

EL COLECCIONISMO DE FOTOGRAFÍA EN ESPAÑA Y LA COLECCIÓN CASTELLANO

DAVID SÁNCHEZ CANO
Technische Universität de Berlín

Resumen

La primera parte de este artículo repasa varias de las principales colecciones de fotografía en España de los siglos XIX y XX, centrándose en su proceso de institucionalización, mediante el cual el archivo personal de un fotógrafo se transforma en una colección. La segunda parte estudia una gran excepción dentro de este panorama, una colección privada de fotografía, la reunida por el pintor madrileño Manuel Castellano entre los años 1850 y 1875 aproximadamente. Un análisis de su contenido y de las anotaciones escritas sobre las fotografías sugiere algunos posibles criterios seguidos en la formación de la colección, en su presentación y sobre la forma en la que fue contemplada.

Abstract

The first part of this paper presents an overview of several of the principal photographic collections in Spain from the 19th and 20th centuries, focusing on their process of institutionalisation by which a photographer's personal archive is transformed into a collection. The second part studies an notable exception within this panorama: a private photographic collection assembled by the Madrid painter Manuel Castellano between 1850-1870, approximately. An analysis of its content and the written annotations about these photos suggests certain possible criteria followed in its presentation and regarding the way in which it was contemplated.

El coleccionismo de fotografía presenta unos problemas especiales dentro de la historia del coleccionismo, ya que por la cualidad intrínseca de su elevado contenido de realidad, la fotografía ha sido estimada sobre todo por su valor mimético¹. Lo fotografiado ocupa el centro de la atención, como un momento congelado y sacado del flujo de la realidad, mientras que los factores involucrados en el proceso de creación de una imagen fotográfica pasan inadvertidos. Por eso históricamente se ha apreciado la fotografía por su valor documental y no se han reconocido sus cualidades estéticas. Esta actitud general frente a la fotografía se ha mantenido igualmente en otros países, pero aún durante más tiempo en España. Es sobre todo por esta razón por lo que el coleccionismo de fotografías en este país ha sido poco practicado. En realidad, la mayoría de las colecciones de fotografías hoy existentes no lo son en el sentido estricto de la palabra, es decir, no fueron creadas siguiendo ciertos criterios estéticos definidos, sino que nacieron como archivos cuyos contenidos fueron reunidos por otras razones.

No sorprende pues que la bibliografía sobre el coleccionismo de fotografía sea casi inexistente². En lo que sigue quiero repasar brevemente en primer lugar algunas de las colecciones fotográficas principales, centrándome en particular en las colecciones históricas de fotografía del siglo XIX que tienen su origen en la obra de un fotógrafo individual. La transformación de estos archivos personales en colecciones públicas no era cosa de esperar, ya que la mayoría de tales archivos no se guardaron y su supervivencia fue muchas veces cuestión del azar. Aquí quisiera subrayar el contexto en el cual tiene lugar el proceso de su “aprobación institucional”, por parte de un museo o universidad, por ejemplo, rescatando un archivo del olvido.

1. DE ARCHIVO A COLECCIÓN

Quizás la colección personal más conocida de un fotógrafo en España, y un buen ejemplo de esta transformación de archivo a colección pública, es la iniciada por Jean Laurent (1816- 1892?)³. Este francés, afincado en Madrid y París,

¹ Como SONTAG, S. expuso en su ya clásico *On Photography*, Nueva York, 1977.

² SÁNCHEZ VIGIL, J. M. repasa los archivos de fotografías en *La fotografía en España, De los orígenes al siglo XXI* (col. *Summa Artis*. vol. XLII), Madrid, 2001, pp. 337-344; allí también una extensa bibliografía sobre archivos compilado por ORTEGA, I., pp. 489-492.

³ Quizás por la magnitud de su obra no existe una monografía sobre Laurent, sino sólo catálogos de exposiciones de su obra general (véase *J. Laurent I*, Madrid, 1983; *J. Laurent. Un fotógrafo francés en la España del siglo XIX*, Madrid, 1997) o sobre parte de ella (*Obras públicas de España. Fotografías de J. Laurent 1858-1870*, Ciudad Real, 2003; *Jean Laurent en el Museo Municipal de Madrid. Retratos*, Madrid, 2005), de sus vistas de ciudades (*Ciudades del XIX. La España de Laurent*, Barcelona, 1992) y especialmente sobre enfoques regionales de su obra como Salamanca (*Colección de fotografías de la*

logró en las décadas entre 1860 y 1880 una obra enciclopédica, fotografiando obras públicas, vistas, tipos, obras de arte como también artes y oficios, etc., pero también comprando o encargando imágenes. Publicó cerca de veinte catálogos temáticos para comercializar su creciente archivo, que al final de su vida contaba con unos 12.000 negativos de vidrio al colodión. Después de su muerte, a finales de la década de 1880, el archivo continuó creciendo y fue comercializado por una cadena de sucesores, empezando por su hijastra Catalina Melina Dosch de Roswag, pasando por José Lacoste (1900-1916), J. Roig, N. Portugal y terminando por el también fotógrafo Joaquín Ruiz-Vernacci. Éste último compró el archivo en 1927 y añadió a los entonces existentes 20.000 negativos, otros 20.000 más, especialmente de fotografías taurinas y de paisajes. En la actualidad se conoce a este archivo con el nombre de Ruiz-Vernacci. En 1975 fue adquirido a la familia de Ruiz-Vernacci por el estado español y se depositó en el Instituto del Patrimonio Histórico Español del Ministerio de Cultura⁴. Allí no solo se han catalogado, restaurado y difundido sus imágenes a través de exposiciones y publicaciones, sino que también se le han unido otros archivos: el fondo Arbaiza de 34.000 negativos de obras de arte, el fondo del fotógrafo aficionado burgalés Eustasio Villanueva con 2.555 fotografías tomadas entre 1913 y 1929, y el lote JC-1996 con unas 128 fotografías de Laurent y sus contemporáneos.

De esta forma, lo que al principio era un archivo creado puramente con fines comerciales se ha visto transformado en lo que podríamos ahora llamar una colección. Además, sirve de núcleo para la futura adquisición de otros archivos y colecciones, ampliándose así la colección de una manera no prevista en su origen. Los criterios sistemáticos y el trabajo diligente de Laurent hicieron que sus imágenes poseyeran un valor documental excepcional, no sólo en que se refiere a las fotografías de arte, en particular porque obtuvo el derecho exclusivo para reproducir las obras del Museo del Prado, sino también porque mostró una actitud científica y clasificadora frente al mundo, expresada en una labor constante de obtención de fotografías y, de este modo, "ordenar" la realidad. Por encima de esto, se valoran muchas de sus imágenes hoy por sus cualidades estéticas: su perfección técnica, su composición de

ciudad de Salamanca, Salamanca, 1993), Valencia (*Las fotografías valencianas de J. Laurent*, Valencia, 2003), Andalucía (*La Andalucía del siglo XIX en las fotografías de J. Laurent y Cía.* Sevilla 1999) y Aragón (*J. Laurent y Cía. en Aragón. Fotografías 1861-1877*, Zaragoza, 1997). Todavía sirven de punto de arranque las páginas dedicadas a Laurent en FONTANELLA, L., *La historia de la fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, 1981, pp. 137-158.

⁴ Sobre el archivo, conocido como Ruiz Vernacci, véase su página web (www.mcu.es/jsp/plantilla_wai.jsp?id=91&area=patrimonio); no pude consultar el folleto (16 páginas) de GUTIÉRREZ MARTÍNEZ, A. y TEIXIDOR CADENAS, C., *El archivo fotográfico Ruiz Vernacci. Fondos y metodología de conservación*, Madrid, 1992.

juegos de líneas o su interés en el objeto puro⁵. Laurent es reconocido como uno de los mayores fotógrafos de la España decimonónica, y la labor de difusión del Instituto de Patrimonio Histórico Español ayuda a cimentar esa apreciación. Es un caso más de cómo la transformación en la valoración de la fotografía, el reconocimiento de sus cualidades estéticas más allá de su cualidad documental, ha sido reforzada por el "sello de aprobación" otorgado por una institución estatal o museística.

