra de Juan Rizi. El retablo se remata con un ático curvo entre pilastras y pintura de la Asunción, esta última apenas visible por estar escondida tras el remate semicircular de la reja. Es a través de la linterna que remata la cúpula desde donde procede parte de la luz que ilumina el interior del templo en la fotografía. El resto de la luz procede, en gran parte, del óculo abierto en altura en el muro situado a los pies de la iglesia y del resto de vanos adintelados que se localizan en la fachada septentrional. La luz exterior procedente de estos últimos es la que provoca que el facistol, entre otros, proyecte su sombra sobre la tarima en dirección sureste.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, San Millán de la Cogolla.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Monasterio de San Millán de la Cogolla.

Materias: Arquitectura religiosa, Sillería de coro, Órgano, Rejería, Púlpito, Retablo, Pintura.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo), Fray Juan Ricci (pintor).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



209. Pelai Mas, *Lado sur del coro bajo de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso*, San Millán de la Cogolla, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del IER, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 210.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Nave de crucero y coro bajo de la iglesia del monasterio San Millán de la Cogolla, de Yuso.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 18x24,1 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.1026.
Signatura/s: 04/014.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista parcial de la nave de crucero y del interior del coro bajo de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada desde la esquina nororiental del presbiterio y recoge, en dirección noreste-suroeste, la zona central del crucero y el coro bajo de la iglesia del monasterio, así como la reja que divide ambos espacios. En primer plano, se observa uno de los pilares cilíndricos del lado del evangelio en el que se ubica un púlpito de madera con tornavoz culminado en figurilla y balaustrada de rejería, tanto en la escalinata como en la tribuna. A ambos lados del crucero se disponen bancadas para los feligreses, delimitadas a través de la reja baja de la vía sacra. En el brazo sur del crucero se abre un vano de medio punto de ingreso hacia las capillas del lado de la epístola. Tras la bancada y la zona del crucero se levanta la gran reja que da acceso al coro bajo. Esta reja presenta un piso bajo con un vano central adintelado y dos cuerpos laterales con altos barrotes. En la parte alta, la zona central posee una decoración vegetal culminada en semicírculo, siendo la misma trama que se repite en las esquinas de la reja, entre dos pequeños cuerpos de barrotes rematados por crestería apuntada. Del coro bajo que se localiza tras la reja se observa el facistol colocado en el centro y la sillería del lado de la epístola. También se aprecian algunos detalles del órgano situado en el mismo lado. Entre el coro bajo y los pies de la iglesia se sitúa el trascoro, pudiendo observarse algunas de sus decoraciones en rocalla y el óculo central. Al fondo, en la parte alta de la imagen se observan las bóvedas de crucería estrellada, cuyos nervios contrastan con el enlucido de los plementos. Al fondo, se presenta un gran destello procedente del óculo que se

abre en altura en el muro occidental de la iglesia y que ilumina la zona del trascoro. El resto de la escena, sin grandes contrastes lumínicos, se ilumina gracias a la linterna que remata la cúpula que cubre el espacio central del crucero y que no se muestra en la fotografía.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, San Millán de la Cogolla.

