

Cuarto de retratos

CERDÁ Y RICO Y LA FOTOGRAFÍA ESTEREOSCÓPICA

Emilio L. Lara López
Doctor en Antropología
 Fotografías Col. A. Cerdá y Rico

1. PERFIL BIOGRÁFICO DE CERDÁ Y RICO

Arturo Cerdá y Rico nació en la localidad alicantina de Monóvar el 10 de octubre de 1844 en el seno de una familia acomodada, pues sus padres Salvador Cerdá Canicio y Aureliana Rico Rico, disfrutaban de una apreciable fortuna por su condición de comerciantes y propietarios de fincas agrícolas. Arturo Cerdá realizó el bachillerato en el colegio que los padres agustinos regentaban en San Lorenzo de El Escorial, y al poco de finalizar sus estudios secundarios, tuvo que suspender durante un periodo de dos años su formación académica a causa del fallecimiento de su padre, por lo que se vio obligado a regresar a Monóvar para atender diversos asuntos y negocios familiares para, una vez normalizada la situación, retornar a Madrid para comenzar la carrera de Medicina en la facultad de San Carlos, donde recibió clases de Rafael Martínez Molina, médico jiennense de reconocido prestigio por aquel entonces.

Durante sus años universitarios Arturo Cerdá se dedica con fruición a visitar el Museo del Prado para estudiar con interés la técnica y la obra de los grandes maestros de la pintura, lo cual no sólo modelará su gusto estético (de evidente influencia en toda su posterior producción fotográfica), sino que incluso, de manera autodidacta, pintará algunos cuadros, paños de abanicos y cerámicas.

En 1868 –el tumultuoso año de la crisis de la monarquía isabelina y el triunfo de la revolución de septiembre, la *Gloriosa*, que destronará a Isabel II- obtiene la licenciatura en Medicina y vuelve a Monóvar para conseguir después plaza de médico titular en la población de Cox. Entre finales de 1871 y principios de 1872 emprendió por unos días un viaje al pueblo jiennense de Cabra del Santo Cristo, localidad enclavada en Sierra Mágina, que en aquella época contaba con algo menos de tres mil habitantes y que disponía de unas pésimas comunicaciones con el resto de la provincia de Jaén. En Cabra estaba gravemente



Autorretrato en el comedor, 1903.

enfermo un hermano. De todas formas, el azar intervino en la vida de Cerdá y Rico, pues en Cabra del Santo Cristo conoció a Rosario Serrano Caro, con quien se casaría en Granada el 6 de octubre de 1872. La mujer de Cerdá era asimismo de familia adinerada, pues heredó un rico patrimonio rústico localizado en varios puntos de la geografía de Jaén: Cabra del Santo Cristo, Bélmez de la Moraleda, Úbeda, Larva y Andújar. El matrimonio se establecería en Cabra, en el número seis de la calle Santa Ana, donde además Arturo Cerdá abriría consulta particular que simultanearía con la plaza de médico titular de la localidad serrana, e incluso ejercerá algunos años como forense.

El hecho de asentarse vital y profesionalmente en Cabra del Santo Cristo le reportaría a Cerdá la tranquilidad necesaria para dedicarse con pasión a la fotografía, sin que esto significara que viviera en una especie de retiro fotográfico voluntario, pues siempre estuvo no sólo al tanto de las novedades y corrientes fotográficas, sino que, como veremos, participará con su obra en concursos y exposiciones, se carteará con fotógrafos de prestigio a nivel nacional, publicará fotos en revistas especializadas españolas y extranjeras y recorrerá España y diferentes países con su cámara al hombro.

El matrimonio tuvo trece hijos, de los cuales seis sobrepasaron la infancia: Saturnino, Enrique, Telesforo, Salvador, Julio y Purificación. Su hija Pura –nacida en 1890-, de hecho se convertirá en uno de sus modelos preferidos para sus fotografías, si bien otros miembros de la familia –en especial los nietos- aparecerán recurrentemente en su obra gráfica.