Este proceso de recuperación también se puede observar con un fotógrafo mucho menos conocido que Laurent, el gaditano Francisco Fernández Trujillo (1896-1972)⁶. En el astillero de Matagorda en Puerto Real (Cádiz), donde trabajaba como delineante, Fernández documentó desde 1915 todas las fases en la construcción de las naves. Además retrató a los trabajadores del astillero de la misma forma objetiva y equilibrada que a los buques. El enfoque predominante de sus imágenes, donde los trabajadores están en primer plano, refleja el punto de vista de Fernández, quien tomó sus imágenes por encargo de la compañía del astillero. Los trabajadores eran una parte del proceso industrial, ni más ni menos, y no hay por qué esperar ninguna forma de crítica ni de testimonio sobre las condiciones de trabajo. Su motivo es diferente, naturalmente, del que impulsó a Lewis Hine en sus famosas series sobre los trabajadores de las fábricas de acero.

No sorprende, pues, que desde que se creó el Museo del Astillero en la misma factoría de Matagorda, en 1990 se encuentre allí el archivo de Fernández Trujillo, que consta de unas 2.500 placas de vidrio. Lo mismo que Laurent no es, en sentido estricto, una colección, sino un archivo personal. El museo expone sus imágenes de forma permanente y las ha difundido en una publicación de lujo⁷. En este caso la motivación original de la empresa, la de crear una documentación fotográfica sobre la construcción naval, centrada sobre la tecnología industrial, dejando de lado el elemento humano y las condiciones laborales, enlaza muy bien con la motivación de un museo empresarial, la de documentar la historia de los astilleros. Como es el mismo punto de vista de la empresa que originalmente encargó la documentación a Fernández, sus fotografías siguen sirviendo a los intereses de la empresa y no sorprende que la valoración, restauración y difusión de las imágenes de Fernández Trujillo, como temprano ejemplo de fotografía industrial, hayan sido impulsadas por el propio museo.

Las diferentes razones circunstanciales en las historias particulares de los legados de un fotógrafo hacen que pueden llegar a una institución de manera algo sor-

⁵ FONTANELLA, L., *ob. cit.*, especialmente pp. 138-143.

⁶ Me baso sobre el artículo biográfico que escribí para el *Allgemeines Künstler Lexikon*, vol. 38, München-Leipzig, 2003, pp. 431-432.

⁷ *Astilleros: del ayer al hoy*, Madrid, 1991.

prendente. Así ocurrió con el fotógrafo Josep Esquirol (1874 -1931)⁸, quien a partir de 1898 tuvo abierta una tienda en el pueblo pescador de l'Escala, en la Costa Brava, donde vendía desde huevos, gasolina, postales y antigüedades hasta fincas rurales. Al mismo tiempo, tenía montado un estudio fotográfico en el patio, en el cual retrató a la gente del pueblo y de la región del Ampurdán, desde el alcalde hasta los pescadores. Muchos de sus retratos los difundió él mismo en sus series de Caps d'Estudi y en postales de tipos catalanes rurales. Sus retratos, como también sus fotografías de paisaje -de la costa y especialmente de l'Escala y su puerto- son imágenes de una fuerza y originalidad impresionantes. Aún así, muchas de las fotografías de Esquirol fueron destruidas y no habría sido de esperar que su obra hubiera llegado a ser conocida, si sus descendientes no hubieran donado una parte de su legado a la fundación Joan Miró de Barcelona. La mayor parte, no obstante, se encuentra depositada en el Ayuntamiento de l'Escala. Esto es quizás justo, ya que el trabajo fotográfico de Esquirol es principalmente etnográfico y, al mismo tiempo, regionalista. El Ayuntamiento no sólo ha conservado las fotografías, sino que las ha ido prestando para exposiciones y ha publicado algunos catálogos de ellas. Como documento sirven para recordar la historia del pueblo y de la región, con esperados efectos positivos para la imagen del pueblo, apoyado también por la indudable cualidad estética de las fotografías de Esquirol. Lo mismo que la labor fotográfica de Esquirol se puede fijar en el contexto de ese tiempo del redescubrimiento y promoción de la identidad catalana, sirve hoy su documentación de l'Escala y el Ampurdán y sus gentes como conmemoración de un pasado rural catalán.

No siempre consigue una institución estatal imprimir ese sello de aprobación a una colección fotográfica de su propiedad, lo que se debe a diversas razones. Es el caso de Christian Franzen (1863-1923), fotógrafo danés de la Casa Real española y pionero en la foto-reportaje en Madrid en las décadas en torno a 1900.⁹ Franzen era especialmente apreciado por la reina Victoria Eugenia, a quien retrató, así como a sus hijos y al joven Alfonso XIII varias veces en cuidadosas composiciones de retratos de cuerpo entero. Su posición social -desde 1910 era cónsul danés y caballero de Dannenbrog- le permitió retratar a los miembros de la alta aristocracia y de la clase política en sus casas y en su estudio. Al haber sido un retratista tan solicitado, se puede pensar que el archivo de su estudio tendría que tener una rica documentación de la sociedad madrileña del cambio de siglo, especialmente en el interior de sus salones aristócratas y artísticos. El total del archivo de Franzen, 36 grandes cajas de

⁸ FORMIGUERA, P. (ed.), *Josép Esquirol. La memòria de paper*, Barcelona, 1990.

⁹ Me baso en mi artículo biográfico para el *Allgemeines Künstlerlexikon München-Leipzig* 2004 vol. 44; véase también LÓPEZ MONDÉJAR, P., *Fuentes de la memoria*, vol. I, Madrid, 1992, p. 216 y *La fotografía en las colecciones reales*, Madrid, 1999.

placas, llegó en 1974 al Servicio de Documentación de la RTVE, donde lentamente se está microfilmado. Pero aquí se pierde la pista y, según mi conocimiento, no se ha hecho nada para difundir esta colección. Es lamentable, ya que Franzen, más allá de su interés social, era un fotógrafo de mucha delicadeza y de una composición impecable, sobre todo en sus retratos.

El caso del Legado Ortiz-Echagüe sirve para demostrar que algunas veces una institución recibe un archivo de manera circunstancial y solo después se lanza a formar una colección. José Ortiz Echagüe (1886-1980) fue seguramente el fotógrafo español que más prestigio y reconocimiento cosechó en la primera mitad del siglo XX¹⁰. Su carrera fotográfica fue larguísima. Desde su primer éxito en 1903 (*Sermón en la Aldea*) ya quedó formada su concepción estética. Durante casi 70 años siguió fiel a ella: una minuciosa teatralidad en la puesta en escena, una composición dramática y una atención hacia los efectos pictóricos, reforzados por el carácter artesanal de la copia positiva en papel carbón Fresson. Sus imágenes más conocidas están fuertemente arraigadas en una visión noventayochista, particularmente inspiradas por la visión negra de Zuloaga. Ya en los años 60 Echagüe buscaba una institución donde pudiera depositar su legado y donde se conservara de forma íntegra¹¹. En 1968 visitó la Universidad de Navarra, donde su hijo César era profesor de Arquitectura. En 1981, un año después de su muerte, la Universidad recibió un primer lote de fotografías, negativos, cámaras, libros y diversos documentos. En 1990 se inauguró el centro con una exposición del fondo Legado Ortiz Echagüe, con tres salas de exposición permanente, además de una biblioteca, un almacén, un laboratorio etc. El Legado tiene una misión bien definida, centrada en tres aspectos: conservación y restauración de los 28.419 negativos y 1.087 fotografías originales, además de 250 fotografías de otros autores; investigación, que entre otras cosas ha dado lugar a la redacción de tres Tesis Doctorales sobre la obra y la biografía de Echagüe; y difusión, tarea que incluye la edición de un sello (*Remero Vasco*) en 1999 y que culminó con la exposición retrospectiva de 1998, comisariada por Rafael Levenfeld y Valentín Valhonrat, compuesta por 153 fotografías que se expusieron en París, Barcelona y Madrid. Como afirma el propio Legado Ortiz-Echagüe, éste "... posee la responsabilidad moral de dar a conocer y recuperar, en primer lugar, la figura del fotógrafo español más importante de la primera mitad del siglo XX, cuyo nombre cayó en el olvido"¹².