18. Descriptores temáticos:

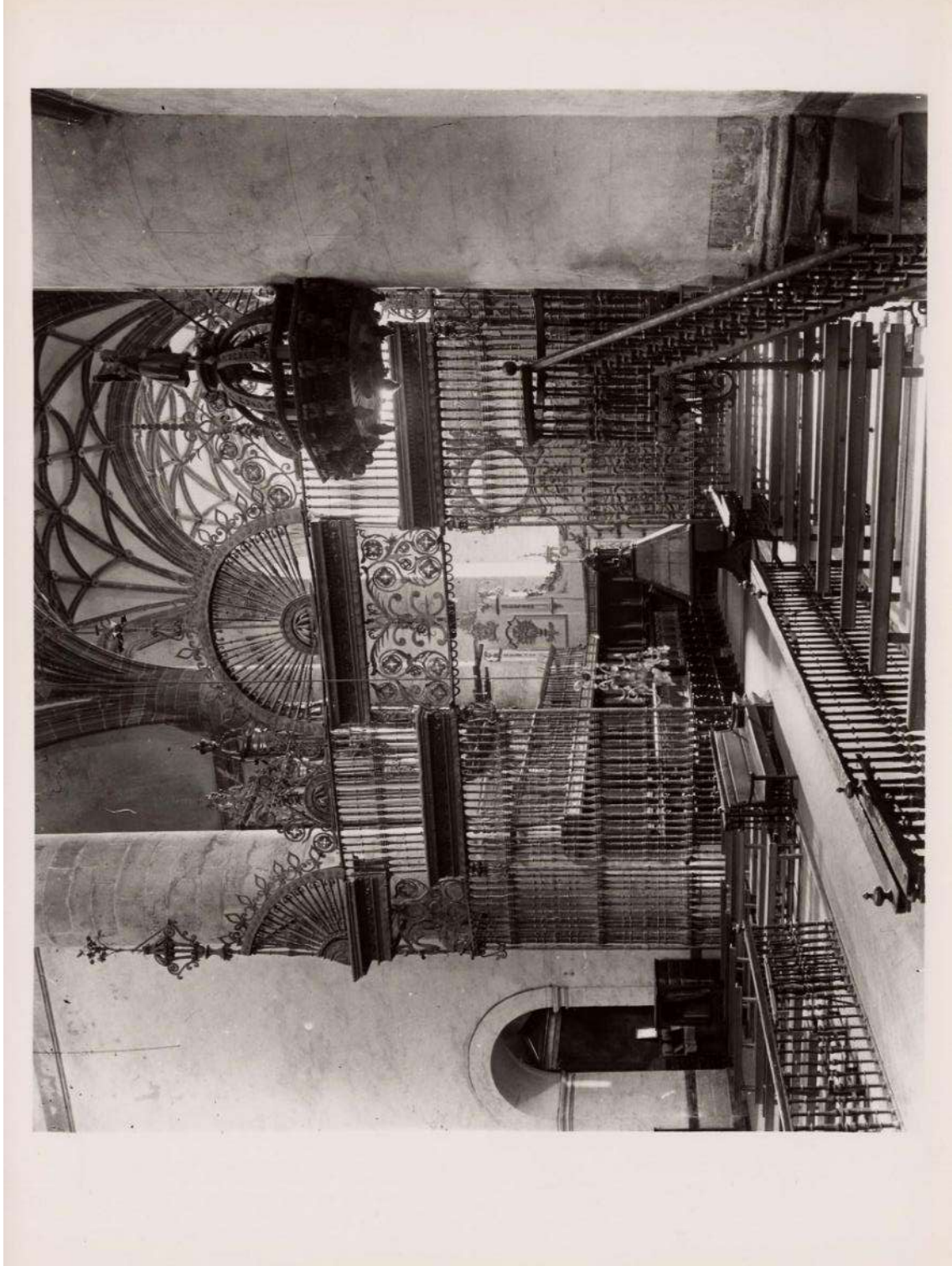
Organismos: Monasterio de San Millán de la Cogolla.

Materias: Arquitectura religiosa, Púlpito, Rejería, Sillería de coro.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



210. Pelai Mas, *Nave de crucero y coro bajo de la iglesia del monasterio San Millán de la Cogolla, de Yuso, San Millán de la Cogolla*, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del IER, Logroño).

- 1. Cat. Núm.:** 211.
- 2. Tipo de objeto:** Positivo.
- 3. Título:** *Reja y coro bajo de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso.*
- 4. Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
- 5. Autor:** Pelai Mas.
- 6. Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
- 7. Técnica:** Gelatinobromuro.
- 8. Soporte:** Papel baritado.
- 9. Formato /dimensiones:** 24,2x18 cm.
- 10. Estado de conservación:** Bueno.
- 11. Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.1027.
Signatura/s: 04/015.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
- 12. Nº de ejemplares:** 1.
- 13. Copias:** Se desconocen.
- 14. Reproducciones:**
-SALAS FRANCO, M^a Pilar, SAN FELIPE ADÁN, M^a Antonia y ÁLVAREZ TERÁN, Remedios, *Los marfiles de San Millán de la Cogolla: su incautación, estancia en Madrid y devolución a La Rioja*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2009, p. 115.
- 15. Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
- 16. Descripción:**
Vista parcial de la reja y el interior del coro bajo de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde el ángulo suroriental del presbiterio y recoge, en dirección sureste-noroeste, la reja que separa el crucero del coro bajo de la iglesia del monasterio, así como el espacio interior de este último. En primer término, la imagen muestra parte de la bancada que se sitúa a ambos lados del espacio central del crucero y la reja de la vía sacra que delimita el paso central, libre de cualquier obstáculo. Asimismo, en este primer plano también se presentan, desenfocados, parte del púlpito que se adosa al pilar meridional del crucero, con tornavoz profusamente decorado y tribuna cubierta con una tela estampada, y una lámpara de araña que pende sobre el centro de la nave. El espacio entre el crucero y el coro bajo se separa a través de una reja, de la cual se observan sus tres cuerpos centrales. Los laterales poseen dos tramos de barrotes, el inferior mucho más alto que el superior, y culminan en sendas cresterías con detalles vegetales y geométricos. El cuerpo central, dominado por el vano rectangular de acceso, posee un segundo cuerpo de motivos vegetales y termina en una forma semicircular a modo de ático. El paso adintelado de esta reja permite ver parte del coro bajo, en concreto, el facistol colocado en el centro con un gran cantoral en uno de sus lados y la sillería del lado del evangelio. En esta zona también se observa la zona trasera del trascoro, de color claro y decorada con rocallas de color oscuro. Este espacio

intermedio entre el crucero y el tramo de los pies de la iglesia, se encuentra en penumbra al proceder la luz de los extremos este, a través de la cúpula, y el oeste, por medio de un gran óculo situado en la parte alta del muro. Al fondo, con una fuerte iluminación por la entrada directa de la luz solar, se pueden ver algunos de los pilares cilíndricos, las capillas del muro septentrional y la bóveda estrellada que se dispone sobre la entrada occidental, cuyos nervios contrastan con el enlucido de los plementos.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, San Millán de la Cogolla.

