

## ÍNDICE

<b>INMATERIAL: PATRIMONIO Y MEMORIA COLECTIVA</b>	<b>Pág.</b>
<b>El patrimonio cultural inmaterial y sus imágenes</b> ..... 11 Antonio Muñoz Carrión	11
<b>El análisis antropológico a partir de la fotografía</b> ..... 21 María Pía Timón Tiemblo	21
<b>El registro de lo inmaterial: viajeros, artistas y fotógrafos en la España del XIX</b> ..... 31 Rosa Chumillas	31



Casa fotográfica de Laurent, *Sevillana tocando la guitarra*, 1878.

# El patrimonio cultural inmaterial y sus imágenes

Antonio Muñoz Carrión

*Facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid*

Siempre que contemplamos nuestros álbumes de fotografías más antiguos nos sorprende encontrar imágenes que contienen nuevos motivos de interés a los que todavía no habíamos prestado antes atención. Observamos periódicamente, por ejemplo, cómo íbamos vestidos de niños, o detalles de ciertos objetos de nuestra infancia. Esos álbumes nos sirven, entre otras cosas, para descubrir o constatar cómo éramos y cómo vivíamos en otra época; o también, para hacernos nuevas preguntas ante todo lo que recordamos que ya no tenemos. Las fotografías antiguas, o los negativos que nunca llegamos a ampliar, nos trasladan ahora a un pasado que nos reclama la curiosidad por motivos diferentes y cambiantes.

Desde las instituciones responsables de la cultura también se realiza una labor de búsqueda, adquisición, restauración, archivo y difusión de todas las imágenes fotográficas que permiten conocer y reinterpretar el pasado socio-cultural. Gracias a estos archivos de imágenes podemos acceder a una parte significativa de las manifestaciones culturales que han desaparecido y también comprender mejor las que permanecen.

En 2012 la comisión de seguimiento del Plan Nacional del Patrimonio Cultural Inmaterial tomó una doble decisión: por un lado, realizar una exposición fotográfica para divulgar la idea de que existen contenidos inmateriales de la cultura que hoy son patrimonio de todos; por otro sugirió que dicha exposición se aprovechara para dar a conocer al público los fondos fotográficos del Instituto del Patrimonio Cultural de España relacionados con esta temática. Ambas decisiones constituyen los principales motivos que justifican esta retrospectiva fotográfica.

La cultura inmaterial, fundamentalmente la que valoramos como patrimonio, está constituida principalmente por conocimientos, técnicas, formas de organización y expresiones colectivas, con sus significados

asociados. Se localiza principalmente en las prácticas de la vida cotidiana que se llevan a cabo entre los miembros de toda sociedad. Además de cumplir fines instrumentales concretos relacionados con la supervivencia, algunas de estas manifestaciones permiten a sus protagonistas compartir emociones colectivamente a partir de celebraciones festivas. Es heredada de generaciones anteriores y la consideramos, en la actualidad, patrimonio vivo porque la seguimos reconociendo como significativa para relacionarnos con el pasado, por una parte, y porque nos permite, por otra, comprender mejor el camino que nos ha conducido hasta el mundo de hoy. Muchas de estas manifestaciones culturales, especialmente las que cuentan con mayor grado de simbolismo, además de constituir una parte importante de la memoria colectiva, sirven como apoyo decisivo a la hora de reforzar la identidad de aquellos que las celebran.

## La voluntad de no olvidar lo que nos ha conducido hasta nuestros días

En la actualidad, las competencias relativas a la gestión de la cultura están transferidas a las administraciones autonómicas. En dicho marco se han desarrollado los ordenamientos jurídicos que regulan la dimensión inmaterial de la cultura y que la elevan a la categoría de patrimonio. Por su parte, la Administración General del Estado, en el marco de la Ley del Patrimonio Histórico Español de 29 de junio de 1985, sigue realizando muchas tareas ya reconocidas en su título VI, artículo 47.3, donde se dice que “se considera que tienen valor etnográfico y gozarán de protección administrativa aquellos conocimientos o actividades que procedan de modelos o técnicas tradicionales utilizados por una determinada comunidad. Cuando se trate de conocimientos o actividades que se hallen en previsible peligro de desaparecer,

la Administración competente adoptará las medidas oportunas conducentes al estudio y documentación científicos de estos bienes”. Lo que finalmente ha logrado difundir a escala internacional la sensibilidad por la cultura inmaterial ha sido la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial, de 17 de octubre de 2003, promovida por la UNESCO.

Existe una preocupación creciente por parte de los responsables de las políticas culturales autonómicas, nacionales e internacionales, por el grado en que se está deteriorando el acervo cultural todavía vivo. Las formas culturales, los saberes y las sensibilidades de los grupos humanos siempre han estado en permanente transformación; sin embargo, en las últimas décadas se han producido pérdidas en bloque de las que puede no quedar ni rastro. Los componentes culturales más vulnerables han resultado ser los conocimientos con escasa o ninguna aplicación en el mundo de hoy, las destrezas artesanas, el vocabulario y las manifestaciones colectivas poco celebradas. Nos encontramos ante un drástico relevo de patrones culturales que habían llegado a adquirir enorme importancia desde hace siglos. Al contemplar hoy algunos rincones de España da la sensación de que en los pueblos que los habitan algunos grupos sociales se han visto obligados a asumir un sistema de vida que no está relacionado con el anterior ni es resultado del mismo. Muchos de sus habitantes creen que son incapaces de asumir, con la improvisación con la que se les demanda, las nuevas formas de existencia y sus valores asociados. Es un hecho irrefutable que las nuevas generaciones de jóvenes expresan ahora sus identidades de forma inédita respecto a como lo hacía la juventud de hace tan sólo medio siglo. En la época de la globalización aparecen constantemente estilos de vida y de pensamiento que viajan a través del espacio sin detenerse en frontera alguna, lo cual desgasta las tradicionales especificidades culturales. Esta difusión de formas culturales a gran escala facilita el contacto entre sociedades alejadas y promueve procesos de hibridación entre las mismas, lo cual supone un enriquecimiento para todas, pero también diluye las formas de vida de siempre en otras que son importadas.