¹⁰ DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTIN, A., *La fotografía de José Ortiz-Echagüe: técnica, estética y temática*, Pamplona, 2000.

¹¹ *Idem*, p. 82.

¹² Esta cita se encontraba en octubre de 2004 en la antigua página web del Legado Ortiz-Echagüe.

Pese a su expreso deseo de documentar, en realidad Echagüe subsume fuertemente sus imágenes a una estética de ese tardo-pictorialismo que tanto tiempo se mantuvo vivo en España¹³. Simultáneamente, sus fotografías sirvieron a la perfección a una ideología nacionalista, con un fuerte acento en la raza, en la tradición y en la religión, lo que encajó muy bien con el régimen franquista. Esta posición no fue contrastada, sino reforzada, por la carrera de ingeniero y empresario que Echagüe siguió en paralelo a su trabajo artístico, como fundador y director de la empresa Construcciones Aeronáuticas S.A. y de SEAT. Mientras que Echagüe impulsaba la modernización industrial del país, celebraba al mismo tiempo una visión arcaica y, ya en su tiempo, casi desaparecida. Los trajes típicos que él estaba empeñado en fotografiar, por ejemplo, no los encontraba a menudo y tenía que mandarlos confeccionar a un sastre viejo¹⁴. O bien caracterizar al mismo modelo, supuestamente ejemplo concreto de un aspecto de la raza, sucesivamente como diferentes personas. Todo esto no detracta en lo más mínimo el hecho de que Echagüe haya sido un fotógrafo original de magna calidad. No obstante, especialmente después de su fallecimiento, se ha criticado el fuerte contenido ideológico de sus fotografías.

Quizás por esa razón el Legado Ortiz-Echagüe, comentando el supuesto olvido y las críticas vertidas después de la muerte de Echagüe, define la defensa de su imagen como un aspecto de la misión del Legado: "...además el nombre de José Ortiz-Echagüe aparecía acompañado de algunas etiquetas totalmente injustificadas que las investigaciones poco a poco se han encargado de desmontar"¹⁵. No estoy seguro de si esa tarea de "desmontaje" era la meta de la exposición retrospectiva de 1998 pero, a mi juicio, en ese catálogo parece incomprensible no sólo la falta de crítica ideológica de la obra de Echagüe, sino de cualquier reconocimiento de alguna crítica. Quizás no sorprende, pues, que Echagüe escogiera la Universidad de Navarra, marcada por una conspicua orientación ideológica, para conservar su legado.

No obstante la forma circunstancial de la adquisición del Legado, la Universidad de Navarra ha reforzado sus recursos en su actividad coleccionista de fotografía. Ha recibido una colección en depósito, la de Rafael Levenfeld, y ha proseguido en la adquisición de otras dos colecciones, una de cuales era la más importante de fotografías de la España decimonónica, la del comerciante de fotografías antiguas Robert Hershkovitz, de Sussex (Reino Unido). Este conjunto fue adquirido a instancias del reconocido investigador de la fotografía española Lee Fontanella, quien la había

¹³ Sobre el pictorialismo en España, véase KING, C. S., *The photographic impressionists of Spain. A history of the aesthetics and technique of pictorial photography*, Nueva York, Lewiston, 1989.

¹⁴ VIELBA, G., "Personalidad y estilo de un fotógrafo singular", en *José Ortiz-Echagüe. Sus fotografías*, Madrid, 1978, p. 20.

¹⁵ Véase nota 12.

presentado a varias instituciones españolas para su compra, pero sin fruto¹⁶. En 1998 la Universidad de Navarra compró unas 300 fotografías que formaban esta colección de Hershkovitz. Los fotógrafos cuya obra forma parte de la colección proceden en su mayoría de Francia o Gran Bretaña y viajaban por España en busca de imágenes "exóticas" para vender en los mercados de sus países de origen. Otros fotógrafos representados en la colección pertenecen al grupo de pioneros españoles en este campo. La colección Hershkovitz abarca desde los principios de la fotografía hasta finales del siglo XIX y está caracterizada por la extraordinaria calidad de sus copias, originales de época. Como reflejo de toda esta actividad coleccionista el Legado ha cambiado su nombre de Legado Ortiz Echagüe por el de "Fondo Fotográfico de la Universidad de Navarra. Fundación Universitaria de Navarra". Su actividad le ha llevado a colaborar con el Museo Nacional de Arte de Cataluña, como abajo se detallará.

Como antes se ha dicho, existen pocas colecciones de fotografías creadas *ex profeso*. En la exposición *Idas y Chaos* de 1984, por ejemplo, que recorrió varios museos en España y se mostró en Nueva York, de las fotografías de los 27 fotógrafos, la obra de 26 de ellos pertenecía a sus familias y sólo una a una fundación personal¹⁷. Parece que existió una voluntad de mostrar unas imágenes hasta ahora poco conocidas o quizás la selección fue también el resultado de un conflicto con las grandes colecciones establecidas. Este ejemplo, entre muchos otros, sólo pone de relieve que la mayoría de las colecciones de fotografías en España fueron herencias: en realidad, son archivos personales que se transforman con el tiempo en legados familiares y no colecciones de obras adquiridas a partir de criterios estéticos, o por motivos representativos o especulativos.

Una de las excepciones más notable dentro de este panorama es la colección privada del matrimonio Enrique Ordóñez y Isabel Falcón¹⁸. Desde principios de los años 80 empezaron a coleccionar fotografías, creando una colección de rango internacional que hoy cuenta con unas 1.500 obras, todas copias de época, abarcando desde los maestros del siglo XIX, pasando por las vanguardias de entreguerras y llegando a la producción contemporánea. Esta última sección incluye obras de vídeo y da la impresión de que la inclusión de otro medio y otro género esta motivando una redefinición fundamental del carácter de la colección. Una parte importante de ella está depositada en el IVAM de Valencia y unas 50 fotografías se muestran desde

¹⁶ BALSELLS, D. (ed.), *De París a Cádiz. Calotipia y Colodión*, Barcelona, 2004, pp. 14-15.

¹⁷ FONTCUBERTA, J. (ed.), *Idas y Chaos. Trends in Spanish Photography 1920-1945*, Nueva York, 1986.

¹⁸ Sobre la colección, véase STOURDZÉ, S., *Regard Captif. Collection Ordoñez/Falcón*, París, 2002.

2002 en el MACBA de Barcelona, además de otras cesiones de préstamos para exposiciones. Las tareas de promoción, organización y difusión de la colección se llevan desde la Fundación Centro Ordóñez-Falcón de Fotografía, ubicada en San Sebastián. Desde allí se organizó en abril 2004 la primera feria de fotografía y video contemporánea en España, la DFOTO San Sebastián, que en mayo de 2006 celebró su tercera edición. En 2004 se firmó un acuerdo con las autoridades regionales y municipales para crear en San Sebastián un Centro Internacional de Fotografía y un Centro para la Restauración de la Fotografía, dentro del futuro Centro Internacional de Cultura Contemporánea Tabacalera, con el plan de albergar allí la mayor parte de la colección en el futuro. La fundación, además, proyecta crear una Escuela Europea de Fotografía. Esta intensa actividad al servicio de la fotografía fue reconocida recientemente con el Premio ARCO de Coleccionismo, otorgado al matrimonio Ordóñez-Falcón por la Asociación de los Amigos de ARCO durante la feria celebrada en 2004.