18. Descriptores temáticos:

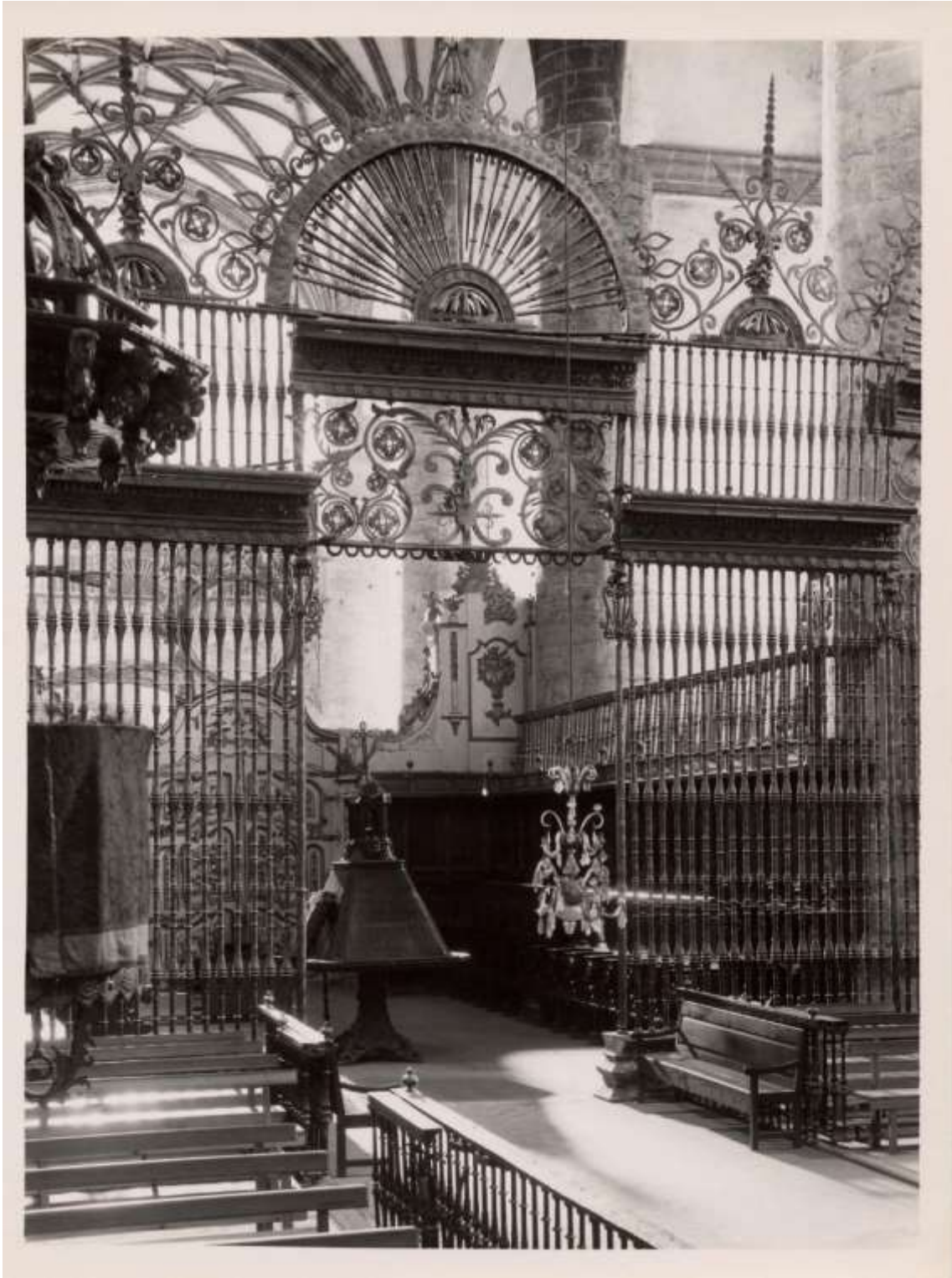
Organismos: Monasterio de San Millán de la Cogolla.