En el otro extremo de este operativo universal de homogeneización y de hibridación sociocultural se encuentran los marcos de vida conocidos y las experiencias con arraigo que han constituido tradicional-

mente la cotidianidad en el mundo local de las personas como son, por ejemplo, las relaciones con el medio mediante técnicas concretas, los antiguos oficios o las formas de celebración festiva. En ocasiones algunas de estas prácticas han perdido las funciones que desempeñaban en la vida colectiva. A pesar de ello, tenemos testimonios vivos de las mismas porque su puesta en escena se sigue llevando a cabo en los nuevos contextos del urbanismo, algunas veces con el simple objeto de evitar su olvido.

### Oralidad, escritura y fotografía

Hasta hace cuatro o cinco décadas, la mayor parte del bagaje cultural de una sociedad se transmitía de unas generaciones a las siguientes de forma oral; buena parte del mismo mediante lo que hoy denominamos educación informal. Este procedimiento, para ser eficaz, exige una condición: su continuidad en el tiempo. Es decir, si cesa dicha transmisión por algún evento especial, por una desgracia colectiva o por una fractura generacional, se produce una ruptura en el proceso y se suelen perder parte de sus formas o de sus contenidos. Simultáneamente, las sociedades han transmitido a las generaciones siguientes, desde hace siglos, otra parte de sus saberes mediante la escritura. Al estar plasmada en un soporte estable, como es el papel, la escritura ha servido eficazmente para dejar constancia de cómo han vivido, pensado y se han organizado los pueblos. Sin embargo, la capacidad técnica de la escritura no siempre ha resultado ser óptima para plasmar y transmitir información acerca de referentes de gran complejidad plástica. El lenguaje escrito describe mediante relatos y éstos no pueden asegurar que los lectores sean capaces de formar una representación mental que se corresponda con aquella otra que tienen los autores que los escriben.

La pintura y el grabado han complementado a la escritura en esta tarea, incluso han dado cuenta, de forma autónoma, de conocimientos, técnicas, creencias, mitologías, etc. Buenos ejemplos los tenemos en gran parte de las obras de Sorolla o de Zuloaga. Las dimensiones figurativas de las manifestaciones culturales fueron recogidas magistralmente mediante estos lenguajes; sin embargo, los tiempos de ejecución que requerían eran demasiado lentos en relación con la velocidad a la que se desarrollaban las manifestacio-

nes vivas de la cultura de las que daban cuenta. El tiempo jugaba técnicamente en su contra, ya que un gesto humano o cualquier otra expresión colectiva no espera nunca, excepto si se le exige bajo la fórmula de la pose.

A finales del siglo XIX, la fotografía supuso, en este sentido, una innovación radical, a causa de su capacidad técnica para plasmar en sus soportes expresiones humanas en vivo. Sus registros podían ser repetitivos y permitían realizarse desde diferentes ángulos de una misma situación con poca intervención del fotógrafo. Desde entonces se atribuye a dichas imágenes un grado de “objetividad” a la hora de dar cuenta de la realidad muy superior al logrado por los lenguajes tradicionales de las Bellas Artes.

La parte de la cultura que denominamos inmaterial se caracteriza porque debe ser vivida; es decir, está inevitablemente asociada a materias concretas y a actividades que protagonizan en sus vidas los grupos humanos. Desde sus comienzos, como veremos, la fotografía se preocupó por describir visualmente estas manifestaciones culturales; por eso nos interesa interpretar aquellas obras destacando el valor de los elementos concretos que hoy juzgamos relevantes, ya que es el presente el momento desde el que podemos constatar y valorar el papel que han seguido cumpliendo hasta hoy, pues entonces, cuando se fotografiaron, nadie hubiera podido prever la longevidad que tendrían dichos elementos ni cuál sería su destino final.

Además de conocimientos técnicos, para fotografiar la cultura viva hay que estar dotado de empatía y de gran creatividad. Quien capta una fotografía de otro debe ser capaz de identificar, con la aquiescencia del fotografiado, cuál es la expresión concreta más pertinente y representativa del momento; para ello, el fotógrafo debe comprender su sentido y ser capaz de anticiparse a su desarrollo en el tiempo. A veces la información más relevante a este respecto se oculta en escenas que no son las más espectaculares. Los fotógrafos aquí seleccionados han sido ecuanímes al renunciar a lo que pudo ser exótico para ellos mismos cuando perseguían captar lo significativo de las personas corrientes de su época. Las imágenes con mayor carga estética y que más nos seducen no son tampoco las más resolutivas para fines documentales. Por otra parte, las

claves de interpretación de una situación cultural con frecuencia se manifiestan en lapsos temporales demasiado breves, casi imperceptibles para los no iniciados en la manifestación de la que se trate, y los fotógrafos casi siempre eran foráneos. Es decir, para lograr identificar rasgos significativos de la cultura inmaterial en el curso del acontecer de las personas que encontraban se debieron acoplar a los movimientos de éstas, lo cual indica que estaban dotados de una enorme intuición. Las técnicas de las que disponían la mayoría de ellos entonces dificultaban toda posible espontaneidad, ya que requerían adaptarse a un lugar concreto de observación determinado por el ángulo de iluminación y de la intensidad de la misma. Seguidamente debían decidir el plano, lo cual era un episodio, ya que había que comprobar el encuadre sobre un cristal translúcido antes de introducir la placa fotográfica y retirarle el protector que evitaba las veladuras. Demasiada preparación para escenas de calle y en movimiento, como algunas de las seleccionadas en esta muestra fotográfica. La llegada del visor de cristal en aquellos años agilizó el proceso del encuadre, pero había que adivinar lo que sucedía en un cristal muy pequeño en el que la imagen aparecía invertida. Cualquiera puede imaginar la complejidad que exige seguir a una persona y mantenerla dentro del cuadro en estas condiciones, sobre todo si estaba en movimiento. Con aquellas elementales tecnologías de trabajo debía ser muy difícil enfrentarse a escenas vivas, especialmente si era la primera vez que las contemplaban. La elección del momento de la toma era la clave, sobre todo cuando el curso espontáneo de la acción sólo les brindaba una única oportunidad, como es el caso de algunas de las situaciones aquí mostradas. Estos problemas se evitaban cuando se realizaban los retratos en un estudio, pero para contemplar las manifestaciones vivas de la cultura de entonces sólo nos sirven plenamente las imágenes de reportaje en situación. En el estudio los modelos se resentían a causa de su descontextualización y se coartaban con los fogonazos del magnesio. Además, ese tipo de retratos sólo dan cuenta de aspectos estáticos que no son los prioritarios para entender el patrimonio vivo.