Este ambicioso programa de actividades es algo inusual para un coleccionista. No sucede lo mismo cuando un coleccionista busca un museo que sea depositario final de su colección, confirmando de esta forma su inversión inicial y consagrando su gusto, poder y memoria. Por el contrario, las actividades de la pareja Ordóñez-Falcón parecen estar más dirigidas no a integrarse con su colección en una institución museal ya establecida, sino a usar su colección para crear unas instituciones innovadoras y nuevas. Y como explica su Fundación, en la misión de Ordóñez y Falcón para "apostar por la revalorización del arte fotográfico... el primer paso era consolidar una colección, un corpus fotográfico"¹⁹. Da la impresión de que, al margen de toda pasión por la fotografía, en la que se pone repetido énfasis, la creación de esta importante colección ha sido un escalón más en una estrategia compleja y astuta.

2. EL COLECCIONISMO DE LOS MUSEOS

Hasta ahora sólo se ha tratado de instituciones o particulares, pero claro está que los museos se han lanzado también a coleccionar fotografías. En general, en Europa fueron los museos de Artes y Oficios los que primero empezaron a adquirir fotografías, porque tenían una actitud menos estricta y más abierta que los museos de pintura y escultura con respecto a la fotografía como género artístico. Pionero en este campo fue el South Kensington Museum de Londres, hoy el Museo Victoria and Albert que, ya en 1856, inició un departamento de fotografía, contratando a un fotógrafo para documentar los objetos y -lo que es importante- empezó a adqui-

¹⁹ Citado en la página web (www.coff.es/es/) de la Fundación en 2004.

rir fotografías solamente por su valor estético²⁰. El director, Henry Cole, patrocinó, por ejemplo, a la fotógrafa Julia Margaret Cameron, adquiriendo un lote de fotografías suyas y montando una exposición itinerante ya en 1865²¹. De forma similar, fueron los museos de Artes y Oficios en Alemania, como los de Hamburgo, Dresde y Berlín, quienes se lanzaron tempranamente a montar colecciones de fotografías en las décadas de 1860 y 1870, comprando incluso fotografías contemporáneas principalmente por su valor artístico. Fueron además pioneros en la compra de daguerrotipos, que coleccionaban sobre todo como testimonio histórico del pasado y de la cultura folclórica, pero también como objetos artísticos en sí mismos. Y esto que los daguerrotipos, como otras imágenes sobre metal o cristal eran difíciles de integrar en los sistemas de almacenamiento de los departamentos de grabados y dibujos de los museos y las bibliotecas, donde iban a parar la mayoría de fotografías, porque estos departamentos por su naturaleza estaban orientados guardar a imágenes sobre papel²².

Sin embargo, pocos museos siguieron estos ejemplos pioneros y también en España se tardó mucho hasta que los museos empezaron a coleccionar fotografía. Hay que tener en cuenta que los museos de artes y oficios mencionados, como el South Kensington, adquirirían sus fotografías generalmente -aunque no sólo para ello- para documentar y reproducir objetos de arte y de diseño. Un museo como el Museum of Modern Art de Nueva York, ya desde su inicio en 1929, incluyó la fotografía, junto con el dibujo, los grabados, el diseño, el cine y la arquitectura, como manifestaciones visuales con la misma calidad intrínseca que la pintura y la escultura. Ya en 1933 el museo organizó su primera exposición de fotografía, de Walker Evans, y en 1937 una muestra con 841 imágenes, la primera exposición de un museo de arte sobre la historia de la fotografía²³. El comisario de esta exposición, Beaumont Newhall, fue también el primer encargado del departamento de fotografía creado en 1940, que ya en 1945 contaba con 2.000 fotografías.

²⁰ Véase el artículo de HAWORTH-BOOTH, M., "The Museum and the Photograph. Collecting Photography at the Victorian and Albert Museum 1853-1900", en HAWORTH-BOOTH, M. y MCCAULEY, A., *The Museum & the Photograph*, Williamstown, 1998, pp. 11-13.

²¹ *Idem*, p. 16.

²² MCCAULEY, A., "Invading Industry. The South Kensington Museum and the Entry of Photographs into Public Museums and Libraries in the Nineteenth Century", en *The Museum and the Photograph...*, pp. 55-56.

²³ GALASSI, P., *Amerikanische Photographie 1890-1965 aus der Sammlung des Museum of Modern Art*, Munich, 1995, pp. 28-29; las exposiciones se titulaban *Walker Evans: Photographs of Nineteenth Century Houses*, comisariada por Lincoln Kirstein, y *Photography 1839-1937*, comisariada por Beaumont Newhall, que le sirvió de base para su conocida monografía sobre la historia de la fotografía.

Aparte de las pioneras actividades del South Kensington, de los museos de arte y oficios en Alemania o del MOMA pocos museos se lanzaron a la colección de fotografías. En España ocurrió lo mismo, pero con más retraso aún que en otros países europeos. El Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) es un museo que excepcionalmente, desde su fundación en 1989, ha incluido la fotografía como género artístico autónomo en su actividad coleccionista²⁴. Al principio el museo se dedicó principalmente a las vanguardias modernas y a la fotografía contemporánea de artistas internacionales y españoles, pero lógicamente también valencianos. Con el depósito de la colección fotográfica de la Real Academia de San Carlos, el IVAM pudo extender su colección a la fotografía del siglo XIX. De forma similar, el depósito de los fotomontajes del artista valenciano Josep Renau, por parte de su Fundación homónima, ha llevado al IVAM a orientarse hacia el fotomontaje, con la totalidad de ellos realizados por el pionero en este campo, John Heartfield, para el *Arbeiter Illustrierte Zeitung*. También cuenta el IVAM con las colecciones privadas del fotógrafo Gabriel Cualladó, de parte de la Colección Ordóñez-Falcón, como se ha dicho más arriba, y de los paisajes de Joanot Martorell, compartida con el ayuntamiento de Gandía.

Se puede reconocer la importancia de la fotografía y del fotomontaje en el IVAM en el hecho de que, de las aproximadamente 8.000 obras del museo, más de 2.000 son fotografías. La colección del IVAM destaca tanto por su extensa amplitud cronológica, con fotografías desde 1844 hasta hoy, como por su extensión temática. Recoge obras de los grandes maestros de la fotografía internacional, incluyendo también a fotógrafos españoles y, por supuesto, temas o imágenes relacionados con Valencia, lo que permite un repaso por la historia de la fotografía. El programa de difusión en exposiciones y publicaciones es igualmente amplio, destacando especialmente el gran número de catálogos editados.

Da la impresión de que pocos museos han seguido el camino de del IVAM. El Patio Herreriano es una excepción, ya que su colección original incluye de forma absolutamente natural la fotografía dentro de los modos de expresión visual, con series de obras de Alberto García-Alix y Chema Madoz entre otros²⁵. En la colección se encuentra, además, una obra de José Ugalde²⁶, que ilustra uno de los caminos por los cuales la fotografía entra en las colecciones de los museos. El lienzo parte de una imagen fotográfica ampliada y pintada por encima, un ejemplo entre

²⁴ En los dos catálogos de fotografía del IVAM (*Fotografía en la colección del IVAM*, Valencia, 2000 y *La fotografía en la colección del IVAM*, Valencia, 2005), no hay ninguna información sobre la historia de la colección. Más datos aporta la página web del propio museo.

²⁵ *Arte Contemporáneo Español*, Museo Patio Herreriano, Valladolid, 2002, pp. 257-263.

²⁶ *Dolce vita*, 2000, técnica mixta sobre lienzo, 245 x 280 cm.

muchos del uso contemporáneo de la fotografía como un artefacto visual propio, integrado en la obra visual o como generador de imagen, del que se adueñan muchos artistas que trabajan en otros medios visuales no-fotográficos. Las obras visuales que usan fotografías, o el procedimiento fotográfico, han fomentado de esta manera la entrada de la fotografía en las colecciones de arte de museos que quizás originalmente no prestaban mucha atención a la fotografía. Casi se podría decir que la fotografía entra en tales museos por la puerta trasera, con lo cual no me refiero al Patio Herreriano, por supuesto.