Materias: Arquitectura religiosa, Púlpito, Rejería, Sillería de coro.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



211. Pelai Mas, *Reja y coro bajo de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso*, San Millán de la Cogolla, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del IER, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 212.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Trascoro de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 17,9x24,2 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.1028.
Signatura/s: 04/016.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista general del trascoro de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada desde los pies de la iglesia y recoge, en dirección oeste-este, la zona del trascoro y la parte alta de la nave central que se dispone tras él. En primer plano, además de varios bancos con reclinatorio orientados hacia una de las capillas situadas en el muro norte, destacan dos grandes pilares cilíndricos que determinan los espacios laterales de capillas. En el situado al sur, en el lado de la epístola, se adosa un púlpito con relieves en el antepecho, tornavoz culminado en templete con figurilla y escalinata con balaustrada. Tras este primer tramo de la iglesia, aparecen las puertas del trascoro, flanqueadas por dos retablos dedicados a santa Áurea, el del lado del evangelio, y a santa Potamia, el del lado de la epístola. Estas puertas, que aparecen cerradas, están decoradas con rocallas y culminan en tarjeta con óculo para el paso de la luz solar durante el equinoccio. A ambos lados, se disponen dos retablos idénticos entre sí de profusa decoración de rocalla con hornacinas en los laterales y en el ático y con imágenes titulares en el cuerpo principal, bajo templete. De la zona del coro bajo tan sólo se aprecia parte de la caja del órgano, en el lado de la epístola. También se pueden ver algunos detalles de la gran reja que separa esta zona del coro bajo del resto de la iglesia, en concreto, el semicírculo de barrotes radiales en forma de ático que remata su cuerpo central. Al fondo, tras el arco toral apuntado, aparece la zona del presbiterio en la que se localiza el retablo mayor, del que tan sólo se aprecia el ático redondeado entre pilastras que enmarcan un lienzo de la Asunción. Asimismo, se observan con claridad los robustos pilares cilíndricos que sustentan los arcos torales de la zona del crucero y dos de las bóvedas de crucería estrellada, cuyos nervios

resaltan en color respecto a los elementos enlucidos. Además, sobre la zona del presbiterio y bien iluminada por la linterna que la corona, se aprecian las pechinas orientales sobre las que apea la cúpula con casetones geométricos que cubre el espacio. La luz exterior que permite iluminar la zona más próxima a la toma de la fotografía, la del trascoro, procede del óculo que se abre en la parte alta del muro occidental del templo. Ésta incide de manera directa sobre las puertas del trascoro, dejando en penumbra algunos de los elementos laterales situados a menor altura como el púlpito meridional o las bancadas que se presentan en la esquina inferior izquierda de la fotografía. Las bóvedas de crucería estrellada y la parte alta del presbiterio también destacan respecto a la cúpula del presbiterio, mucho más iluminada esta última.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, San Millán de la Cogolla.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Monasterio de San Millán de la Cogolla.

Materias: Arquitectura religiosa, Retablo, Escultura, Púlpito, Órgano, Rejería.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



212. Pelai Mas, *Trascoro de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso, San Millán de la Cogolla, 1931,*
copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del IER, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 213.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Puertas y retablos del trascoro de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 18x24,1 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.1029.
Signatura/s: 04/017.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista en detalle de las puertas del trascoro y los retablos que las flanquean en la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada desde la capilla septentrional del tercer tramo empezando por el oeste y recoge transversalmente, en dirección noroeste-sureste, las puertas del trascoro y los retablos que las flanquean. En primer plano, en el interior de la propia capilla del lado del evangelio desde donde está realizada la toma, aparecen los extremos de tres bancos sin respaldo orientados hacia el muro norte, sobre los que pende una lámpara de araña. Tras estos bancos, se presentan como un conjunto las puertas del trascoro y los retablos que las flanquean, adosándose a los robustos pilares cilíndricos sobre los que apean las bóvedas. En el centro se sitúan las puertas del trascoro, cerradas en el momento de la captura. Presentan decoración de rocallas delimitadas entre espacios de formas geométricas y se rematan en la parte central por una tarjeta en forma de óculo circular ornamentado con motivos vegetales a su alrededor. A través de este óculo, y tras él, se observan algunos de los tubos del órgano del coro bajo situado en el lado sur del templo. Los dos retablos que se ubican a ambos lados de las puertas son de idéntica factura y tan sólo se diferencian en las figuras que ocupan sus tres hornacinas, dos en los laterales y otra en el ático, y el espacio central destinado a la imagen titular. Presentan una profusa decoración de rocallas y motivos vegetales, apareciendo en varios lugares figuras de angelotes. En ambos casos, en la zona del banco se dispone una mesa vestida sobre la que descansan tres marcos con sacras. El primer cuerpo se compone de tres calles, diferenciadas con columnillas corintias

estriadas, con hornacinas en cada una ellas. El retablo del lado del evangelio se dedica a santa Potamia, mientras que el del lado de la epístola está dedicado a la advocación de santa Áurea. Sobre este conjunto de puertas de trascoro y retablos se observan detalles de la arquitectura del templo, como los grandes pilares cilíndricos y el arranque de las bóvedas de crucería estrellada y los arcos apuntados que apean sobre éstos. Asimismo, a ambos lados de la imagen se aprecian algunos detalles de los muros de las capillas del lado del evangelio y del lado de la epístola. En la capilla meridional, se abre un vano de medio punto que la comunica con la capilla anterior (primera lateral desde el crucero). En la capilla septentrional se observa el zócalo pintado imitando sillares que recorre la parte inferior del muro y un marco con una estampa religiosa y una pequeña cruz en la parte superior. La luz exterior que procede del óculo abierto en alto en el muro occidental, a los pies de la iglesia, incide de manera directa sobre las puertas del trascoro y los retablos situados a cada uno de los lados. Frente a ello, la capilla visible del lado de la epístola y el espacio arquitectónico que se observa tras las puertas del trascoro, se muestran en penumbra.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, San Millán de la Cogolla.

