

José Rodrigo

02



cehiform CENTRO HISTÓRICO
FOTOGRAFICO
REGIÓN DE MURCIA

Director de la Colección

Juan Manuel Díaz Burgos

Texto y selección de imágenes

Manuel Muñoz Clares

Procedencia de las fotografías

Fondo Cultural Espín

Caja de Ahorros del Mediterráneo

Archivo Municipal de Lorca

Fondo Menchón-Rodrigo

Positivado

Laboratorio digital Yelow

Antonio López Mateo

Juan Manuel Díaz Burgos

Diseño

Tropa

Imprime

Artes Gráficas Novograf, S.A.

Dep. legal: MU-2.363-2002



Región de Murcia
Presidencia

Dirección de Proyectos e Iniciativas Culturales
Murcia Cultural, S.A.



CAM

Caja de Ahorros
del Mediterráneo

José Rodrigo

Ἰοσὲφ Ῥοδρίγο





José Rodríguez

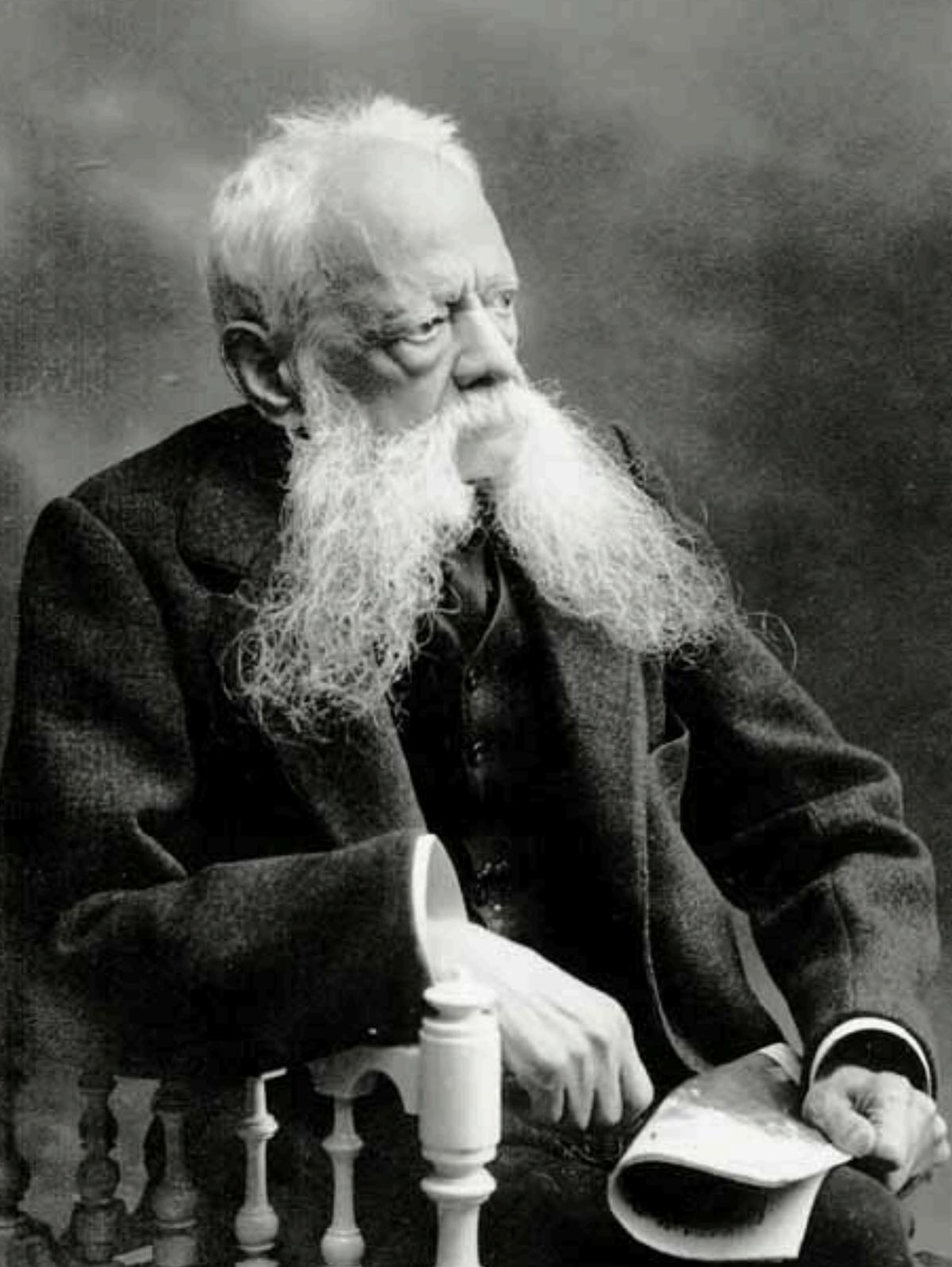
Nace en Lorca en 1837, dos años antes del "nacimiento oficial" de la fotografía. Los años en que ejerce su profesión nos permiten encuadrarlo entre los fotógrafos históricos. Aprendió el oficio en Valencia y Barcelona, teniendo como principal maestro al francés L. Rovira. El establecimiento de Rodríguez en su ciudad natal se produjo en los primeros años de la década de 1860 y posiblemente lo hiciera en asociación con el pintor Rebollo. Se instaló en solitario comenzando a trabajar en retratos, paisajes urbanos y rurales de su entorno inmediato y a componer una interesante galería de personajes populares y de oficios.

En la década de los 70 realiza una serie excepcional de una veintena de imágenes sobre la Cartagena cantonal sitiada, aprovechando su paso fugaz por la ciudad; y por

encargo de las sociedades mineras de la Cuenca del Almanzora (Almería) pasa una larga temporada establecido en Cuevas y Vera fotografiando los yacimientos mineros de Sierra Almagrera, en especial, y los de todo el Levante murciano hasta Mazarrón. Este último será uno de sus trabajos más meritorios y el primero que le sacará de la condición de "retratista" para ser incluido en la de "artista fotógrafo".

Desde los primeros años de la década de los 80 hasta 1916, Rodrigo vivió en Lorca. Abrió taller en la calle del Águila, enclave céntrico de la ciudad que era lugar de residencia de la burguesía media y alta. Desde él condujo su vida profesional con acierto al absorber prácticamente toda la demanda fotográfica y popularizar el retrato hasta un nivel nunca antes alcanzado. En estos

años lorquinos la producción de Rodrigo muestra dos momentos cumbre que señalan una actividad intensa entre el final de los 80 y primeros años del siglo XX. Es cuando trabaja en la ilustración del libro *Murcia y Albacete*, de Amador de los Ríos, publicado en Barcelona en 1889, y en la confección de una serie amplia de personajes y tomas callejeras de las procesiones de Semana Santa. La última actividad pública de Rodrigo de cierta importancia será su participación en la muestra regional celebrada en Murcia en 1900, en donde fue premiado junto a relevantes fotógrafos de otras ciudades. Antes de su muerte habían entrado en el taller como ayudantes y aprendices del oficio Menchón y Aledo, los dos fotógrafos más representativos de la generación siguiente.