A finales del siglo XIX, gracias a las placas de vidrio al colodión húmedo, la fotografía estaba ya en condiciones de realizar registros “del natural”, como se denominaban en la época. A pesar de requerir en



Figura 1. Casa fotográfica de Laurent, *La abuela hilando*.  
Córdoba, 1860-1886.

cada toma unos pocos segundos de exposición, este método empezaba, por primera vez en la historia, a aproximarse al tempo en el que se desenlazaban algunas situaciones humanas. Dicha técnica abrió un mundo nuevo a la descripción de las actividades de la artesanía, de las tareas relacionadas con el medio o de ciertos actos típicamente ceremoniales. A partir de 1882 las nuevas placas secas de gelatino-bromuro acabarían desplazando finalmente al colodión. Los fotógrafos se libraron por fin de llevar consigo una tartana-laboratorio o tiendas de campaña al efecto para revelar in situ. Además, con estas placas consiguieron rebajar las exposiciones a un fragmento de segundo, por lo cual las tomas casi eran adecuadas para la mayoría de las escenas, excepto si pretendían registrar acciones rápidas o con escasa luminosidad. Si el fotógrafo era hábil y se aprovechaba de ciertos momentos en los que el curso de la acción se ralentiza mucho o se detiene de forma natural, evitaba

forzar una pose, lo cual resultaba crucial para no interferir en la vivencia de las personas o de los grupos fotografiados. Estos y otros perfeccionamientos técnicos, como la rapidez de los obturadores, que ya alcanzaban a partir de la primera década del siglo xx hasta 1/100 de segundo en la cámara Ica de Pasaporte, consolidaron la fotografía como la técnica ideal de registro de las manifestaciones vivas de la cultura.

### En los albores de la etnografía visual en España

En esta muestra se han seleccionado fotografías, algunas inéditas, que hace un siglo exploraron rasgos culturales muy arraigados entonces. Como es obvio, estas fotografías no fueron hechas en su día para satisfacer nuestros gustos actuales ni la curiosidad que hoy nos mueve a reinterpretarlas, por eso para comprenderlas debemos contextualizarlas en la época y lugar en donde se realizaron. En su momento la producción y difusión de imágenes en España era escasísima, en relación con lo que estamos acostumbrados hoy. José Ortiz Echagüe realizó excelentes trabajos de documentación de lo que ya entonces se consideraba patrimonio cultural etnográfico en peligro de extinción. Su obra *Spanische Köpfe* (1929), traducida como *España, tipos y trajes* (1933) es un ejemplo de sistematicidad y rigor descriptivo. Sin embargo, la mayor parte de las fotografías de las primeras décadas del siglo xx se referían a objetos materiales o a monumentos. Cuadros célebres, estampas religiosas, palacios, castillos, monasterios, etc., se fotografiaban para utilizarse en la promoción del incipiente turismo de la época. Los detalles de la gente corriente no eran comercializables entonces; había que difundir primero las grandes obras de la cultura. Por esta razón en la actualidad contamos con pocas imágenes de los modos de vida que nos anteceden.

¿Qué pudo llevar, entonces, a Jean Laurent a retratar, a finales del siglo a la anciana sentada que hila junto a una niña, o al hombre que coge de la mano a un niño en la playa? [figs. 1 y 2]. En estas fotografías, que compuso con sumo cuidado, se aprecian rasgos incluidos en el concepto Patrimonio Cultural Inmaterial que ahora pretendemos divulgar con esta retrospectiva. Me refiero en este ejemplo a “la transmisión intergeneracional de cultura”.



Figura 2. Casa fotográfica de Laurent, *La barca de los pescadores*. Valencia, 1870-1872.

Realizando un ejercicio de imaginación, me arriesgo a afirmar que seguramente Laurent estaría de acuerdo hoy con que estas imágenes reflejan dicho vínculo. Si alguien hubiera preguntado entonces al respecto a la mujer mayor que hila y al citado hombre en la playa, cuyas opiniones también hubiéramos debido considerar, seguramente habrían corroborado que estaban enseñando a los pequeños sus más preciados conocimientos sobre la vida. En realidad, el triángulo que forman Laurent, sus modelos y nosotros, intentando comprender qué sucede en la escena desde la actualidad, nos invita a interpretar estas imágenes como expresiones de la intensa relación entre generaciones, aunque sea tras dar un salto hacia la ficción; pero, ¿qué documento histórico no nos sitúa ante estas mismas incertidumbres?

Tras comenzar la búsqueda de imágenes para esta exposición, a principio de 2014, me sorprendió que materiales tan antiguos resultaran a la vez tan familiares en la actualidad. He revisado decenas de miles de imágenes para encontrar las escenas aquí presentadas. La gran suerte ha sido contar con la ayuda de los expertos en estos archivos y con la de dos técnicos altamente cualificados en todos los procesos relacionados con el tratamiento de estos delicadísimos materiales, sin cuya inestimable colaboración este trabajo no hubiera sido posible. Mi colega María Pía Timón, buena conocedora de dichos fondos, me lo había anticipado: “hay imágenes del Patrimonio Inmaterial de sobra”, insistía. Me fui sorprendiendo de cómo una buena parte de las manifestaciones aquí plasmadas sólo habían sufrido, desde que se fotografiaron, transformaciones leves; las que se derivan principalmente del proceso de modernización al que ha estado sometida España desde entonces. Por lo tanto, estas imágenes nos resultan ahora de enorme utilidad para reconocer la procedencia de muchos rasgos culturales de enorme interés supervivientes en la actualidad.