18. Descriptores temáticos:

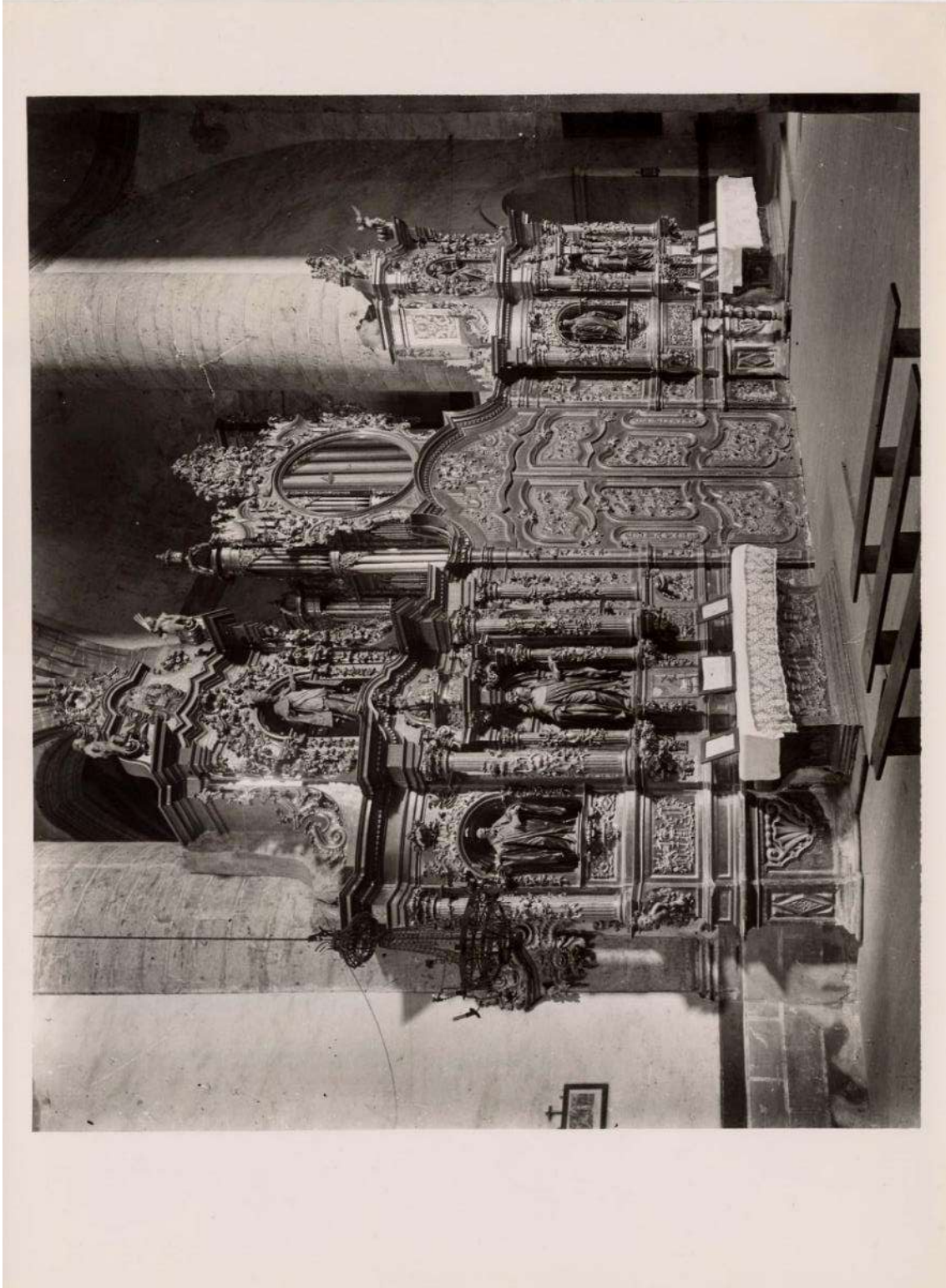
Organismos: Monasterio de San Millán de la Cogolla.