En 1898 –el año del *Desastre*, de la pérdida del imperio español ultramarino-, Cerdá y Rico, fruto de su creciente apasionamiento por la práctica fotográfica, decide construir en

Cabra una casa especialmente diseñada para ser una simbiosis de arquitectura regionalista, cómoda vivienda y estudio-laboratorio fotográfico. Arturo Cerdá tomó como modelo arquitectónico una casa –adscrita al regionalismo sevillano, con profusión de azulejos- de Triana que el propio Cerdá se encargó de fotografiar con detenimiento. El médico-fotógrafo hizo gestiones para trasladar a Cabra a unos albañiles especializados en construir bóvedas de ladrillo sin ayuda de cerchas o moldes y en la colocación de azulejos. Cerdá, como es lógico, realizó un reportaje gráfico del proceso de derribo de su antigua vivienda y de las fases constructivas de la nueva sobre el mismo solar hasta la finalización, en 1900, de la flamante residencia familiar. Dicha casa –conservada y en la actualidad destinada a albergar el archivo de los fondos fotográficos de Cerdá- constaba de dos plantas con un amplio patio cuadrado como elemento central distribuidor del espacio alrededor del cual se abrían las distintas dependencias, si bien el techo de dicho patio en la planta baja –y por tanto el suelo de la primera- estaba conformado a base de grandes y fuertes losas de cristal transparente, lo que le confería una especial luminosidad a la planta inferior muy adecuada para fotografiar en ella; a su vez, una gran montera acristalada cubría el patio de la planta primera, lo que producía una luz cenital excelente para servir todo el perímetro como expositor permanente de fotografías. Para completar la casa-estudio fotográfico, la proveyó de una sala destinada a ser laboratorio de revelado dotada con un ventanal con cristales verde, rojo y blanco que usaba indistintamente según le convenía en cada momento de los procesos químicos pertinentes para revelar. En este singular laboratorio o *cuarto oscuro*, Cerdá se permitía el lujo de utilizar la luz solar para ampliar sus negativos, cuya calidad final era asombrosa.

Como consecuencia de la muerte de su esposa –seis años menor que él-, el 28 de junio de 1902, Arturo Cerdá decide abandonar la práctica profesional de la medicina –aunque continuará toda su vida atendiendo las enfermedades de sus familiares y amigos-, y en paralelo descarga sobre sus hijos mayores muchas de las responsabilidades en la administración del patrimonio familiar, lo que permitió dedicarse en cuerpo y alma a la fotografía y viajar numerosas veces por el territorio nacional, Norte de África y Europa.

La dedicación exclusiva a la fotografía le permite presentarse a múltiples concursos nacionales –y algunos internacionales-, consiguiendo no pocos galardones, lo que da cuenta de su dominio técnico y de estar al tanto de las modas y avances en el campo del arte de Daguerre. Las fotografías de Cerdá son publicadas en varias revistas especializadas tales como *La Fotografía*, *La Fotografía Práctica*, *Photos*, *Graphos Ilustrado* y –la prestigiosa publicación inglesa- *Photograms of the Year*. Cerdá emprendió tempranamente –en 1899- la práctica de los reportajes fotográficos, siendo el primero una serie de placas acerca de la inauguración del puente férreo –sobre el que pasaba una línea ferroviaria- a su paso por

el río Salado –en Cabra del Santo Cristo-, lo que significa que Cerdá y Rico había asumido el concepto de fotoperiodismo, por aquellas fechas tan en mantillas en el panorama informativo nacional, a la vez que mediante ese reportaje se patentizaba gráficamente el progreso técnico experimentado en España, pues la vertebración de las comunicaciones se realizaba sobre todo gracias al tren, existiendo, desde hacía más de cuarenta años, una sólida tradición de plasmar visualmente los avances técnicos –con protagonismo del ferrocarril- operados en el reinado isabelino; además, tras el mazazo en todos los órdenes –político, intelectual, social, militar, etc.- sufrido como consecuencia del Desastre del 98, y el subsiguiente surgimiento de corrientes de pensamiento regeneracionistas, Cerdá y Rico parece asumirlas por vía de su producción fotográfica, pues este reportaje daría fe de la voluntad de modernizar el país a toda costa.

En 1900 realiza un segundo reportaje en la localidad alicantina de Santa Pola para hacer unas placas de un eclipse solar. Ese mismo año y el siguiente, se traslada a Barcelona y Valencia para fotografiar las procesiones del Corpus, pues no en balde Arturo Cerdá tendrá como una de sus temáticas predilectas las manifestaciones de religión popular. En 1903 viaja a Madrid para hacer un reportaje sobre el solemne y multitudinario sepelio de Emilio Castelar, descollando las fotografías de la comitiva fúnebre a las puertas del Congreso de los Diputados. En 1904, el recién coronado rey, Alfonso XIII, viaja a Granada, personándose Cerdá y Rico para fotografiar al monarca en loor de multitudes. En todos estos reportajes, la técnica favorita será la fotografía estereoscópica, pues su posterior visionado ofrecía unas calidades extraordinarias y una sensación de tridimensionalidad y profundidad de