Con la creación en 1986 de una sección fotográfica dentro del Servicio de Bellas Artes en la Biblioteca Nacional se reconoció la riqueza de los fondos fotográficos de esa institución, que habían sido custodiados en este Servicio desde su fundación en 1867. Los fondos de fotografías, sueltas y en libros, suman unas 600.000 imágenes, que han llegado por muy diversos caminos a la Biblioteca. Junto a la creación de la sección, se empezó la catalogación de estos grandes fondos de fotografías por primera vez con métodos "uniformes y específicos", que dieron como fruto una magnífica "guía-inventario"²⁷. Los fondos proceden de varias entidades que las formaron, principalmente por variadas razones: comerciales, de propaganda o de documentación. No obstante, hoy se reconoce el alto valor estético de algunas, cuando no de muchas, de las fotografías custodiadas en la BN.

Así, por ejemplo, de unos 400.000 retratos, una parte importante procede de la Junta de Iconografía Nacional, formada por Real Decreto en 1876 con el fin de "inventariar, y en lo posible de recoger retratos de españoles ilustres" y que, después de su disolución en 1970, pasó a la BN. Otra parte viene de la colección privada de retratos de artistas de circo y de espectáculos perteneciente a César Fernández Ardavín y otra, de los archivos de los madrileños estudios fotográficos AMER-Ventosa y Kâulak que, sólo por sí mismos, aportaron 400.000 y 50.000 negativos de retratos respectivamente. Se puede imaginar qué riqueza albergan tales archivos sólo para cuestiones sociológicas, con su amplio panorama de los habitantes de la capital. Y además, en el caso de Kâulak tomadas -o por lo menos dirigidas- por uno de los fotógrafos españoles más importantes de su tiempo. Una de las más tempranas colecciones adquiridas por la BN fue la Colección Castellano, de cual se tratará más abajo.

De forma similar, se reunieron en 1965 las aproximadamente 40.000 fotografías identificadas (y quedan posiblemente unas 80.000 más por identificar) sobre la Guerra Civil en Sección de la Guerra Civil Española del Ministerio de Información y Turismo. Cuando este Ministerio se disolvió llegaron estos fondos a la BN en

²⁷ KURTZ, G., y ORTEGA, I., *150 Años de fotografía en la Biblioteca Nacional. Guía-inventario de los fondos fotográficos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1989.

1980. Aquí también destaca el interés de las fotografías como objeto estético muchas veces sobre su indiscutible valor documental.

Otro museo con una colección importante de fotografía es el Museo Nacional de Arte de Cataluña en Barcelona²⁸. En 1996 se fundó allí un departamento de fotografía, inaugurado el año siguiente con una muestra de cuatro fotógrafos catalanes²⁹. La colección del MNAC consta de unas 5.000 obras, adquiridas como donaciones, depósitos, adquisiciones o comodatos. Siguiendo su definición como museo de arte catalán, se ha orientado a la recuperación de fotógrafos catalanes olvidados y a la historia de la fotografía catalana -pero también de la española- del siglo XX. En esto ha contado con la colaboración de fotógrafos tan importantes como Joan Fontcuberta o Pere Formiguera quienes, junto a su trabajo artístico, han desarrollado una seria labor de historiadores de la fotografía.

Pero lo que a mi juicio es más relevante en la actividad coleccionista de fotografías del MNAC es su colaboración con la Universidad de Navarra que, como antes mencionado, es la sede del Legado Ortiz Echagüe. La exposición retrospectiva de Ortiz Echagüe se mostró en 1998 también en el MNAC. Quizás a partir de ahí se inició una colaboración que ha culminado con el acuerdo permanente firmado en 2003 entre las dos entidades. Este convenio permite a las dos instituciones disponer de las piezas de las colecciones respectivas, para exhibiciones tanto temporales como permanentes en el MNAC. Como hasta entonces la colección del MNAC no poseía obra del siglo XIX, los fondos de Navarra son una ampliación bienvenida, mientras que la Universidad gana un lugar de exposiciones importante. El convenio se celebró en la primavera de 2004 con una exposición de fotografía del siglo XIX sobre papel, incluyendo obras de la colección Herschkovitz, adquirida por la Universidad.

3. EL DESEO DE COLECCIONAR

En todo este panorama del coleccionismo de fotografía hay una gran excepción histórica, una colección privada, creada por un hombre que no era fotógrafo: la Colección Castellano, hoy guardada en la Biblioteca Nacional. Ésta consta de unas 20.000 fotografías, pegadas en 24 álbumes, además de unas 250 ó 300 fotografías, hoy sueltas, que fueron extraídas de los álbumes³⁰. La Biblioteca Nacional adquirió la colección el 5 de julio de 1880, poco después de la muerte de su pro-

²⁸ Sobre la colección, BALSELLS, D. (ed.), *ob. cit.*, pp. 13-16.

²⁹ La exposición *Primer acto. La fotografía en el museo* mostraba la obra de Joaquim Pla Janini, Emili Godes, Josep Masana y Otho Lloyd.

³⁰ KURTZ, G. y ORTEGA, I., *ob. cit.*, p. 187.

pietario, Ramón Castellano, el 3 de abril, de su hermano Manuel. El propio Ángel Barcia, catalogador de los dibujos de la Biblioteca Nacional, intervino en la compra. La nota manuscrita sobre la compra recoge el precio total (6.500 pesetas) y la cantidad de "Fotografías buenas de vistas y monumentos de Italia, cuadros, retratos: 507. Fotografías menos buenas pero interesantes para la colección: 287"³¹. El precio final de la adquisición incluyó también unos 1.500 dibujos, 1.485 grabados y 800 litografías; éstos fueron seguramente el objetivo principal de la compra, reflejado en el título de la nota: "Lista de las estampas y dibujos comprados a Don Ramón Rodríguez y Castellano". Obviamente la cantidad de fotografías mencionada en la lista no concuerda ni con el número hoy en la colección, unas 20.000, ni con el número de álbumes originales de la época, 22. Es quizás posible que hubiera otra compra, de la que no hay noticia, o -menos probable- que los números se refieran a lotes³².

Castellano nació el 3 de febrero 1826 en Madrid, estudió pintura con Juan y Carlos Luís de Ribera, y asistió a las clases de la Real Academia de San Fernando³³. Como acertadamente apunta Cabrera Bonet, Castellano era algo esquizofrénico en su obra y en sus intereses: neoclásico por aprendizaje, encargos, actividad académica y pinturas de temas históricos; y romántico en sus dibujos costumbristas y de toros, sus cuadros taurinos, y su trabajo y afición por el teatro³⁴. Al mismo tiempo, fue un coleccionista apasionante, no sólo de fotografías, sino también de dibujos y grabados -como consta en el original de la compra por parte de la Biblioteca Nacional- y de manuscritos³⁵. La Biblioteca Nacional conserva unos tomos manuscritos de cartas, muchas no dirigidas a él, poesías, borradores de artículos y obras teatrales cortas, la mayoría no de su mano y todas igualmente procedentes de su colección, pero que no figuran en el listado de la adquisición³⁶. Por su especial afición a la tauromaquia y al teatro, que se refleja tanto en sus dibujos de toros³⁷ y en sus pinturas del mundo de la lidia, como en sus vestuarios y decorados para el teatro, Castellano se movió en los círculos correspondientes de toreros, actores y artistas, además de los de intelectuales y aristócratas que les admiraban y que cul-

³¹ CABRERA BONET, R., *Los toros de Castellano*, Madrid, 1990, p. XVI.

³² *Ibid.*

³³ Sobre Castellano véase OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-84, pp. 146-47; CARILLO, R., "Manuel Castellano" en: *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 53, 1981, 2, pp. 205-215 y CABRERA BONET, R., *ob. cit.*

³⁴ CABRERA BONET, R., *ob. cit.*, IX.

³⁵ OSSORIO Y BERNARD, M., *ob. cit.*, p. 147.

³⁶ La mayoría en los tomos Mss. 12940, 12941, 12942 y 12946 de la Biblioteca Nacional.

³⁷ El catálogo de estos dibujos en CABRERA BONET, R., *ob. cit.*

tivaban la amistad con aquéllos. En 1874 estuvo pensionado en la Academia Española en Roma, a donde fue en 1876, con una estancia en París en 1876/1877. Su vida en Roma se vio interrumpida por una enfermedad en 1880, que motivó su regreso a Madrid en ese mismo año y que le llevó a la muerte. Su colección fotográfica pertenece en gran parte al período de su vida anterior a esta etapa cosmopolita, desde 1850 hasta 1875.