Materias: Arquitectura religiosa, Retablo, Escultura.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



213. Pelai Mas, *Puertas y retablos del trascoro de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso, San Millán de la Cogolla*, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del IER, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 214.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** Puertas del trascoro de la iglesia del monasterio de San Millán de *San Millán de la Cogolla, de Yuso*.
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 24,1x17,9 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.1030.
Signatura/s: 04/018.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista en detalle de las puertas del trascoro de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde la nave central de la zona de los pies del templo y recoge frontalmente, en dirección oeste-este, las puertas del trascoro y parte de la cabecera de la iglesia del monasterio. En primer plano, aparecen las puertas del trascoro, cerradas en el momento de la toma, compuestas por dos hojas de entrepaños profusamente decoradas con rocalla. Sobre el dintel, igualmente decorado, aparece una tarjeta en espejo u óculo circular dispuesto de tal manera que, en el equinoccio, la luz solar lo traspase al mismo tiempo que al óculo abierto en alto en el muro occidental. A ambos lados de estas puertas también se observa parte de los retablos que la flanquean, en concreto, el extremo meridional del situado en el lado del evangelio y el extremo septentrional del localizado en el lado de la epístola. Son de idéntica factura y, además de presentar decoración vegetal y de rocallas, cuentan en su parte central con una hornacina de medio punto en la que se alojan figuras de bulto redondo de santos. En la zona inmediatamente siguiente a las puertas del trascoro se puede apreciar parte de la caja del órgano que se dispone en altura en el lado meridional del coro bajo o la parte superior de la reja que separa el espacio del coro bajo del crucero. Al fondo, se muestran los robustos pilares cilíndricos sobre los que apean los arcos torales apuntados del crucero. Este espacio y la cubierta del presbiterio se cubren con cúpula de casetonado geométrico sobre pechinas, visibles tan sólo las orientales. Asimismo, se aprecia parte del ático del retablo mayor localizado en el presbiterio, con remate curvo y pilastras

enmarcando un lienzo de la Asunción. La escena principal muestra una iluminación homogénea gracias a la luz exterior que procede desde el óculo del muro occidental. Sin embargo, tras las puertas del trascoro existe un marcado contraste entre la zona de la cabecera y los tramos intermedios, en penumbra, y la zona de la cúpula del presbiterio, intensamente iluminada a través de la linterna que la corona.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, San Millán de la Cogolla.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Monasterio de San Millán de la Cogolla.

Materias: Arquitectura religiosa, Retablos, Escultura, Órgano.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



214. Pelai Mas, *Puertas del trascoro de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso*, San Millán de la Cogolla, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del IER, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 215.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Retablo de santa Áurea de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **SopORTE:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 24,1x17,9 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.1031.
Signatura/s: 04/019.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista en detalle del retablo dedicado a santa Áurea de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde la zona del trascoro y recoge, en dirección noroeste-sureste, el retablo de santa Áurea situado en el lado de la epístola de la iglesia del monasterio. En el centro de la imagen, en primer plano, aparece el retablo con profusa decoración vegetal, formas geométricas y angelotes en honor a santa Áurea. El cuerpo central se compone de tres calles, diferenciadas entre sí por columnas corintias estriadas con decoración vegetal en el centro, con una hornacina en cada una de ellas. La central, cubierta con templete, es de mayor tamaño y se destina a la imagen titular de santa Áurea. En el ático se abre otra hornacina circundada por ornamentación vegetal y remate con angelotes a los lados. En la parte baja se presenta el altar, vestido con mantel blanco sobre el que descansan tres marcos con sacras. A la izquierda del espectador, la fotografía permite ver parte de las puertas del trascoro, que continúan el programa ornamental que se despliega con mayor barroquismo en el retablo. A la derecha, se dispone el muro con zócalo pintado imitando sillares, un cuadro rematado en cruz y la jamba izquierda del vano de medio punto que sirve de acceso a los siguientes tramos de la iglesia, hacia el este. Tras el retablo se puede observar parte de los pilares cilíndricos localizados en las esquinas del coro bajo en su lado meridional, así como parte del armazón y los tubos del órgano que se dispone entre ellos. La luz, que proviene del vano circular abierto en altura en el muro occidental del templo, incide de manera frontal sobre el

retablo, iluminando con especial intensidad el ático del mismo y dejando en penumbra el muro más meridional de la capilla del segundo tramo. Asimismo, la silueta de los elementos ornamentales del retablo proyecta algunas sombras sobre el pilar situado más al fondo, quedando en absoluta oscuridad el espacio visible del brazo sur del crucero.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, San Millán de la Cogolla.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Monasterio de San Millán de la Cogolla.