Escena maternal. Fotografía incluida en el volumen correspondiente a 1910, de la prestigiosa revista *Photogram of the Years*, con unas de las mejores del mundo de ese año.

enorme verosimilitud, si bien hay que acompañar esto con la infatigable labor de estudio de Cerdá, pues conocía a la perfección las innovaciones técnicas y las corrientes estéticas a nivel mundial –por la lectura de multitud de revistas especializadas, por la frecuentación de certámenes fotográficos nacionales e internacionales y por las tertulias con pintores y fotógrafos *amateurs*-, llegando a digerirlas perfectamente para no quedarse encasillado en unos modos fotográficos obsoletos –como les ocurría a la mayoría de los operadores profesionales jiennenses-, ni mucho menos encapsulado en un medio geográfico –Cabra del Santo Cristo- alejado de cualquier centro artístico pujante.

Cerdá nunca perderá la ligazón con su Monóvar natal, pues todos los veranos viajaba hasta allí para pasar una temporada en compañía de su hermano Enrique y arreglar asuntos relativos a la gestión de las fincas agrícolas –de las que continuaba siendo titular- y asuntos mercantiles. Habitualmente iba a Monóvar durante los estíos acompañado de su hija Pura al menos mientras estuvo soltera. E igualmente, dos de sus hijos, Saturnino y Telesforo, se irían de Cabra del Santo Cristo para establecerse definitivamente en Monóvar y ponerse al frente de los negocios familiares, llegando el primero a ser alcalde de la ciudad alicantina en 1929.

Durante los últimos seis años de su vida, Cerdá restringió los viajes fuera de Cabra del Santo Cristo debido no sólo a los achaques naturales de la edad, sino sobremanera a una afección respiratoria a la que, quizá, contribuyeron a desarrollar los años dedicados a manipular ácidos y otros productos químicos en el laboratorio de revelado. Cerdá y Rico jamás dejó de fotografiar hasta que la muerte le sorprendió el 15 de febrero de 1921 a consecuencia de un enfisema pulmonar. Fue enterrado en el panteón familiar del cementerio de Cabra del Santo Cristo y en el que reposaba el cuerpo de su mujer.

2. CARACTERÍSTICAS DE LA OBRA FOTOGRÁFICA DE CERDÁ Y RICO

En el último tercio del s. XIX se desarrolla paulatinamente el fenómeno de los fotógrafos aficionados, que serán aquellos hombres de diferentes estratos de la clase media cuyo *hobby* será la fotografía, y al no tener que dedicarse profesionalmente a ella (a los manidos retratos de estudio, que eran la columna vertebral del negocio fotográfico), tendrán una libertad absoluta en la elección del tema fotografiable, e incorporarán sólo una pequeña porción de los códigos narrativos visuales del XIX desarrollados por los fotógrafos profesionales, nadando por lo tanto a placer en unas aguas fotográficas cuyas fuentes eran la estética del cinematógrafo y el naciente fotoperiodismo, consiguiendo merced a ello construir una imagen de la sociedad pasada por el tamiz de su mentalidad mesocrática; es decir, los

operadores aficionados recrearán, por medio de sus placas, la vida, los usos y costumbres instalados en la regencia de María Cristina y el reinado de Alfonso XIII. Esa recreación de la vida ciudadana se efectuará en función de las pautas culturales predominantes en la burguesía liberal, por lo que sólo se fotografiarán aquellas escenas que se adecuen al marco conceptual de los valores burgueses, desechando *inmortalizar* aquello que repugne a la mentalidad de las clases medias y medias altas.

Estos *amateurs*, merced a sus posibilidades económicas, se beneficiarán de los adelantos técnicos y manejarán buenos equipos fotográficos, que llevarán consigo en excursiones y viajes, tomando instantáneas de todos los acontecimientos de cierta relevancia en la ciudad y registrando la vida cotidiana de los jiennenses. Su modalidad fotográfica preferida será la estereoscópica, pues a través de visores especiales contemplaban las fotos con una verosímil sensación de tridimensionalidad.