José Rodrigo (1937-1916)¹ | Manuel Muñoz Clares

I. Concepto y uso de la fotografía histórica

No parece ya necesario insistir en el valor que tienen las imágenes del pasado para ilustrar y reforzar visualmente el devenir histórico o las posibilidades deductivas e inductivas que ofrecen ciertas representaciones simbólicas cuya consulta es indispensable para comprender en su totalidad parcelas de la historia del pensamiento y la cultura. Tradicionalmente, estas imágenes han sido extraídas de la pintura, el grabado y el dibujo, así como de las demás actividades encuadradas en las Bellas Artes y Oficios Artísticos. Ahora bien, desde la presentación oficial del invento de Daguerre en la Academia de las Ciencias de París, el 19 de agosto de 1839, una nueva posibilidad de captación de lo real se adivinó. Arago, el prohombre francés, en su discurso de presentación del nuevo descubrimiento, apuntaba ya las ventajas que supondría su aplicación a ciencias tan diversas como la Arqueología o la Astronomía y su valor como instrumento democratizador del arte. Estas previsiones, entre otras, se cumplieron con creces en un corto espacio de tiempo. Arago contemplaba el daguerrotipo, precursor de la fotografía que hoy conocemos, como un extraordinario auxiliar de la investigación científica en tanto que actuaba como paralizador objetivo de imágenes en el tiempo, permitiendo así su análisis y estudio, frente a la subjetividad que podía

[1]. El presente texto está basado en los trabajos que con anterioridad he dedicado a la figura y la obra del fotógrafo: *José Rodrigo, fotógrafo (1837-1916)*. *Semana Santa en Lorca*. Ed. Ayuntamiento de Lorca. Murcia 1987; "La fotografía en Lorca. 1860-1916". CUADERNO ESPÍN nº 3. Lorca 1987; págs. 49-59; "Notas sobre la fotografía histórica como fuente de documentación social. José Rodrigo y sus álbumes de retratos (1870-1876)". Rev. GESTAE. Ed. Gestae-Taller de Historia. Murcia 1989; págs. 163-173. "El fotógrafo Rodrigo y Almería (1874-1884)". *El siglo minero*. Ed. Instituto de Estudios Almerienses. Almería 1991; págs. 45-63.

achacársele al dibujo o al grabado. En realidad estaba ensalzando lo que suponía, y con acierto, un nuevo modo de almacenar experiencia y conocimiento.

Aparte de esa cualidad científica, hoy más patente que nunca, y sin obviar tampoco su vertiente exclusivamente estética, la actividad fotográfica cobró de inmediato un valor socio-histórico gracias a su rápida difusión, a un número alto de profesionales y aficionados practicantes, a los temas elegidos en un primer momento (fundamentalmente el retrato, las vistas de ciudades y monumentos y la reproducción de obras artísticas que tenían una más fácil salida comercial), a los usos a los que se destinó y a los rápidos avances técnicos conseguidos para agilizar las diferentes fases del proceso fotográfico. El auge de esta profesión en el último tercio del s. XIX originó una extensa y heterogénea producción que es capaz de sintetizar gráficamente nuestro pasado más inmediato. Lo que queda de ella en archivos especializados y en colecciones particulares requiere de todo nuestro esfuerzo para ser recuperado en orden a su carácter doblemente histórico: por su interés como testimonio pretérito y como parte viva de la historia de la fotografía. El concepto “fotografía histórica” se ha definido en base a dos criterios dispares: el primero, basado en los adelantos de la técnica fotográfica que quedarían relativamente estabilizados en la última década del s. XIX con la generalización del gelatino-bromuro –la conocida “placa seca”–, la aparición de máquinas fácilmente transportables y la consolidación de industrias dedicadas al suministro de todo tipo de material, tanto para el profesional como

para el amateur; y el segundo, incardinando la fotografía en hechos históricos generales que marcan un cambio de época, combinando estos datos con la propia evolución del medio para obtener así una fecha hito alrededor de 1914, año en que comienza la 1ª Guerra Mundial y en el que se puede observar una decadencia del fotógrafo tradicional, así como una reestructuración del oficio en atención a nuevos criterios de captación de la imagen y a una alteración estética en la demanda. Así pues, el período comprendido entre 1839 y 1914 puede tomarse como válido para estudiar el desarrollo de la fotografía en blanco y negro, desde los inicios hasta su tipificación técnica, caracterizándolo como “etapa histórica”, entendida ésta como fase de generación y experimentación en los campos mecánico y artístico.

Las fotografías comprendidas entre esas dos fechas son hoy objeto de consulta como fuente documental plástica capaz de mostrar fragmentos de una vida pasada más directamente que el documento escrito, aunque con un valor informativo totalmente distinto que procede de las cualidades intrínsecas de este tipo documental. El empleo más corriente de la imagen es el de mera ilustración, utilizándola como “... una cita, lo cual asimila un libro de fotografías a un libro de citas”². Este uso de la fotografía antigua soporta una tradición romántica heredada del valor que los primeros fotógrafos dieron a su trabajo, enfocado a preservar testimonialmente unos modos de vida que desaparecían de forma rápida al contacto con la fuerte industrialización de la segunda mitad del s. XIX. Es preciso que nos desembaracemos de ese pre-

². SONTAG, S. *Sobre la fotografía*. Ed. Edhasa. Barcelona 1981; pág. 82.

juicio y que nos acerquemos a la imagen como fuente de información, sustrayéndonos a la nostalgia a que es capaz de movernos. Susan Sontag lo expresa de este modo: “La sabiduría última de la imagen fotográfica es decirnos: Esta es la superficie. Ahora piensen, o mejor sientan, intuyan, qué hay más allá, cómo debe ser la realidad si ésta es su apariencia”.³ En otro momento nos descubre que las fotografías “...tienen la autoridad de un documento” y “...se toman como fragmentos de la realidad”.⁴

La utilización de una imagen histórica aislada y con un contenido unidireccional, no susceptible de otras interpretaciones, no presenta mayor problema que encontrar un texto o una oportunidad adecuada en donde encajarla como apostilla gráfica. Ahora bien, cuando las imágenes constituyen series sobre un mismo tema y de la relación entre ellas puede deducirse que nos hallamos ante un reportaje –utilizando términos de la fotografía de prensa–, entonces la consideración cambia y, al tratarlas, debemos imponernos un orden de actuación que nos oriente sobre las posibilidades que ofrecen de información y en qué sentido se manifiestan éstas. En un primer momento debemos considerar al emisor de la serie fotográfica averiguando quién es y todos los datos posibles que nos desvelen su trayectoria vital y profesional. Es conveniente delimitar su período de actividad, fijar las características de sus trabajos y el lugar o lugares donde los realiza, para qué clientela y qué rasgos son comunes o diferenciadores con respecto a otros colegas contem-

³. *Ibidem.*, pág. 33.

⁴. *Ibidem.*, pág. 84.

poráneos en su área de actuación. Estos datos, unidos al conocimiento que ya se va teniendo de la historia de la fotografía española, caracterizarán al fotógrafo y ayudarán a contextualizar con mayor acierto su obra. El siguiente paso será el de selección de imágenes seriadas, analizándolas aislada y conjuntamente desde el punto de vista de su composición para profundizar seguidamente en los distintos planos informativos. Este análisis permite descubrir un modo de hacer –de mirar, en este caso–, con sus hábitos y hallazgos renovadores, y nos conduce a una fragmentación iconográfica de la que resultará el valor multidireccional de la imagen. La contrastación documental es el último paso para utilizar plenamente las fotografías, que entonces se mostrarán como un excelente auxiliar de la investigación histórica o como parte esencial de ella.