Algunos de los fotógrafos dedicados profesionalmente hace un siglo a registrar la alta cultura artística repararon con enorme sensibilidad, al mismo tiempo que trabajaban para sus encargos editoriales, en aquellas escenas populares de la cotidianidad, que en su momento debieron parecer marginales para la burguesía que adquiría imágenes. Seguramente jamás hubieran imaginado que seguiríamos viendo y admirando “al

natural” en el siglo XXI a aquellos grupos de personas humildes sentadas en los patios de las casas, el trajín de los hombres y de las mujeres en un puerto de mar, o aquellos intrépidos palmereros de Elehe trepando por el tronco de la palmera a por las palmas para el Domingo de Ramos o en búsqueda de los dátiles. Qué pena que entonces no hubieran podido anticipar en qué medida sus obras iban a consagrarse para la posteridad como testimonios fundamentales del patrimonio inmaterial de un pueblo. Sin embargo, estas imágenes son la prueba de realidad de unos modos de hacer ejemplares, algunos de los cuales se han declarado recientemente Bienes de Interés Cultural (BIC) y otros incluso Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

Precisamente en el seno de la disciplina que trata el museo que acoge esta exposición, la Antropología, existe una posición teórica muy común según la cual, para llegar a percibir e interpretar lo significativo de una cultura, sin prejuicios, si es que esto cabe, se requiere un “choque cultural” por parte del observador, en relación a las formas culturales en las que se interesa. Por esta razón, la mayoría de los trabajos de campo clásicos más reputados han sido realizados sobre sociedades diferentes y alejadas de aquellas a las que pertenecían los antropólogos que las estudiaban. Gran parte de las fotografías presentadas a continuación son, seguramente, el resultado de una mirada distante similar a la descrita, ya que muchas de ellas fueron realizadas por fotógrafos extranjeros. Quizás la frescura que emana de las mismas sea consecuencia de un “choque cultural” entre fotógrafos del mundo y situaciones locales particulares. En la muestra, casi dos tercios de las fotografías seleccionadas pertenecen al alemán Otto Wunderlich, al francés Jean Laurent y al portugués António Passaporte. El resto las realizaron fotógrafos españoles que demostraron ser excelentes conocedores de las culturas locales con las que se relacionaban cuando viajaban. A pesar de todo, las fotografías de temas humanos no representan, en la obra de estos fotógrafos, ni el cinco por ciento de la totalidad de sus tomas. La mayoría de las imágenes seleccionadas contrastan con otras de la misma época ancladas en la rigidez o en la compostura de los modelos ante fondos figurados.

A finales del siglo XIX la fotografía estaba muy influida por el pictorialismo, y esta tendencia se mantuvo



hasta muchas décadas más tarde. Tanto la importancia de la composición, como la sobrevaloración que se otorgaba a los tratamientos y manipulaciones de laboratorio por parte de algunos fotógrafos se fueron desplazando poco a poco hacia la frescura de una crónica más personalista, humanista y sin excesivo retoque. Esta nueva actitud, caracterizada por la proximidad de lo fotografiado, se aprecia, por ejemplo, en las imágenes del conde de Polentinos, experto en fotografía estereoscópica y obsesionado por la presencia de primeros planos que facilitasen la percepción de una profundidad similar a la que vemos en la realidad. Y sobre todo, en la aportación menos conocida de las aquí mostradas, que es la obra de Otto Wunderlich, del cual se han escaneado hasta ahora en el IPCE algo más de 2000 imágenes, de los 45 000 negativos y positivos que contiene el fondo. Este fotógrafo demostró ser un excelente observador de la cotidianidad, como se aprecia en las imágenes aquí seleccionadas.

En los albores del siglo xx encontramos excelentes documentalistas, que demuestran en sus obras la sutileza y la empatía con las que fueron capaces de captar las claves culturales que se ocultan, por ejemplo, tras un gesto de apariencia insignificante como el que usan dos hombres al chocar sus manos para sellar un trato; o en el ambiente existente en los grupos de mujeres que cosen mientras, probablemente, están murmurando en la puerta de la casa. Cuando se revisan sus archivos y se contemplan decenas o centenas de negativos de cuadros, capiteles o monumentos, se convierte en un hallazgo emocionante; por ejemplo, la imagen espontánea de un grupo de mujeres en el lavadero, espacio femenino desde siempre; o la de un grupo de hombres recluidos en su espacio de ocio propio, la taberna, ese ámbito intemporal en donde se cocía a fuego lento la virilidad a la que aspiraban todos ellos; un espacio que hoy creemos conocer, pero cuya atmósfera lúgubre y austera pocos lograron entonces fotografiar con la maestría que demostraron Wunderlich o Passaporte en sus incursiones por pueblos apartados de la provincia de Ávila.

Muchas de estas tomas debemos suponer que fueron improvisadas, aunque probablemente, por los gestos de algunas personas que aparecen en ellas debieron realizarse con su consentimiento expreso o, al menos, con el simple asentimiento. Seguramente la mayoría de las imágenes que ahora re-

claman nuestra curiosidad nunca pasaron por los soportes comerciales de gran difusión de la época, como entonces eran las revistas gráficas, las enciclopedias ilustradas, los calendarios, las guías turísticas o los cuadernillos de tarjetas postales en forma de acordeón, tan populares en el primer tercio del siglo xx. Las que reflejan mayor espontaneidad, por la astucia y la humildad que transmiten, debieron realizarlas motivados por su propio interés personal y es posible que pagasen ellos mismos, de su bolsillo, las placas en las que se realizaron. El hecho de viajar por rincones aislados de nuestra geografía, en donde no había obras de arte culto, significa que buscaban deliberadamente plasmar, en vivo, escenas singularmente humanas.

Estas fotografías, además de sus cualidades estéticas, nos permiten deducir rasgos del perfil humano de sus fotógrafos. Debe otorgarse un valor especial a todos los detalles que aportan información complementaria, sobre todo los que suponemos imprevistos. El hecho de que ciertas personas u objetos no hayan sido evitados en el momento del encuadre les otorga un valor añadido desde nuestros intereses actuales. Me refiero a elementos del fondo, a veces no encuadrados canónicamente, y que se convierten en “metadatos” de las situaciones fotografiadas, permitiéndonos una reinterpretación de las mismas. Se muestran como guiños a la hora de discriminar entre el objeto formal de la fotografía y las ricas dimensiones anecdóticas que proporcionan un colorido extra a la situación en su conjunto. Por ejemplo, estas claves suplementarias de interpretación pueden apreciarse en la escena de los novios sentados en un patio de Córdoba [fig. 3], cuando descubrimos la presencia del típico chiquillo que curioseaba desde el fondo, y que se convierte en un ineludible testigo del cortejo amoroso; o en la novia que adivinamos recluida tras la reja de un ventanuco casi excluido del plano junto al que posa el novio [fig. 4], ambas de Otto Wunderlich.