El hecho de que Cerdá, en calidad de aficionado fotografiara para deleite suyo y por extensión para el de su círculo más íntimo, le permitió experimentar y bucear en las nuevas tendencias fotográficas, de las que estaba tan bien informado. Eso sí, no pretendió que su obra quedase sin conocer, como demuestran los elogios recibidos por afamados operadores aficionados, la exitosa participación en concursos, la inserción de fotos suyas en diferentes publicaciones y la correspondencia cruzada con otros fotógrafos españoles, en la que éstos adjuntaban fotografías de su cosecha para que sus colegas las admirasen y conociesen su obra. Todo esto suponía un limo vivificador para la producción de Cerdá, pues nunca se quedó encasillado ni se movió en el extrarradio de las más pujantes corrientes fotográficas. Así, por ejemplo, su faceta retratística, que consume una porción importante de sus instantáneas, denota el profundo conocimiento de la fotografía y pintura del s. XIX. Cerdá dispuso de modernos equipos: una cámara francesa *Ontoscope* y otra de la casa *Jules Richard* modelo *Le Glyphoscope*, ambas para cristales de 4'5 x 10'7 cms.

El pictorialismo, nacido en 1891, es un planteamiento artístico muy bien trabado conceptualmente que parte del impresionismo, tanto en su vertiente pictórica como escultórica, se entronca con el gusto por los temas populares y costumbristas auspiciados por la Academia e intenta nivelar artísticamente la fotografía con la pintura, empleando para tal fin un puñado de técnicas precursoras de la estética del cinematógrafo y que, asimismo, pretenden excavar en la realidad que nos ofrecen las sensaciones visuales para traspasarla, para aprehender lo surreal, lo que se encuentra más allá. La burguesía será la impulsora del pictorialismo, pretendiendo apartarse de la adocenada comercialización de la fotografía generada por los operadores profesionales, por lo que manipulaban las imágenes introduciendo neblinas y esfumatos, rehuyendo la nitidez. Asimismo en España el pictorialismo estuvo muy influido por el regeneracionismo que espoleó las conciencias

de muchos intelectuales tras el Desastre del 98, buscando este movimiento fotográfico captar la esencia de lo español por medio de lo etnográfico y antropológico que late en el regionalismo, haciendo el fotógrafo de director de escena, recolocando a las personas hasta componer una pose específica -los encuadres están preconcebidos-, consiguiendo así una fotografía a caballo entre el documentalismo y lo artístico. Este movimiento fotográfico haría furor entre lo más granado de los operadores aficionados hispanos -los profesionales rechazarían en bloque este *ismo* fotográfico- en el primer tercio del s. XX, por lo que Cerdá estuvo realmente a gusto en él, erigiéndose como un maestro de talla nacional. Precisamente, una de las variantes del pictorialismo más genuinas en la obra de este fotógrafo será la serie de retratos realizados a sus nietos -con especial predilección por



Escena en el huerto, fotografía de marcado carácter pictorialista.

dos de ellos-, pues acostumbraba a tomarlos como obedientes modelos para generar un amplísimo repertorio de gestos y disfraces gracias, todo hay que decirlo, a las buenas dotes naturales mostradas por los niños. Este interesante conjunto fotográfico -sin parangón con el de otro operador *amateur* o profesional a escala nacional-, creo que recibe una clara influencia del cinematógrafo, pues la particular *mirada del cine* es interiorizada por Arturo Cerdá, que traslada a sus placas los enfoques, encuadres y temáticas del cinema muy inteligentemente, de manera que realizó numerosas tiradas fotográficas secuenciales a modo de fotogramas. Un ejemplo de esto es la serie de fotografías que representan escenas de borrachos en la taberna o en la calle, o también las que se desarrollan en el interior de estudios de escultores y que tienen un fondo irónico, e incluso los retratos de sus dos nietos modelos por excelencia están inspiradas muchas veces en el cine cómico americano o en las películas de aventuras. En cualquier caso, el concepto de foto fija extraída de un film,



Uno de sus modelos preferidos, su nieto Arturo, aparece aquí como *bibliotecario* según fotografía tomada en 1907.

repercutirá tanto en Cerdá y Rico, que su obra recorrerá un camino plástico *cinematografiado* en sus últimos quince o dieciséis años.

Fotografió múltiples aspectos de la vida cotidiana en Cabra del Santo Cristo, registrando visualmente la religiosidad popular, las labores agrícolas cerealísticas y olivareras, o la industria artesanal del esparto, como manifestaciones de los usos y costumbres tradicionales, teniendo el contrapunto de otras facetas de la vida moderna que Cerdá y Rico se cuidó de plasmar en imágenes como forma de explicitar las diferencias entre el mundo rural y urbano de la España de fines del XIX y principios del XX.