II. José Rodrigo (1837-1916): un fotógrafo para la Historia

Si tratáramos de encontrar una palabra que nos devolviera concentrada la esencia de la Lorca de finales del s. XIX tendríamos que evocar forzosamente el nombre de Rodrigo. Volver a nombrar al fotógrafo José Rodrigo –a don Pepe, como le llamaran afectuosamente los contertulios de todas las horas en su taller– es una acción de estricta justicia con uno de los maestros más interesantes de la Región en un arte que lleva ya camino de cumplir dos siglos de historia desde su nacimiento, digamos, oficial. La fotografía de este testigo excepcional de su tiempo, con su peculiar profesionalidad y dedicación, que tenía como única meta reflejar la ciudad que lo acogía y el ca-

rácter y actividad de sus gentes, se convierte ahora por su temática en una fuente documental gráfica singularísima, de múltiples lecturas. Y por su cuidada y artística factura, en un motivo de reflexión estética que despierta nuestra capacidad de asombro, porque se produjo precisamente allí donde la necesidad o el interés parecían ofrecer escaso incentivo a una personalidad creadora como la suya. Para desarrollarla por extenso utilizó, con desventura, toda la variedad de expresiones propias del medio, las que permitían incorporar la constantemente renovada técnica fotográfica y los adelantos que sobre soporte de cristal y papel hacían las emulsiones fotosensibles. De su extensa labor –alcanzó los 79 años en activo– dentro y fuera de nuestra Región, a pesar de la pérdida de obra, han subsistido las suficientes muestras como para definir a través de ellas una calidad que coloca a Rodrigo, como fotógrafo consagrado, entre los pioneros de la profesionalización de este modo de expresión plástica entonces novedoso en Murcia.

En la figura de Rodrigo se dan cita dos factores que hacen de él un personaje para la historia de la fotografía regional y estatal. Primero, la propia calidad de su obra, que lo sitúa en un plano casi de igualdad con el resto de profesionales españoles de su época. Y, en segundo lugar, las fechas en que desarrolla su trabajo (h. 1864-1916), que cuadran perfectamente con las que se manejan para definir la etapa considerada “histórica” dentro de la evolución de la fotografía. Pero, además, con Rodrigo en Lorca, y casi a la misma vez que ocurría en Murcia y en otros centros poblacionales importantes, la sociedad adquiere conciencia de una “nueva profesión” que irá delimitándose

y definiendo sus funciones rápidamente. La pugna inicial que la fotografía mantuvo con las Bellas Artes y el interés que suscitó al principio como poco más que una curiosidad, dejarán paso pronto a una actividad lucrativa que se adoptaba por lo general como segunda profesión. La aceptación generalizada de la fotografía con sus características más genuinas, la marcará la ruptura de las asociaciones de fotógrafos y pintores miniaturistas, estos últimos encargados de imprimir a la imagen unas dosis de realidad de la que parecían carecer los primeros intentos. Esa “consciencia de ser fotógrafo” nace, por ejemplo, en Lorca como resultado de tener esta actividad como primera y única profesión. El caso de los primeros fotógrafos locales de los que se tiene noticia es similar al de algunos plateros lorquinos del s. XVIII, que, por similitud de técnicas y utensilios y una cierta relación entre el diseño de platería y el dibujo artístico, actuaron como grabadores desempeñando un oficio que en su grado de especialización les era ajeno. Este fenómeno ocurrirá siempre que la demanda de un trabajo específico sea escasa, recayendo la oferta entonces en manos de personas con una formación casi siempre autodidacta.

II.1 Fotógrafos en Lorca anteriores a Rodrigo

Ya está claro que José Rodrigo no fue un personaje aislado o extravagante, surgido de la nada. El invento de Daguerre se difundía rápidamente y si a Murcia las noticias sobre este descubrimiento llegan en 1840 y los primeros daguerrotipistas lo hacían en 1845⁵, para al resto de las principales ciuda-

⁵ MANZANERA, M. *La imagen transparente*. Ed. Fundación CajaMurcia. Murcia 2002; págs. 53-56.



El relojero y fotógrafo
Fernando Díaz Ponce, h. 1860

des de la Región no se deben señalar fechas mucho más tardías. Al margen de los fotógrafos ambulantes que pudieron acercarse a Lorca con motivo de la feria o en otras festividades especialmente significativas, de los que no se tiene constancia documental, tres son los personajes de los que sí se han conseguido datos ciertos sobre su trabajo en la fotografía durante los años 50 y principios de los 60. De Fernando Díaz Ponce, relojero y platero, dice Espín Rael que fue el primero en establecer la fotografía en Lorca hacia 1850.⁶ Había nacido en Cuevas (Almería), el 30 de marzo de 1814, y aparece vecindado en la parroquia lorquina de S. Mateo, en la calle de la Parrica, ya en 1857.⁷ En el padrón de 1871 declaraba llevar 23 años residiendo en Lorca, esto es, desde 1848. Es pues, a partir de esa fecha, si la afición del relojero fue temprana, cuando podríamos empezar a datar fotografías lorquinas –daguerrotipos– de las que no contamos con ningún ejemplar seguro ni con noticias de que lo haya.⁸ Por desgracia, tampoco existe la menor referencia a su labor, que debió abarcar sólo el retrato, salvo quizás un posible autorretrato ya sobre soporte de papel fechado al dorso en 1860⁹ que por su for-

⁶ ESPÍN RAEI, J. *Artistas y Artífices Levantinos*. Imp. La Tarde. Lorca 1931; pág. 412.

⁷ Archivo Municipal de Lorca (en adelante A.M.L.) Sala I, Leg. 219. Censo de Población de 1857. Parroquia de S. Mateo.

⁸ Quizás pudieran atribuírsele a Fernando Díaz Ponce los dos daguerrotipos que se conservan en el Fondo Cultural Espín, de la Caja de Ahorros del Mediterráneo (en adelante F.C.E.), en mal estado de conservación. Se trata en ambos casos de sendos retratos de caballeros desconocidos y no presentan signo alguno que delate su autoría. (Sign. Pl. 3, números de registro 2.066 y 2.067.)

⁹ Se conserva éste en el F.C.E. con la signatura 2-80. La fotografía de la plaza de Isabel II a la que se hace referencia más adelante también se encuentra en este Fondo y tiene la signatura 3-3. Esta última se ha atribuido a Rodrigo y es probable que el retrato de Díaz Ponce sea también de este mismo autor.

mato ovalado y calidad del objetivo con que fue tomado puede relacionarse con otra fotografía histórica para Lorca que representa la concentración de ciudadanos en la plaza de Isabel II (de España, hoy) con motivo de la inauguración del Instituto de 2ª Enseñanza en 1864. Estaba en activo con toda seguridad en 1861 y en 1887 parece haber muerto ya, pues no figura en los padrones de población en los que tan puntualmente lo hacía años atrás.

Las mismas fuentes documentales que servían para Díaz Ponce nos aclaran la vecindad de José Rebollo Zamora en la lorquina calle de la Peñica, nº 14, desde 1851. Profesor de la Academia Municipal de Dibujo Natural y de Adorno desde su creación en 1859¹⁰, su relación con la fotografía queda reflejada en el folleto explicativo de la exposición que la Sociedad Económica de Amigos del País de Lorca, establecida el 10 de octubre de 1862, abre al público al año siguiente. A ella concurre, en calidad de pintor, presentando también "...varios trabajos de fotografía, como son: retratos en tarjeta, media placa (daguerrotipo?) y vistas de esta población para estereóscopos...".¹¹ Se conserva obra suya firmada. Su actividad supone una ampliación de la oferta frente a Díaz Ponce. Hacía retratos principalmente y vistas de la ciudad estereoscópicas. La diferencia con Díaz Ponce, puesto que su autodidactismo parece lo más probable, la pone el grado de comercialización, diversificación y calidad que dio a sus trabajos.

