

LA FOTOGRAFÍA EN LA HISTORIA DE LA ARQUEOLOGÍA ESPAÑOLA (1860-1939). UNA APROXIMACIÓN A LA APLICACIÓN Y USOS DE LA IMAGEN EN EL DISCURSO HISTÓRICO

POR

SUSANA GONZÁLEZ REYERO*
Instituto de Historia. CSIC. Madrid

“La fotografía constituye un ejercicio científico y artístico de primer orden. Por ella vivimos más, porque miramos más y mejor. Gracias a ella, el registro fugitivo de nuestros recuerdos conviértese en copioso álbum de imágenes... La vida pasa, pero la imagen queda”.

Santiago Ramón y Cajal (1934, 187).

RESUMEN

El presente trabajo supone una reflexión sobre la presencia de la fotografía en la investigación arqueológica española, entre 1860 y 1939. Comenzamos valorando la imagen fotográfica en tanto que documento, la creencia en su veracidad, sus posibilidades y limitaciones. Analizamos los diferentes usos de los que ha sido objeto y, a continuación, las consecuencias de su incorporación al discurso arqueológico, su incidencia en la elaboración de hipótesis, el establecimiento de estilos y tipologías, la generalización del método comparatista, el difusionismo, el incremento de la difusión de los hallazgos, la creación de un marco mundial de discusión arqueológica o la paulatina concienciación de un patrimonio histórico y monumental español. Todo ello, en un período que significó la propia institucionalización de la Arqueología española, un proceso dialéctico situado entre 1860 y 1939 y marcado fundamentalmente por las discontinuidades y la heterogeneidad.

SUMMARY

The present work is aimed to think about the presence of photography in the archaeological research in Spain, between 1860 and 1939. We begin acknowledging the value of the photographic image as a document, and assessing its possibilities and shortcomings. We then analyze the different uses it was given, and the consequences of its application to the archaeological speech, its influence in processes such as the elaboration of hypothesis, the distinction of styles and

* E-mail: sgrejero@ih.csic.es. Este trabajo se basa en los resultados obtenidos en nuestra Tesis Doctoral, titulada *La aplicación de la fotografía a la Arqueología en España (1860-1960). 100 años de discurso arqueológico a través de la imagen*, realizada bajo la dirección de los Dres. Juan Blánquez Pérez y Ricardo Olmos Romera y defendida el 17 de Junio de 2005 en la Universidad Autónoma de Madrid. Se incluye, igualmente, dentro de los trabajos del proyecto I+D *La Historia de la Arqueología española a través de su imagen* (n.º BHA 2003-02575).

typologies, the generalization of the comparison as a method, the diffusionism, the widespread diffusion of their findings, the creation of a worldwide frame of archaeological discussion or the gradual awareness of a Spanish archaeological and monumental historical heritage. All that, in a period that meant the own institutionalization of the Spanish archaeology. A dialectical process that took place between 1860 and 1939 and was marked fundamentally by discontinuities and heterogeneity.

PALABRAS CLAVE: Fotografía y Arqueología, Historia de la Arqueología en España (1860-1939), Cultura Ibérica, estudios estilísticos, comparatismo.

KEY WORDS: Photography and Archaeology, History of Archaeology in Spain (1860-1939), Iberian studies, Stylistic studies, comparatism.

1. EL TESTIMONIO DE LA IMAGEN. LA FOTOGRAFÍA COMO FUENTE PARA LA HISTORIA DE LA ARQUEOLOGÍA

El impacto de la fotografía en los últimos 150 años ha sido muy notable y ha alterado por completo el entorno visual y la percepción en nuestra cultura contemporánea. Desde el momento de su aparición, en la Francia de 1839, se subrayó cómo la nueva técnica fotográfica permitía obtener documentos exactos y veraces. Su aplicación a ciencias naturales como la botánica fue inmediata: la fotografía proporcionaba copias de los objetos de estudio sin que pareciese mediar la intervención humana. Existía, por parte de algunas ciencias, una gran demanda de estas imágenes fiables: frente a los errores del dibujo, la fotografía proporcionaba la ilusión de la exactitud y de transmitir el objeto de estudio tal cual.



Figura 1. Excavaciones de Panagiotis Kavvadias en la acrópolis de Atenas. En *Die Ausgrabung der Akropolis vom Jahre 1885 bis zum Jahre 1890*, lám. L.

Conocida en nuestro país desde el mismo 1839, España aplicó la nueva técnica fotográfica en un proceso heterogéneo e irregular, influido por el contexto de la época y por los diversos avatares que condicionaron la formación de nuestra disciplina científica. Convencidos de la importancia de la fotografía, diversos investigadores la fueron incorporando en sus trabajos. Primero en la representación individual de objetos o hallazgos espectaculares y, progresivamente, en la reproducción del proceso de excavación y las estratigrafías (Fig. 1). La temática y la apariencia de la fotografía fueron transformándose conforme lo hacía la propia ciencia arqueológica.

Desde esta perspectiva, el examen de las imágenes arqueológicas puede aportarnos hoy una valiosa información. En primer lugar, las fotografías realizadas en la Historia de la Arqueología española contienen un importante volumen de información inédita, que no se incluyó en las memorias o artículos resultantes de la investigación. Volver sobre esta documentación, redescubrirla bajo la perspectiva actual, permite releer yacimientos en ocasiones paradigmáticos de la Arqueología española. Por otra parte, analizar la representación gráfica nos permite conocer los intereses prioritarios de la Arqueología de cada momento. El elevado precio de la fotografía hizo que sólo se destinara, al menos hasta la década de 1920,

a aquellos temas y períodos a los que se concedía una mayor importancia. Valorar estas imágenes permite igualmente observar los intereses del investigador, cuáles eran sus objetivos y su mirada sobre los restos de la Antigüedad. La imagen de los objetos arqueológicos fue fundamental en el descubrimiento y primera caracterización de los restos del pasado, en la posterior elaboración de *corpora*, en los esfuerzos tipificadores o en los cada vez más frecuentes intercambios y consultas entre los investigadores. También contribuyó a la creciente búsqueda de un lenguaje y un método propio para la ciencia arqueológica (Fig. 2). El hecho de que se las considerase pruebas y testimonios en el debate científico hizo que los investigadores comprendiesen pronto la conveniencia de dominar y utilizar su técnica, incorporarlas en la conformación de un nuevo lenguaje arqueológico.

En este sentido, las fotografías del pasado no son inocentes. Contienen, como ha señalado E. Edwards, historias, *raw histories* (Edwards, 2001) esperando a ser relatadas, rescatadas, hilvanadas. A lo largo de la Historia de la Arqueología española objetos y monumentos adoptaron diversas formas de representación fotográfica que nos transmiten los muy diversos contextos de creación e interpretación que han convivido en nuestra tradición científica. La apariencia final de cada imagen no

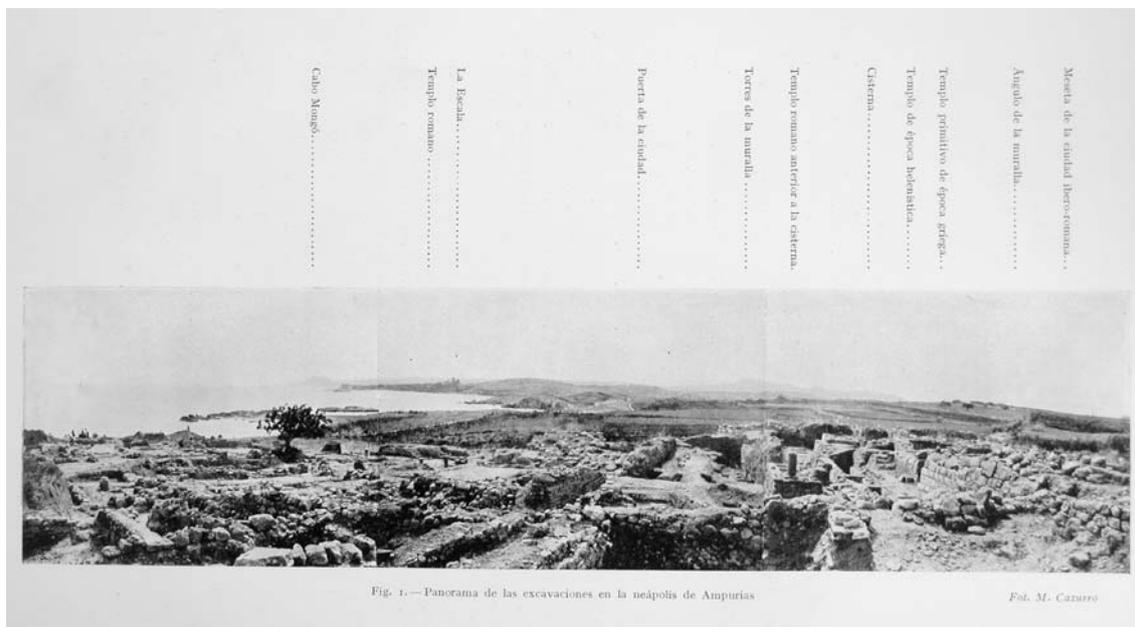


Figura 2. Panorámica de las excavaciones de Ampurias (Gerona) con indicación de los edificios y estructuras más significativas. Composición a partir de tres negativos. Según Cazurro y Gandía (1913-1914, fig. 1).

resulta, pues, casual y su análisis puede desvelar parte de esa historia.

En el origen de cada toma fotográfica late el deseo del fotógrafo, y del científico, de retener una imagen, de recopilarla y volver sobre ella. De apropiación, y sustitución, del objeto de estudio. Su generalización supuso la transformación de multitud de disciplinas. Para la arqueología, ciencia naciente en aquel 1839, la llegada y generalización de la fotografía interfirió en su desarrollo y contribuyó a conformar la ciencia que hoy conocemos.

En las páginas que siguen valoraremos el papel que la fotografía ha desempeñado en la arqueología española desde su llegada en 1839 y hasta 1939. Intentaremos caracterizar las consecuencias de la incorporación de este documento a nuestra ciencia y hasta qué punto ha influido en nuestra actividad como arqueólogos, como historiadores. Adoptamos, para ello, la perspectiva de que cada imagen fotográfica es un objeto o texto cultural que necesita ser descodificado. Nuestro trabajo se inscribe en la creciente línea de atención por la Historia de la Arqueología y en las recientes valoraciones de su esfera visual y sus archivos, memoria tangible de nuestra disciplina. Frente a la escasa bibliografía existente en España¹, des-

taca la valoración de esta esfera visual de la arqueología en otros países² y en proyectos de la Comisión Europea como *Archives of European Archaeology* (AREA)³. Se avanza, así, en el camino de escribir una historia de nuestra disciplina que tenga en cuenta los documentos gráficos y visuales (Recht, 2003). Realizar este acercamiento supone atender a la propia Historia de la Arqueología entendida como Historia de la Ciencia, lo que nos lleva a considerar el desarrollo científico y de las ideas, así como el contexto histórico de las épocas consideradas, pero también las posibilidades y límites del complejo universo fotográfico.

Al tomar la imagen como documento para la Historia existe un conflicto, casi permanente, entre dos aproximaciones (Johnson, 1998, 2). Por una parte, la tradición positivista, defensora de que la fotografía proporciona una información fiable. El posterior acercamiento estructuralista subraya lo contrario y estudia la estructura de la imagen, su organización interna y su relación con otras del mismo tipo. Las imágenes serían, para

² Como los trabajos de S. Moser (1992), I. Gaskell (1993), Moser y Gamble (1997), VVAA. (1999) y Smiles y Moser (eds., 2005).

³ Bajo la dirección científica de Alain Schnapp y, por parte española, de Arturo Ruiz y el Centro Andaluz de Arqueología Ibérica. Sobre los resultados del proyecto AREA ver VV.AA. (2002), N. Schlanger y J. Nordbladh (eds), (2006) y Ruiz, Sánchez y Bellón (2002).

¹ Ver, en este sentido, Blánquez y Roldán (eds., 1999a; 1999b; 2000), Blánquez y Rodríguez (eds., 2004), Ruiz Zapatero (1997; 2003) y Ruiz Zapatero y Álvarez-Sanchís (1995; 1997).

ellos, un sistema de códigos o convenciones. Así, mientras los positivistas intentan atravesar esa imagen para descubrir la realidad, la teoría estructuralista ha insistido en los factores sociales, políticos y personales que están detrás de cada toma. En este sentido, el significado de una fotografía no es unívoco, sino que depende del conjunto de imágenes y del texto donde se inserta y, muy especialmente, del pie de figura que le acompaña. Así, pues, cada imagen debe ser aprehendida en el marco de la secuencia a la que pertenece. Adquiere su significado en un ambiente científico pero también social, político o económico. Su análisis implica descodificar los detalles y los signos que en ella aparecen. En último término, requiere una hermenéutica concreta y propia.

Un aspecto central para comprender la repercusión de la fotografía en nuestra ciencia es, en nuestra opinión, valorar la concepción que sobre ella tuvieron sus contemporáneos. En este sentido resulta básica la relación existente entre el positivismo y la fotografía. El positivismo aceptaba la exactitud de la ciencia y las máquinas por encima de la relatividad de la percepción humana. Suponía, en gran parte, una reacción contra los excesos que había supuesto la retórica. El conocimiento debía basarse en datos “positivos” y no en especulaciones. Con su apariencia veraz y realista, la fotografía parecía adecuarse perfectamente a sus postulados, enunciados originariamente por A. Comte. El motivo por el que la fotografía alcanzó, durante el s. XIX, un interés prioritario entre los científicos y arqueólogos se debió, sin duda, a esta exactitud y realismo que lograba. De hecho, las posibilidades de que cualquier propuesta fuese adoptada se incrementaban notablemente cuando se podía adjuntar la “fotografía de la convicción”.

Paralelamente, la progresiva incorporación de la fotografía coadyuvó también para la transformación de las que habían sido, hasta el momento, las técnicas habituales de representación: dibujos y vaciados. Comenzó, así, una larga convivencia entre dibujo y fotografía, un proceso dialéctico en el que ambas técnicas se definieron como complementarias en el lenguaje arqueológico. En un primer momento, y de ocupar toda la ilustración de las obras, el dibujo pasó a ser objeto de críticas y sospechoso de inexactitud. Sin embargo, y lejos de desaparecer, el dibujo seguiría muy presente en la práctica arqueológica, desempeñando un papel fundamental. El propio desarrollo de los estudios arqueológicos hizo ver la necesidad de establecer convenciones en el dibujo que permitiesen apuntar más datos. Plasmarse claramente las formas era fundamental para establecer tipologías. En un evidente deseo de objetivación, el dibujo hizo más técnica su apariencia. Adoptó plantas y alzados en un lenguaje cada vez más técnico, menos susceptible de errores. Sus nuevas convenciones plasmaban, además, una información diferente: ampliaban el lenguaje de la

fotografía y permitían expresar, entre otros, ciertos aspectos del análisis del investigador. Desempeñó, así, un interesante papel ante los intentos de estructuración y la elaboración de hipótesis y teorías. Completó los objetos arqueológicos, ilustró su uso, estructuró los hallazgos en cuadros evolutivos y diseccionó edificios o estructuras. Mediante los perfiles, las plantas, secciones y alzados, el dibujo parecía alcanzar una nueva credibilidad. También los tempranos dibujos de estratigrafías arqueológicas nos permiten entender el dibujo como una herramienta para reflexionar sobre los yacimientos. También ante determinados objetos, como la copa de Aison dibujada por Félix Badillo (Sánchez, 1992, 51), el dibujo proporcionaba un análisis, una disección intelectual de gran perduración en la práctica científica occidental. La interesante dialéctica entre el dibujo y la fotografía continúa hoy, en un proceso abierto susceptible de remodelaciones y sucesivas definiciones conforme se transforma la propia práctica arqueológica.

Los esquemas provenientes del dibujo técnico o la pintura influyeron también, notablemente, en las primeras fotografías de monumentos y antigüedades. Las vistas arquitectónicas del dibujo técnico contribuyeron a conformar una visión frontal y centrada que los fotógrafos adoptaron, un lenguaje para el que, por ejemplo, debían situar su cámara en un punto medio centrado de la fachada de un edificio. La presencia de este tipo de imágenes en la literatura arqueológica delata la influencia de estos cánones arquitectónicos, la voluntad de lograr una toma fotográfica “neutral” que fuese útil para el estudio del edificio.