Una temática fotográfica que circuló a menudo por canales soterrados fue la erótica, que a menudo andaba por el filo de la navaja de lo artístico para enmascarar la finalidad psicalíptica. La estrecha amistad de Arturo Cerdá con pintores como López Mezquita, Rodríguez Acosta e incluso Sorolla influyó mucho en esta modalidad fotográfica, pues habitualmente las modelos adoptaban poses pretendidamente pictóricas bien en el estudio de un pintor o en escenarios campestres (para constatar la unión entre el cuerpo femenino y la Naturaleza). A veces es difícil trazar con nitidez la frontera entre las fotografías de desnudos femeninos de raíz pictorialista de aquéllas que estaban pensadas para abastecer el mercado de fotos eróticas, aunque las instantáneas de Cerdá y Rico tienen siempre un regusto artístico ligado a la iconografía pictórica de finales del s. XIX y primeros años del s. XX que las alejan de las burdas fotografías hechas por manos anónimas destinadas al mercadeo, con lo cual, Cerdá demostrará su genio fotográfico imprimiendo a dichas instantáneas un aura de elegancia muy similar a la lograda por los pintores simbolistas de finales del s. XIX.

La infatigable experimentación de Cerdá le lleva a probar fortuna con la denominada *fotografía directa*. Esta corriente que aboga por la «fotografía pura» nace de la mano de Alfred Stieglitz, y resulta la antítesis del pictorialismo: la clave de la fotografía directa es la aversión a cualquier alteración de la naturalidad, retocado o manipulado de los negativos o copias, pues se reputaba a la fotografía como un medio artístico legítimo en sí mismo, que no requería de maquillajes ni afeites para ser una modalidad artística más. Alfred Stieglitz, en 1907, toma una célebre fotografía titulada *The Steerage* (*La cubierta del barco*) –el autor la considerará la mejor de toda su obra– en la que un grupo abigarrado de personas deambula por la cubierta del transatlántico de lujo *Kaiser Wilhelm II*. Esta fotografía debió conocerla –y admirarla– Arturo Cerdá, pues toma varias muy similares con motivo del viaje que efectuó a Tánger en 1907, y en varias ocasiones acudió a esta modalidad de fotografía directa, sobre todo cuando quería registrar aspectos relacionados con la modernidad.



Modelo del pintor López Mezquita, 1905.

La fotografía en color también fue practicada por Cerdá con éxito nada más nacer este procedimiento a principios del s. XX, pues entre 1908 y 1912 tomará bastantes placas autocromas de retratos y bodegones. Las naturalezas muertas a base de jarrones con flores variadas serán las predilectas de Cerdá, aunque también incorpora a los bodegones piezas de cerámica o de cristal muy en la línea de la pintura barroca –denominada en el s. XVII *pintura del silencio*–, pero no sólo se limita a repetir manidas composiciones, sino que inserta en los bodegones elementos ornamentales y botellas que reactualizan el lenguaje de los bodegones. En este sentido, la figura referencial para Cerdá y Rico fue Santiago Ramón y Cajal, pues amén de perfeccionar el proceso de fotografiar en color, hizo placas autocromas de bodegones de marcado acento moderno al colocar botellas de anís del Mono



Emigrantes. Fotografía que nada tiene que envidiar a la semejante tomada por Stieglitz.

y de ron Negrita junto a una fuente con frutas, y además, Cajal y Cerdá fueron amigos, como demuestra que en el patio de su casa cabrileña, Arturo Cerdá tuviese colgado un autorretrato fotográfico del célebre histólogo. Pero Cerdá y Rico no se encasilló en los bodegones autocromos, sino que es autor de numerosos retratos en color, algunos de los cuales pertenecen al pictorialismo.

Asimismo hay que traer a colación otras placas, que registran parajes naturales jiennenses, y que son fotografías pioneras a nivel nacional, pues se hicieron en una fecha tan temprana como la de 1910, lo que demuestra la visión de futuro de Arturo Cerdá. El hecho de fotografiar en color suponía estar a la última en cuanto a la técnica y lenguaje fotográficos, y esto viene a respaldar la altura fotográfica de Cerdá y Rico. Como apéndice de la fotografía de parajes naturales, Cerdá registró obsesivamente escenas acuáticas, en las cuales el protagonista es el mar, un río, un arroyo...lo que habría que conectarlo quizá con la pintura realizada por su amigo Sorolla, que tantos matices lumínicos logró en sus lienzos en los que el mar es un elemento imprescindible, aunque también otros operadores habían tomado con anterioridad instantáneas análogas.