¹⁰. ESPÍN RAEL, op. cit., pág. 412.

¹¹. *Sociedad Económica de Amigos del País. Exposición Agrícola Industrial de 1863*. Imp. J.B. Campoy. Lorca (Murcia) 1863; págs. 42-43.



La familia de Rodrigo en 1864

Y, por último, otra figura de los inicios fotográficos de Lorca fue dada a conocer por Merck-Luengo.¹² Se trata de Fernando García, daguerrotipista, del que tan sólo se sabe el nombre y que figuraba en una lista de “contribuyentes fallidos” alcanzado en 386’96 reales, al parecer por culpa de la revolución de precios que supuso para la fotografía en general la aparición del papel como soporte de la imagen y de la “carta de visita”, más popular y menos costosa que el daguerrotipo y sus variantes.

Este es, pues, el parco ambiente que en cuanto a fotografía tenía Lorca en esas fechas señaladas y de él, seguramente, tomó la idea José Rodrigo para encauzar su vida profesional, aunque su definitiva formación se produjo, como es lógico pensar, fuera de su ciudad natal.

II.2 Biografía de Rodrigo

II.2.1 Los inicios

Fue hijo del primer ayudante de Infantería Lorenzo Rodrigo Caballero, militar nacido en 1790 en Aldeacueva, Valle de Carranza, Señorío de Vizcaya, que se incorporó al ejército con 19 años participando con fortuna e incluso heroicidad en la Guerra de Independencia. La madre, Manuela Navarro-Casete Ortuño, natural de Lorca, nació en 1801. El nacimiento de nuestro fotógrafo se produjo en Lorca el 1 de diciembre de 1837, siendo bautizado en S. Mateo con los nombres de José Natalicio Lorenzo Manuel.¹³ De su formación ini-

¹² MERCK-LUENGO, J.G. “De cuando los retratos costaban 40 reales”. *La Verdad*, Murcia, 2 de enero de 1987.

¹³ F.C.E. Árbol genealógico de la familia Rodrigo-Navarro.

cial no hay constancia en documento alguno y por la información que nos suministran los padrones municipales, al parecer no cursó estudios de grado superior.¹⁴ Sus primeros años transcurrieron en la parroquia de S. Mateo, donde nació, y Espín le hace aprender su profesión con el fotógrafo francés Rovira establecido en Barcelona¹⁵. Espín hablaba con información de primera mano, ya que su mujer, Mercedes Rodrigo Coll, era sobrina del fotógrafo y vivía con él en 1907 cuando contrajeron matrimonio. La afición de Espín por la fotografía –durante algún tiempo la practicó como aficionado–, su interés por la obra del fotógrafo y, sobre todo, el parentesco cercano, le hicieron conocer detalles que caen dentro del registro de la ahora revalorizada historia oral. Sin embargo, Cáceres Plá, gran amigo de Rodrigo, a quien dedica un capítulo de su libro *Tradiciones lorquinas* llamándole D. José Rodrigo-Caballero¹⁶ y en otra ocasión, en 1897, le llama “...mi verdadero amigo...”¹⁷, profundiza algo más en sus inicios profesionales indicando una primera estancia en Valencia para pasar más tarde a la Ciudad Condal. También dice Cáceres que fue “...el primero que instaló en esta ciudad (Lorca) el descubrimiento de Niepce y Daguerre”¹⁸, aunque esta afirmación, por lo que ya se lleva dicho, resulta del todo gratuita.

Los fotógrafos Díaz Ponce y Rebollo trabajaban en el barrio de S. Mateo, don-

14. A.M.L. Censo de Población de Lorca por Parroquias. Año 1887.

15. ESPÍN RAEL, op. cit., pág. 416.

16. CÁCERES PLÁ, F. *Tradiciones lorquinas*. Imp. Luis Montiel. Lorca (Murcia) 1900; pág. 133

17. CÁCERES PLÁ, F. “El Liceo lorquino”. Tomo II, Imp. Luis Montiel. Lorca (Murcia) 1897; pág. 271.

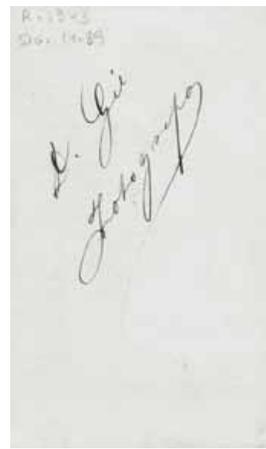
18. CÁCERES PLÁ, F. *Hijos de Lorca*. Coleccionable de “La Voz de Lorca”. Lorca (Murcia) 1913-14; pág. 235.



Uno de los primeros dorsos de las fotografías de Rodrigo

de también vivía Rodrigo, lo que pudo suponerle una pronta familiarización con la imagen impresa por la acción de la luz y determinados procedimientos químicos. Federico, hermano de José, nacido en 1840, fue pintor y parece lógico pensar que sus primeras lecciones las recibiera de Rebollo, único artista con facultades que entonces residía en la ciudad y que ofrecía de modo particular este tipo de clases. Su domicilio estaba acondicionado para ellas, ya que cuando se decide la creación de la Academia de Dibujo de Lorca, la propia casa del Rebollo es el lugar señalado provisionalmente por los munícipes para impartir las clases de dibujo lineal y de adorno. La concurrencia a casas de artistas de diferente índole para iniciar a los niños en edad escolar en las Bellas Artes y la Música es un hecho por demás argumentado en la sociedad burguesa del s. XIX. Parece probable, por tanto, que los dos hermanos –José y Federico– asistieran a las mismas clases inclinándose la atención de José más hacia la afición que hacia la profesión de Rebollo. Esta suposición situaría en un plano de normalidad el taller fotográfico que Rebollo y Rodrigo mantuvieron abierto conjuntamente durante algún tiempo.¹⁹ Todo lo anterior pudiera también ser inexacto, y la asociación de estos dos artistas respondería entonces al simple hecho de necesitar el fotógrafo un iluminador para retratos que requirieran otra animación distinta al negro o sepia. Los primeros pasos de Rodrigo en la fotografía serían también entonces una incógnita.

¹⁹. ESPÍN RAEL, op. cit., pág. 413.