Para dar una breve idea global de la colección, bastan unos datos: de los 24 álbumes hay uno con 265 fotografías de vistas españolas, incluyendo varias imágenes de la Puerta del Sol antes, durante y después de su reforma en 1858-1860, y otro con 252 fotografías de vistas de Italia con algunos monumentos de otros países³⁸. Estos dos álbumes son de encuadernación moderna. La colección incluye 17 álbumes de tamaño 230 x 310 mm de retratos en formatos variados, incluyendo muchos en formato *carte de visite*, pero a veces de tamaños más grandes, con un total de 16.043 fotografías³⁹. Finalmente, hay cinco álbumes (440 x 320 mm) con 783 fotografías grandes, de 24 por 30 centímetros de media, que por su calidad sobrepasan en mucho los retratos pequeños, más rutinarios y formales⁴⁰.

La Colección Castellano es bien conocida y ha sido estudiada entre otros por el mencionado historiador de la Fotografía, Lee Fontanella, en su monografía sobre la fotografía española del siglo XIX⁴¹. Sin duda es una riquísima fuente aún por explotar, empezando, por ejemplo, sólo por el número de retratos, que nos suministran un amplio panorama sobre la sociedad de Madrid en esas décadas. No obstante, todavía queda por catalogar la colección al completo, de modo que los dos mejores conocedores de ella, Gerardo Kurtz e Isabel Ortega, aún no están seguros del número exacto de fotografías y calculan una cantidad aproximada de entre 18.000 y 20.000, ya que muchas se extraviaron de los álbumes y hoy figuran como fotos sueltas en otras secciones. De la misma forma quedan aún por estudiar profundamente otros aspectos de esta colección.

Una primera duda es la identidad de los autores de las fotografías de la colección. Gerardo Kurtz opina que la mayoría fueron hechas por el fotógrafo valenciano afincado en Madrid José Martínez Sánchez (1808-1874). Incluso puede ser que la colección perteneciera originalmente no al pintor Castellano, sino a Martínez. Éste tuvo un gabinete de fotografía desde mediados de la década de 1850 en la Puerta del Sol y también se relacionó con los círculos de artistas e intelectuales de la capital. Entre 1865 y 1867 se asoció con Jean Laurent, el fotógrafo francés antes

³⁸ Los álbumes con las firmas 17-13 y 17-12 respectivamente.

³⁹ ER 512-ER 528.

⁴⁰ ER 42-46.

⁴¹ FONTANELLA, L., *ob. cit.*, pp. 127-137.

mencionado, documentando una gran serie de obras públicas para la Exposición Universal de París en 1867⁴². Además junto con Laurent desarrolló un nuevo papel fotográfico, el papel leptográfico. Bastantes de las fotografías de la Colección Castellano, aparte de las que llevan su nombre, son identificadas como de Martínez Sánchez a través de otras copias donde aparece su nombre, y además hay un número significativo de retratos de él y sus familiares. Para Kurtz esto indica que un gran número de fotografías se originaron en el gabinete de Martínez Sánchez y que pertenecían originalmente a esos álbumes, que normalmente se encontraban en un estudio de fotografía, con muestras de trabajo del estudio y toda una galería de los personajes retratados allí. Esto significaría que la colección fue creada no siguiendo los criterios estéticos, sociológicos, o psicológicos normalmente empleados, sino con el fin de hacer propaganda comercial de un estudio de fotografía mientras los clientes esperaban su turno. Gran número de los retratos muestran la misma mesita pequeña, cubierta con el mismo tapete, idénticas alfombras en el suelo e iguales ventanas, telones de fondo y muebles, indicando un estudio de fotografía particular⁴³. En otras palabras, las raíces de la Colección Castellano, de igual forma que en el caso de muchos de los fotógrafos mencionados arriba, las encontraríamos en el archivo personal de la labor de un fotógrafo.

No cabe duda de que las fotografías son copias en papel que derivaron en su mayoría directamente de un laboratorio fotográfico, antes de su estado final. Esto se nota en que muchas exponen detalles no intencionados como, por ejemplo, un telón de fondo no usado y apoyado en una pared a la derecha, que después serían cortados. En dos tomas hasta se percibe el aparato, heredado de los pintores retratistas y después empleado especialmente por los daguerrotipistas, para sostener la cabeza inmovilizada mientras se hacía el retrato⁴⁴. Tales retratos "defectuosos" seguro que no serían vendidos al cliente. También existe al menos una copia con el óvalo dibujado sobre ella, para marcar la forma en que después se cortaría la fotografía.

También por su contenido se nota que las fotografías en su mayoría -con la excepción lógica de las vistas- proceden de un gabinete de fotografía. El retrato era sobre todo la especialización de tales estudios, y en los miles de retratos de estos álbumes se nos abre una extensa visión de la sociedad de Madrid de esas décadas. Asimismo se representan también otros subgéneros de retratos, como las fotografías de niños muertos⁴⁵, retratos de los vestidos de baile⁴⁶ o clases de estudiantes y sus profesores⁴⁷.

⁴² Véase *Obras públicas de España...* (nota 3).

⁴³ Por ejemplo en el álbum 42.

⁴⁴ ER 44.

⁴⁵ Como en los álbumes E.R. 44, E.R. 512, E.R. 514, E.R. 522, E.R. 525 y E.R. 527.

Castellano estaba relacionado con muchos de los fotógrafos más importantes de Madrid y de otras ciudades españolas, de los cuales al menos una docena están representados en la colección⁴⁸. Estas relaciones están confirmadas por las cartas - en realidad pocas notas- a Castellano de Laurent, Martínez Sánchez y Eusebio Juliá⁴⁹. Este último se dirige al pintor como "Querido amigo Manolito" y trata de unos cuadros, sobre los cuales Juliá pide su opinión a Castellano. De Juliá se encuentra una cantidad importante de fotografías, algunos auto-retratos, en la colección. Algunas copias se pueden identificar como de Jean Laurent como, por ejemplo, una serie de los luchadores del circo Price y, por lo menos, una fotografía, un retrato femenino, está firmado por Clifford⁵⁰.

Es importante subrayar aquí que Manuel Castellano personalmente no ejerció de fotógrafo, ni tampoco de fotógrafo aficionado; por lo menos no está documentado en ningún sitio. Aún cuando algunos de los álbumes pertenecieron originalmente a uno -o a varios- estudios fotográficos, él fue quien los adquirió. Su entusiasmo de coleccionista es atestiguado por Osorio, quien se califica como su "amigo", ya pocos años después de la muerte de Castellano⁵¹. El carácter de coleccionista, ese deseo de ordenar y de esa manera poseer el mundo⁵², lo mostró Castellano además en que guardaba, firmaba, fechaba y comentaba todos sus dibujos desde que tuvo 13 o 14 años⁵³. Asimismo, apuntó al dorso de todos los dibujos de su colección la fecha y el lugar de la compra⁵⁴. Castellano anotó igualmente las fotografías de su colección, como se explicará abajo. Su colección tenía además una función práctica para el pintor Castellano quien, como hacían muchos otros pintores, se servía de ella para sus cuadros. Así para los personajes en su *Corral de la antigua plaza de toros de la Puerta de Alcalá* parece ser que siguió los retratos

⁴⁶ E.R. 517.

⁴⁷ E.R. 44.

⁴⁸ Publio López Mondéjar menciona a los fotógrafos Carlos Goutell, Heraclio Gautier, José María Sánchez, Arandes, J. Mon, José y Salvador Albiñana, Eduardo Blasco, Enrique Godínez, Rafael Castro, Teodosio Noeli, Antonio Cosmes y el Infante don Sebastián; LÓPEZ MONDÉJAR, P., *ob. cit.*, p. 50.

⁴⁹ En los tomos de manuscritos de la Biblioteca Nacional, Mss. 12940/42, Mss. 12940/85 y 12946/35 respectivamente.