A fines del XIX una modalidad fotográfica, la estereoscópica, gana adeptos a velocidades meteóricas entre los operadores profesionales y, sobre todo, entre los aficionados. La fotografía estereoscópica -o verascópica- consistía en una doble toma de cada fotografía, captada con cámaras provistas de dos objetivos levemente convergentes y separados 65 milímetros y situados uno al lado del otro. Estaban provistos de un solo obturador, de forma que ambas lentes captaban a la vez cualquier imagen que era impresionada por separado en dos espacios de la placa negativa. Una vez positivadas y copiadas en papel o cristal -este soporte era el preferido-, habían de contemplarse con unos visores

especiales que producían en el espectador una impactante sensación de profundidad y tridimensionalidad en los objetos, paisajes o personas fotografiados. No es de extrañar que en las ferias de cada localidad se instalasen barracas de fotografía verascópica muy visitadas por las clases populares, que visionaban las placas mientras escuchaban música procedente de gramófonos o de organillos. Sólo la irrupción del cinematógrafo acabaría con estos espectáculos ópticos, sobrevivientes hasta la década de 1920. Pues bien, la mayoría de la producción fotográfica de Cerdá es estereoscópica, pues él encontró en esta modalidad el mejor medio para expresar su sensibilidad.

Muchas de las instantáneas de Cerdá y Rico –estereoscópicas sobre todo- pueden ser encajadas a caballo entre la fotografía documental y la popular, y a mi juicio –y sin pretensiones de grandilocuencia-, las fotos de Cerdá referidas a trabajos cotidianos, labores agrícolas y ganaderas y oficios artesanales superan con creces, por su técnica, pulsión emotiva y fuerza narrativa visual, a las de cualquier otro operador en el ámbito nacional. En este campo resaltan las series de fotografías de: lavaderos públicos –situados en diferentes poblaciones españolas-, trabajos de pesca en muelles y embarcaderos, pastoreo, recogida de aceituna, escenas de lagar, fabricación de tejas, lañadores, alfareros, toneleros, aladrosos, fábricas de zapatos, carpinteros, cordeleros, etc., etc. En este abigarrado conjunto fotográfico, no cabe duda que debió influir la obra del resto de operadores aficionados jiennenses con los que tan continuado contacto tuvo Cerdá, pues hacia 1912 empiezan a reunirse para hacer tertulia fotográfica un puñado de aficionados jiennenses en el Café España, que estaba situado en la plaza de San Francisco y era uno de los ámbitos de sociabilidad preferidos por las clases medias porque su dueño, Enrique Cañada, era un fotógrafo aficionado. Estos tertulianos-fotógrafos serán Arturo Dalías, Manuel Alcázar, Jaime Roselló, Eduardo Arroyo, Ramón Espantaleón, Manuel Aguado, José Mediano, Vicente Santón y Antonio Zárraga, ejerciendo sobre todos ellos su magisterio Arturo Cerdá y Rico. Ellos introducirán aire fresco en la fotografía de Jaén porque participarán en concursos y exposiciones, intercambiarán sus obras e incluso realizarán documentales cinematográficos en la ciudad, como fue el caso del médico Eduardo Arroyo, el cual compró una cámara en 1928, rodando cortos documentales ese año y el siguiente en Jaén y Sevilla.

Cerdá y Rico también se integrará en los círculos artísticos granadinos, sobremanera en el mundillo de los pintores y fotógrafos, pues él, como excelente aficionado a la fotografía, encontró en Granada una vida cultural de más altos vuelos que la existente en Jaén. En dicha ciudad, tramará gran amistad con un selecto grupo de artistas entre los que descollaron: los pintores José María Rodríguez Acosta, Vicente León Callejas y Rafael Latorre Viedma, José María López Mezquita y el escultor Pablo Loyzaga Gutiérrez. Arturo Cerdá visitará con frecuencia los respectivos estudios de los antedichos artistas impulsado por afinidades estéticas y lazos amicales, y junto a ellos se retratará, componiendo escenas

muy permeadas por el pictorialismo y el pujante cinematógrafo. Estas fotografías de Cerdá y Rico y los artistas granadinos en el interior de sus estudios, rodeados de cuadros, bocetos, esculturas y modelos, suponen un corpus documental jugosísimo por la polisemia que pueden hacerse de sus lecturas, destacando el sentido del humor que suele habitar en estas composiciones.