El arqueólogo fue pronto consciente de la diferencia entre ambas técnicas de representación. Manuel Gómez-Moreno defendió la traducción exacta que la fotografía suponía de la realidad: “Con la fotografía, con el vaciado, llega a ser mecánica la captación de la realidad” (Gómez-Moreno, 1949b, 189). Por el contrario, el dibujo parecía mostrar, para él, la abstracción realizada por el hombre. Sintomática resulta también, en este sentido, la opinión de Henri Cartier-Bresson, quien proclamaba cómo la fotografía era la acción inmediata, el instante, mientras que el dibujo suponía la meditación.

Durante el s. XIX y buena parte del s. XX la fotografía se contempló, mayoritariamente, como una prueba del progreso humano. Se obtenía sin ayuda del hombre, era un producto de la ciencia y los adelantos técnicos del s. XIX. Esta consideración fue transformándose paulatinamente hasta mediados del s. XX, cuando se llegó a la percepción de que, por sí misma, una imagen no es ni falsa ni verdadera. Antes que una captura de la realidad la fotografía traduce, recrea e inventa experiencias. En España el escaso cuestionamiento de la subjetividad del registro fotográfico ha estado relacionado, creemos, con la perduración de los planteamientos neopositivistas y con el hecho de que éstos se convirtiesen, en el s. XX,

en la filosofía de la ciencia más ampliamente aceptada. Utilizando la “convención cultural” de su veracidad, la fotografía protagonizó debates y discusiones. Actuó al servicio de discursos y argumentaciones diversas, aportando “pruebas” consideradas irrefutables.

Ahora bien, las fotografías forman parte de un fluido y complejo diálogo histórico en el que intervienen y actúan. Más que meros reflejos de su época las fotografías son extensiones de los contextos sociales en que se produjeron. A medida que avanzaba el s. XX, la expansión imparable de lo visual transformó el Arte y la Arqueología. Se debe, en este sentido, examinar la fotografía más allá de su mera apariencia para entender mejor sus estrategias narrativas. Desde esta perspectiva, el documento fotográfico adquiere un destacado valor: su imagen, en tanto que construcción y reflejo de una época y no únicamente de aquello fotografiado, se incorpora al análisis como un elemento más de la realidad histórica.

2. TEMÁTICA Y USOS DE LA FOTOGRAFÍA EN LA ARQUEOLOGÍA ESPAÑOLA

La polisémica imagen de la fotografía se adaptó a las múltiples tradiciones que convivían en una arqueología, la española, en vías de profesionalización⁴. La evolución de los temas representados, la mayor dedicación a unas épocas u otras, refleja la atención o el interés prioritario de cada época por un momento histórico determinado.

2.1. EL PATRIMONIO MONUMENTAL Y LA FOTOGRAFÍA

Las primeras fotografías sobre el patrimonio y la arqueología aparecieron en España hacia 1860 y estuvieron dedicadas, muy frecuentemente, a los restos monumentales. Esta temática no resulta casual. La incipiente arqueología se dirigió a estos edificios y monumentos como uno de los restos más visibles y representativos del patrimonio heredado. Estos restos estaban, además, relacionados con épocas que despertaban entonces un considerable interés, como la Edad Media, los edificios de la Edad Moderna o los monumentos megalíticos.

⁴ Nuestra valoración de este proceso se basa en la consulta de varios archivos documentales, así como en el estudio, sistematizado en una base de datos, de todas las fotografías y dibujos publicadas entre 1860 y 1939 en el *Boletín de la Real Academia de la Historia*, la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, el *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, las *Memoorias de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades*, *Archivo Español de Arte y Arqueología* y *Archivo Español de Arqueología*.

Dentro de esta temática monumental destaca la preferente atención, especialmente durante el último tercio del s. XIX, por la Edad Media. Este interés, que encontramos en países como Francia, Italia o Gran Bretaña, enlaza con una concepción de este período como el momento generador, inaugurador y definidor de la “personalidad” de cada nación. Al ubicar en esta época el origen de las naciones contemporáneas la Edad Media pasaba a tener un notable interés político⁵.

Los viajeros extranjeros fueron los primeros fotógrafos del patrimonio español. Las dificultades técnicas de la fotografía así como el escaso abastecimiento, en España, de cámaras y material fotográfico ayudan a comprender esta importancia primera de los fotógrafos extranjeros. España había pasado a formar parte del viaje cultural o *Grand Tour* de la elite europea, un viaje de iniciación que amplió a partir de 1839 su equipaje incluyendo la cámara fotográfica. Se transformaba así el tradicional relato de viajes y se inauguraba un nuevo tipo de información para la arqueología.

Paradigmáticas de este primer acercamiento resultan las tempranas fotografías de la Alhambra de Granada, referente en los viajes y cuyas imágenes fueron difundidas en los círculos eruditos occidentales. El monumento granadino fue objeto de una de las primeras fotografías conocidas en España. En 1840 Th. Gautier y E. Piot realizaron un viaje a España como corresponsales de la parisina *Revue de Deux-Mondes* y tomaron el daguerrotipo del llamado patio de los Leones que custodia hoy la Fundación J. Paul Getty de Los Ángeles (*Fig. 3*)⁶. En esta toma observamos el acercamiento propio de los viajeros, que aunaba la curiosidad y búsqueda del exotismo, junto al interés por las antigüedades. Las fotografías realizadas en el marco de estos viajes estaban lejos de ser el documento idóneo para la Arqueología, pero sus tomas, realizadas con objetivos muy diferentes, tenían la indudable ventaja de su antigüedad, de mostrar los monumentos antes de restauraciones o actuaciones arqueológicas. Diferenciamos, por tanto, las fotografías hechas por arqueólogos de las fotografías que contienen una información útil para la Arqueología. Estas vistas de la Alhambra, Sevilla o Córdoba alcanzaron una notable difusión en la Europa del último tercio del s. XIX y contribuyeron a definir el espíritu orientalista y la imagen europea de España. Se expandían, así, las vistas de ciertos edificios emblemáticos, como la Alhambra, que constituirían un lugar habitual de este peregrinaje cultu-

⁵ Sobre este tema ver, entre otros, Wulff (2003), Rivière (1997) y Díaz-Andreu (1996).

⁶ Esta identificación ha sido defendida en B. Lowry (1998). Posteriormente fue puesta en duda en Kurtz (2001, 136). La misma fotografía aparece en J. Piñar (2003, 113) como de autor desconocido y fechada hacia 1846. *The J. Paul Getty Museum* atribuye el daguerrotipo al viaje de los dos franceses.



Figura 3. Una de las primeras fotografías sobre el patrimonio español. El patio de los leones (La Alhambra, Granada). Daguerrotipo realizado posiblemente durante el viaje de Th. Gautier y E. Piot a España en 1840. © The J. Paul Getty Museum, n° inv. 84. XT.265.29, Los Ángeles.

ral, en continuas visitas de las que la fotografía resulta frecuentemente el único testimonio.

Paralelamente, y especialmente a partir de los años 60 del s. XIX, se asiste a la incipiente configuración de la Arqueología como ciencia moderna y a la formación de los Museos nacionales. Sería precisamente tras la inauguración del Museo Arqueológico Nacional cuando, en 1871, se produjo el conocido viaje de la Fragata Arapiles (Chinchilla, 1993; Pascual, 2000; 2005), que nos lleva a reflexionar cómo no existía aún, en la arqueología española, la misma necesidad de documentos fiables y exactos que podemos constatar en otras ciencias. Así, ni las misiones del Museo Arqueológico Nacional al Cerro de los Santos ni el viaje de la Fragata Arapiles contemplaron la incorporación de la fotografía. En el caso de la fragata Arapiles la expedición se concibió con un arqueólogo, un diplomático y el arquitecto Ricardo Velázquez Bosco, quien actuó como dibujante y cuyas láminas –la planta de Santa Sofía o la cisterna bizantina de Yerebatan en Constantinopla- ilus-

traron la publicación resultante (Rada y Delgado, 1878). La ausencia de un fotógrafo debemos explicarla, por encima de los gastos que ésta conllevaba, por la no conciencia sobre la necesidad de obtener documentos veraces y exactos que sí encontramos, por ejemplo, en viajes anteriores como el de la Comisión Científica del Pacífico⁷ (1862-1866) en cuyo planteamiento resultaba básica la presencia de un fotógrafo, Rafael de Castro, que realizó, entre otras, tomas de especies botánicas y de etnografía. Resulta especialmente significativo cómo, cuando el fotógrafo pensado originariamente no pudo incorporarse a esta expedición, se procuró rápida-

⁷ Sobre la Comisión Científica al Pacífico ver <http://www.pacifico.csic.es/> con toda la bibliografía generada por el proyecto y, en general, M. A. Calatayud y M. A. Puig-Samper (eds.) (1992), Molina, J. Pérez-Monte, C. M. y López-Ocón, L. (2000), López-Ocón (1991; 1995) y López-Ocón y Pérez-Montes (2000).

mente que el conocido fotógrafo Charles Clifford enseñase esta técnica a Rafael de Castro. Esta anécdota, además de mostrar la escasez de fotógrafos científicos que había en España, es significativa de la necesidad que existía de que la fotografía estuviera presente en la expedición al Pacífico.

El interés por los restos medievales experimentó una cierta transformación conforme avanzaba el s. XX. Gran parte de los estados europeos habían asumido la tarea de exhumar, recopilar y divulgar los monumentos y documentos histórico-artísticos. El conocido desastre del 98 y la crisis de identidad subsiguiente inauguraron una mayor atención general por la Historia. Ante la voluntad de definir los orígenes de la nación española se recurrió a la Historia y sus imágenes. Al mismo tiempo, la arqueología se profesionalizaba, se creaban sus organismos y un cuerpo legal para las antigüedades (Pasamar, Peiró, 1987; 1991; Forcadell, Peiró, 2002; Fox, 1997). Se realizó un gran esfuerzo por aportar, en muchas ocasiones fotográficamente, materiales que sirvieran de base para la elaboración de las historias y tradiciones nacionales.

Importantes organismos recientemente creados, como el Centro de Estudios Históricos⁸, albergaron proyectos que contribuyeron a la creación de repertorios visuales. En este sentido fue fundamental la tarea llevada a cabo por Manuel Gómez-Moreno, que contribuyó a que la sección de Arqueología y Arte Medieval llevara a cabo un programa de excursiones (Gamero, 1988, 108) en las que la cámara se consideraba ya indispensable. La Edad Media y Moderna fueron, en ellas, tema prioritario. Los restos medievales no sólo destacaban por la monumentalidad, sino que reflejaban, en opinión de muchos, la época de formación nacional. Esta teoría se vio corroborada por algunos historiadores de influencia clave dentro del CEH como Eduardo de Hinojosa, a quien su estancia en Alemania en 1878 le había permitido conocer la teoría historicista de Bernheim (Lecea, 1989, 522) así como la percepción de que era en la Edad Media cuando se habían configurado los nacionalismos europeos. Esta época era, por tanto, el punto de partida de cualquier intento de historia nacional.

La larga experiencia fotográfica de Gómez-Moreno permite comprender el impulso que protagonizó para que se llevaran a cabo estas actuaciones. Las visitas potenciaban el conocimiento directo de los monumentos y posibilitaban la reunión de materiales visuales. El investigador granadino había aprendido la técnica fotográfica junto a su padre y adquirió su primera cámara ante el encargo de realizar el Catálogo Monumental de la provincia de Ávila en 1900. Convencido de la utilidad de la técnica incorporó su imagen en las clases e inves-

tigaciones que llevaba a cabo en el CEH y realizó también numerosos negativos⁹. Ya desde 1902 disponemos de algunos testimonios que indican esta importancia concedida a la fotografía. Con motivo de su estudio de la cueva de la Graja (Jimena, Jaén) el investigador subrayaba la importancia de reproducir todas sus pinturas. En su consiguiente publicación presentaba “copia adjunta de todas ellas”, difundiendo así la necesidad de publicar una parte gráfica exhaustiva y no sólo lo considerado más significativo (Gómez-Moreno, 1908, 91). También realizó una fotografía extensiva en su importante estudio sobre los dólmenes de Antequera, cuyas fotografías firmó (Gómez-Moreno, 1905).

La mayor facilidad y el precio más razonable del instrumental fotográfico, junto con las mayores exigencias en los estudios, hicieron que no bastase ya con una única toma que reprodujera el aspecto considerado más significativo, sino que había que incluir varias vistas de cada pieza, ilustrar un recorrido a su alrededor que proporcionase un conocimiento “completo”. El primer número de *Archivo Español de Arte y Arqueología*, en 1925, fue ya testigo de este uso de la fotografía. Al estudiar el colegio de Santa Cruz de Valladolid, Gómez-Moreno utilizaba estas tomas complementarias con las que, desde el aspecto más general, iba desgranando y analizando detalles u aspectos significativos. Incluso el interior del edificio fue reproducido en numerosas tomas, lo que conllevaba entonces una notable dificultad técnica y que nos permite apreciar el dominio de Gómez-Moreno, autor de las mismas (Gómez-Moreno, 1925, fig. 6 y 37). La ausencia de luz en el interior de las iglesias le obligaba a dejar la cámara en exposición y volver al cabo de varias horas (Gómez-Moreno, 1983, 24).

La labor de Gómez-Moreno conllevó también la adopción de la técnica fotográfica por parte de otros investigadores. En primer lugar sus colaboradores más cercanos, como Cayetano de Mergelina o Juan de Mata Carriazo. El primero de ellos incluía, en la Memoria de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades dedicada a Bobastro (Málaga), varias vistas de cada estructura y agradecía a Gómez-Moreno su “especial interés”, que había significado “la preparación y encauce de los trabajos” (Mergelina, 1927, 4). Resulta significativo cómo una de las primeras actuaciones de Mergelina, una vez que tomó posesión como catedrático en la Universidad de Valladolid en 1925, fue la creación de un Seminario de Arqueología y de un laboratorio fotográfico (Navarro, 1999), a imagen de lo que había visto en el CEH.

⁹ El conjunto mayoritario de sus negativos, placas de cristal al gelatino bromuro de plata, se encuentra en el Instituto de Historia del CSIC.

⁸ En adelante nos referiremos a este organismo como CEH.

Especialmente significativo en esta recopilación de materiales fotográficos fue el Fichero de Arte Antiguo del CEH¹⁰, una iniciativa tras la que podemos observar la acción de Gómez-Moreno y Ricardo de Orueta. Este Fichero, culminación de recopilaciones e intentos anteriores, estuvo vinculado al momento en que ambos ocuparon sucesivamente, a partir de 1930, el cargo de Director General de Bellas Artes. Gómez-Moreno llevaba tiempo insistiendo en la necesidad de recopilar y reunir testimonios iconográficos, base para argumentar teorías. Esta preocupación se había plasmado en obras como *Materiales de Arqueología española* (1912), donde Josep Pijoan y él intentaban paliar esta tradicional falta de repertorios visuales, a la que ya se habían referido estudiosos como Emil Hübner (1888, 213).

Frente a los intentos más puntuales anteriores, el Fichero de Arte Antiguo suponía la planificación y ratificación, por parte de la Dirección General de Bellas Artes, de un proyecto a medio plazo que superaba el carácter puntual de otras iniciativas, que no dejaban de depender de circunstancias personales concretas. A su vez, sirvió para ilustrar obras posteriores como, paradigmáticamente, *Los hallazgos griegos en España* (1936) de Antonio García y Bellido, surgidas quizás gracias al trabajo y reflexión junto a sus imágenes. Resulta interesante cómo el Fichero supuso el consenso de unas normas de representación y clasificación específicas, así como el trabajo continuado a lo largo de varias generaciones de investigadores, con la consiguiente extensión y aprendizaje de un método de trabajo. Convencido de la importancia de estos repertorios visuales R. de Orueta permitió también, en 1933, la concepción de un laboratorio de fotografía en el Museo Arqueológico Nacional.