⁵⁰ E.R. 528

⁵¹ OSSORIO Y BERNARD, M., *ob. cit.*, p. 146.

⁵² Sobre la motivación del coleccionista, véase BAUDRILLARD, J., "The System of Collecting" (trad. Roger Cardinal), en ELSNER, J. y CARDINAL, R. (eds.), *The Cultures of Collecting*, London, 1994, originalmente publicado como "Le système marginal: la collection" en BAUDRILLARD, J., *Le Système des objets*, Paris, 1968.

⁵³ CARILLO, R., *ob. cit.*, p. 208.

⁵⁴ CASADO ALCALDE, E., "Iconografías madrileñas del pintor Manuel Castellano (1828-1880)", *Archivo Español de Arte*, LVIII, 230, 1986, p. 116.

fotográficos de su colección⁵⁵. Una fotografía de una mujer disfrazada como María Magdalena en pose de penitente está señalada al dorso "para Castellano" y pudo quizás estar ideada como modelo para una pintura religiosa⁵⁶. Otro álbum ajeno a la Colección Castellano, pero que quizás perteneció a él, consta de ocho fotografías de cuadros y bocetos de temática taurina hechos por Castellano y fechados entre 1866 y 1877, para los que también existen los dibujos preparatorios en la Biblioteca Nacional⁵⁷. Obviamente podía servir la fotografía para documentar el trabajos en otros medios.

La transformación de las fotografías individuales y sueltas en una colección se pone de manifiesto además en el montaje de los álbumes. Muchos de ellos muestran una simetría pronunciada en la forma en cómo están pegadas las fotografías sobre la página. Por ejemplo, cuatro fotografías de hombres arriba y cuatro mujeres abajo o cuatro imágenes de hombres con sombrero, o tres hombres mirando en la misma dirección, o un formato grande rodeado por cuatro fotografías pequeñas. La simetría es tan pronunciada que llega a la monotonía, cuando página tras página muestra pequeños retratos con poquísima variación. Sin embargo, al menos dos álbumes se apartan de este esquema, con un montaje menos rígido y más variado⁵⁸. De cualquier modo, esto parece indicar que el que formó los álbumes -fuera Castellano o alguien en un estudio- no sólo lo hacía cronológicamente, al ritmo de la producción del estudio, sino imponiendo sus propios criterios. Hay otros indicios de "coleccionismo" a este nivel básico, por llamarlo así, en la forma en la que están ordenados los álbumes: Muchas de las fotografías están cortadas, hay muchas reproducciones de cuadros, hay imágenes de acontecimientos históricos y, al final de un álbum, hay una serie de retratos de personas -por ejemplo tres idénticos del Papa Pío IX, Garibaldi, Rossini- que parecen ser una mini-galería de personajes famosos, quizás adquiridas durante la estancia de Castellano en Roma, lo mismo que las vistas de Italia y de otros lugares.

Entre los miles de retratos convencionales de la Colección Castellano sobresalen algunos con una fantasía e informalidad sorprendentes, que Fontanella ha descrito como el producto de un círculo íntimo de fotógrafos⁵⁹, que "jugaban" de forma graciosa con las convenciones de la fotografía de su tiempo. Esto se observa, por ejemplo, en el retrato de Castellano echado sobre el suelo (fig. 1). Lo anticonvencional no sólo radica en la postura, sino en la falta de accesorios, como mue-

⁵⁵ *Idem*, p. 210.

⁵⁶ E. R. 43.

⁵⁷ CASADO ALCALDE, E., *ob. cit.*, p. 118.

⁵⁸ E. R. 512, 522.

⁵⁹ FONTANELLA, L., *ob. cit.*, pp. 127-137.

bles o un telón de fondo, y en el consecuente vacío, el desnivel del horizonte, que aumenta el desequilibrio en la pose del pintor y, en general, en toda ausencia de pretensión de éste. Igualmente transgresores -no tanto sexualmente, sino de la actitud sería que se esperaba cuando uno se mostraba en un retrato- son dos retratos de hombres en *travestí*, uno de los cuales está identificado por una anotación como "[Rafael] Castro -fotógrafo en la expedición del Pacífico y pintor"⁶⁰. En otra imagen similar se ve al Duque de Alba y al pintor Benito Murillo, muy campechanos en manga corta, echando un pulso. El hecho de que un aristócrata y un burgués se retrataran juntos y de forma tan informal refleja también la acentuada heterogeneidad social de estas imágenes: pasean desde la reina Isabel II hasta nobles, propietarios, militares, empresarios, toreros, cantantes y músicos, actores, actrices y bastantes miembros del circo, amas de crías, pintores, escritores, carniceros, etc. Por estas páginas desfilan hombres y mujeres de variadas clases sociales. Pero no sólo los que tenían los medios para dejarse retratar aparecen aquí. Por ejemplo, también se retratan el portero de la casa de Martínez Sánchez⁶¹ o los ayudantes del estudio de éste. Correspondiente a esta diversidad social es la amplitud de las conexiones familiares de los retratados: no sólo se retrata al fotógrafo Martínez Sánchez, por ejemplo, sino también a su mujer, su hijo, su hermano, su suegro, su cuñado, el cuñado de su hermano, su ayudante, el hermano de este y la madre de ellos. Existe un tejido complejo de relaciones familiares, sobrepuesto a las igualmente complejas relaciones sociales y profesionales, que sugiere una lectura alternativa y más diferenciada del contexto sociológico. De la misma forma muestra que el coleccionista -sea quien sea- seguía unos criterios quizás más amplios y más variados de lo que normalmente pensamos, diferentes a un simple pegado de fotografías en los álbumes para, de esta forma, crear su colección.

Fantasia también revela un retrato (fig. 2) que muestra a tres hombres de espaldas a la cámara. Quizás se podría interpretar esto como un juego pos-moderno y pos-estructuralista de negar el concepto de retrato objetivo y, a la vez, revalorizarlo en lo que podíamos llamar anti-retrato. Pero yo no me atrevería a tal interpretación, porque no sólo existen otros ejemplos similares de retratos de estudio de espalda de sitios distantes⁶², sino que más parece otra expresión de esa informalidad, de ese

⁶⁰ E.R. 522 y E.R. 513.

⁶¹ E.R. 522.

⁶² Un ejemplo es el retrato por Maksim Petrovič Dmitriev de Vera F. Komissarzevskaja con su hermano F. Komissarzevskij, los dos cogidos del brazo y de espaldas, tomado en Nižni Novgorod (Ukraina) entre 1891-1895. No me puedo imaginar que el retrato de la Colección Castellano fue conocido por Dimitriev. Véase *Die Anfänge der Photographie*, CD-ROM publicado por The York Project, Berlín, 2004.

espíritu juguetón que manifiestan muchas de las fotografías de esta colección y de un deseo de destacarse ante la norma del retrato convencional.

De la esposa de José Martínez Sánchez, Alejandra Alba, existen igualmente varios retratos en poses informales y fantásticas. Un retrato de ella (fig. 3) está además relacionada con otra característica que destaca en la colección: la cantidad de mujeres. No creo que sea una exageración decir que al menos la mitad, cuando no más, de las personas retratadas son mujeres, igualmente de todas las clases sociales, con una fuerte representación de cantantes de zarzuela, coristas, bailarinas y "amazonas" del circo, además de un sinfín de hijas, hermanas y esposas. En muchos de los retratos femeninos se observa un aspecto significativo: existe una diferencia profunda entre lo que está escrito al pie de la fotografía y lo que está escrito en el rótulo al dorso de muchas, no de todas, de ellas. Como ya se ha mencionado antes, Castellano anotaba sus dibujos al dorso, no sólo en el momento de la creación, sino también después, como en los dibujos comprados y en sus dibujos de toros. Es de suponer que él fue el autor de las anotaciones al dorso; pero diferencias de ortografía y de contenido sugieren que otra persona quizás escribió los títulos al pie de algunas de las fotografías. Mientras que al pie del retrato de una mujer por ejemplo se anota simplemente su nombre ("Tránsito Rojas"), en el reverso se puede leer: "La de Rojas (querida del Conde de San Luís en 1857)"⁶³. En otra fotografía dice inocentemente al pie "La hermana de Barbieri, compositor de música", mientras en el dorso se lee "La de Peñalver, querida de Barbieri (compositor de música) en 1864"⁶⁴. De esto existen varios ejemplos, la mayoría de las mujeres eran supuestamente amantes de aristócratas y una, hasta del Rey⁶⁵. Una anotación como "La de Peñalver en 1859" al dorso, de la cual hay varias, igualmente podía indicar lo mismo.