En la mayoría de las escenas aquí seleccionadas no importan tanto los protagonistas como la relación que éstos mantienen, primero entre ellos, luego con objetos o con herramientas corrientes y finalmente con el lugar que ocupan físicamente en sus marcos de vida. Estas imágenes contribuyen, como un grano más de arena, a investigar nuevos estilos en la crónica social mediante el lenguaje fotográfico. El uso



Figura 3. Otto Wunderlich, *Jardín y novios*. Córdoba, 1921-1927.



Figura 4. Otto Wunderlich, *Gitano*. Granada, 1921-1927.

de las imágenes para relacionarse con los demás lo llevó al límite un poco más tarde José Val del Omar, esta vez con fines documentales específicamente humanistas que caracterizaron a las Misiones Pedagógicas (1931-1936), pero estos experimentos quedaron abortados a causa de la Guerra Civil. Hasta el final de la etapa más negra de la posguerra no irrumpirían en escena nuevos fotógrafos de las formas de vida humanas más elementales. El control y la censura de la época impidieron a los fotógrafos seguir desarrollando trabajos relacionados con temáticas sociales durante muchos años, excepto algunos como Ortiz Echagüe, que logró dar cuenta, con el imprimatur de la autoridad eclesiástica, de dimensiones espirituales de nuestra cultura. Su *España mística* se publicó en 1943.

El siguiente hito en esta línea de trabajo fue el norteamericano W. Eugene Smith, aunque tuvo problemas con las autoridades del régimen ya en 1951, cuando se preocupó por las condiciones de vida de

la gente en Deleitosa (Cáceres). Su reportaje logró reavivar la fotografía documental y antropológica del mundo rural desde una visión personal y crítica, sin pudor ni cortapisas, marcando un antes y un después en este género.

#### Los materiales y los contenidos seleccionados para esta muestra

Los negativos o positivos incluidos en esta publicación se encuentran en su mayoría en la fototeca del IPCE y provienen de los fondos Ruiz Vernacci, Villanueva, Pando, Moreno, conde de Polentinos, Wunderlich y Loty. También se han incluido obras procedentes del fondo Escobar, del archivo Rodríguez, del Museo del Pueblo de Asturias y del Patronato del Misterio de Elche. La muestra histórica se complementa con fotografías de la década de los ochenta del siglo xx, procedentes del archivo del Museo del Traje (Centro de investigación del Patrimonio Etnológico). Son fotografías presentadas, en su día, al Certamen

Nacional de Fotografía sobre Artes y Tradiciones Populares. Se ha seleccionado una reducida muestra en blanco y negro del citado archivo para darlo a conocer y para incidir en la excelente relación que han seguido manteniendo, durante todo este largo periodo, el lenguaje fotográfico y las formas de la cultura inmaterial y viva. Sorprende comprobar cómo conviven sin dificultad imágenes tan separadas en el tiempo. Lo apreciamos, por ejemplo, en obras que tratan de dimensiones espirituales, como las de Cristina García Rodero, y también en las demás imágenes más recientes. La expresividad, los gestos y el simbolismo que laten en el fondo de las mismas seguimos reconociéndolos en la actualidad porque siguen resonando en nuestro imaginario colectivo, al margen de la fecha en que fueron realizadas. Exceptuando ciertos detalles asociados a la evolución de las tecnologías más elementales, la mayoría de estas temáticas se caracterizan por su intemporalidad.

El Plan Nacional de Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial (octubre de 2011) incluye una diversidad de ámbitos de la vida social en donde permanecen vivos, o en peligro de extinción, rasgos de la cultura a los que otorgamos valor en la actualidad. Por tanto el criterio usado en la selección ha sido principalmente la pertinencia de las imágenes a la hora de mostrar algunas temáticas incluidas en dicho Plan, que describo a continuación.

Los protagonistas de la cultura, hombres, mujeres, o mayores y niños son considerados sujetos esenciales en las formas de organización social desde tiempo inmemorial. A los grupos de edad se les asignaba o se les liberaba de funciones y responsabilidades en función de su posición en el ciclo vital. La transmisión cara a cara entre los mayores y los más jóvenes también está presente, tal y como ya he ejemplificado anteriormente con imágenes de Laurent. En el seno de la familia, la generación de los mayores era la encargada de transmitir los saberes a los demás. Los padres y abuelos socializaban frecuentemente a los niños y, por separado, las madres y abuelas a las niñas. En algunas imágenes seleccionadas se muestran marcos típicos de esa transmisión. En una sociedad marcada fuertemente por la sobrevaloración de la vida comunal en detrimento de la individual, los lugares en donde se llevaban a cabo las relaciones sociales eran básicos para el desarrollo personal; por ejemplo, las plazas, las fuentes, los lavaderos,

los bares y los mercados se usaban para tantear y a veces entablar nuevos vínculos entre quienes los frecuentaban.

Las técnicas para el acceso y distribución de algunos elementos para la supervivencia, como el agua, se abordan en cada lugar geográfico de manera diferente son otro tema relevante en la vida tradicional. Igual sucede con los mecanismos y las habilidades que exigía el transporte, las cualidades y el diseño de los recipientes para la acumulación de las sustancias transportadas, los tipos de energía requeridos, etc.

Los vehículos de la época eran escasísimos y se movían mediante tracción animal en las maltrechas vías de comunicación existentes. Muchas zonas del país eran casi autárquicas y estaban tan aisladas que algunos bienes necesarios se tenían que distribuir a domicilio por los comerciantes; con los servicios sucedía lo mismo por parte de los profesionales. El momento de la venta se conocía por su periodicidad establecida o porque se anunciaba sobre la marcha, suponiendo una novedad en el acontecer diario de la época. Varias de las imágenes dan cuenta de esta cultura ambulante.

El mundo festivo y simbólico se condensaba y expresaba en fiestas que eran, y siguen siendo todavía hoy, actividades complejas que integran los repiques de campanas, la música, el canto, la recitación, la procesión, los olores, los gestos, los objetos simbólicos, las creencias y las emociones. Quizás este ámbito de la cultura sea el más complicado a la hora de plasmarlo en imágenes a causa de la heterogeneidad y sutileza de las sensaciones que acoge cada manifestación.