Adelantando más sobre su formación es seguro que en 1859 no estaba en Lorca, como tampoco el resto de sus hermanos varones. El padrón de ese año recoge la presencia de Manuela Navarro, viuda, de 58 años, viviendo con sus hijas Bernarda, Encarnación, Asunción, Dolores y un sirviente.²⁰ Pero en 1867 ya aparecen Enrique, José y Federico junto con el resto de la familia domiciliados en la calle Rubira, 2.²¹ La composición de la familia entonces presenta unas alteraciones a tener en cuenta por su repercusión posterior en cuanto a la historia de la fotografía local. Se encuentran viviendo con la madre seis de los hermanos (Enrique y Federico pertenecen al ramo del comercio y José ya es fotógrafo), dos sirvientes y también Domingo Gil, de 25 años, natural de Valencia, fotógrafo, y Tiburcio Marín, de Lorca, con 17 años, que hace de criado. Domingo, que por su edad debía de actuar como ayudante en el taller, parece que se estableció por su cuenta en 1870, pero no se le vuelve a localizar en años posteriores.²² No ocurrió lo mismo con Tiburcio, quien en 1879 está vecindado en la calle Tetuán.²³ Casado y con 30 años, se le nombra como “retratista” y forastero. En esa misma calle, en el número 17, en igual año, también vivía Salvador Zamora, pintor, quien en 1874 participó en la exposición organizada por la Sociedad Económica de Amigos del País con cuatro foto-pinturas. La vecindad de éstos sugiere que existiera entre

²⁰ A.M.L. Sala I, Leg. 197. Padrón vecinal de 1859. Cuaderno del 2º distrito de S. Mateo.

²¹ A.M.L. Leg. 103. Padrón vecinal de 1867. S. Mateo, cuaderno de la plaza de Isabel II.

²² De este fotógrafo sólo se conserva en Lorca una tarjeta de visita con un retrato de mujer que se encuentra en F.C.E. Sign- 14-89.

²³ A.M.L. Sala II, Leg. 250. Matricula de S. Mateo de 1879. Tercer cuaderno.

ellos una relación de trabajo parecida a la que sostuvieron Rodrigo y Rebollo, aunque es más que probable que no fuera muy duradera. Aun así es una posibilidad a tener en cuenta que abundaría aún más en que el establecimiento y consolidación de la fotografía en Lorca se produjo desde el ámbito artístico, en especial desde el de la pintura. A esa exposición antes mencionada también concurrió Rodrigo con “dos retratos fotográficos tamaño natural”, por lo que se le permitió usar el escudo de la Sociedad Económica impreso al dorso de sus fotografías.²⁴

La estancia de los tres hermanos Rodrigo en Valencia, y la particular de José también en Barcelona, se puede situar entre los últimos años de la década de los 50 y 1862/3, ya que en este último, para la primera exposición de la Sociedad Económica de Amigos del País de Lorca, Federico presentaba “...una mesa revuelta, trabajo de caligrafía y dibujo”.²⁵ Aparte de la asociación con Rebollo hay constancia de otra, también en los primeros momentos del fotógrafo en Lorca, que debió durar también bastante poco tiempo. Firmadas por Rodrigo y Vázquez –no he conseguido averiguar si se trata de un pintor o de otro fotógrafo– se conservan tres fotografías datadas hacia 1863.²⁶ Pero con seguridad Rodrigo estaba instalado por su cuenta en 1864 en la calle Rubira, en la casa familiar, trabajando posiblemente sólo en retratos. En los años finales de la década de los 60 y principios de los 70 comenzó a hacer

²⁴ *Sociedad Económica de Amigos del País. Exposición Regional de 1874*. Imp. de la V. e Hijos de Campoy Lorca (Murcia) 1875; pág. 11.

²⁵ ESPÍN RAEL, op. cit., pág. 418.

²⁶ F.C.E. Signs. 13-38, 13-54 y 13-130.

Anverso y reverso de una
fotografía de la Semana Santa
firmada por L. Rovira.
Lorca, h. 1863



paisaje urbano y de huerta, vistas panorámicas de la ciudad y una interesante galería de personajes populares.²⁷

Por estas fechas se producen otros hechos de cierta relevancia para la pequeña historia de la fotografía local: la venida de Rovira y Laurent a Lorca, conocida por haber retratos firmados al dorso del primero²⁸ y por las publicaciones en diarios nacionales en el caso del segundo. La presencia de Leopoldo Rovira en Lorca no se puede datar con exactitud, pero sí centrarla entre 1859 y 1866, años estos en que los respectivos padrones de población se conservan bastante completos para las parroquias de S. Mateo y Santiago, que constituían el centro social y económico de la ciudad y el lugar ideal para el establecimiento de cualquier fotógrafo. De haber estado en Lorca más allá de una u otra fecha, su presencia habría sido registrada, como lo fue la de Rodrigo en 1867. Si se le puede identificar con el “retratista francés” que en agosto de 1861 hacía imprimir anuncios de su taller en la imprenta de Campoy, esa sería la fecha del inicio de su trabajo en Lorca tutelando a su alumno José Rodrigo. Pero es más seguro guiarnos por el contenido de sus fotografías. Una fotografía de Rovira, por su temática, aporta datos para esclarecer este particular. Rebollo construyó en 1863 una “bocina” para el Paso Blanco en forma de torre gótica con pinturas del Antiguo Testamento y virtudes teologales.²⁹ Este arti-

[27. En el Fondo Fotográfico Menchón-Rodrigo, del A.M.L., se conservan los negativos de algunos de estos personajes, encontrándose los positivos originales de otros en el F.C.E. En este último se encuentran también los primeros positivos con vistas de la ciudad y sus monumentos.

28. F.C.E. Ver, a modo de ejemplo, las signaturas 13-95 a 13-128.

29. La fotografía se conserva en el F.C.E. Ver además MUNUERA RICO, D. *Cofradías y Hermandades pasionarias en Lorca*. E.R.M. Murcia 1981; pág. 137.

ludio procesional fue captado por su cámara al paso por la calle Alfonso X. Es esta, pues, una fecha fija a partir de la cual se pueden hacer elucubraciones sin errar demasiado. Otra fotografía firmada al dorso por él en estampación de imprenta está dedicada por el retratado, Francisco Perier Motos, a Asunción Rodrigo, siendo la fecha 10 de enero de 1865.³⁰ Esta dedicatoria, que pudo hacerse estando ya el fotógrafo fuera de la ciudad, lo situaría, pues, en Lorca con seguridad entre el año 63 y el 65. La labor de Rovira en Lorca, a juzgar por lo que queda de ella, se centró en el retrato tipo “tarjeta de visita”, que tanto éxito y dinero dio a su creador, el francés Disdéri, siendo las instantáneas de Semana Santa que conocemos una excepción.

La razón por la que Leopoldo Rovira pasó un tiempo en la ciudad natal de su discípulo pudo ser el cerco económico a que lo sometió otro colega. Los datos combinados de las historias de la fotografía de Sougez y Fontanela³¹ permiten averiguar que Rovira se había establecido en el número 37 de la Rambla del Centro de Barcelona. Los números 36 y 38 los ocupaba Larauza, quien, aparte de facilitar al dorso de sus fotografías la dirección de su taller (algo perfectamente normal en la época), advertía: “No confundir mi establecimiento con el de la casa de al lado. La entrada por la escalera del Café Cuyás, pº 4º.”

Laurent publicaba el 12 de abril de 1870, en el nº 7 de “La Ilustración de

³⁰ La fotografía se conserva en el F.C.E.

³¹ SOUGEZ, M.L. *Historia de la fotografía*. Cátedra. Madrid 1981; págs. 227-228; FONTANELLA, L. *Historia de la fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900*. Ed. El Viso. Madrid 1981; ver apéndice alfabético de fotógrafos.