En Cataluña, el *Institut d'Estudis Catalans* llevó a cabo una pionera labor en la incorporación de la fotografía para el estudio de monumentos y organizó tempranas campañas para recopilar vistas. La Edad Media y sus imágenes tuvieron para la *Renaixença* un valor e interés prioritario. En la recuperación y difusión del paisaje, los restos arqueológicos, los monumentos, la indumentaria o los bailes de Cataluña, la fotografía tuvo un papel destacado (Calvo, Naranjo, Mañá, 1994, 24-25). La imagen de Cataluña se formaba mediante su Historia, sus monumentos, su Prehistoria. La fotografía era el apoyo ideal que definía su especificidad. La creación de inventarios gráficos de monumentos y de obras de arte ayudaba a conformar esta idea. Resultan interesantes testimonios como los del arquitecto Jeroni Martorell: "Las naciones civilizadas se preocupan de la formación de inventarios gráficos de las obras de arte. Catálogos, archivos de clichés y fotografías, museos de reproduc-

ciones y museos nacionales, son el medio de que se valen los pueblos cultos para inventariar sus riquezas artísticas y hacer la Historia" (Martorell, 1909, 9).

Las fotografías, realizadas en el marco de estas campañas del *Institut*, fueron base e ilustraron ampliamente los estudios que se publicaron en su *Anuari*. En su primer número encontramos ya algunas de estas fotografías, como en el trabajo de Josep Puig i Cadafalch sobre las iglesias románicas de los valles de Bohi y de Arán (Puig i Cadafalch, 1907). El excursionismo, marco frecuente en que se realizaron estas tomas, tuvo un primer desarrollo destacable en Cataluña (Cortadella, 1997), en Madrid y Sevilla, fundamentalmente (Maier, 2002). Igualmente, la organización de la gran exposición organizada en Roma, en las termas de Diocleciano, en 1911, supuso una gran campaña fotográfica como medio de reunir materiales y llevar las antigüedades españolas a esta muestra internacional. La Junta para Ampliación de Estudios designó a Gómez-Moreno encargado por Arqueología, por lo que tuvo que recorrer gran parte de la Península, en especial el sur peninsular, en busca de fotografías y seleccionando piezas de las que se realizarían vaciados. Por su parte, el *Institut d'Estudis Catalans* coordinó los trabajos preparatorios correspondientes a Cataluña y Levante¹¹.

2.2. LA FOTOGRAFÍA DEL HALLAZGO

Las primeras fotografías de la arqueología española se dirigieron también a epígrafes, inscripciones y monedas. Esta dedicación no era casual, sino que revelaba los intereses de la arqueología filológica, que priorizaba los objetos con información textual, considerada fundamento de la Historia. En este sentido, buena parte de las primeras fotografías de archivos como el Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia reprodujeron epígrafes o inscripciones que los Correspondientes enviaban de cara a su estudio (Almagro-Gorbea, Maier, 2003). Progresivamente, la fotografía se convirtió en habitual en estos informes, solicitando también la propia institución que se adjuntasen fotografías que les permitiese conocer y emitir su opinión sobre los descubrimientos.

Reproducir y difundir los nuevos restos arqueológicos fue, en efecto, uno de los usos más antiguos de la técnica fotográfica. La fotografía del hallazgo resulta bastante abundante y constituye, en muchos casos, la única efectuada durante las antiguas campañas de excavación. En estas primeras fotografías el objeto se reproducía fuera del lugar de hallazgo, se colocaba en un

¹⁰ El Fichero de Arte Antiguo se emprendió gracias a una Real Orden del 1 de junio de 1931.

¹¹ Sobre la muestra de Roma y el papel desempeñado por J. Pijoan en los primeros años de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma ver Tortosa (en preparación).



Figura 4. Momento del hallazgo de la Diana de Itálica (Santiponce, Sevilla). © Colección fotográfica J. Bonsor, AGA F-875, neg. nº 79.1. Archivo General de Andalucía.

fondo adecuado a su carácter de pieza excepcional. Se recreaba un “ambiente”, en ocasiones rodeado por otras esculturas u objetos, se exhibía la pieza, alejada así de su contexto.

De esta exhibición aislada, como obra de arte, se pasó, progresivamente, a una representación del objeto

en su contexto original, lo que indica ya una preocupación por plasmar el descubrimiento “tal y como ocurrió” (Fig. 7). La mayor parte de las grandes piezas de la arqueología española se difundieron originalmente mediante estas fotografías, que delatan este primer interés por la pieza. Tempranos ejemplos en este sentido



Figura 5. Bustos funerarios o “muñecos” en la excavación de la necrópolis este de *Baelo Claudia* (Cádiz). © Colección fotográfica J. Bonsor, AGA F-342, neg. n.º 25.92. Archivo General de Andalucía.

albergan las Reales Academias de Bellas Artes y de la Historia con, por ejemplo, tomas enviadas por A. Alcolado en 1867 y que representan varias esculturas halladas en Cartagena. Recordamos, en este sentido, las tomas del sarcófago de Punta de Vaca (Cádiz) ya en 1887 o las de la escultura de Diana en Itálica en 1900, todavía *in situ* (Fig. 4). Mediante la fotografía se reprodujeron, por ejemplo, las inscripciones halladas en Cáceres, Úbeda y Alcalá de Henares y que Fidel Fita pasó a estudiar (Fita, 1885). Paulatinamente, la fotografía del hallazgo fue desapareciendo, lo que indica la progresiva transformación de la Arqueología.

En el *Anuari del Institut d'Estudis Catalans* observamos algunas novedades respecto a la más usual “fotografía del hallazgo”. Paradigmático resulta el tratamiento dado al espectacular hallazgo del llamado “Esculapio de Ampurias”, que tuvo lugar en un yacimiento donde la acción de la sección arqueológica del *Institut* era, sin duda, clave. Así, en “Les troballes escultòriques a les excavacions d'Empúries” Raimon Casellas reprodujo varias fotografías –realizadas por Emilio Gandía– que introducían un interesante tratamiento. En primer lugar proporcionaba, señalándolo con una X, el lugar exacto de aparición del objeto (Casellas, 1909-10, 290, fig. 16).

Otra toma permitía corroborar este dato al reproducir la escultura en su contexto (290, fig. 18) y fuera de él (fig. 19, 20). El encuadre incluía, también, a la gente que se había reunido contemplando el descubrimiento. La sucesión de vistas reproducidas ilustraron la secuencia de este excepcional hallazgo. Incluso encontramos una temprana valoración del contexto del hallazgo en la inclusión de la “Edicul y cisterna on fou trobada l'estatua d'Esculapi” (Casellas, 1909-1910, 291, fig. 21) que nos permite apreciar estas estructuras una vez se había retirado la escultura. Por último, después de haber ilustrado las circunstancias del hallazgo, se pasaba a reproducir la escultura, desde varias perspectivas, en su ubicación final del Museo de Barcelona (Casellas, 1909-10, fig. 22- 24).

También José Ramón Mélida, ante las nuevas adquisiciones del Museo Arqueológico Nacional en 1917, reproducía una fotografía ilustrando la cerámica campaniforme de Marchena (Mélida, 1918, Lám. I (1)) pero indicando mediante una estratigrafía dibujada el contexto en que se había hallado (Mélida, 1918, Lám. I (2)). Los ejemplos de la reproducción de piezas significativas son numerosos. Pelayo Quintero informaba, así, sobre las esculturas aparecidas en las excavaciones de Cádiz,

mediante fotografías que ilustraban las esculturas en su lugar de hallazgo (Quintero 1926). También César Pemán reprodujo, mediante la fotografía, los sarcófagos y otras piezas encontradas en sus excavaciones de Ibiza (Pemán, 1921).

En cualquier caso, la fotografía de estas piezas permitió que se conociesen, que su imagen llegase a los gabinetes de estudio o los museos. Sus imágenes posibilitaron y concitaron intereses diversos, desencadenando debates o actuaciones destinadas a valorar lo que en ocasiones eran testimonios de culturas hasta entonces desconocidas.

2.3. DE LA FOTOGRAFÍA ÚNICA A LA SECUENCIA FOTOGRÁFICA.

De la plasmación puntual del objeto o el yacimiento la fotografía amplió su lenguaje de modo que pudiera transmitir visiones sucesivas, complementarias y portadoras de un discurso. La secuencia de imágenes podía plasmar procesos como, y paradigmáticamente, el desarrollo de una excavación. Permitía, también, otros mensajes, como los diferentes estados de conservación o restauración de una estructura, el proceso de hallazgo, el recorrido fotográfico alrededor de una pieza, etc.

Conforme avanzaba el s. XX se abordaron en España intentos generales de sistematización de las imágenes disponibles. El círculo formado en Barcelona en torno a un Bosch Gimpera vuelto de Alemania, el *Seminari de Prehistoria* de la Universidad de Barcelona y el *Servei d'Investigacions Arqueològiques*, fue ejemplar en este sentido. Bosch fijó una metodología en la que la fotografía ocupaba ya un importante lugar: “para completar el estudio de la Prehistoria y Arqueología de Cataluña se ha constituido un repertorio de fotografías del material que no está en nuestro Museo” (Bosch, 1921, 23). Era necesario formar un completo fichero gráfico sobre los trabajos. Se fabricaron fichas que inventariaban, ya en 1915, los objetos descubiertos en las excavaciones que el *Institut d'Estudis Catalans* y el propio Bosch realizaron en la zona del bajo Aragón (Cortadella, 2003, CXXV). La normalización de las “preguntas” en fichas testimonia una interesante sistematización de la información.

Las fotografías debían realizarse también conforme a unos parámetros determinados. Podríamos recordar cómo Bosch pedía, en 1919, ciertas fotografías de los fondos del Museo Arqueológico Nacional a Ramón Gil Miquel en que los objetos se mostrasen de frente y de perfil. Las tomas debían ser, además “lo més grossos possibles, encara que gastí més clíxés i els cranis que els faci amb un xic mètode, per exemple que es vegin ben bé llurs diàmetres i després faci el perfil” (Gracia, Fullola y Vilanova, 2002, 99).

El investigador disponía, entonces, de argumentos visuales que servirían para la demostración y aceptación de las teorías elaboradas. Conceptualmente hablando, las transformaciones que este uso de la fotografía posibilitó se encuentran, sin duda, entre las más importantes. Multiplicaba la información sobre el yacimiento o los objetos, permitía establecer comparaciones, afinidades y relaciones culturales.

Las primeras fotografías de yacimientos aparecieron ya en el s. XIX. Las Reales Academias de la Historia y de Bellas Artes custodian pioneras tomas entre las que destacan las que E. Puig y Segura envió en 1893 sobre los enterramientos neolíticos de Santa Coloma de Queralt (Tarragona). Otras tomas nos permiten observar el desarrollo de las excavaciones en lugares emblemáticos como las que, desde 1892, se conservan de la necrópolis fenicia de Cádiz y de sus materiales. Como reflejo y “termómetro” de la arqueología, la mayor o menor presencia de fotografías de excavación refleja la atención de los arqueólogos hacia las estructuras.

Fundamentales resultan las tomas que Pedro Ibarra realizó, quizás las más antiguas en un proceso de excavación en la arqueología española. En 1905 tomó varias durante la excavación dirigida por Pierre Paris y Eugène Albertini en la basílica de *Illici*. Años después, fueron reproducidas por Alejandro Ramos y mostraban el mosaico de La Alcudia *in situ* (Ramos, 1953, fig. 20.1 y 20.2). Quedaron inéditas al preferirse, en su momento, otras tomas más generales o de los objetos encontrados. Otro ejemplo temprano nos llega, una vez más, de Ampurias. En efecto, poco después del comienzo de las excavaciones el arquitecto y presidente de la *Mancomunitat*, J. Puig i Cadafalch, reproducía varias tomas con el proceso de descubrimiento de estructuras de la ciudad antigua (Puig i Cadafalch, 1909-10, figs. 5, 6 y 7).

A partir de los años 20 las fotografías del proceso de excavación aparecen con más insistencia. Podemos releer, así, el inicio de varios trabajos arqueológicos e inusuales vistas de paisajes hoy desaparecidos. Éste es el caso de la vista que Francisco Figueras Pacheco incluyó de El Campello (Alicante) antes de iniciarse los trabajos arqueológicos (Figueras, 1934, Lám. I). Se asiste, además, a la creciente importancia del contexto: los objetos comenzaron a retratarse en su posición de hallazgo y no tras cuidadas composiciones. También M. González Simancas ilustró el transcurso de sus trabajos en Sagunto incluyendo tomas del conjunto de las excavaciones (González Simancas, 1927, Lám. IX.B) o del descubrimiento de restos ibéricos.

La necrópolis de Tarragona fue también objeto de este uso de la fotografía, que testimonia la importancia concedida a la ilustración del proceso de investigación arqueológica. Así, José Colominas publicó secuencias de vistas sobre el descubrimiento de diversas tumbas (Colominas, 1926, fig. 202-203). Este mismo uso llevó

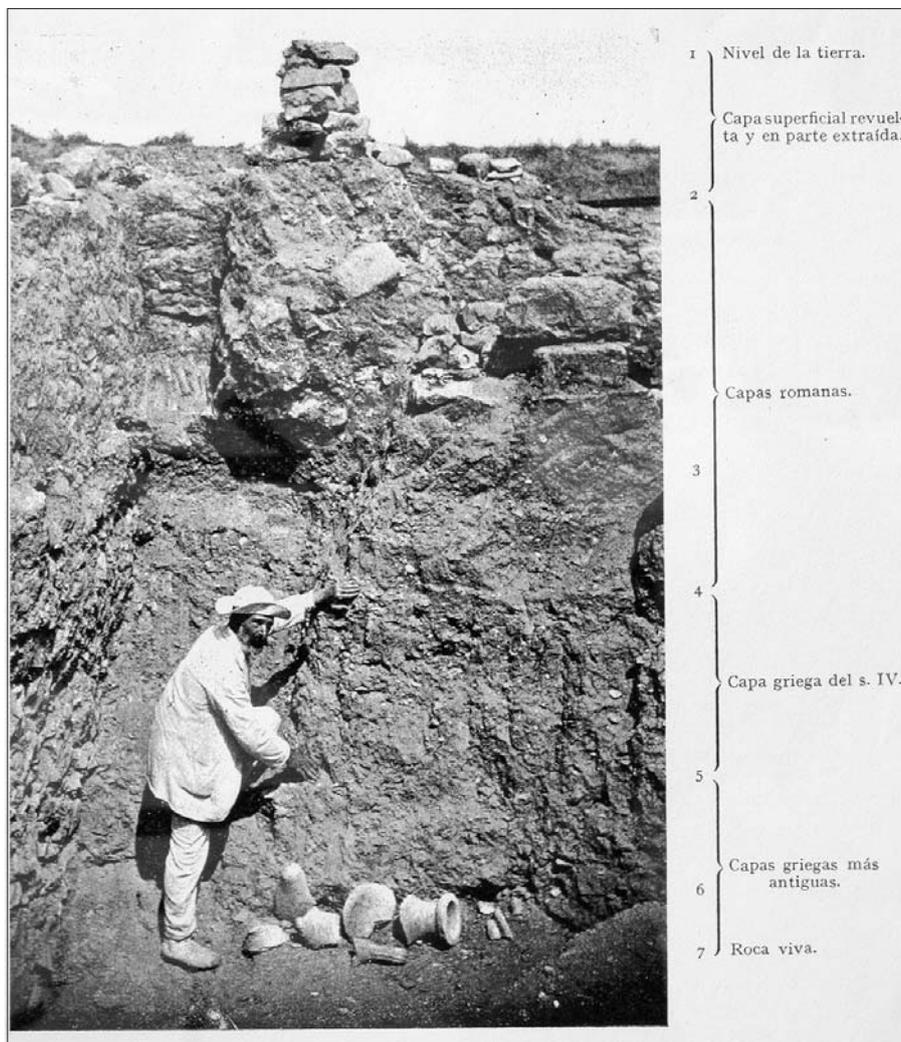


Figura 6. Estratigrafía de las excavaciones de Ampurias (L'Escala, Gerona). El obrero sirve de escala y señala el "nivel griego" del s. IV a.C. La composición gráfica se complementa con un esquema del resto de los niveles. Según Cazurro y Gandía (1913-14, fig. 29).

a cabo Juan Serra Vilaró, tanto durante sus primeros trabajos sobre dólmenes (Serra Vilaró, 1917) como durante su dirección de las excavaciones en Tarragona. Incluía, incluso, un papel calco sobre la fotografía en el que se indicaban, numeradas, las tumbas de la necrópolis (Serra Vilaró, 1929). P. Quintero utilizó también la secuencia de fotografías en sus excavaciones de Cádiz, al reproducir diferentes momentos en el hallazgo de las sepulturas (Quintero, 1920, lám. II. A y B). El dominio que J. Cabré mostró respecto a la técnica fotográfica¹² le llevó a hacer un uso extensivo de esta técnica que apre-

ciamos, entre otras, en las *Memorias* que publicó como Delegado-Director de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades. Cabré ilustró pioneramente el proceso de excavación mediante la fotografía-secuencia en las excavaciones de Las Cogotas (Ávila), donde reproducía las tumbas antes y después de retirar sus cubiertas (Cabré, Cabré, 1932, Lám IV). Además, Cabré utilizaba ya un tipo de jalón, evitando las anteriores escalas humanas. En sus investigaciones sobre el santuario ibérico de Collado de los Jardines (Jaén), Cabré utilizó también la secuencia fotográfica. Formaba sus láminas con una composición de varias vistas de los exvotos, silueteados y mediante vistas frontales y posteriores (Calvo, Cabré, 1917, Lám VI). Otras figuras se mostraban en una misma lámina, resultado de la composición

¹² Sobre este tema, ver los trabajos contenidos en Blánquez, Rodríguez (eds., 2004) y González Reyero (2006b).

de dos vistas -frontales y de perfil- de la misma pieza (Lám. XII). Otras composiciones de láminas permitían relacionar los exvotos con su lugar de aparición. Para ilustrar este contexto de hallazgo incluyó una lámina con el “lote de exvotos encontrados juntos” (Calvo, Cabré, 1917, lám. XXIA) y, a continuación, la “grieta en donde se encontraron” (Lám. XXIB).