Cerdá, en el último tercio del s. XIX, frecuentará el estudio del fotógrafo José García Ayola para hacerse retratos familiares, bien con su mujer o con alguno de sus hijos. Y respecto a los fotógrafos aficionados, destacará la relación amistosa con Manuel Martínez de Victoria, lo que dará como fruto una influencia recíproca de sensibilidades artísticas entre Cerdá y Martínez de Victoria, la cual se reforzaba al intercambiarse bastantes fotografías –una práctica habitual entre los aficionados.

Hay que resaltar que en Granada la fotografía recibiría un decisivo impulso merced a la creación de la Sección de Fotografía del Centro Artístico y Literario, pues desde 1912, sus componentes, en virtud de la práctica excursionista, la practicarán a placer al sentirse respaldados por una entidad de este calibre, lo que en cierta medida institucionaliza la práctica fotográfica y la dota de prestigio a ojos de los cenáculos académicos.

3. LOS VIAJES FOTOGRÁFICOS DE CERDÁ: DOCUMENTALISMO Y ORIENTALISMO

El turismo se desarrolló en la segunda mitad del s. XIX entre las clases pudientes, y a finales de dicha centuria las capas medias altas de la sociedad española se han sumado



Barcelona. Panorámica del puerto y monumento a Colón, h. 1910.

a la práctica turística y excursionista, por lo que florecen en diversas ciudades sociedades culturales que fomentaron el excursionismo como una modalidad deportiva y saludable para contactar con la naturaleza y estudiar el patrimonio artístico. Arturo Cerdá, cámara en ristre, viajó por varias provincias andaluzas –especialmente por Jaén, Granada, Córdoba y Sevilla-, Alicante, Valencia, Toledo, Madrid, Salamanca, Ávila, Barcelona, etc. E incluso registró fotográficamente ciudades de intenso cosmopolitismo como Venecia o París, o enclaves del norte de África, debiendo destacar el extenso reportaje gráfico que realizó en la ciudad de Tánger en 1907. Este viaje norteafricano hay que contextualizarlo en la corriente estética del orientalismo, cuyo vigor se mantuvo desde la segunda mitad del s. XIX hasta las dos primeras décadas del s. XX y que implicaba la revalorización en varios planos artísticos –arquitectura, pintura y literatura- de la cultura oriental, tenida como algo exótico, lujoso y decadente.

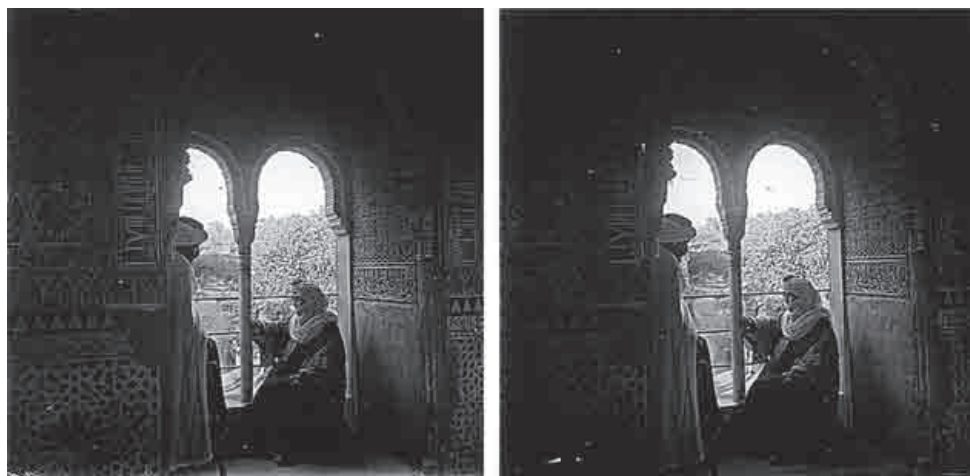


Tanger. Un aguador, 1907.