De muchas de estas escenas, quizás podamos tener fotografías parecidas en nuestros álbumes personales de recuerdos. Todo aquel que posea alguna se sorprenderá de cómo él mismo, sin reparar en ello, ha sentido el impulso de realizar tomas similares a las aquí seleccionadas. Si fue hace tiempo, quizás haya usado una Kodak Instamatic; si ha sido recientemente, un teléfono móvil. En cualquier caso, esa actitud nos indica que existe un reclamo oculto de nuestro interés por las formas culturales tradicionales asentadas en la sociedad; como si nos siguiesen invitando, a cualquiera de nosotros, a documentarlas visualmente una y mil veces ante el temor a su olvido.



Eustasio Villanueva Gutiérrez, *Campanero en la torre de la iglesia de San Gil. Burgos*, 1920-1925.

# El análisis antropológico a partir de la fotografía

María Pía Timón Tiemblo

*Coordinadora del Plan Nacional de Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial.*

*Instituto del Patrimonio Cultural de España*

## INTRODUCCIÓN

La fotografía permite al antropólogo, utilizando las técnicas de interpretación adecuadas, dar información sobre determinadas manifestaciones culturales de épocas pasadas. Un mismo documento fotográfico hecho para unos fines concretos puede aportar, además de la imagen principal del primer plano, otras informaciones de interés de planos secundarios que se captan en el instante del disparo, de ahí la transversalidad de las fotografías en el terreno de la antropología.

El hecho de que el fenómeno de la cultura tradicional inmaterial sea considerado patrimonio desde épocas recientes, hace que nos encontremos con escasa documentación, si lo comparamos con otros bienes. Esta temática pasaba desapercibida para algunos fotógrafos de patrimonio cuyo objetivo era registrar principalmente los monumentos y elementos muebles singulares. Por ello mucha de la documentación fotográfica de carácter etnográfico que hoy manejamos es considerada como referencia cultural importante para determinados grupos humanos. La fotografía es a veces el único vestigio que pervive de ese pasado, teniendo un valor incalculable desde el punto de vista cultural, aunque faltara el registro procesual completo de la actividad o de la manifestación. De ahí que durante los últimos años el Certamen del Marqués de Lozoya sobre Fotografía Etnográfica, convocado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, ha tenido en cuenta este enfoque procesual como elemento de valoración para este premio.

Por otro lado, hay que resaltar las dificultades técnicas en cuanto al tiempo necesario de exposición que las emulsiones fotográficas antiguas necesitaban. Estas condiciones determinan en los primeros periodos de la fotografía los posados estáticos y la escasez de figuras humanas y animales. Cuando aparecen se en-

cuentran con un estatismo forzado o con imágenes borrosas por haberse movido, que corresponde con frecuencia a animales y a niños. No hay que olvidar la carencia de medios técnicos hasta época reciente, aunque nos resulte hoy en día impensable dado el desarrollo de las tecnologías de la comunicación. Los fotógrafos del siglo XIX debían cargar con pesadas cámaras para estampar sus imágenes en delicadas placas fotográficas de cristal. Es frecuente ver a Laurent retratado con el carromato en que transportaba su estudio fotográfico.

Por último, decir que la mayoría de las veces la verificación del análisis que se realiza sobre determinadas imágenes etnológicas no se puede comprobar mediante el trabajo de campo, puesto que ya no existen los sujetos retratados. El carácter en muchas ocasiones ágrafo de la cultura tradicional nos deja como uno de los recursos el de las fuentes orales, en el caso de que existan informantes, y también el de la fotografía como documento de referencia para el conocimiento e interpretación de esta cultura.

## ELEMENTOS A CONSIDERAR EN EL ANÁLISIS DE LA FOTOGRAFÍA

### La subjetividad del fotógrafo

La fotografía no es un documento impersonal, pues no es la cámara la que decide cuando dispara, ni qué es lo que se coloca delante de su objetivo, sino que es el fotógrafo el que verdaderamente construye la imagen que desea obtener en función de su ideología, gusto estético y características técnicas del equipo fotográfico. No sólo se puede alterar la información en el momento de realizar la foto, sino también en el periodo relativo al proceso de revelado e identificación de la imagen. Por esto la fama de objetividad que ha teni-

do la fotografía respecto a las artes plásticas, como la pintura o el grabado, no deja de ser una ficción y es necesario conocer el momento y el contexto en el que fue realizada la foto, así como el marco ideológico y estético del fotógrafo.

El ojo del artista determina la imagen que vamos a percibir los espectadores. El mundo idealizado que nos transmite Ortiz Echagüe con su estilo pictoricista refleja un pasado intemporal e idealizado, una ensoñación del mundo tradicional cargada de nostalgia, y en numerosas ocasiones reconstruido para capturarlo con el ojo de la cámara. Esta actitud ante el hecho fotográfico genera a veces, pasados los años, contradicciones con otro tipo de documentación más objetiva sobre ese mismo hecho.

Las imágenes que poseemos de fotógrafos que documentaron el mundo rural y tradicional de finales del siglo XIX y comienzos del XX, se deben analizar teniendo presente las ideologías que determinaron el gusto y la forma de presentar estos temas. Las corrientes nacionalistas por un lado y por otro el “institucionalismo”, cargaron de subjetividad a las fotografías, que más que reflejar una realidad, lograron crear un referente ideológico. Frente a estas corrientes están los fotógrafos que retrataron esos mismos temas desde una óptica menos apasionada, o más objetiva, entre los que se encontrarían numerosos viajeros extranjeros de los que aquí se incluyen buen número de fotos, pese a que ellos también portaban su propia carga de tópicos. Por otro lado, no hay que olvidar que la prensa gráfica también ha contribuido a crear determinados arquetipos. Se presentaban con este mismo rango de credibilidad los reportajes gráficos sobre el mundo rural, con composiciones estéticas de tipos populares estereotipados, e incluso de manifestaciones folclóricas, como las que aparecían en las revistas *Blanco y Negro*, *Estampa*, *La Esfera*, etc...

El fotógrafo no solo espera el momento adecuado para apretar el disparador, sino que previamente ha organizado las figuras que van a quedar reflejadas en la instantánea, de acuerdo a la foto que él desea obtener. Lo mismo ocurre en la actualidad con determinados fotógrafos que, cuando ya ha desaparecido la cultura tradicional, tratan de documentar el ambiente del mundo rural antiguo, recreándolo a partir del icono estereotipado de ese ámbito. Esa imagen será

adoptada como fuente de información verídica para reafirmar ese pasado, lo que generará una distorsión acumulativa de la realidad.