2.4. LA REPRESENTACIÓN DE LA ESTRATIGRAFÍA

Con el movimiento romántico y el interés por las naciones, las antigüedades arqueológicas incrementaron su valor simbólico e instrumental en el proceso de consolidación de la cultura nacional (Rivière, 1997, 134). El factor étnico pasó a valorarse como determinante en la historia humana. Las fronteras políticas del Estado debían definirse en función de la existencia, más o menos imaginada o inventada, de una identidad cultural común.

La repercusión de este entramado político-ideológico en la Arqueología española y en la aplicación de la fotografía fue considerable. El arqueólogo sería, en adelante, consciente de su importancia en la constitución de una historia nacional (Schnapp, 1997, 9). Así, se buscaron los restos de los celtas, los germanos o los iberos, las raíces diferenciadoras en el pasado. Estas nuevas prioridades del discurso científico se han relacionado con las transformaciones metodológicas, con la ciertamente más cuidadosa clasificación de los restos así como la novedosa atención por la estratigrafía (Trigger, 1989). Tras el establecimiento de los fósiles directores podía estar, quizás, la huella de celtas o hispanos. Para esta progresiva conformación de la metodología y objetivos de la arqueología serían igualmente determinantes las aportaciones de otras ciencias, como la Paleontología y, en general, las ciencias naturales (Schnapp, 1991). En estos nuevos objetivos de la arqueología también intervino, de forma significativa, la fotografía. La nueva técnica aparecía como una herramienta idónea para documentar todos los cambios en el registro arqueológico, las huellas de las diferentes fases y, con ello, de las etnias que habían ocupado el yacimiento. La definitiva adopción de la fotografía habría tenido, también, una motivación fundamental en estas preocupaciones. Las estructuras comenzaron a estar más presentes en la segunda década del s. XX. A las diferentes necesidades de la arqueología se sumaban otras circunstancias, como la popularización de las tomas que significó la guerra del Rif y la extensión del fotograbado (Sánchez Vigil, 2001, 194).

La estratigrafía apareció en primer lugar mediante el dibujo. Sólo posteriormente se comenzó a añadir, a esta abstracción y análisis realizado por el investigador, la autenticidad que proporcionaba la fotografía. Constatamos, pues, en primer lugar, una conciencia de la importancia de la estratigrafía y, posteriormente, la necesidad

de hacerla “comprobable”, a los demás, mediante la fotografía.

La aplicación de la fotografía a la estratigrafía aparece especialmente unida a la necesidad de demostrar la veracidad de una hipótesis. Así, Manuel Cazorro y Emilio Gandía, con el objetivo de argumentar su teoría sobre la sucesión de las culturas y, especialmente, la existencia de una fase griega arcaica en Ampurias, adjuntaron una fotografía de la estratigrafía (Fig. 6), que certificaba la sucesión histórica defendida. Mostraba un corte del terreno y los diversos niveles allí documentados. Al margen se incluían diagramas que señalaban estos diferentes estratos. Una figura humana, incluida como escala, señalaba la potencia de uno de ellos (Cazorro, Gandía, 1913-14, fig. 29). Esta temprana atención por la estratigrafía pudo verse reforzada o inducida por la formación en Geología de Manuel Cazorro. Se constataba, a su vez, la importancia de la ubicación estratigráfica de los materiales griegos en Ampurias, adscripción que alcanzaba una notable importancia en la política científica de la época. La relación de Ampurias con el mundo heleno antiguo tenía una notable importancia para los presupuestos y la política científica de Prat de la Riba y Puig i Cadafalch (Cortadella, 1997).

La estratigrafía iría apareciendo cada vez con mayor frecuencia, ilustrando la sucesión de estratos en algunos de los yacimientos más representativos de la arqueología española. Aunque la aparición de estratigrafías se fue haciendo más frecuente a partir de los años 30 del s. XX, no comenzaría a ser habitual hasta un momento avanzado de los años 50.

2.5. DE LA FOTOGRAFÍA COMO TESTIMONIO Y PRUEBA A LA IMAGEN ICONO DE LAS CULTURAS DEL PASADO

Fotografías de hallazgos, de monumentos y de objetos aparecen en uno de los usos más frecuentes de la fotografía: su valor como testimonio, como argumento definitivo en el debate científico. Constantemente se ha recurrido a su imagen para corroborar y atestiguar su estado de conservación, como memoria de su apariencia antes de las múltiples destrucciones o restauraciones que se han sucedido. Este uso de prueba se ha basado, de forma fundamental, en la creencia en la objetividad de la fotografía que, hasta fechas bastante recientes, ha predominado en la consideración de este documento.

La fotografía era –se pensaba– exacta y veraz. No podía tergiversar la realidad sino que, por el contrario, permitía trasladarla a los centros de estudios occidentales. Bajo esta concepción, el testimonio de su imagen permitió afianzar hipótesis e instaurar nuevas teorías. Los ejemplos en este sentido son numerosos. En España fue temprano el caso protagonizado por Bonaventura Hernández de Sanahuja quien, ante los hallazgos de



Figura 7. Primera fotografía tomada de la Dama de Elche, enviada a la Real Academia de la Historia el 10 de Agosto de 1897.
Foto P. Ibarra. © Real Academia de la Historia, n° inv. GA 1897/1(2).

carácter “egipcio” que se estaban produciendo en Tarragona, envió tomas fotográficas como pruebas e instrumentos para su estudio por parte de la Real Academia de la Historia (Marcos, Pons, 1996). La institución madrile-

ña comenzó entonces una investigación que no pudo sino concluir la falsedad de los hallazgos. Especialmente notable fue el envío, en 1858, de una toma donde se aprecia el perfil estratigráfico de las canteras del puerto de



Figura 8. La Dama de Elche, fotografía coloreada por Eduardo González. En el pie de foto se apunta su interpretación como Mitra Apolo y las circunstancias de su hallazgo. © Archivo Municipal de Elche, Alicante. Foto J. Blánquez Pérez, 1998.

Tarragona. La estratigrafía aparecía como la demostración geológica de la antigüedad de los descubrimientos y quería acallar las dudas sobre su autenticidad. La problemática surgida explica esta imagen fotográfica, posiblemente la más antigua en España con una temática estratigráfica y cuya finalidad principal era aportar una prueba “objetiva” e irrefutable, que mostraba la situación en que había aparecido el sarcófago: cerca de la roca, bajo un pavimento romano y un terreno de aluvión. Las fotografías corroboraban la antigüedad de los restos y apoyaban la teoría egipcia de Hernández de Sanahuja.

Poco después, en los años 60 del s. XIX, la fotografía se había convertido ya, en las Reales Academias, en un instrumento para el conocimiento de los sucesivos hallazgos¹³. Mediante su imagen, los académicos debían decidir si intervenir o no ante demoliciones -caso del Torreón

¹³ Las fotografías más antiguas del Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia se remontan a 1861, cuando la Real Academia de la Ciencia de Turín envió una fotografía de la inscripción trilingüe púnica, griega y latina de Pauli Gerrei (Cerdeña) (Almagro-Gorbea, 2003, 221).

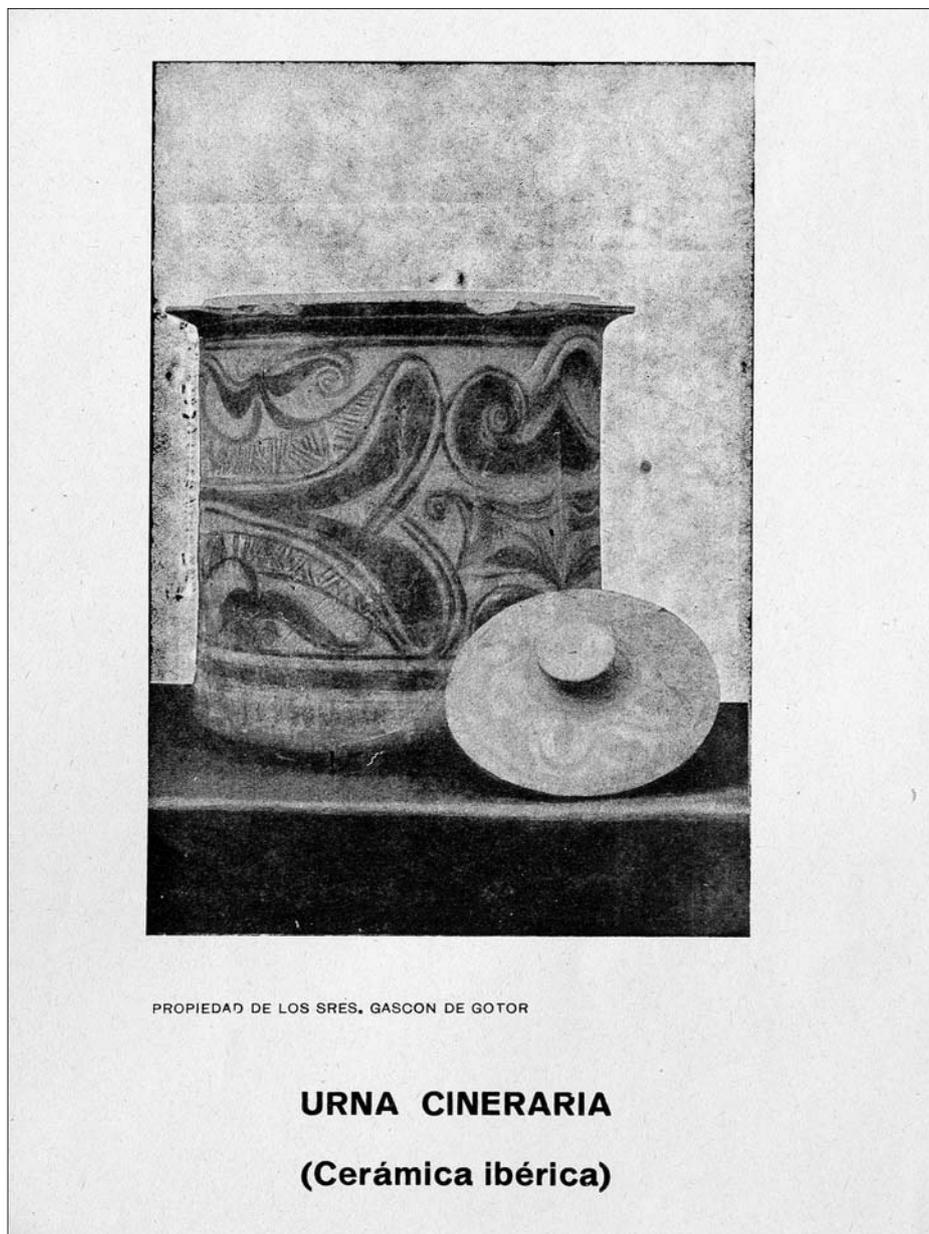


Figura. 9. Cerámica ibérica encontrada en las excavaciones de P. Gil y Gil en el Cabezo de Alcalá (Azaila). Fototipia utilizada para comparar materiales ibéricos con los micénicos. Según Gascón de Gotor (1890, lám. III).

de Bejanque (Guadalajara)- o las declaraciones de Monumentos Nacionales, como en Turégano (Segovia). Posteriormente, la fotografía como prueba aparecería en numerosas ocasiones, como ante el descubrimiento y dudosa adscripción del sarcófago de Punta de Vaca (Cádiz). En este caso, el envío a Emil Hübner de “pruebas fotográficas” por parte de Manuel Rodríguez de Berlanga permi-

tiría adscribir el hallazgo y comenzar a intuir la importancia de los restos semitas en la Península Ibérica.

Un ejemplo paradigmático de este uso de la fotografía lo constituye la Dama de Elche (*Fig. 7*), cuya imagen sirvió de forma fundamental para probar la existencia de un arte ibérico (Olmos, Tortosa, 1997). La consulta de la correspondencia inédita conservada en el *Institut de Fran-*

ce¹⁴ (París) nos permite comprobar cómo Pierre Paris envió su fotografía a Léon Heuzey: “C’est l’art du Cerro de los Santos mais avec une marquée beauté grecque. C’est de la pierre avec de la couleur rouge aux lèvres, aux bandeau du front, aux vêtements» (Fig. 8). La imagen permitía aclarar las dudas sobre la existencia o no de un arte ibérico: «Pour l’authenticité, il ne peut pas y avoir le moindre doute”. La fotografía fue un vehículo principal de las discusiones en torno a la Dama de Elche utilizada, tan sólo cambiando el pie de figura, en discursos muy diferentes, garante tanto de las teorías sobre su cronología protohistórica como sobre la romana.

La fotografía intervino igualmente en los primeros debates sobre la adscripción de la cerámica ibérica. P. Paris relacionó su decoración con el Heládico Final o Bronce Final minoico y micénico. Comparaba materiales como los de Carmona y Osuna con algunos procedentes del mundo micénico. En su opinión, la influencia micénica se habría mantenido en la decoración de la cerámica ibérica hasta la llegada de los romanos (Paris, 1903-04, 136-137).

Para llegar a esta conclusión el francés se basaba en su conocimiento de los materiales, pero también en opiniones como la de Adolf Furtwängler. Básica fue, en este proceso, la *Zaragoza artística, monumental e histórica* de Anselmo y Pedro Gascón de Gotor (1890). En ella, tres fototipias de Thomas reproducían diversas cerámicas de Azaila, calificadas ya como “ibéricas”. Una de ellas, dispuesta en una clara disposición artística (Fig. 9), mostraba un *kalathos* y una tapadera (Gascón de Gotor, 1890, Lám. III, pp. 40-41). Estas fototipias tendrían una gran importancia en el enunciado de las teorías micenistas: constituyeron los “materiales” sobre los que se realizaron las comparaciones. Así, A. Furtwängler conoció los materiales ibéricos gracias a estas reproducciones. En ellas se apoyó también P. Paris para su teoría micenista siguiendo, con ello, la opinión que George Perrot y Charles Chipiez habían indicado en su *Histoire de l’art dans l’antiquité*: “Furtwängler a bien voulu me signaler le vase auquel je fais allusion, c’est une boîte munie de son couvercle, qui appartient à la dernière époque de la fabrication mycénienne. Elle est figuré dans la planche III du tome I du livre de Gascón de Golos (sic.), Saragossa. L’auteur, à la page 40, la rattache à la céramique ibérique; mais il n’y aurait pas à se méprendre sur le caractère du monument” (Perrot, Chipiez, 1894, 940, nota 5).