Sabiendo esto, los innumerables retratos de mujeres recobran otro sentido - no por sus relaciones personales, si fueron o no amantes de tal o cual persona, sino por la razón que quizás motivó al coleccionista a adquirir esos retratos. Uno se pregunta si, por ejemplo, la actriz Adelaida Fernández de Zapatero, de quien hay varios retratos en los álbumes y hasta dos junto con Castellano, significaba algo especial para el pintor. En las cartas que le escribió la actriz, ella le llama "Querido Lolo mío", por lo que se puede buscar entre líneas una relación sentimental entre los dos⁶⁶ y, de esta forma, adivinar un motivo especial para la formación de esta colección.

⁶³ E.R. 512.

⁶⁴ E.R. 514.

⁶⁵ Se encuentran en los álbumes E.R. 42, E.R. 46, E.R. 512, E.R. 514, E.R. 527 y en E.R. 525; "La mujer del tenor Ojeda (en 1853) Querida del Rey".

⁶⁶ Biblioteca Nacional, Ms. 12940/111.

Al mismo tiempo, la colección contiene algunas fotografías, donde las diferencias entre el pie y el dorso son mucho más drásticas porque, donde el pie de una fotografía dice, por ejemplo, "Heloisa, Muger del tenor Dalmau" al reverso está escrito "Eloisa, Puta pública en 1860"⁶⁷. Hay bastantes ejemplos de esto, algunas veces con un nombre al pie de la fotografía, en otros casos con nada y la misma aserción de prostitución al verso⁶⁸. También en el caso de Alejandra Alba, uno de sus retratos, donde aparece enmascarada, tiene en el reverso la misma acusación de ser prostituta⁶⁹. Los retratos de las supuestas prostitutas no se diferencian en nada de los otros retratos femeninos; no son más pornográficas ni eróticas que las otras damas, madres, amas y hermanas que llenan estos álbumes. Además, no están relegadas a algunas páginas o álbumes especiales, sino que aparecen en la misma página al lado de unas aristócratas y seguidas por retratos de niños. Esto sugiere que la colección, en su forma de fotografías pegadas en los álbumes, tenía una doble lectura, una doble función: una pública y oficial, en que unos espectadores -o espectadoras- podrían contemplar los retratos de la señora tal, y otra privada, más restringida, donde se revelaba -o quizás gozaba- del supuesto verdadero carácter de tal dama. Las dos funciones, una pública y otra privada, están naturalmente determinadas por la diferencia entre lo escrito en el pie y el dorso, y su colocación separada. La doble función asimismo incrementa el carácter coleccionista de estos álbumes de fotografías, subrayando que no eran una mera acumulación de fotografías pegadas en álbumes al azar.

Teniendo las acusaciones de prostitución en mente, lo mismo que con las anotaciones de las supuestas amantes, cuando se contemplan los muchísimos retratos de cantantes, bailarinas, coristas, actrices o amazonas se podría conjeturar que para estos retratos quizás poseían un interés erótico o amatorio para el coleccionista. Quizás el coleccionista amaba, deseaba o hasta había tenido relaciones con algunas de las señoras que aparecen en este amplio panorama de mujeres. Y coleccionaba estas fotografías, entre otras razones, como un tipo de trofeo: ser poseedor de las imágenes de las mujeres podría ser una forma de ser dueño de los cuerpos de ellas. O una sustitución de ello.

De la misma forma, esta característica de la posesión a través de una imagen también se puede extender a las vistas incluidas en los otros álbumes. Los monumentos egipcios nunca vistos, pero también las vistas españolas de sitios quizás visitados, son todos apropiados a la experiencia personal del que contempla una fotografía, llevando a la ilusión de poseer esas vistas, y más cuando el contempla-

⁶⁷ E.R. 522.

⁶⁸ E.R. 42, E.R. 44, E.R. 517, E.R. 522.

⁶⁹ E.R. 517.

ador es dueño de las fotografías. Debido al alto contenido de realidad en la fotografía, a lo que se hacía referencia al principio, la imagen fotográfica sugiere el engaño de poseer lo fotografiado, porque tiene lugar un fallo mental, quizás subconsciente, de hacer equivaler la imagen con lo fotografiado⁷⁰. Al mismo tiempo, muy frecuentemente la creación de una colección es motivada, como compensación subconsciente, por una deficiencia pasada, traduciéndose en un fuerte deseo de posesión⁷¹. El coleccionista se hace dueño del mayor número posible de objetos, que son miembros de un grupo previamente definido y delimitado por él, de modo que posee en plenitud dentro de un campo limitado. Una colección de fotografías como la de Castellano parece funcionar de forma similar: adquiriendo, anotando, pegando y mirando fotografías en estos álbumes, se vuelve al lugar donde la actividad de coleccionar se entrecruza con el modo de ver la fotografía.

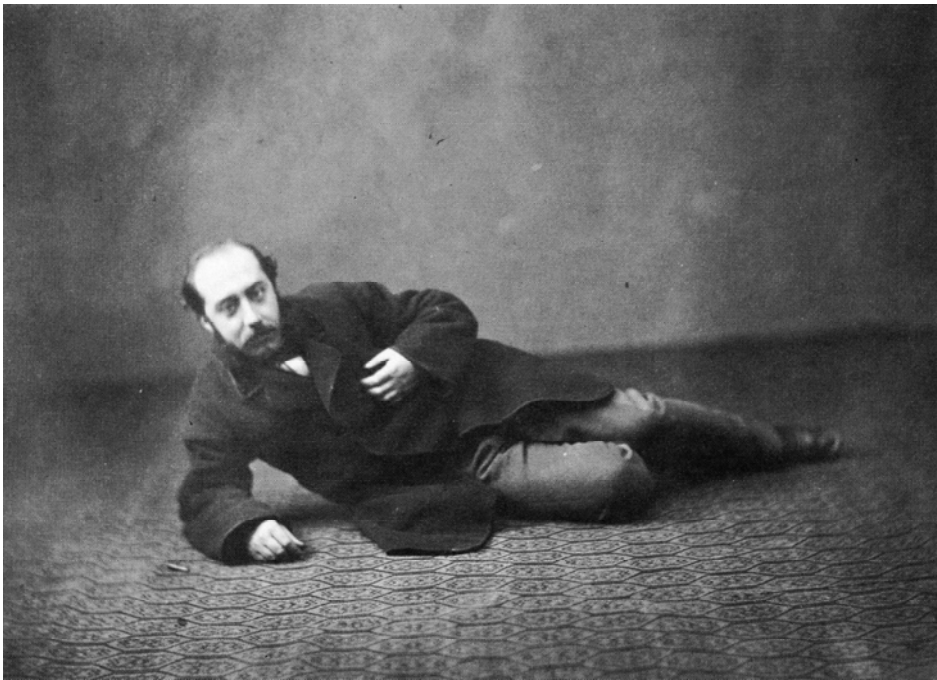


Fig. 1. Retrato de Manuel Castellano. Anónimo. Biblioteca Nacional. Madrid.

⁷⁰ SONTAG, S., *ob. cit.*

⁷¹ Para un análisis psicológico del coleccionismo véase MUENSTERBERGER, W., *Collecting. An Unruly Passion. Psychological Perspectives*, Princeton, 1994.



Fig. 2. Retrato de José Mon, el Conde de Olalla y Manuel Castellano. Anónimo. Biblioteca Nacional. Madrid.



Fig. 3 Retrato de Alejandra Alba de Martínez. Anónimo. Biblioteca Nacional. Madrid.