Es indudable que la foto transmite el esquema de valores del fotógrafo. Se pueden captar momentos de la actividad al azar o bien seleccionar una secuencia descriptiva de tipo narrativo, o elegir un momento determinado de la celebración. Estas secuencias muchas veces se captan para desmitificar esa manifestación o a esa jerarquía con la que el fotógrafo puede no estar de acuerdo. Por ejemplo, las imágenes escatológicas fotografiadas por Cristina García Rodero de personajes que tienen un papel importante y de responsabilidad en el desarrollo de la fiesta que se retrata tendrían, además de la importancia antropológica intrínseca, el componente desmitificador que quiere plasmar la fotografía. El instante captado en una imagen fotográfica de una manifestación popular puede ser determinante para su comprensión.

### La importancia de los segundos planos

En fotografía, los segundos planos o elementos secundarios que se captan en el instante del disparo de la máquina son esenciales como elementos de información. Son muchos los ejemplos que tenemos relativos a imágenes de monumentos o de conjuntos donde el segundo plano presenta una gran importancia antropológica.

### El problema de la fotografía en blanco y negro

Uno de los problemas que tiene la documentación fotográfica antigua es que está realizada en blanco y negro, con lo que las gamas de colores, que para el análisis antropológico tienen una importante codificación de uso social y ritual, desaparecen. En la fotografía en blanco y negro se pierde parte de esta información que en algunos casos puede ser recuperada de una forma relativamente fiable, cuando lo comparamos con imágenes pictóricas. La realidad es que muchas veces el manejo de estas fuentes documentales en blancos, grises y negros ha determinado en numerosos trabajos de investigación y recuperación de indumentarias tradicionales, reconstrucciones demasiado oscuras o pardas en las que se ha podido demostrar, a veces, la gran distancia con los colores y matices reales.



Figura 5. Casa fotográfica de Laurent, *Casas antiguas en la Plaza Mayor de Segovia*, 1868-1872.

### Los errores en la identificación y su repercusión

Otro de los elementos a considerar es la información asociada al documento fotográfico, que en numerosas ocasiones es bastante escasa. Un ejemplo son los problemas vinculados a las imágenes de la colección Laurent, realizadas en la boda de Alfonso XII durante los días 26, 27 y 28 de enero de 1878 en el convento de la Trinidad, sobre las comparsas provinciales que acudieron a Madrid a homenajear a los monarcas. En estas fotos figura impreso, al pie, junto con la zona de procedencias de las figuras humanas que aparecen, el número de inventario del catálogo de Laurent. Casualmente en algunas imágenes los números de este inventario van desde el 1840 a 1950, por lo que en ocasiones se han reflejado estos números como fecha de datación cronológica de la fotografía, con las consiguientes inexactitudes que esto conlleva. Otro caso frecuente son los errores en las asignaciones geográficas, como por ejemplo, también con la colección Laurent, la atribución de una pareja zamorana de Carvajales como de Madrid. Esto ha ocasionado que se hayan realizado copias

posteriores de estas fotos, asignadas a Madrid como se puede ver en una carta postal de tipos regionales españoles realizada a mediados del siglo xx por Tomás Pérez Frías.

### EL ANÁLISIS ANTROPOLÓGICO EN DOS EJEMPLOS

#### La Plaza Mayor de Segovia a través de las fotografías de Laurent, Moreno y Loty

Hemos seleccionado un mismo lugar, en este caso la Plaza Mayor de Segovia, fotografiada desde el mismo ángulo (el lateral en el que está el teatro Juan Bravo) por tres fotógrafos distintos en tres momentos cronológicos diferentes.

El punto de partida fue analizar tres imágenes de esta plaza custodiadas en diferentes archivos de la fototeca del IPCE que permitieran hacer un estudio comparativo. Si ya de por sí la información que apor-



Figura 6. Mariano Moreno, *Plaza Mayor. Segovia*, 1892-1925.

ta una fotografía es importante, cuando se posee una secuencia del mismo lugar por distintos fotógrafos podemos obtener un claro perfil de la evolución de diferentes aspectos de la plaza, la forma en que fue ocupada, así como las actividades de los habitantes de la misma. También se observa la estética de los tres fotógrafos: Laurent hacia 1870, Moreno hacia 1900 y Passaporte de la Casa Loty hacia 1934.

Los tres se han fijado en el mismo espacio de la plaza y lo han retratado según su visión. En las tres fotos se reflejan secuencias de la plaza mayor en su lado norte, entre las calles de San Facundo y la de Capuchinos. En la parte derecha de la imagen se vislumbran las techumbres de la iglesia de San Miguel, en la parte central, el campanario de la iglesia de la Trinidad. El elemento más significativo desde el punto de vista arquitectónico es la evolución del proceso de edificación del teatro Juan Bravo.

Laurent busca para hacer la foto el momento en que la plaza está completamente despejada de figuras humanas (fig. 5). En el fondo sigue la estética del grabado

en la que el artista solo desea recrear los edificios que constituyen la plaza, que es en definitiva su centro de atención. En esta imagen de 1870 de Laurent, la plaza se conserva en su forma tradicional. Observamos que la ocupación principal en los locales de los bajos, son tiendas de suministros agrícolas, especialmente cordelerías. Se aprecian en la fotografía cuerdas, cinchas, y serones, tanto sueltos como atados en grandes pacas, etc. En la parte central de la imagen hay un carramato cargado de estos productos. También aparecen una tienda de vidrio, la taberna de los Artistas, y anuncios de otras tiendas de vinos.

La altura del sol nos indica que la foto ha sido tomada al mediodía de un día de verano, y vemos colocadas en las ventanas gran número de prendas de ropa interior, objetos poco frecuentes en el mundo de la indumentaria tradicional. También aparecen colchas y alfombras, así como numerosas jaulas de pájaros en algunas ventanas. En la puerta de una de las tiendas del centro de la imagen se ven dos mujeres mayores sentadas que están realizando labores de confección, pues se aprecia a sus pies el cesto con la labor.