Ruinas del Pantano de Puentes. Laurent

Madrid”, “...una vista del pantano... tal como quedó después de la ruptura...”.³² El pantano de Puentes aún permanecía sin reconstruir desde su ruptura en 1802. El paso de Laurent por Lorca se inscribía en el marco general de un recorrido por España y Portugal para fotografiar monumentos y tipos populares de interés etnológico. El catálogo de Lacoste, sucesor de Laurent, correspondiente a la serie C, Vª Región, publicado en 1893, en su página 5, al hacer relación de las fotografías de que dispone la casa sobre Lorca, hace sólo mención de esa muy conocida vista. Ninguna otra puede servir y es verdaderamente extraño, ya que Lorca tenía otros atractivos y monumentos de más valor artístico e histórico que el ruinoso pantano.

II.2.2 Cartagena y Almería

Se conoce una serie de aproximadamente una veintena de fotografías de Rodrigo que constituyen hoy un testimonio excepcional y que sitúan al fotógrafo en un lugar y contexto determinados, fuera de la monotonía profesional en que suponemos se desenvolvía su vida.³³ El año es 1873 y el lugar la Cartagena cantonal sitiada y bombardeada. El *Diario del Cantón* de 24 de octubre de ese año contiene la siguiente noticia haciendo referencia a los barcos mercantes apresados en Valencia el 22 de dicho mes: se da relación de los embarcados diciendo que “...fueron puestos en libertad, los pasajeros que

³² CÁCERES PLÁ, op. cit (1897), pág. 272.

³³ En F.C.E. ver las signaturas 3-40 a 3-43, 3-56, 3-57 y 6-22 a 6-37; en A.M.L. ver, en los álbumes de retratos, las fotografías nº 3.390 y 3.391.



Molino de San José. Cartagena, 1873

marchaban con perfecta documentación...; José Rodrigo Navarro;...".³⁴ Como vemos, su establecimiento en Lorca no supuso obstáculo alguno para mantener vivas sus relaciones con Valencia, en donde residía su hermano Federico y donde el ambiente fotográfico y artístico en general era más estimulante que en cualquier otra capital cercana. El desembarco de Rodrigo en Cartagena, procedente de la capital del Turia, coincide con el momento en que las tropas cantonales, enrocadas en los bastiones militares que rodean el puerto y lo principal del caserío, están recibiendo el duro ataque del ejército de la nación. Y Rodrigo, antes de abandonar la ciudad, toma una serie de imágenes de excepcional interés histórico: los barcos en el puerto, los baluartes artillados, calles bombardeadas... Consciente el fotógrafo del valor testimonial de su trabajo actuó como un reportero gráfico, acogándose a las circunstancias insólitas que estaba viviendo. Esta faceta de Rodrigo aparecerá raramente y nunca de modo tan completo como ahora. No sabemos el uso comercial que hizo de estas imágenes (si estaban destinadas a venderse en el propio taller o eran el encargo de algún periódico de tirada nacional), pero en conjunto componen el más fiel retrato, al margen de los literarios, de lo que estaba ocurriendo en la plaza sitiada.

El rastro de nuestro fotógrafo reaparece de inmediato a través del folleto de la exposición de la Sociedad Económica de Lorca de 1874, ya citado, en el que se nos suministra otra información valiosa para su biografía. Al permi-

³⁴. PÉREZ PICAZO. M.T. *El Cantón Murciano. Diario del Cantón de Cartagena. Del 22 de julio de 1873 al 24 de noviembre de 1873*. E. R.M. Murcia 1982.



tirle el uso del escudo de la Sociedad se dice: "...D. José Rodrigo, de Cuevas...".³⁵ Debió ser el mismo año 74 cuando marchó a esa localidad almeriense, puesto que la serie de fotografías cartageneras y las adiciones al padrón de 1872 lo mantienen aún alejado de la provincia de Almería. Una fotografía suya que lo liga a Lorca está fechada el 8 de diciembre de 1873.³⁶ La estancia de Rodrigo en las distintas localidades de Almería en que residió ha dejado pocas huellas en documentos escritos, siendo por el contrario los testimonios gráficos muy abundantes. Es seguro que en 1874 ya se encontraba en Cuevas y debió ser en ese año cuando aceptó el encargo de hacer unas vistas panorámicas sobre minas, encargo que al parecer le fue hecho por el entonces director del periódico *El Minero de Almagrera*, que pretendería avivar la venta de su rotativo a través de suscripciones. Así lo hace pensar un anuncio que el propio fotógrafo insertaba intermitentemente durante el año 74 en el citado periódico.³⁷ En él ofrecía a cuantos estuvieran interesados la posibilidad de adquirir fotografías panorámicas del Barranco Jaroso, Herrerías y Máquinas del Desagüe de Almagrera. Los precios para los suscriptores del periódico eran sensiblemente favorables con respecto a los no suscriptores. Se trataba de imágenes múltiples y, a juzgar por las dimensiones que en un primer momento se dice tenían, debían estar compuestas

³⁵. *Sociedad Económica de Amigos del País. Exposición Regional de 1874*. Imp. V. e Hijos de Campoy. Lorca (Murcia) 1875; pág. 11.

³⁶. F.C.E. Sign. 13-18. Se trata de una fotografía de su hermana Dolores.

³⁷. Se puede ver, a modo de ejemplo, el aparecido en el número de *El Minero de Almagrera* de 1 de diciembre de 1874 consultable en la Hemeroteca de la Diputación Provincial de Almería.



Tambanillo montado por Rodrigo para hacer unas vistas panorámicas de la finca de Manuel Lacasa. Vera, h. 1881

de seis positivos la del Barranco Jaroso y por tres de iguales dimensiones las otras dos. Estas vistas se iban a comercializar vendiendo ejemplares sueltos, formando colecciones o bien en carpetas con una encuadernación lujosa y con las cantoneras doradas. Los pedidos debían cursarse a la administración del periódico o a la casa del propio fotógrafo en Cuevas, en la calle San Francisco, 4.

Las perspectivas de trabajo que este encargo le brindó permitieron a Rodrigo instalarse en Cuevas, ciudad que vivía entonces un despegue económico sin precedentes debido al *boom* minero, y abrir allí incluso una galería fotográfica al amparo de la favorable coyuntura económica. Buena parte de los retratos de estos años contenidos en sus álbumes de trabajo, que aún hoy se conservan³⁸, parecen hechos en esa localidad, en la que permanecería aún algunos años más. Durante este período, el fotógrafo no se mantuvo anclado en Cuevas. Sus viajes esporádicos a Lorca, donde tenía familiares y amigos, y un curioso anuncio de prensa así lo confirman. En él hacía saber a sus clientes de Cuevas lo siguiente: “El fotógrafo D. José Rodrigo participa a sus favorecedores que durante la temporada de baños ha trasladado su gabinete a la población de Garrucha”.³⁹ El traslado de un gran número de habitantes a la costa durante el verano empujaba a los comerciantes, tal y como aún siguen haciéndolo, a buscar el lugar idóneo en el que dar una mejor salida a sus productos.

³⁸. Los álbumes pueden ser consultados en el A. M. L.

³⁹. Aparecido en *El Minero...* de 8 de agosto de 1877.