La interpretación micenista fue, en un principio, aceptada por investigadores como A. Evans, J. R. Méli-da y A. Vives. En contra sólo surgió la argumentación de

L. Siret, quien en sus excavaciones de Villaricos había podido observar la asociación entre la cerámica ibérica y la griega de los siglos V y IV a.C. y señaló cómo la cerámica ibérica era un fenómeno independiente del micénico (Siret, 1907). Esta formulación de la influencia semita planteada por Siret es comprensible dentro de los criterios filopúnicos que formaban parte del ambiente orientalista hasta finales del s.XIX. Los últimos años del s. XIX habían supuesto también el inicio de los trabajos en Cartago, concretamente en la necrópolis de Rabs en Bordj-Djedid (Gran-Aymerich, 2001, 244-5), que fotografía profusamente el padre Delattre.

Las ilustraciones, y concretamente la fotografía, permitieron relacionar y comparar visualmente los hallazgos ibéricos con los púnicos, como se observa en *Musée Lavigerie de Saint Louis de Carthage. Supplément I* (Boulanger, 1913), una obra que proporcionaba nuevos objetos para la comparación y la atribución de orígenes. La reproducción de una cratera de imitación griega aparecida en Cartago en 1899, decorada con círculos y semicírculos pintados habituales en la cerámica ibérica, originó opiniones diversas entre P. Paris, L. Siret y A. Boulanger (Boulanger, 1913, 61, lám. IX, fig. 1). En pleno debate sobre el origen y adscripción de la cerámica ibérica, P. Paris sostuvo que la cratera era ibérica y constituía, por tanto, una importación en Cartago (Paris, 1913). Por el contrario, y basándose igualmente en el testimonio fotográfico, L. Siret veía en ella un apoyo a su teoría respecto al origen púnico de la cerámica ibérica. El origen y adscripción de ésta última no estaría en la micénica, como defendía Paris, sino en la púnica. Paralelamente, otros investigadores comenzaban también a intuir la importancia de la cultura púnica en la Península Ibérica. La escultura del elefante de Carmona, reproducida en el *Essai* de Paris mediante una fotografía, había sido un elemento destacado que había llevado a Bonsor a defender las pervivencias púnicas en Carmona (Maier, 1996, 17).

Como testimonio de lo desaparecido, Leopoldo Torres Balbás reprodujo una losa sepulcral de la necrópolis de la Rauda (Granada) que había ya desaparecido (Torres, 1926, 272). También A. García y Bellido utilizó una fotografía del retablo de la iglesia de Monserrat de Madrid como testimonio de una iglesia y una obra destruidas (García y Bellido, 1929, Lám. XII). También C. Morán recurrió a imágenes antiguas del desaparecido dolmen de Sobradillo (Salamanca) (Morán, 1931, lám. VIII, 1).

La asociación de ciertos objetos se convertía, también, en prueba para apuntar ciertas cronologías. En este sentido, Juan y Encarnación Cabré reprodujeron la tumba 201 de La Osera (Ávila) porque la presencia de un puñal junto a espadas tipo La Tène parecía corroborar la cronología que ambos apuntaban para este tipo de puñales (Cabré Aguiló, Cabré Herreros, 1933, lám. V.1).

¹⁴ Agradecemos a Mireille Pastoureau, Directora de la *Bibliothèque de l’Institut de France* y a Pierre Rouillard por la posibilidad de consultar estos fondos.

Otra de las consecuencias de la llegada de la fotografía fue la desigual difusión de los restos arqueológicos a lo largo de la historia de la disciplina. La imagen fotográfica fijó, así, ciertos clichés en el “imaginario científico”. La tradicional falta de repertorios iconográficos conllevó la creación de estereotipos científicos. La ausencia de *corpora* desprovía de los instrumentos fundamentales de discusión y comparación. Esta conformación de iconos ha tenido una gran trascendencia en nuestro imaginario de qué pertenece a una cultura. Así, podemos rechazar o considerar poco representativas ciertas manifestaciones que, simplemente, no se adecuan a los estereotipos heredados. De esta forma, los arqueólogos e historiadores han repetido, en numerosas ocasiones, los mismos objetos o incluso las mismas fotografías, consideradas representativas de una época o cultura. Podemos pensar, en el caso de la cultura ibérica, en la presencia en la literatura científica de ciertas imágenes de la Dama de Elche o la de Baza, la Bicha de Balazote o el vaso Cazorro y considerar, por otra parte, hasta qué punto estas piezas son representativas del total –territorial y cronológico– de la cultura ibérica. Parece defendible, pues, cómo la ausencia de una sistematización general ha conllevado una cierta identificación de lo ibérico con determinadas piezas que pueden ser o no representativas de esa cultura en un momento determinado.

2.6. LA SUSTITUCIÓN DEL OBJETO MEDIANTE LA FOTOGRAFÍA, EL DIBUJO Y LOS VACIADOS

Fotografías, dibujos y vaciados sustituyeron al objeto antiguo cada vez que las láminas y recuerdos de viaje reemplazaban el hallazgo ante el gabinete de estudio. Álbumes, acuarelas y fichas han sido, desde entonces, diferentes formas de apropiarse de los objetos y monumentos, de sistematizarlos ante el estudio histórico. Con la generalización de la fotografía la cultura material quedó transferida a una hoja de papel, a archivos fotográficos que pasaron a ser el objeto de estudio. Los mecanismos de difusión y debate serían, a partir de entonces, diferentes.

Desde mediados del s. XIX la fotografía comenzó a ser, junto al dibujo, sustituta de los objetos y monumentos de la Antigüedad. Como tales acudían a los foros de discusión erudita. Las consecuencias de esta sustitución constituyen un aspecto sobre el que escasamente se ha reflexionado pero que, sin duda, debió condicionar, limitar y modificar la investigación. El conocimiento de los restos del pasado se ha realizado en buena parte, a partir de la generalización de la fotografía, mediante imágenes de calidad desigual. En este sentido podemos recordar la impresión que a Julián Marías le produjeron los monumentos del Mediterráneo, descubiertos en

aquel Crucero Universitario de 1933: “Todo parecía irreal; recuerdo el descubrimiento, en pleno campo, de la puerta de los leones de Micenas, siempre una lámina de libro” (Marías, 1988, 138).

La fotografía, junto con el dibujo, proporcionó la primera impresión de los hallazgos. Así, ante el descubrimiento de los materiales de la ría de Huelva, José Albelda, Correspondiente de la Real Academia de la Historia envió, en 1870, un informe que incluía ya fotografías. Según reconocía Gómez-Moreno: “Gracias a cuatro fotografías remitidas por dicho señor, en que se reproducen piezas típicas, entre todas las que constituyen el descubrimiento, podemos formar una idea aproximada de su alcance” (Gómez-Moreno, 1949). También el conocimiento europeo de la Dama de Elche, y con ella el reconocimiento del arte ibérico, se inició con las fotografías de P. Ibarra, enviadas a E. Hübner y a P. Paris entre otros. La descripción y la fotografía reemplazaron a la pieza en los gabinetes de estudio europeos. Años después, F. Hernández estudiaba, en su trabajo sobre la influencia del arte califal en Cataluña, unas basas de San Pedro de Roda “por el estudio de las fotografías del Arxiu Mas de Barcelona”. Examinadas éstas, el investigador apuntaba cómo “a juzgar por lo que en éstas se ve existen dos lotes” (Hernández, 1930, 34).

Los vaciados sustituyeron también a los originales en numerosos estudios. Sólo poco a poco se iría imponiendo nuestra concepción actual sobre el original y la necesidad de tomarlo como base del estudio. Así, L. Torres Balbás reproducía un vaciado del friso y la cornisa del templo de la Concordia de Roma en su estudio sobre los modillones y la evolución de esta forma arquitectónica (Torres Balbás, 1936, Lám. I.2). Ante la pérdida de la escultura del Cerro de los Santos perteneciente a la colección Cánovas del Castillo, García y Bellido recurría a su vaciado, conservado en el Museo Arqueológico Nacional, que le interesaba en su argumentación sobre la baja cronología de la cultura ibérica (García y Bellido, 1943, fig. 3).

De hecho, los vaciados se exponían en los museos junto a los originales, como corroboran algunas fotografías antiguas del patio romano (sala VI) del Museo Arqueológico Nacional en el que se exponían vaciados de relieves griegos y de epigrafía romana (Álvarez-Ossorio, 1943, fig. 2.B y 3). Además de ampliar los círculos de discusión erudita, la generalización de la fotografía permitió la posibilidad de crear los denominados *Musées imaginaires*, formados a base de las reproducciones. La existencia de estos proyectos es, nuevamente, indicativa del crédito que se confería a la técnica: exponer la fotografía reproducida podía ser, casi, como estudiar a partir del original antiguo.

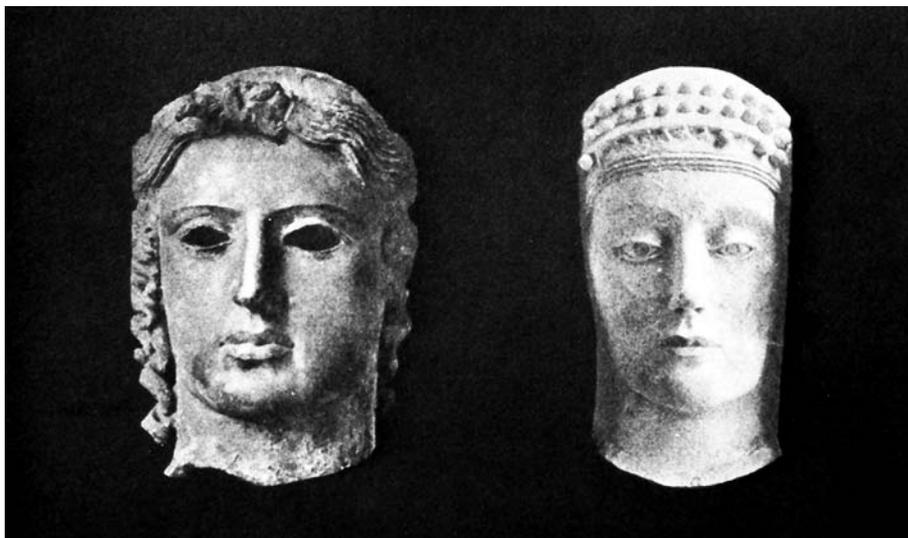


Figura 10. El Apolo Chatsworth, a la izquierda, y la Dama de Elche, a la derecha. La fotografía como instrumento de comparación. Los rodets de la escultura ibérica se han ocultado mediante una máscara fotográfica. Según Carpenter (1925, X).

2.7. LA IMAGEN FOTGRÁFICA EN EL COMPARATISMO Y EL DIFUSIONISMO

Hacia los años 20 del s. XX la fotografía estaba ya normalmente incorporada en la práctica arqueológica española. Su interferencia en el discurso científico contribuyó, también, a instaurar el comparatismo, que se convirtió pronto en una metodología fundamental. En un ambiente de creciente circulación de las imágenes, la posibilidad de comparar visualmente restos procedentes de diversos lugares fue rápidamente aceptada (Fig. 10).

La vigencia de este método propició incluso el surgimiento de un determinado tipo de libro: el constituido por láminas sueltas o *Einzelaufnahmen*, que se adecuaba perfectamente al trabajo en gabinetes, a la docencia en seminarios y a las frecuentes consultas entre investigadores. Este formato hacía, sin duda, más fácil las comparaciones entre objetos.

En España, este esquema de las láminas sueltas se siguió en escasas ocasiones. El primer testimonio lo encontramos en el *Corpus Vasorum Antiquorum*, por lo que creemos que este esquema se introdujo posiblemente en nuestro país de la mano de las directrices adoptadas por este proyecto europeo. Resulta notable la elección de este modelo al efectuar el *Catálogo de los exvotos de bronce ibéricos del Museo Arqueológico Nacional* de Francisco Álvarez-Ossorio, primer ejemplo que utilizó, para el arte ibérico, las láminas sueltas. Aunque publicado en 1941, sus fotografías fueron realizadas antes, concretamente por R. Gil Miquel, conservador del Museo desaparecido en la Guerra Civil. En la adopción de este modelo podemos rastrear la necesidad bási-

ca de sistematizar los exvotos ibéricos. Las láminas permitían exponer los diferentes tipos y avanzar hacia el establecimiento de tipologías. La ordenación de los diferentes restos, su reunión en una única obra, permitía efectuar las necesarias comparaciones y contrastación bajo unas bases fiables, bajo un elenco representativo –si no total– de los objetos existentes. A estas necesidades, básicas para la investigación de entonces, parecían responder este tipo de obras. A este esquema respondía también la *Hispania Graeca* de A. García y Bellido (1948), uno de cuyos volúmenes se dedicó a albergar 168 láminas sueltas que facilitaban la comparación y el trabajo junto a imágenes.

El recurso a los paralelos se vio incrementado por el desconocimiento de adscripciones o del marco cronológico para muchos de los restos que aparecían en la Península Ibérica. La semejanza formal fue tomada, en muchas ocasiones, como evidencia de una relación cultural y cronológica. En este sentido, el recurso a paralelos formales se ha utilizado en la defensa y exposición de las hipótesis más diversas. El campo de la semejanza es, siempre, muy amplio y subjetivo.

El recurso a paralelos ha sido una constante en la investigación peninsular. Ya en los primeros trabajos de Ampurias J. Puig i Cadafalch comparaba las estructuras del yacimiento con las murallas de Tarragona (Puig i Cadafalch, 1908, fig. 28). También J. Colomines realizó e incluyó varias fotografías de los sepulcros de Miral y de Alcover en su estudio del monumento romano de Fabara (1926). También Julio Martínez Santa-Olalla paralelizaba las fíbulas de época visigoda hispanas con las encontradas en Rumanía (Martínez Santa-Olalla,

1940, fig. 13). La relación del mundo griego con la cultura ibérica fue defendida y argumentada por A. García y Bellido en parte mediante la inclusión de varias fotografías que paralelizaban la Bicha de Balazote (García y Bellido, 1931, lám. V) con un relieve de toro androcéfalo del Museo de Atenas (García y Bellido, 1931, lám. VI.1) y una moneda de Licia (García y Bellido, 1931, lám. VI.2). Frecuentemente, el recurso a paralelos delataba los difíciles acercamientos ante restos desconocidos. El descubrimiento del llamado tesoro de Lebrija en 1931 provocó el primer estudio de J. R. Mélida, quien destacaba la semejanza y paralelizaba visualmente sus objetos con algunos torques de Galicia (Mélida, 1932, lám. 3), vasos del Dypilon e, incluso, una cerámica numantina (Mélida, 1932, lám. 4).

La utilización recurrente de la fotografía en la investigación tuvo también que ver, creemos, con la permanencia y consolidación de los argumentos difusionistas en la arqueología española. En efecto, disponer de pruebas visuales –fotográficas– estuvo muy relacionado con el auge y perduración de estas explicaciones difusionistas. Durante aquellos años se asistía, también, a una incipiente desilusión ante los efectos de la Revolución Industrial y la consiguiente desconfianza en las posibilidades de un progreso uniforme. El contacto cultural entre diferentes ámbitos empezó a ser la causa esgrimida, cada vez con más frecuencia, para los cambios culturales, llegándose así a las interpretaciones de tipo difusionista.

Al menos desde principios del s.XX el difusionismo se convirtió en la pauta interpretativa dominante en la arqueología peninsular. Particularmente desde los trabajos de Montelius hasta un momento avanzado del s. XX, las explicaciones del cambio cultural tuvieron como referencia fundamental la idea del *ex oriente lux*. La elaboración de esta teoría del “oriente generador” coincidió con la constatación, en parte gracias a la difusión de imágenes que propició la fotografía, de la gran antigüedad de sus manifestaciones culturales. La difusión de los hallazgos de Mesopotamia y Egipto hacía comprender la increíble antigüedad de sus sociedades complejas.