Materias: Retablos, Escultura, Arquitectura religiosa, Órgano.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



215. Pelai Mas, *Puertas del trascoro de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso*, San Millán de la Cogolla, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del IER, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 216.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Retablo de santa Gertrudis de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
 - Editor:** No procede.
 - Impresor:** No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **Soporte:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 18x24 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
 - Colección:** Archivo IER.
 - Nº de inventario:** 1.1032.
 - Signatura/s:** 04/020.
 - Procedencia:** Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
 - Fecha de entrada:** Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista general del retablo de santa Gertrudis de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso. La fotografía, en disposición horizontal, está tomada desde el tercer tramo de capillas laterales del lado septentrional del templo y recoge, en dirección noroeste-sureste, el retablo dedicado a santa Gertrudis y el muro bajo en el que se adosa, que sirve de separación respecto al coro bajo situado en la nave central de la iglesia. En primer plano, dominando el centro de la imagen, aparece el pequeño retablo en honor a santa Gertrudis, con decoración en rocalla tanto en el remate como en los costados. Posee un único cuerpo con columnas corintias en los lados y hornacina de medio punto en el centro, en la que descansa la imagen de bulto redondo de la titular. El altar sobre el que se asienta, con frontal decorado con relieves de rocalla, se viste con un mantel blanco sobre el que se disponen floreros y tres sacras. El retablo está dispuesto dentro de una exedra en arco de medio punto partido, enmarcado por pilastras y entablamento, abierto en un muro que, a su vez, sirve de cierre del coro bajo por el norte. Este muro, de altura similar a la del propio retablo, se decora con un zócalo de tres frisos pintados en su tercio inferior, planos y más oscuros los de los extremos, y más claro y simulando sillares el central. Sobre ellos, a cada uno de los lados del arco central, se dispone un cuadro de pequeñas dimensiones, apreciando tan sólo parte del marco en el caso del situado más al oeste. En este primer plano, la fotografía permite ver el ángulo del muro que cierra la capilla por el este y que presenta la misma decoración pictórica que el del retablo. En segundo plano, tras el retablo, se observan algunos de los elementos dispuestos en la nave central y las capillas

meridionales del templo, como el remate semicircular de la reja de acceso al coro bajo, parte del armazón del órgano o la bóveda del brazo sur del crucero. La escena presenta una buena iluminación gracias a la luz que procede desde los vanos abiertos en el muro norte de la iglesia y que incide de manera directa sobre el retablo, como así lo atestiguan las escasas sombras proyectadas en el muro por algunos elementos decorativos del retablo o por el rudimentario banco de madera situado al oeste. Tan sólo se observa una menor iluminación en la parte alta del crucero, al fondo de la imagen.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, San Millán de la Cogolla.

18. Descriptores temáticos:

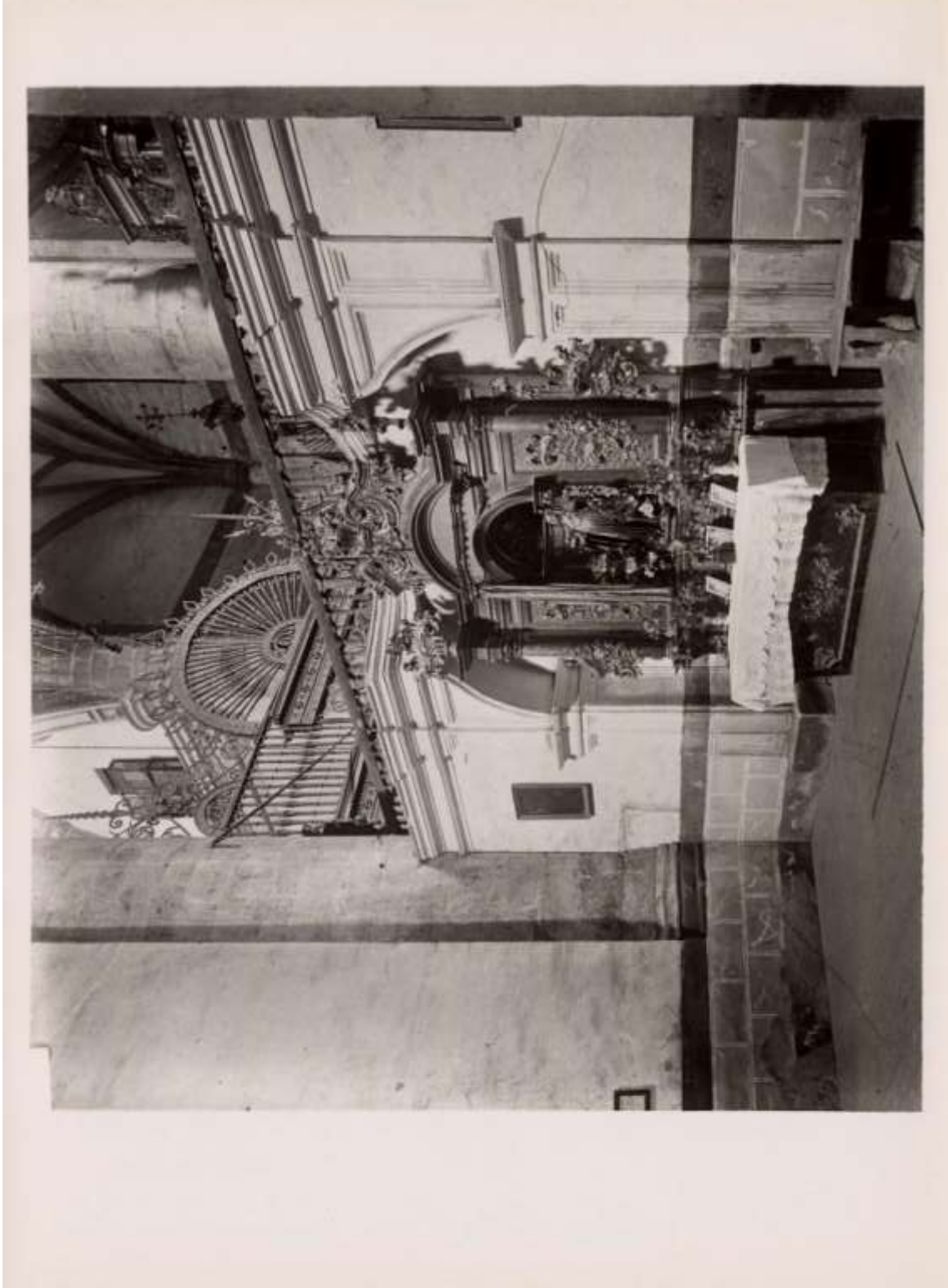
Organismos: Monasterio de San Millán de la Cogolla.