Cerdá y Rico, dentro de sus frecuentes recorridos turísticos, captará con su cámara el interior de la mezquita de Córdoba así como diferentes espacios de la Alhambra -como el patio de los Leones-, e igualmente esta valoración del patrimonio islámico se explicita en los baños árabes de Granada. No obstante, el interés fotográfico que despertaban estos monumentos no era para vindicar el pasado andalusí como elemento sustancial de la historia española (y andaluza), sino que eran vistos como la pervivencia patrimonial de un pasado musulmán que aportaba rasgos exóticos y que, además, fruto de la imagen estereotipada colonial, permitía establecer una fácil asociación con el *modus vivendi* de las colonias de cultura islámica, con lo cual, la fotografía de los operadores aficionados españoles –es el caso de Cerdá y Rico-, arrojaba la posibilidad de realizar un presentismo, es decir, situar en monumentos hispanomusulmanes *escenas morunas* o retratarse teniendo

como forillos decorados musulmanes. En Arturo Cerdá, esta presentización de la cultura andalusí a través de la fotografía está condicionada por el conocimiento directo que él tenía del norte de África, en concreto de Tánger, a raíz de ejercer España labores de protectorado en una zona de Marruecos como consecuencia de la Conferencia de Algeciras de 1906. El orientalismo que le interesará a Cerdá será el árabe –por la herencia patrimonial y cultural española y por el protectorado marroquí–, por lo que las escenas pictorialistas se desarrollan bien en estudios con decorados que representan la arquitectura nazarí bien en diversos cármenes granadinos o en el propio complejo palaciego de la Alhambra.

De otro lado, la fascinación por el Egipto faraónico queda testimoniada en una de las visitas de Cerdá a Madrid, pues visita el Museo Arqueológico Nacional y toma fotografías de la sala donde se exponían momias y sarcófagos procedentes de tumbas egipcias, no en balde los arqueólogos de principios del s. XX ya utilizaban con profusión las cámaras para documentar sus hallazgos.



Escena en la Torre de la Cautiva de la Alhambra, h. 1903.

4. LA MODERNIDAD DE LA FOTOGRAFÍA DE CERDÁ Y RICO

En cada provincia española podemos encontrar fotógrafos aficionados coetáneos de Arturo Cerdá que, básicamente, siguieron similares códigos narrativos visuales y realizaron instantáneas de la vida y costumbres de sus respectivas ciudades. Sin embargo, la producción fotográfica de Cerdá y Rico resulta excepcional por varios motivos. En primer lugar, la calidad de sus miles de fotos se mantiene sin altibajos, lo que implica un dominio absoluto de la técnica fotográfica, y en segundo lugar, no sólo simultaneó distintas corrientes fotográficas (pictorialismo, fotografía directa, fotoperiodismo, etc.),

sino que muchas de sus placas tienen un sello de modernidad que solamente se da en los operadores fotográficos únicos.



En el telar, 1904

El grueso de la obra de Cerdá, como ya se ha comentado, está dentro de la fotografía estereoscópica, que si bien gozó durante algunas décadas de un atractivo singular en las sesiones privadas y comerciales (en ferias) del último tercio del s. XIX y principios del s. XX, todavía hoy, acostumbrados como estamos a un mundo de tecnología digital y adelantos informáticos, tiene cierto embrujo contemplar los cristales verascópicos. Y el visionado de las instantáneas de Cerdá, lejos de suponer un simple ejercicio de nostalgia, constituye una prueba de un hombre que tuvo una enorme visión de futuro, puesto que prestó interés a determinados aspectos de la sociedad que hoy se revalorizan desde las instituciones y organismos. Así por ejemplo, Cerdá dirigió su cámara hacia los paisajes naturales jiennenses en particular y andaluces en general, tuvo una sensibilidad acusada para recoger con su mirada los usos y costumbres que englobamos dentro de la etnografía, pues él veía el mundo rural de la sierra como una forma de vida ancestral digna de ser valorada. Absolutamente todas sus fotografías logran dignificar las labores tradicionales, las diversas ocupaciones, humanizando en suma cualquier trabajo. Cerdá se ocupa mucho de las fiestas populares, ya sean ferias, carnavales o la religiosidad popular, y en dichas placas capta lo espontáneo de dichas celebraciones. Pero igualmente Cerdá fotografía la cara más novedosa de la vida urbana y de la era industrial, imprimiéndole aquí a su obra una elocuente modernidad, análoga a la de los mejores fotógrafos europeos y estadounidenses.

Por todo ello, las fotografías de Cerdá y Rico, lejos de ser una arqueología de la memoria, una mirada a formas de vida preteridas, constituyen un inmejorable ejercicio

de recuperación de un pasado que, en diverso grado, continúa injertado en el presente. Ahí reside el misterio de la modernidad: en saber plasmar artísticamente aquello que se mantiene siempre vigente con el paso del tiempo.



Arturo Cerdá y sus seis hijos en la casa familiar de Cabra del Santo Cristo, 1903.