Figura 7. António Passaporte, *Plaza Mayor y teatro Juan Bravo. Segovia, 1932-1936.*

Sin embargo, en la imagen de Moreno la acción se centra más en la escena del mercado que se celebra en la plaza (fig. 6). Por ello los edificios adquieren la categoría de escenario en el desarrollo de la actividad comercial. Esta foto de Moreno estaría más cerca de lo que sería una imagen de reportaje gráfico. Esta instantánea, obtenida 30 años después de la de Laurent, nos muestra que ya se ha iniciado la construcción del futuro teatro. Se han derribado tres de los edificios centrales de la manzana, y se ha iniciado la construcción de los pórticos de cantería del futuro acceso al teatro. En el solar que han dejado los edificios derribados se han construido unas edificaciones provisionales en madera, donde se percibe a través de una de las puertas abiertas, un mostrador. Esto indica su uso comercial como forma de amortizar los espacios vacíos, creados por la remodelación de la plaza durante el proceso de construcción del edificio del teatro. En la reforma modernizadora de la plaza mayor se pierde ya el espacio diáfano, captado por Laurent, para incorporar ahora uno de los nuevos elementos de ocio de la emergente sociedad burguesa, el quiosco de música.

Tanto la imagen de Moreno como la anterior de Laurent están tomadas cerca del mediodía. Podemos ver la fisonomía del lado este de la plaza durante el periodo estival, como se deduce por el gran número de cortinas que aíslan de la fuerte luz solar a sus moradores.

La organización de las tiendas de la plaza ha cambiado considerablemente. De la rígida estructura antigua de división de los espacios comerciales, heredera del régimen gremial, en la que todas las actividades similares se concentraban en un mismo espacio urbano, se ha pasado a una configuración más abierta. Esto da lugar a la presencia de nuevas tiendas de moda y de todo tipo de actividades comerciales. En la foto de Moreno aparecen ya corseterías, mercerías, tiendas de coloniales, colegios femeninos, así como tiendas de alimentación, de ultramarinos, pescadería y una imprenta-librería. El único establecimiento que permanece con respecto a la imagen de Laurent es la taberna de la esquina que sigue anunciándose, ahora, como una tienda de vinos.

El paisaje humano que aparece en la zona inferior de la foto, ausente en la de Laurent, está compuesto por comerciantes del mercado con sus puestos montados en los que en el primer plano se vende ropa femenina infantil, ropa blanca y cortes de tela para confección. Así mismo en el área exterior de la plaza se exponen alimentos varios, entre los que podemos ver sandías, patatas, cebollas, etc. Se observa cómo los cestos rígidos, probablemente de cestería de tiras de castaño, vueltos hacia abajo se convierten en los mostradores sobre los que se exhibe la mercancía a la venta.

Los compradores y vendedores que están en el mercado forman una rica y variada galería de tipos humanos tanto rurales como urbanos, de distintos niveles sociales, oficios y sexos. Este análisis también nos permite tener una interesante información de las diferentes prendas de vestir en uso en aquel momento. Indumentarias parecidas a éstas nos han llegado guardadas en los arcones de las abuelas, en numerosas ocasiones descontextualizadas y con interpretaciones erróneas en cuanto a sus formas de utilización.

Finalmente la imagen realizada por Passaporte es una panorámica de la plaza más moderna y dinámica en la que las figuras humanas se incorporan como elementos naturales del paisaje, ofreciendo una visión concreta de este espacio en un instante dado (fig. 7). En esta fotografía, tomada más de 60 años después de la de Laurent, observamos la plaza en su configuración final. Es casi igual a la actual, en la que toda la manzana ha sido replanteada para dar lugar al teatro y a un conjunto de viviendas con las que se comparte el espacio.

Los bajos comerciales han sido sustituidos por los nuevos elementos de sociabilidad colectiva: las cafeterías con sus terrazas como nuevos espacios sociales para la diversión y la relaciones de las emergentes clases medias. Ha desaparecido ya en esta fotografía de Loty el uso comercial y de mercado de la principal plaza de Segovia, actividad para la que fue creada, convirtiéndose ahora en un nuevo espacio de relación, ocio y de exhibición de los vecinos. La imagen tomada a primera hora de la mañana de comienzos de verano, nos representa una escena ya totalmente urbana y moderna, salvo un único elemento que nos recuerda cuál era su uso sesenta años atrás: el borriquito cargado con unas angarillas, guiado por su amo vestido con su blusón de trabajo.

### La Fiesta del Corpillo en Burgos a través de la fotografía de Eustasio Villanueva, entre 1913 y 1929

El Corpillo es una fiesta que se celebra en el barrio burgalés en el que se encuentra el monasterio de Las Huelgas. En ella, por voto regio, se saca en procesión desde años después de la batalla de las Navas de Tolosa, el pendón que se conquistó en esta contienda en el año de 1212.

La ceremonia consiste en que la persona de máxima autoridad militar de la plaza saque el pendón, en este caso es el gobernador militar de Burgos que como se ve en la foto ostenta el grado de teniente general; esto nos lo indican los dos entorchados de su bocamanga. Viste uniforme de gran gala yendo destocados tanto él, como su escolta, formada por jefes del ejército con empleo de comandantes de infantería y caballería. Les acompaña el alcalde de la localidad que también va descubierta.

Esta celebración cívico-militar y religiosa tiene dos claras vertientes, que quedan plasmadas en las dos fotos seleccionadas de esta fiesta. Por un lado el acto oficial desarrollado según el protocolo y el reglamento correspondiente, reflejado en la foto de la derecha (fig. 8); y por otro, el popular que reúne a los naturales de la localidad en una romería que se desarrolla en este barrio situado a las afueras de Burgos y que se muestra en la foto de la página 28 (fig. 9).

La ceremonia del Corpillo está cargada de simbolismo, pues se desarrolla en el panteón donde se custodian los restos mortales de los reyes castellanos y sigue siendo una celebración de tipo básicamente castrense. El público asiste como invitado a esta representación como un espectador pasivo ante el que se desarrolla un espectáculo en forma de ceremonia de estado.

Al analizar este evento, podemos entender más fácilmente la forma en la que surgieron determinadas fiestas populares con rituales semejantes en pueblos de la misma provincia, como la del Capitán, en Frías. Esto nos demuestra la capacidad de irradiación que ejercieron estos actos públicos cívico-militares desarrollados en medios urbanos y cómo se tomaron como modelos icónicos para otras localidades más pequeñas.



Figura 8. Eustasio Villanueva Gutiérrez, *Procesión del Corpillo con militares en la entrada del monasterio de Las Huelgas*.  
Burgos, 1913-1929.



Figura 9. Eustasio Villanueva Gutiérrez, *Hombres sujetando a un burro durante la procesión del Corpillo, Burgos, 1925.*