Materias: Arquitectura religiosa, Retablo, Escultura, Rejería, Pintura.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



216. Pelai Mas, *Retablo de santa Gertrudis de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso, San Millán de la Cogolla*, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del IER, Logroño).

1. **Cat. Núm.:** 217.
2. **Tipo de objeto:** Positivo.
3. **Título:** *Púlpito de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso.*
4. **Serie:** Arxiu Mas.
Editor: No procede.
Impresor: No procede.
5. **Autor:** Pelai Mas.
6. **Cronología:** Copia positiva de la década de los setenta del siglo XX; negativo original de 1931.
7. **Técnica:** Gelatinobromuro.
8. **SopORTE:** Papel baritado.
9. **Formato /dimensiones:** 24,1x17,9 cm.
10. **Estado de conservación:** Bueno.
11. **Localización:**
Colección: Archivo IER.
Nº de inventario: 1.1044.
Signatura/s: 04/032.
Procedencia: Archivo Mas (Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Fecha de entrada: Desconocida.
12. **Nº de ejemplares:** 1.
13. **Copias:** Se desconocen.
14. **Reproducciones:** Se desconocen.
15. **Derechos de autor:** Instituto Amatller de Arte Hispánico.
16. **Descripción:**

Vista en detalle del púlpito adosado al pilar meridional situado a los pies de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso. La fotografía, en disposición vertical, está tomada desde la nave central del templo y recoge, en dirección norte-sur, el púlpito de madera que se sitúa a la altura de la tercera capilla lateral del lado sur y el retablo que se adosa al muro meridional de la capilla ubicada a los pies de la iglesia. En primer plano se presenta dicho púlpito, de pie cuadrangular y fuste hexagonal con figuras de atlantes alados en los ángulos que sustentan la tribuna del púlpito. En cada uno de los lados del antepecho de la tribuna aparecen relieves de los cuatro evangelistas y sobre su caja apea un baldaquino con telamones en las roscas que, a su vez, sustenta el tornavoz hexagonal coronado en templete de columnillas, en el que se cobija una escena en bulto redondo de la Caridad, y rematado por la representación del Niño Salvador. En torno al púlpito y su escalera de acceso, que se extiende hacia el sur y presenta una barandilla de balaustres anillados, se amontonan varios reclinatorios. Tras el robusto pilar cilíndrico de base octogonal, a cuyo lado oriental se asoma el extremo de un banco destinado al culto, se observan algunos detalles de las capillas meridional. Hacia el oeste se ve, casi al completo, un retablo dedicado a santa Rita, de un único cuerpo con columnas corintias y hornacina central de medio punto que cobija la representación escultórica de la titular. Este retablo se remata con ático semicircular decorado con rocalla, en el que se enmarca un lienzo de San Andrés. Hacia el este, al otro lado del pilar, el muro se decora con un lienzo en la parte baja y, en la parte alta, se abre una pequeña ventana cuadrangular. La escena no presenta grandes contrastes lumínicos, si bien se observa una incidencia directa de la luz exterior

procedente del óculo abierto en alto en el muro oeste sobre la cara occidental del pilar cilíndrico. Asimismo, el banco que asoma en el extremo inferior izquierdo de la fotografía proyecta su sombra hacia el suroeste, consecuencia de la entrada simultánea de la luz exterior desde el muro septentrional.

17. Descriptores geográficos: España, La Rioja, San Millán de la Cogolla.

18. Descriptores temáticos:

Organismos: Monasterio de San Millán de la Cogolla.

Materias: Púlpito, Arquitectura religiosa, Retablo, Escultura, Pintura.

19. Descriptores onomásticos: Pelai Mas (fotógrafo).

20. Observaciones: Tiene márgenes blancos.

21. Bibliografía:



217. Pelai Mas, *Púlpito de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso, San Millán de la Cogolla*, 1931, copia positiva sobre papel baritado (Fondo Fotográfico del IER, Logroño).