La cultura ibérica constituye un ejemplo paradigmático en cuanto a esta búsqueda, esta necesidad de definir sus características mediante la comparación con otras tierras. Muchos pensaron lo ibérico desde paralelos formales e históricos próximo orientales y mediterráneos. Entre ellos despuntó, sin duda, el ejemplo de Grecia. En el mundo griego se buscaron semejanzas y paralelos, el origen de las manifestaciones ibéricas. Así lo hicieron, por ejemplo, Pere Bosch Gimpera, Rhys Carpenter, Antonio García y Bellido e Isidro Ballester Tormo. Tras los primeros tanteos orientales, el modelo de Grecia fue el dominante en un contexto en que la influencia del factor semita había pasado a estar peor considerado.

2.8. LA FOTOGRAFÍA EN LA CONCIENCIACIÓN Y SALVAGUARDA DEL PATRIMONIO ESPAÑOL

La presencia de fotografías en conferencias, clases, museos y en la vida cotidiana, resultó también fundamental para conformar una concienciación del patrimonio nacional. Su imagen se había incorporado ya, en el s. XIX, al movimiento crítico por la destrucción del patrimonio y a la progresiva definición de un patrimonio nacional¹⁵. Contribuyó a crear, y a delimitar, una memoria histórica que se quería fuese colectiva. Los monumentos y museos sirvieron para la memoria colectiva en un momento de definición de las fronteras políticas de Europa. La fotografía servía para una mejor caracterización –visual– de nuestros ancestros. Se definía la tradición cultural y, por tanto, con los cambios en la idea de Estado y nación que había supuesto la Revolución francesa, la de las entidades con visos de formación política. Se creaba esta tradición por inclusión pero también por exclusión: mostrar las diferencias con otras tierras ayudaba a formar o a reforzar los vínculos dentro de una nación.

Fotografía y patrimonio aparecen en España vinculados en un proceso acelerado a partir de 1898: la voluntad clara de conocer mejor España, sus monumentos e historia. Se debían apuntalar las identidades colectivas que el desastre había cuestionado. El pasado se abordaba frecuentemente bajo la idea de que los caracteres definitorios españoles estaban ya presentes, en esencia, en las culturas antiguas. La técnica fotográfica parecía ser, desde una concepción positivista, un instrumento ideal para mostrar estas esencias históricas. Conforme avanzaba el s. XX, el estado asumió la tarea de descubrir y estudiar restos histórico-artísticos y aportar, en muchas ocasiones fotográficamente, materiales que sirvieran de base para la elaboración de las historias y tradiciones nacionales. Entre las actuaciones prioritarias de las nuevas instituciones arqueológicas habría que destacar la elaboración de *corpora* documentales, fichas y repertorios que incluían siempre la fotografía. Había que conocer, para admirar y estudiar, el patrimonio nacional. Bajo este espíritu se promulgó, en Junio de 1900, el Real Decreto para la realización del Catálogo Monumental y Artístico de la nación, una obra iniciada por un joven M. Gómez-Moreno y tras la que latía la actuación de una destacada personalidad como fue Juan Facundo Riaño y Montero (González Reyero, 2005).

A esta progresiva concienciación y actuación sobre el patrimonio contribuyeron definitivamente medios fotográficos muy dispares, como las enciclopedias ilustradas, los manuales, las tarjetas postales y las conferen-

¹⁵ Ver en este sentido, entre otras, la obra de J. Ballart (2002) o, más puntualmente, Tortosa, Mora (1996).

cias. La reacción ante las pérdidas o ventas que se produjeron en estos años contribuyeron a impulsar medidas legislativas - como la paradigmática ley de 1911- para proteger el patrimonio español. Por ejemplo, la venta al extranjero de parte de las piezas de Guarrazar se hizo pública en 1859, cuando Sommerard publicó en el *Moniteur Universel* su adquisición por el museo de Cluny. Surgió entonces en España un movimiento de indignación que se registra en las sesiones parlamentarias y académicas, así como en los periódicos. Incluso tras la proclamación de esta ley de 1911 las denuncias continuarían, destacando Lázaro Galdiano cómo “una nación que no sabe estimar y conservar sus glorias y sus tesoros, está condenada a morir” (Lázaro Galdiano, 1925, 23). Las páginas de *Archivo Español de Arte y Arqueología* recogieron artículos que exhibían una destacada parte gráfica como parte de estas denuncias. J. Cabré publicó, en 1929, un trabajo en el que denunciaba la huida al extranjero de un retrato de Don Pedro de Montoya, obispo de Osma, ahora en *The Art Institute* de Chicago (Cabré, 1929, lám. I). También desde las páginas de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* J. R. Mélida denunciaba el estado de las antigüedades y reclamaba una ley que regulase su tratamiento: “las antigüedades viven en España de milagro. Todo ello podría evitarlo una ley de antigüedades oportunamente aplicada” (Mélida, 1897, 24). Ante esta situación se decide actuar: “nos atrevemos a abrir en esta revista (...) una sección especial destinada a dar cuenta todo lo detallada que sea posible de los descubrimientos que ocurran en nuestro suelo patrio”. La fotografía era ya vehículo para esta difusión del patrimonio: “Cada cual podrá enviar a la revista noticias de los hallazgos (...) y todavía, si pueden los comunicantes acompañar tan precisos datos con un ligero plano del terreno y algún croquis o dibujo, cuando no sea posible una fotografía, de las piezas descubiertas, prestarán un servicio señaladísimo a la ciencia” (Mélida, 1897, 25). La revista contribuyó, así, a la creación de un foro de opinión interesado por el conocimiento y protección de los monumentos, como también harían otras como *La Ilustración Española y Americana*, el *Semanario Pintoresco Español* o *Mundo Gráfico*.

Al mismo tiempo, las diapositivas posibilitaron la presencia visual de las antigüedades en conferencias y clases. En España, esta presencia de las diapositivas comenzó a finales del s. XIX, cuando destacan algunas conferencias en el Ateneo madrileño. Así, Antonio Cánovas de Castillo, presidente de esta institución, escribió a Arturo Mélida acerca de su conferencia sobre el claustro de San Juan de los Reyes el 4 de Marzo de 1890, indicándole que se harían “las fotografías que usted considere necesario”, rogándole además que “aprovechando el aparato de proyección, preparase usted para este curso otras conferencias sobre Arte” (Sánchez Vigil, 2001, 379, nota 315). Así, pues, el Ate-

neo disponía de un proyector ya en 1890 y alentaba el uso de las diapositivas. Poco después, en 1899, Cabello y Lapidra pronunció una bajo el título *Excursiones por la España árabe*, en la que la proyección de diapositivas desempeñaba un importante papel: “a lo desaliñado del texto, suplirá el procedimiento gráfico por medio del aparato de proyecciones” (Cabello y Lapidra, 1899, 129). Pionera sin duda en España fue otra conferencia pronunciada en enero de 1906 por Antonio Cánovas del Castillo y Vallejo “Kaulak”. Mediante la proyección de diapositivas, Kaulak defendía el valor documental de la fotografía, ya que sólo ella permitía conocer las particularidades del mundo (Sánchez Vigil, 2001, 334).

Poco tiempo después, en 1898, J. R. Mélida reclamaba un aparato de diapositivas para las conferencias del Museo Arqueológico Nacional. Estas conferencias, de temática diversa y, según Mélida, gran aceptación, le hicieron pensar que podrían “marcar el carácter docente que corresponde a nuestro museo”. Solicitaba, para ello, la ayuda “del Ministerio de Fomento para poder habilitar un aparato de proyecciones que permita mostrar a un público numeroso monumentos arquitectónicos y pequeños objetos que no es posible que vean a un tiempo más de seis personas” (Mélida, 1897, 27). El Marqués de Cerralbo fue también un temprano conocedor de las posibilidades que brindaban las diapositivas. Dentro de los ciclos organizados por la *Asociación Española para el Progreso de las Ciencias* Cerralbo habló, en octubre de 1915, sobre las necrópolis celtibéricas que había financiado: “Voy, pues, a que desfilen ante vuestra docta vista algunas proyecciones que proporcionan idea de los hallazgos que conseguí en mi arqueológica exploración” (Aguilera y Gamboa, 1916, 13). Los descubrimientos se presentaban mediante las diapositivas: “la más rica en mobiliario y hasta en el número de sus tumbas, es Aguilar de Anguita, que presento en proyección” (Aguilera y Gamboa, 1916, 15, fig. 1).

Gómez-Moreno fue, sin duda, defensor y otro de los primeros incorporadores de las proyecciones a sus conferencias. Así, el Instituto de Historia del CSIC conserva más de ocho cajas de diapositivas 4 x 4 procedentes de la donación de este investigador y de R. de Orueta. Especialmente interesantes resultan varias cajas con fichas numeradas de las diapositivas que utilizaba Gómez-Moreno para ilustrar sus conferencias¹⁶. Diego Angulo Iñiguez recordó cómo las clases de D. Manuel se impartían en torno a “la mesa central de trabajo, una pizarra y unos sobres con fotografías” (Angulo, 1970, 37).

¹⁶ Entre éstas destacan las realizadas en 1922 durante un viaje por América del Sur, las de la Residencia de Estudiantes y las que Elías Tormo utilizaba en sus clases (Aguiló, 2002, 123).

En los años siguientes, García y Bellido comenzó la elaboración de un fichero de fotografías en la Universidad Central de Madrid, un proyecto tras el que late su experiencia en los seminarios alemanes. Parte, al menos, de este fichero debió destinarse a las proyecciones de imágenes en las clases. De hecho, la utilización de diapositivas comenzó a ser más usual en los años 30. Así, por ejemplo, Gómez-Moreno comentaba a Bosch en 1933 la posibilidad de llevar a Barcelona una serie de conferencias sobre temas medievales “con un magnífico repertorio de diapositivas” (Cortadella, 2003b, XIV). A pesar de su mayoritaria destrucción durante la guerra, hemos podido comprobar cómo al menos parte de este importante fichero se incorporó al nuevo CSIC, donde se conservan todavía diapositivas con el rótulo de la Universidad Central. Podemos suponer que estos materiales fueron trasladados al Centro de Estudios Históricos por el mismo García y Bellido o R. de Orueta, posiblemente ante el mayor riesgo que corrían en la propia Universidad. En cualquier caso constituyen un valioso testimonio de este repertorio iconográfico formado en la Universidad de Madrid.

Otro notable agente de difusión de monumentos y antigüedades fueron las tarjetas postales. A pesar de su carácter comercial y de sus estereotipadas y, en ocasiones, poco documentales vistas constituyen hoy un documento a tener en cuenta. Además, su frecuente utilización contribuyó, sin duda, a difundir una determinada visión de ciertos edificios y antigüedades. Entre las más conocidas destaca la casa Hauser y Menet, que comenzó en 1892 la edición de las tarjetas postales ilustradas, popularizando imágenes como la fuente de los arrayanes de la Alhambra y el teatro romano de Sagunto, entre otras (Carrasco, 1992, 107).

Esta difusión y conocimiento de los restos arqueológicos que facilitó la fotografía actuó determinadamente en la progresiva concienciación sobre el patrimonio y en la reacción ante pérdidas como las de Guarrazar o la Dama de Elche. La fotografía mostraba la evidente importancia de los restos exiliados, acicando un clima de opinión tendente a impulsar medidas que se verían legalizadas a partir de 1911.

3. CONCLUSIONES

La progresiva incorporación de la fotografía modificó las técnicas y la metodología arqueológica, pero también las formas de mirar y de acercarse al pasado, la difusión ahora acelerada de sus restos y el debate y discusión que los continuos descubrimientos generaban. Como ya señalara André Malraux, a partir de la generalización de la fotografía la Arqueología y la Historia del Arte serían la historia de aquello que puede fotografiarse (Malraux, 1947, 32). Por todo ello, parece hoy funda-

mental abordar lo que podríamos denominar la esfera visual de la Arqueología.

La incorporación de la fotografía supuso, también, la transformación de las que habían sido las técnicas habituales de representación de los objetos antiguos. Comenzó, así, una larga convivencia, un proceso dialéctico en que fotografía y dibujo se definieron como complementarios en el lenguaje arqueológico. Mientras la generalización de la fotografía conllevó una interesante redefinición del dibujo, el vaciado fue desapareciendo en los primeros años del s. XX. Resultaba ya fundamental, en la investigación arqueológica, una toma de datos a partir del original.

La repercusión que alcanzó la fotografía está unida a la búsqueda, característica de finales del s. XIX y principios del XX, de unas fuentes más fiables para el estudio del pasado. En esta búsqueda de rigor la fotografía tuvo una misión de comprobación. El deseo de objetivar las fuentes y presentar datos puros remitía a la concepción historicista de dejar que los datos hablasen: hilvanándolos sin más surgiría la historia. Paralelamente, la significativa “moral de la ciencia” (Cacho Viu, 1997, 53-57), impulsora de la práctica científica y de la difusión de sus logros, coadyuvó también a fomentar la utilización de la nueva técnica fotográfica.

La nueva técnica se aplicó entre 1860 y 1939 a unos estudios, los arqueológicos, que cambiaron de forma fundamental. Así, la fotografía intervino en diferentes tradiciones de investigación, desde el historicismo idealista de gran perduración a la reelaboración del positivismo decimonónico a partir de las matizaciones de Spencer. Con estos esquemas, y bajo la creciente importancia de, entre otros, la arqueología histórico-cultural, se llevó a cabo la profesionalización e institucionalización de nuestra arqueología. Así, la fotografía se generalizó, a principios del s. XX, en el marco de una Historia esencialista, historicista y krausopositivista (Jover, 1999). Ésta fue, sucintamente, la tradición científica en que se produjo la llegada y asimilación de la técnica fotográfica.

La fotografía se adaptó a estos cambios, a las diferentes formulaciones y acercamientos que protagonizaron la Arqueología española. Su apariencia cambió conforme lo hacía la ciencia arqueológica. Su llegada contribuyó tanto a la asimilación de sucesivas corrientes interpretativas como a la perduración de otras como el comparatismo y la argumentación de paralelos. Aumentó los instrumentos de análisis y difundió numerosos iconos y estereotipos sobre las culturas del pasado. Su imagen brindó nuevas posibilidades al análisis estilístico y, con ello, potenció la aplicación y perduración de sus criterios. Con su enorme capacidad de difundir objetos y monumentos, contribuyó a que la investigación arqueológica española recurriese, frecuentemente, a explicaciones de tipo difusionista. Por todo ello, los



Figura 11. La lámina tipo mosaico o espécimen en el *Corpus Vasorum Antiquorum* dedicado a España. Según Mérida (1930).

argumentos visuales han influido notablemente en la ciencia arqueológica.

El impulso definitivo para su generalización se produjo en España a principios del s. XX. A ello contribuyeron varios factores, como la mayor facilidad de su técnica, el abaratamiento de la edición fotográfica o la creciente demanda de comprobantes visuales. Sin embargo, su extensión se vio motivada, de forma fundamental, por su adecuación a lo que parecían ser las exigencias de la nueva ciencia, por su idoneidad con los planteamientos historicistas y positivistas.

La fotografía contribuyó, en este sentido, a superar la retórica dominante en la ciencia del s. XIX y a fijar y

conformar un método propio de la ciencia arqueológica. Se subrayaba la necesidad de realizar inventarios, repertorios y *corpora*, instrumentos para conocer, y estudiar después, los materiales del pasado. Se buscaba un método ordenado y fundamentado en datos seguros. Se huía del retoricismo vacío y vacío.

Aquellos objetivos se cumplieron sólo parcialmente. La falta de un apoyo institucional continuo junto a otros factores, como la guerra, contribuyeron a truncarlos. La incorporación de la técnica fotográfica fue un fenómeno irregular y heterogéneo, dependiente de los múltiples factores que, en todo momento, condicionaron la investigación. Tendríamos que esperar hasta los años 30 del

s. XX para asistir a una práctica arqueológica española que incorporaba plenamente la fotografía. En este camino irregular destacan ciertos proyectos o trayectorias personales que difundieron y propagaron su uso. A un nivel más general, si examinamos la aplicación de la fotografía a la arqueología habría que hablar, en definitiva, de un viaje “from certainty to uncertainty” según el título del conocido libro de D. Peat (2002). De la certidumbre que en un principio suscitaba la imagen fotográfica a la incertidumbre que, ya a finales del período estudiado, y de acuerdo con las inquietudes posmodernas, comenzó a instaurarse.