Dorso de una fotografía
de Rodrigo. Almería, 1884



El trabajo desarrollado por Rodrigo en Cuevas y más tarde en Vera, Garrucha y en la propia Almería, no se ciñó exclusivamente a esas vistas mineras anunciadas y a los retratos. Fotografió prácticamente la totalidad de los establecimientos mineros de Almagrera y lugares cercanos cuya actividad estaba ligada a la que se producía en esa sierra, hizo vistas de ciudades –algunas de enorme valor histórico como las de Almería y Vera– y algunas escenas costumbristas. Las nuevas carreteras y vías de ferrocarril que entonces se trazaban también fueron objeto de su trabajo, así como otros enclaves mineros o económicos de interés tales como Mazarrón –donde estaban en activo las minas del cabezo de San Cristóbal– o Águilas –en la que en estas fechas se procedía a la construcción de un nuevo puerto–. Más que pensar en la visión comercial del fotógrafo al tomar estas imágenes pienso que habría que ahondar en la relación que Rodrigo pudo tener con los ingenieros que en esos años desarrollaban su labor en el entorno de las minas. Contar con el trabajo de un fotógrafo les pudo ayudar a explicar de modo más explícito sus proyectos a las compañías que los contrataban. Y es su amigo Cáceres Plá, en la biografía que realiza del fotógrafo, el que escribe un párrafo que puede ser esclarecedor al respecto: “No es de extrañar, pues, que entidades de importancia, como ingenieros, arquitectos, sociedades industriales nacionales y extranjeras... hayan acudido a él en demanda de su auxilio, para el desarrollo de sus proyectos, conociendo así su competencia en la profesión a que viene dedicado...”⁴⁰

⁴⁰ CÁCERES PLÁ., op. cit. (1913-14), pág. 236.



Patio de la casa de Rodrigo en Vera, 1881

En 1881 es seguro que vivía en Vera, en el número 21 de la calle del Mar, ya que fue allí donde nacería su primer y único hijo, Lorenzo, el 8 de abril, y donde posiblemente contrajera matrimonio con Nieves Galiano.⁴¹ Por el dorso de una fotografía de su hijo con tres años recién cumplidos⁴² sabemos que se instaló en Almería capital durante un corto espacio de tiempo, desde donde volvería a Lorca definitivamente en los últimos meses de 1884.

Fue, pues, entre 1874 y 1884 cuando Rodrigo debió tomar sus vistas mineras y hacer los otros trabajos reseñados. En abril de 1875 aún no había empezado a comercializarlas. Otra vez más, *El Minero...* nos informa de las causas a través de un comunicado inserto en sus páginas y firmado por el propio fotógrafo.⁴³ De él extractamos los párrafos siguientes:

“Cuevas 28 de Abril de 1875.

Muy Sr. mío: muchas veces me ha reclamado V. la conclusión de los panoramas del Jaroso, Desagüe y Herrerías, que tengo anunciadas al público por conducto de su estimado periódico. Siempre le he manifestado las razones por lo que aún no están en disposición de servirles, pero como éstas el público no las conoce, quisiera merecer de V. las hiciese saber...

El resultado que produjo el anuncio excedió a mis esperanzas; entonces no me creí satisfecho de mi trabajo, pues era susceptible de mejorarlo

[41. Registro Civil de Vera (Almería). Acta de 9 de abril de 1881.

42. Se conserva la fotografía en el F.C.E., Sign. 7-23.

43. Aparecido en *El Minero...* de 30 de abril de 1875.

mucho, y no tuve inconveniente abandonar lo hecho, traer una máquina mayor y empezar de nuevo. Para esto se ha necesitado mucho tiempo, vencer no solamente las dificultades que en sí ofrece, sino también las de la estación de invierno que no es la más a propósito para esta clase de trabajos.

Hoy, bien sabe V. que lo principal está hecho, y empezaba la tirada, pero como la impresión de las cartulinas no ha podido efectuarse hasta ver el tamaño que resultaban los panoramas, será motivo para que aún tarde poder satisfacer los deseos de los Sres. Suscriptores...

Al mismo tiempo, también sabe estoy preparando una colección estereoscópica de mucha parte del barranco Francés y otros, que por su situación no es fácil formar panorama; así como parciales del Jaroso, Herrerías, fábrica de lavados, fundiciones y todo cuanto concierne a esta industria para dejar así satisfechos los deseos de todos los que han solicitado..."

La escrupulosidad profesional, cualidad que caracteriza toda su obra y que se deja entrever por el cambio de máquina que realiza en busca de una mayor calidad de imagen, parece ser el único motivo serio del retraso. A las dificultades materiales que hubo de solventar para obtener estas impresionantes vistas hay que sumarles las propias de la técnica fotográfica que entonces utilizaba, que confieren aún un mayor mérito al trabajo. Todavía estaba lejano aquel lema de "Usted apriete. Nosotros hacemos el resto", lanzado por

la que entonces era una incipiente multinacional de artículos de fotografía. La técnica del colodión húmedo empleada por Rodrigo requería dominar todas y cada una de las fases y estar dispuesto a viajar con un laboratorio ambulante. En primer lugar había que situar la máquina frente al sitio elegido, enfocarla y averiguar, con respecto a la luz que había, qué tiempo de exposición se iba a dar. Para esto se ayudó nuestro fotógrafo de una variante de iconómetro del que se explicarán sus características más adelante. Preparada la máquina, se pasaba al interior de una tienda de lona que coloreaba la luz por tamizado impidiendo que los negativos se impresionaran. Allí se extendía a mano y sobre un trozo de cristal del tamaño deseado una solución gomosa de colodión yodurado que recibía posteriormente un baño de haluros de plata. Estando aún fresca la emulsión (por eso se le llama “colodión húmedo”) se montaba en un chasis de sus dimensiones y se exponía en la cámara a la acción de la luz. El revelado debía hacerse inmediatamente después. Parece que todas estas complicadas operaciones las realizaba Rodrigo auxiliado por una carreta preparada al efecto. A veces la vemos aparecer colocada en alguna parte de sus tomas.

Las fotografías de la Sierra Almagrera se hicieron por este nada fácil sistema y en un tamaño de cliché de 24 x 30 cms.⁴⁴ Unas placas así de grandes no precisaban ampliación y eran copiadas por contacto, lo que hacía que apenas perdieran nitidez en su reproducción. Sólo la calidad de las lentes utilizadas, lejos de la perfección óptica de hoy, hacía que se desenfocaran los

⁴⁴. ESPÍN RAEL, op. cit., pág. 417.



Puerto de Poniente. Águilas, h. 1876

márgenes que serían eliminados a la hora del montaje para la venta. El examen atento de las copias originales muestran que el fotógrafo trabajó los negativos antes de pasarlos a papel, suprimiendo, mediante retoques y máscaras de cartulina, aquello que afeaba la composición: personajes movidos, cielos turbulentos, etc. Ha sido posible localizar todavía hoy algunos ejemplos de la modalidad más económica de presentación final del trabajo sobre minas. El ensamblado de los positivos, virados en sepia generalmente, se hacía sobre cartulinas impresas al efecto, tal y como lo hemos visto anunciado en *El Minero...*, con una orla simple y una descripción del contenido a modo de leyenda. Pero, sin embargo, la serie más completa que conocemos es la que nos ha llegado a través de sus álbumes de trabajo encuadernados deficientemente. Parece ser que todo el material fotográfico que utilizó (papeles, líquidos fotográficos, viradores, etc.) le era enviado desde Barcelona por la droguería Rius, situada en el número 68 de la calle S. Pablo.⁴⁵ No eran nada corrientes en la época las tiendas que ofrecieran productos fotográficos. Había que pedirlos a los grandes centros de población, en donde, por la cantidad de profesionales en activo, estos artículos, que no podían ser almacenados mucho tiempo en razón de su caducidad, tenían una fácil comercialización, haciendo rentable su venta.