La consulta de las publicaciones periódicas españolas¹⁷ permite comprobar cómo la generalización de la fotografía a la arqueología se produjo en este período comprendido entre 1898 y 1936. Con anterioridad, entre 1860 y 1898, predominaron los temas medievales, levemente más representados que la protohistoria. La presencia de antigüedades romanas era, en estos momentos, menor, siguiéndole la etapa moderna y la prehistoria. Entre 1898 y 1936, momento de la institucionalización de la arqueología en nuestro país, los restos romanos alcanzaron una leve mayoría sobre los temas protohistóricos o medievales. La prehistoria experimentó un notable incremento, situándose ahora por encima de las tomas dedicadas a la Edad Moderna.

La influencia de la fotografía en la práctica científica tuvo, como siempre ocurre, varias facetas y múltiples consecuencias. Transformó y condicionó el discurso científico y la percepción del arte. Supuso la disponibilidad de algunos objetos y el “desconocimiento científico” en que cayeron otros, menos difundidos mediante sus “exactas” imágenes. Como testimonio de una época –y de una práctica científica determinada– la imagen fotográfica muestra siempre, en primer lugar, la intención del autor. Supone una selección de la realidad condicionada siempre por la persona que realiza la toma.

Paralelamente, el intercambio de imágenes promovió el conocimiento de la cultura material que se descubría en otras partes del mundo y la consiguiente discusión científica. Ya en 1911 Elías Tormo tomó e incorporó al CEH más de 150 fotografías del arte español que guardaban los museos de Italia, Austria, Hungría, Rumanía, Alemania, Rusia, Holanda y Bélgica, gracias a una pensión de la Junta para Ampliación de Estudios. La fotografía transformó los grandes *corpora* de materiales, tradicionalmente basados en el dibujo. Hizo vislumbrar la posibilidad de proyectos más globales, de sistematizar, por ejemplo y paradigmáticamente, las cerámicas del Mediterráneo antiguo (Fig. 11). Su rápida y mecánica imagen proporcionó la ilusión de la globalidad.

¹⁷ Ver publicaciones detalladas en la nota 4.

La acumulación de datos –o de testimonios fotográficos– sobre cualquier tema sería cada vez más necesaria en la argumentación científica. En este sentido, la escasez de un cuestionamiento, en la historia de la arqueología española, sobre la veracidad de la fotografía pudo deberse a que ésta respondía muy bien a la necesaria argumentación y defensa de las teorías de cada investigador.

Dibujo y fotografía formaron progresivamente un código o lenguaje, un discurso paralelo al escrito. En la posguerra la fotografía sería cada vez más usual y abundante, pero sus usos continuaron, no obstante, un esquema semejante al que se había desarrollado en el primer tercio del s. XX. Pese a los cambios personales, institucionales o a las directrices científicas ahora prioritarias, los usos de instrumentos fundamentales de la investigación, como era la fotografía, continuaban fundamentándose en los logros de la preguerra. No en vano, investigadores ahora claves como A. García y Bellido, M. Almagro Basch, J. Martínez Santa-Olalla, L. Pericot o B. Taracena se habían formado en ese ambiente del primer tercio del s. XX. Así, en su *Esquema Paleontológico de la Península Ibérica* (1946) J. Martínez Santa-Olalla concedía un interesante papel a la parte gráfica. La obra defendía, sabemos, la influencia celto-aria en la Antigüedad peninsular, minimizando el papel ibero y en contra del esquema paleontológico elaborado por Bosch Gimpera. Santa-Olalla señalaba los “muchos elementos de estudio y comparación que faltan” en la investigación española y cómo “se precisaban dispendios enormes de viajes, dibujos y fotografías” (Martínez Santa-Olalla, 1946, 13). Estos “repertorios visuales” eran concebidos ya como uno de los elementos sustanciales para la investigación. Su uso de la parte gráfica resulta igualmente ilustrativo: “en nuestro repertorio iconográfico hay mucho típico y clasificador (...), pero hay mucho también que es la demostración gráfica de nuestros puntos de vista personales, incluso su complemento, y, en algún caso, su rectificación” (Martínez Santa-Olalla, 1946, 15). Las láminas eran, pues, la complementariedad del discurso, pudiendo completarlo y continuarlo, rectificarlo incluso.

También otro arqueólogo formado en la preguerra y en Alemania, M. Almagro Basch, nos transmitió en su *Introducción al estudio de la Prehistoria y de la Arqueología de campo* (1967) su concepción respecto a la fotografía. Argumentaba, así, cómo “no se trata de hacer fotografías buenas, buenísimas. Lo que exige la excavación son las fotografías adecuadas a documentar lo que el director arqueólogo ve y necesitará siempre como referencia insustituible para sus hallazgos. Él ve sólo el interés que ofrece un estrato” (Almagro-Basch, 1967, 259). Las tomas debían reflejar “lo que el director ve y necesitará”. Reproducían, por tanto, parte del registro, conforme a la interpretación del director. Éste tenía que

poder valorar, al instante, la importancia de un estrato o estructura determinada. Fotografíarla antes de hacerla desaparecer.

Este proceso de incorporación de la fotografía, irregular y heterogéneo, discurre paralelo a la institucionalización y profesionalización de la arqueología, de la que es reflejo y testimonio. La herencia positivista permitió que se dotase a la fotografía de gran credibilidad, que fuese prueba y argumento en el debate o ante las dudas creadas por los nuevos materiales descubiertos. Al examinar la evolución de la ilustración arqueológica, y su papel en la argumentación científica, resulta claro cómo la imagen fotográfica ha modificado y modela aún el discurso arqueológico actual. Ya lo indicó el primer director del Museo Arqueológico Nacional, Pedro Felipe Monlau, cuando presentó ante la Academia de Ciencias de Barcelona el invento de la fotografía y señaló la conveniencia de su aplicación a ciertas ciencias: “la iconología científica experimentará una especie de revolución” (Monlau, 1839).

Con la generalización y mayor facilidad fotográfica a partir de los años 20 los arqueólogos incorporaron frecuentemente una sucesión de argumentos visuales en sus trabajos. El mensaje se construía en relación a la sucesión de tomas, el conjunto componía y transmitía la teoría del autor. Así, en su conocida *Iberia arqueológica ante-romana*, discurso de entrada a la Real Academia de la Historia, J. R. Mélida exponía unas láminas formadas con piezas como la Dama de Elche (Lám. X.1), esculturas del Cerro de los Santos, tanto de la colección del Museo Arqueológico Nacional (Lám. X.3 y XI.1), como del Antropológico (Lám. XI.2), exvotos de la colección de A. Vives (Lám. XII), el tesoro de Jávea (Lám. XIII) o las estelas de Burgos (Lám. XIV.1). La exposición de estos argumentos fotográficos revestía, en esta temprana fecha de 1906, una gran importancia. Tras las ideas de De la Rada, quien concebía el mundo ibérico bajo una fuerte influencia egipcia, Mélida presentaba su teoría, que valoraba en mayor medida el desarrollo peninsular de los pueblos ibéricos. Las piezas, reproducidas mediante la fotografía, permitían la comparación y un nuevo examen que encontrase, en ellas, su verdadera adscripción y débitos.

En esta dinámica, la exposición de una importante parte gráfica pasó a ser básica en la argumentación científica. En ocasiones se ha operado, incluso, un excesivo recurso a la fiabilidad de la imagen fotográfica. La argumentación científica, y el consiguiente diálogo y debate, se habría empobrecido en no pocas ocasiones. No podemos dejar de recordar aquí las premonitorias palabras de quien había sido un gran impulsor y utilizador de la fotografía, el británico John Ruskin. Al alba del s. XX, cuando la fotografía era todavía infrecuente en la investigación española, indicó cómo deseaba, en las conferencias, “a little less to look at” para la argumentación de

cualquier teoría (Ruskin, 1903-1912, 366). El recurso excesivo a la evidencia de la imagen podía empobrecer las argumentaciones y eliminar el necesario debate.

Con la aparición y generalización de la fotografía parece haberse operado una metamorfosis del discurso arqueológico, de sus mecanismos de comprobación, argumentación y exposición. La imagen fotográfica se ha configurado, así, como un importante factor que modeló e interfirió en la Historia de nuestra disciplina. La conformación de esta “civilización de la imagen” en que vivimos también ha conllevado una transformación de nuestro papel como arqueólogos. En este sentido, nuestra disciplina debería entrenarse en lo que podríamos llamar “el complicado arte de mirar”.

En un análisis de la Historia de nuestra disciplina, sus imágenes, estudiadas dentro de una hermenéutica adecuada, aportan valiosos datos, indicativos de su estado e intereses. La fotografía proporciona una mirada inédita sobre los diferentes acercamientos que han protagonizado la Arqueología española. Cada imagen fotográfica constituye un reflejo de las múltiples facetas que componen la intrincada Historia de la Arqueología española.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILERA Y GAMBOA, E., 1916: *Las Necrópolis Ibéricas*, Madrid.
- AGUILÓ ALONSO, M. P., 2002: “Los fondos de negativos de obras de arte del Instituto de Historia del CSIC” en *Ias Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología*, Universidad Carlos III de Madrid, pp. 121-129, Madrid.
- ALMAGRO-GORBEA, M., MAIER, J. (eds.), 2003: *250 años de Arqueología y Patrimonio. Documentación sobre arqueología y patrimonio histórico en la Real Academia de la Historia. Estudio general e índices*, Madrid.
- ÁLVAREZ-OSSORIO, F., 1943: “La Sala VI (patio romano) del Museo Arqueológico Nacional”, en *Archivo Español de Arqueología*, vol. 16, n.º 52, pp. 317-323, Madrid.
- ANGULO IÑIGUEZ, D., 1970: «Algunos de mis recuerdos de Don Manuel Gómez-Moreno”, en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 166, n.º I, enero-marzo, pp. 37-42.
- BALLART, J., 2002: *El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso*, Barcelona.
- BLÁNQUEZ PÉREZ, J.; ROLDÁN GÓMEZ, L., (eds.) 1999a: *La cultura ibérica a través de la fotografía de principios de siglo. Un homenaje a la memoria*, Madrid.
- BLÁNQUEZ PÉREZ, J.; ROLDÁN GÓMEZ, L., (eds.) 1999b: *La cultura ibérica a través de la fotografía de principios de siglo. Las colecciones madrileñas*, Madrid.

- BLÁNQUEZ PÉREZ, J.; ROLDÁN GÓMEZ, L., (eds.) 2000: *La cultura ibérica a través de la fotografía de principios de siglo. El litoral mediterráneo*, Madrid.
- BLÁNQUEZ PÉREZ, J.; RODRÍGUEZ NUERE, B., (eds.) 2004: *El arqueólogo Juan Cabré (1882-1947). La fotografía como técnica documental*, Madrid.
- BOSCH GIMPERA, P., 1921: *Memòria dels Treballs de 1915-1919, Investigacions Arqueològiques de l'Institut d'Estudis Catalans*, Barcelona.
- BOULANGER, A., 1913: *Musée Lavigèrie de Saint Louis de Carthage. Supplément I*, Paris.
- CABELLO Y LAPIEDRA, L. M., 1899: "Excursiones por la España árabe. Conferencia dada en el Ateneo de Madrid el 23 de mayo de 1899", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, n.º 78-80, pp. 128-137.
- CABRÉ AGUILÓ, J., 1929: "El retablo bordado de D. Pedro de Montoya, Obispo de Osma", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, Vol. V, pp. 1-20.
- CABRÉ AGUILÓ, J. Y CABRÉ HERREROS M.ª E., 1932: *Excavaciones de Las Cogotas Cardeñosa (Avila)*, Memoria n.º 120, MJSEA, Madrid.
- CABRÉ AGUILÓ, J. Y CABRÉ HERREROS M.ª E., 1933: "Datos para la Cronología del Puñal de la Cultura de las Cogotas", *Archivo Español de Arte y Arqueología* Vol. IX, 37-46.
- CACHO VIU, V., 1997: *Repensar el noventa y ocho*, Madrid.
- CALATAYUD, M. A.; PUIG-SAMPER, M. A., 1992: *Pacífico Inédito 1862-1866, exposición fotográfica*, CSIC, Madrid.
- CALVO, I. y CABRÉ, J. y 1917: *Excavaciones de la Cueva y Collado de los Jardines (Santa Elena, Jaén)*, MJSEA, n.º 8, Madrid.
- CALVO, LL., NARANJO, J., MAÑÁ, J., 1994: *Temps d'ahir. Arxiu d' Etnografia i Folklore de Catalunya 1915-1930*, Barcelona.
- CARRASCO MARQUÉS, M., 1992: *Catálogo de las primeras tarjetas postales de España impresas por Hauser y Menet 1892-1905*, Madrid.
- CASELLAS, R., 1909-10: "Les troballes escultòriques a les excavacions d'Empúries", *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, n.º 3, pp. 281-295.
- CAZURRO, M. Y GANDÍA, E., 1913-14: La estratificación de la cerámica en Ampurias y la época de sus restos, *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, n.º 5, vol 1, pp. 657-686, Barcelona.
- COLOMINES, J., 1926: "Cronica: Monuments funeraris romans. El sepulcre de Lucius Lupus de Fabara", *Anuari Institut d'Estudis Catalans*, n.º 7, pp. 85-91.
- CORTADELLA, J., 1997: "La investigación arqueológica en las Asociaciones Excursionistas catalanas (1876-1915)", Mora, G., Díaz-Andreu, M. (eds.), *La cristalización del pasado: génesis y desarrollo del marco institucional de la arqueología en España*, pp. 273- 285, Málaga.
- CORTADELLA MORRAL, J., 2003: "'Historia de un libro que se sostenía por sí mismo: la Etnología de la Península Ibérica de Pere Bosch Gimpera", en *Etnología de la Península Ibérica*, Pamplona.
- CHINCHILLA GÓMEZ, M., 1993: "El viaje a Oriente de la fragata Arapiles", en V.V.A.A., *De Gabinete a Museo. Tres siglos de Historia. Catálogo de la Exposición*, Museo Arqueológico Nacional, pp. 286-294, Madrid.
- DÍAZ-ANDREU, M., 1996: "Constructing identities through culture", en Graves-Brown, P., Jones, S., Gamble, C. (eds.), *Cultural Identity and Archaeology. The construction of European communities*, pp. 49-61, London y New York.
- EDWARDS, E., 2001: *Raw Histories. Photographs, Anthropology and Museums*, Oxford.
- FITA, F., 1885: "Inscripciones romanas de Cáceres, Úbeda y Alcalá de Henares", en *Boletín Real Academia de la Historia*, n.º 48.
- FIGUERAS PACHECO, F., 1934: *Excavaciones en la isla del Campello (Alicante) 1931-1933. Memoria redactada por el delegado-Director*, MJSEA, Madrid.
- FORCADELL, C., PEIRÓ, I., (eds.) *Lecturas de la Historia. Nueve reflexiones sobre Historia de la Historiografía*, pp., 151-165, Zaragoza.
- FOX, I., 1997: *La invención de España. Nacionalismo liberal e identidad nacional*, Madrid.
- GAMERO MERINO, C., 1988: *Un modelo europeo de renovación pedagógica: José Castillejo*, Madrid.
- GARCÍA Y BELLIDO, A., 1929: "Estudios del Barroco español, avances para una monografía de los Churriguera", en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, n.º 5, pp. 21-86.
- GARCÍA Y BELLIDO, A., 1931: "La Bicha de Balazote", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, n.º 21, pp. 249-270.
- GARCÍA Y BELLIDO, A., 1943: "De escultura ibérica. Algunos problemas de Arte y cronología", en *Archivo Español de Arqueología*, pp. 272-299.
- GASCÓN DE GOTOR, A. Y GASCÓN DE GOTOR, P., 1890: *Zaragoza artística, monumental e histórica*, Zaragoza.
- GASKELL, I., 1993: "Historia de las imágenes", Burke, P. (ed.), *Formas de hacer la historia*, pp. 209-239, Alianza, Barcelona.
- GÓMEZ-MORENO, M., 1905: "Arquitectura tartesia: la necrópoli de Antequera", en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, n.º 47.1, pp. 81-132, Madrid.
- GÓMEZ-MORENO, M., 1908: "Pictografías andaluzas", en *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, n.º 2, pp. 90-113.
- GÓMEZ-MORENO, M., 1925: "Hacia Lorenzo Vázquez. El colegio de Santa Cruz en Valladolid", en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, n.º 1, pp. 7-47.

- GÓMEZ-MORENO, M., 1949: "Armas de bronce en el puerto de Huelva", en Gómez-Moreno, M., *Misceláneas. Historia-Arte-Arqueología*. Primera serie, la Antigüedad, pp. 141-143. Publicado originariamente en el *Boletín Real Academia de la Historia*, 1923, tomo LXXXIII, Madrid.
- GÓMEZ-MORENO, M. E., 1983: "Prólogo" en Gómez-Moreno, M., *Catálogo Monumental de la Provincia de Ávila*, pp. 17-28, Ávila.
- GONZÁLEZ SIMANCAS, M., 1927: *Excavaciones en Sagunto. Memoria de los trabajos realizados durante los años 1923-1926*, en MJSEA, Madrid.
- GONZÁLEZ REYERO, S., 2005: "Juan Facundo Riaño y Montero and the Catalogues of Spanish Monuments' project", en *11th European Association of Archaeologists Annual Conference*, Cork, 5-11 Septiembre 2005, en prensa.
- GONZÁLEZ REYERO, S., 2006a: *La fotografía arqueológica en España (1860-1960). 100 años de discurso arqueológico a través de la imagen*, Madrid.
- GONZÁLEZ REYERO, S., 2006b: "Weaving images. Juan Cabré and the Spanish archaeology in the first half of the 20th century" en Schlanger, N. y Nordbladh, J. (eds), *Archives, Ancestors, Practices. Archaeology in the Light of its History*, Congreso Internacional Universidad de Göteborg, 17-19 de Junio 2004, Berghan, London, en prensa.
- GRACIA, F. FULLOLA, J.M. Y VILANOVA, F., 2002: *58 anys i 7 dies. Correspondència de Pere Bosch Gimpera a Lluís Pericot (1919-1974)*, Barcelona.
- GRAN-AYMERICH, E., 2001: *Dictionnaire biographique d'Archéologie 1798-1945*, Paris.
- HERNÁNDEZ, F., 1930: "Un aspecto de la influencia del arte califal en Cataluña (basas y capiteles del siglo XI)", en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, n.º 16, pp. 32-60.
- HÜBNER, E., 1888: *La Arqueología de España*, Barcelona.
- JOHNSON, G.A., 1998: "Sculpture and photography. Envisioning the third dimension", Johnson, G.A.(ed) *Sculpture and photography. Envisioning the third dimension*, pp. 1-19, Cambridge University Press.
- JOVER ZAMORA, J.M., 1999b: "Corrientes historiográficas en la España contemporánea", en Jover Zamora, J.M., *Historiadores españoles de nuestro siglo*, Real Academia de la Historia, pp. 277-328, Madrid. Texto publicado originariamente en el *Boletín informativo de la Fundación Juan March*, n.º 36, Marzo 1975.
- KURTZ, G.F., 2001: "Origen de un medio gráfico y un arte. Antecedentes, inicio y desarrollo de la fotografía en España", en Summa Artis, Historia General del Arte, vol. XLVII *La fotografía en España de los orígenes al siglo XXI*, pp. 15-192, Madrid.
- LÁZARO GALDIANO, J., 1925: *El robo de la Real Armería y las coronas de Guarrazar*, La España Moderna, Madrid.
- LECEA, T. DE, 1988: "La enseñanza de la historia en el CEH: Hinojosa y Altamira", Sánchez Ron, J.M., (ed.) *1907-1987: La Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas 80 años después*, p. 519-534, Madrid.
- LÓPEZ-OCÓN CABRERA, L., 1991: *Del viajero naturalista a historiador: las actividades americanistas del científico español Marcos Jiménez de la Espada (1831-1898)*, Colección Tesis Doctorales n.º 162/9, Madrid.
- LÓPEZ-OCÓN CABRERA, L., 1995: "Contribuciones al conocimiento del Brasil de la Comisión Científica del Pacífico: los estudios naturalistas e historiográficos de Marcos Jiménez de la Espada", en A.M. Alfonso-Goldfarb (ed.) *Historia da ciencia: o mapa do conhecimento*, pp. 329-347, Sao Paulo.
- LÓPEZ-OCÓN CABRERA, L.; PÉREZ-MONTES SALMERÓN, C.M. (eds.) 2000: *Marcos Jiménez de la Espada (1831-1898). Tras la senda de un explorador*, Madrid.
- LOWRY, B., 1998: *The silver canvas*, The J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.
- MAIER, J., 1996: "En torno a la génesis de la arqueología protohistórica en España. Correspondencia entre Pierre Paris y Jorge Bonsor", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, t. XXXII, Antiquité-Moyen Âge, pp. 1-34, Madrid.
- MAIER, J., 2002: "Arqueología sevillana finisecular", en Belén Deamos, M. y Beltrán Fortes, J., *Arqueología Fin de Siglo. La Arqueología española de la segunda mitad del siglo XIX*, Spal monografías III, pp. 61-87, Sevilla.
- MALRAUX, A., 1947: *Psychologie de l'art. Le Musée imaginaire*, Paris.
- MARCOS ALONSO, C; PONS MELLADO, E., 1996: "Sobre las falsificaciones egipcias de Tarragona a mediados del siglo XIX", *Boletín Museo Arqueológico Nacional*, XIV, pp. 95-110.
- MARÍAS, J., 1988: *Una vida presente. Memorias*, Madrid.
- MARTÍNEZ SANTA-OLALLA, J., 1940: "Nuevas fíbulas aquiliformes hispanovisigodas", en *Archivo Español de Arqueología*, n.º 40, pp. 35-56.
- MARTORELL, G., 1909: "L'inventari gràfic de Catalunya", en *BCEC*, XIX, Barcelona, marzo 1909, p. 50-51.
- MÉLIDA, J.R., 1897: "La arqueología ibérica e Hispano-romana en 1896", en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, serie 3, n.º 1, vol. 1, pp. 24-31.
- MÉLIDA, J. R., 1906: *Iberia arqueológica ante-romana, discurso leído ante la Real Academia de la Historia en la recepción pública del Ilmo. Sr. D. J. M. Mélida el día 8 de diciembre de 1906*, Madrid.

- MÉLIDA, J. R., 1918: "Adquisiciones del Museo Arqueológico Nacional en 1917. Notas descriptivas", en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, n.º 38-39, pp. 136-137.
- MÉLIDA, J.R., 1932: "El Tesoro de Lebrija", en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 100.1, pp. 35-42.
- MERGELINA, C. DE, 1927: *Bobastro. Memoria de las excavaciones realizadas en las Mesas de Villaverde. El Chorro (Málaga)*, MJSEA, n.º 89, Madrid.
- MOLINA, J. PÉREZ-MONTES, C.M. Y LÓPEZ-OCÓN, L., 2000: *Catálogo de fotografías de la Comisión Científica del Pacífico. Colección del CSIC (1862-1866)*, Madrid, CSIC.
- MONLAU, P.F., 1839: "Ciencias, Bellas Artes. El daguerrotipo", en *Museo de Familias*, Barcelona, Enero 1840, pp. 14-27.
- MORÁN, C., 1931: *Excavaciones en los Dólmenes de Salamanca*, MJSEA, n.º 113, Madrid.
- MOSER, S., 1992: "The visual language of archaeology: a case study of the Neanderthals", *Antiquity* 66, pp. 831-844.
- MOSER, S., GAMBLE, C., 1997: "Revolutionary images. The iconic vocabulary for representing human antiquity", Molyneaux, B.L. (ed.) *The cultural life of images. Visual representation in Archaeology*, TAG, pp. 184-212, London.
- NAVARRO, F. J. (1999): "Cayetano de Mergelina o una fe para actuar", en Noguera Celdrán, J.M. (ed.), *Arquitectura de la Antigüedad Tardía en la obra de Cayetano de Mergelina. Los mausoleos de La Alberca y Jumilla*, pp. 11-36, Murcia.
- OLMOS ROMERA, R., TORTOSA, T., 1997: "La heterogeneidad de un símbolo: las otras imágenes", Olmos Romera, R., Tortosa, T. (eds.), *La Dama de Elche. Lecturas desde la diversidad*, pp. 281-298, Madrid.
- PARIS, P., 1903-04: *Essai sur l'art et l'industrie de l'Espagne primitive*, Paris.
- PASAMAR ALZURIA, G.; PEIRÓ MARTÍN, I., 1987: *Historiografía y práctica social en España*, Zaragoza.
- PASAMAR ALZURIA, G.; PEIRÓ MARTÍN, I., 1991: "Los orígenes de la profesionalización historiográfica española sobre Prehistoria y Antigüedad (tradiciones decimonónicas e influencias europeas)", en Olmos, R. y Arce, J. (eds.), *Historiografía de la arqueología y de la Historia Antigua en España (ss. XVIII-XX)*, pp. 73-77, Madrid.
- PASCUAL GONZÁLEZ, J., 2000: "Las Jornadas en Siria y Palestina de Juan de Dios de la Rada y la expedición de la fragata de guerra Arapiles", en VV.AA., *El Renacimiento del Oriente Próximo y Egipto. Viajes, descubrimientos, investigaciones*, pp. 31-50, Madrid.
- PASCUAL GONZÁLEZ, J., 2005: "Don Juan de Dios de la Rada y Delgado y los expedicionarios de la fragata de guerra Arapiles en Tierra Santa", en *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, N.º 711-712, pp. 805-824.
- PEAT, D., 2002: *From certainty to uncertainty: the story of science and ideas in the twentieth century*, Washington.
- PEMÁN, C., 1921: *Excavaciones en diversos lugares de la isla de Ibiza. Memoria de los resultados obtenidos en las excavaciones practicadas en 1919 y 1920*, MJSEA, n.º 43, Madrid.
- PERROT, G. Y CHIPIEZ, CH., 1894: *Histoire de l'art dans l'antiquité*, Vol. VI *Grèce primitive, l'Art Mycénien*, Paris.
- PIÑAR, J. 2003: "La imagen orientalista de la Alhambra", VV.AA., *Imágenes en el tiempo. Un siglo de fotografía en la Alhambra 1840-1940*, Madrid.
- PUIG I CADAFALCH, J., 1907: "Les iglesias románicas ab cobertes de fusta de les valls de bohi y d'Aran", *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, n.º 1, pp. 121-138.
- PUIG I CADAFALCH, J., 1908: "Les excavacions d'Empuries. Estudi de la topografía", *Anuari Institut d'Estudis Catalans*, n.º 2.
- PUIG I CADAFALCH, J., 1909-10: "Crónicas: Sección arqueológica: Cronica de les excavacions d'Empuries", *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, n.º 3, pp. 706, Barcelona.
- QUINTERO ATAURI, P., 1920: *Excavaciones en Extramuros de Cádiz. Memoria de las excavaciones practicadas en 1918*, en MJSEA, Madrid.
- QUINTERO ATAURI, P., 1926: *Excavaciones en Extramuros de Cádiz. Memoria de las excavaciones practicadas en 1925*, en MJSEA, n.º 84, Madrid.
- RADA Y DELGADO, J. DE D., 1878: *Viaje a Oriente de la Fragata Arapiles y de la Comisión Científica que llevó a su bordo*, Barcelona.
- RAMÓN Y CAJAL, S., 1934: *El mundo visto a los ochenta años: impresiones de un arterioesclerótico*, Madrid.
- RAMOS FOLQUÉS, A., 1953: "Mapa arqueológico del término municipal de Elche (Alicante)", *Archivo Español de Arqueología*, vol. 26, n.º 88, pp. 323-354.
- RECHT, R., 2003: Histoire de l'art et photographie, *Revue de l'art*, n.º 141, 3, pp. 5-8.
- RIVIÈRE GÓMEZ, A., 1997: "Arqueólogos y arqueología en el proceso de construcción del Estado nacional español (1834-1868)", Mora, G. y Díaz-Andreu, M., *La cristalización del pasado: Génesis y desarrollo del marco institucional de la arqueología en España*, pp. 133-139, Málaga.
- RUIZ RODRÍGUEZ, A.; SÁNCHEZ, A. Y BELLÓN, J.P., 2002: "The history of Iberian archaeology: one archaeology for two Spains", *Antiquity*, vol. 76, n.º 291, Marzo 2002, pp. 184-190.

- RUIZ ZAPATERO, G., 1997: "Héroes de piedra en papel: la prehistoria en el cómic", *Complutum* 8, pp. 285-310.
- RUIZ ZAPATERO, G., Y ÁLVAREZ-SANCHÍS, J., 1995: "Prehistory, Story-Telling and Illustrations. The Spanish Past in School Textbooks (1880-1994)", *Journal of European Archaeology*, 3 (I), pp. 213-232.
- RUSKIN, J., 1903-1912: *The Works of John Ruskin*, London.
- SÁNCHEZ, J., 1992: "Félix Badillo, primer dibujante de la copa de Aison", Olmos Romera, R. (coord.) *Coloquio sobre Teseo y la copa de Aison*, Anejos de Archivo Español de Arqueología, XII, pp. 51-55.
- SÁNCHEZ VIGIL, J.M., 2001: "De la Restauración a la Guerra Civil", *La fotografía en España de los orígenes al siglo XXI*, Summa Artis, vol. XLVII, pp. 193-384, Madrid.
- SCHLANGER, N.; NORDBLADH, J. (eds) 2006: *Archives, Ancestors, Practices. Archaeology in the Light of its History*, Congreso Internacional, Göteborg, Suecia, Junio de 2004, en prensa, Bergham, London.
- SCHNAPP, A., 1991: "Modèle naturaliste et modèle philologique dans l'archéologie européenne du XVIème siècle au XIXème siècle", Arce, J. y Olmos Romera, R. (eds.), *Historiografía de la Arqueología y de la Historia Antigua de España*, pp. 19-24, Congreso Internacional, Madrid 1988.
- SCHNAPP, A., 1997: "L'archéologie française entre identité nationale et identité culturelle", en Schnapp, A. (ed), *Une archéologie du passé récent?*, pp. 5-21, París.
- SERRA VILARÓ, J., 1917: *Excavaciones en el Dolmen de la Llanera (Solsona)*, MJSEA, Madrid.
- SERRA VILARÓ, J., 1929: *Excavaciones en la necrópolis romano-cristiana de Tarragona*, en MJSEA, n.º 102, Madrid.
- SIRET, L., 1907: *Villaricos y Herrerías. Antigüedades púnicas, romanas, visigóticas y árabes*, Madrid.
- SMILES, S., MOSER, S. (eds.) 2005: *Envisioning the past. Archaeology and the image*, Blackwell, Oxford.
- TORRES BALBÁS, L., 1926: "Paseos por la Alhambra. Una necrópolis nazarí: la Rauda", en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, vol. 2, n.º 24, pp. 261-285.
- TORRES BALBÁS, L., 1936: "Los modillones de lóbulos. Ensayo de análisis de la evolución de una forma arquitectónica a través de diez y seis siglos", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, n.º 34, pp. 1-40.
- TORTOSA, T., e.p.: "Joseph Pijoán: una figura clave en los comienzos de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma del CSIC" (en preparación).
- TORTOSA, T., MORA, G., 1996: "La actuación de la Real Academia de la Historia sobre el patrimonio arqueológico: ruinas y antigüedades", *Archivo Español de Arqueología*, 69, pp. 191-217.
- TRIGGER, B.G., 1989: *A History of Archaeological Thought*, Ed. en castellano (1992) *Historia del pensamiento arqueológico*, Crítica, Barcelona.
- VV.AA., 1999: *L'Archéologique classique dans l'objectif. Waldemar Deonna 1880-1959*, Lausanne.
- VV.AA., 2002: *Ancestral Archives. Explorations in the History of Archaeology*, Antiquity, vol. 76, núm. 291, número especial.
- WULFF ALONSO, F., 2003a: *Las esencias patrias. Historiografía e Historia antigua en la construcción de la identidad española (siglos XVI-XX)*.

Recibido, el 27/06/2005
Aceptado el 13/06/2006