El conjunto de fotografías mineras está compuesto por casi un centenar de tomas que incluyen vistas simples, dobles y triples. Se conservan algunas panorámicas de hasta 6 tomas y es posible que utilizara entre 8 y 10 placas

⁴⁵ Archivo Notarial de Vera (Almería). Protocolo ante Núñez Segura, año 1884, fols. 281 y 327.



**Dorso de las fotografías
de Rodrigo hacia 1885**

para un mismo paisaje.⁴⁶ En el caso de estas últimas, las dificultades descritas se multiplicaban, ya que se debían medir exactamente las exposiciones y revelados, cuidar al máximo las impresiones en papel, virar con una entonación justa y unir las diferentes partes, que previamente tenían que haber sido hechas teniendo en cuenta la perspectiva y la distorsión de los márgenes. Sólo un fotógrafo muy experimentado podría superar con éxito todas estas trabas con la calidad con que lo hizo Rodrigo. Geográficamente hablando, la serie es muy amplia: Cuevas, Vera, Sierra Almagrera con prácticamente todas las minas e instalaciones importantes, Pinar de Bédar, Herrerías, Garrucha, Palomares, Jaravía, Águilas y Mazarrón. Directa o indirectamente, el cúmulo de información que contienen estas fotografías sólo se pondrá de relieve cuando un estudio en profundidad permita extraer de ellas todo lo que contienen. De momento, la exposición *El Siglo Minero* supuso una notable difusión de esta serie fotográfica y de la propia obra del fotógrafo.⁴⁷

Durante su etapa almeriense, el contacto con Lorca no se debió de interrumpir completamente, sospechándose incluso que mantuviera aún taller abierto aquí. De ello hay indicios. El primero es su concurrencia a la exposición de la Sociedad Económica de Lorca de 1876, en cuyo folleto, en el capítulo de premios concedidos, se dice: “El segundo de que se hace mérito consiste, en un muestrario completo de fotografías presentado por el reputado artista Sr. D. José Rodrigo. Conocidas ya por esta Sociedad sus dotes especiales en este

⁴⁶ ESPÍN RAEL, op. cit., pág. 417.

⁴⁷ *El Siglo Minero*. Instituto de Estudios Almerienses de la Excma. Diputación Provincial. Almería 1991.



arte con motivo de la exposición del 74, fue premiado con medalla de plata el dicho Sr. Rodrigo en virtud del dictamen emitido por la Comisión nombrada al efecto".⁴⁸ Las fotografías presentadas, aunque no se diga explícitamente, debieron de ser de minas. Esta distinción, junto con la del año 74, fue rápidamente incorporada al dorso de sus fotografías. Otro indicio parte de lo que contienen sus álbumes de retratos. En algunos de ellos, que en buena lógica debieran contener la obra del año que representan, se encuentran fotografías de grupos y personajes aislados en escenarios que por su dimensión y decoración no pueden ser los de un mismo taller. Además, no dejan de aparecer personajes lorquinos que son fácilmente identificables, como los hermanos del fotógrafo (Federico y Dolores, sobre todo), Carlos María Barberán, etc.

II.2.3 Los álbumes de retratos

Desde 1870 hasta 1876, Rodrigo fue componiendo pacientemente siete álbumes de retratos –en total más de 6.000 positivos originales– que servirían de muestrarios en su taller como guías para el cliente, que sobre ellos elegiría modos de posar ante la cámara, escenarios y accesorios con los que iba a ser retratado. Esta agrupación de los más variados tipos de retratos se convierte ahora en una instantánea multitudinaria en donde se pueden reconocer individuos de distintos registros sociales que, en retratos individuales, en grupo o familiares, ofrecen una valiosa información complementaria para el

⁴⁸ Real Sociedad Económica Lorquina. *Resumen de sus actos y tareas en el año de 1876*. Imp. de la V. e Hijos de Campoy. Lorca (Murcia) 1877; pág. 7.



**Matrimonio del campo.
Lorca, 1871**

estudio y caracterización de la sociedad lorquina del último tercio del s. XIX. Para una mejor comprensión del contenido de estos álbumes es conveniente hacer unas precisiones en torno a ellos. Con respecto a su composición hay que advertir del carácter aleatorio con que se forman. Normalmente, el fotógrafo no requería a nadie para fotografiarlo, salvo casos especiales. Lo habitual sería que el cliente acudiera para fotografiarse y una vez que lo había hecho desapareciera, dejando tras de sí una imagen anónima, aunque susceptible de emitir señales sobre su identidad (por la indumentaria y accesorios, por su posible relación con otros fotografiados, etc.). A clasificar ese retrato anónimo nos ayuda en parte el fotógrafo con la aplicación casi sistemática de unos pocos recursos escénicos utilizados para adecuar la imagen que se iba a obtener a la escala social del retratado. Es curioso observar el caso de individuos o de jóvenes parejas procedentes del campo o del medio urbano. Para los primeros, el fondo pintado del retrato es agreste o arbolado, en un intento artificial de reintegrar la figura a su ambiente. Para los habitantes de la ciudad, el fondo suele ser idéntico, pero cambia de significación al añadirse balaustradas y cortinas. Lo que para unos era el campo, para otros se convierte, al conjugarse con determinados elementos, en un jardín o en balconadas de una casa en las afueras. Sillones, sillas y mesas, así como jarrones, libros o revistas ilustradas, pretenden en otros retratos reconstruir los interiores de las casas burguesas. Muchas de las imágenes suponen, pues, un esfuerzo escénico e imaginativo del fotógrafo para interpretar plásticamente la personalidad de los que se situaban delante de su cámara.



Tomando esas “decisiones visuales”⁴⁹ añade el fotógrafo a los retratos una dimensión socio-estética que prolonga su contenido más allá de la mera representación bidimensional. Siempre ha sido el retrato una práctica social de élite. La fotografía, a la que en un primer momento se le dio el papel de democratizadora del arte por ser capaz de ofrecer a todos la oportunidad de proyectar su imagen hacia el futuro, de proteger al recuerdo contra el olvido de fisonomías, adoptó unas pautas de composición para el retrato muy cercanas a las utilizadas por este mismo género en la pintura. Con la utilización de los ya indicados recursos escénicos, Rodrigo, como otros fotógrafos de la época, salvaguardaba el derecho a la diferenciación social que las clases altas seguían reclamando. Es por esto que los retratos fotográficos del s. XIX pueden tipificarse en unas cuantas modalidades que responden las más de las veces a arquetipos de representación creados para sugerir una distinción social. Con ello se perseguía, más allá del parecido externo en el que la cámara no hacía distincos, un parecido moral que actuaba como elemento diferenciador.⁵⁰ Rodrigo en sus álbumes demuestra asumir y comprender la estructura social de la que forma parte, integrado él mismo en la burguesía de las profesiones liberales, y en ningún momento intenta transgredirla con sus imágenes. Sus retratos caen dentro de lo que podemos calificar como una fotografía amable que debía ser aceptada, entendida y consumida preferentemente por una clase media-alta y que sobre todo tenía que ser consecuente con él mismo.

⁴⁹ SONTAG, op. cit., pág. 99.

⁵⁰ FREUND, G. *La Fotografía como documento social*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona 1986; pág. 18.

El carácter aleatorio que atribuyo a los álbumes debe ser matizado en función de dos condicionantes: la propia ubicación del taller fotográfico y las posibilidades económicas de las clases más bajas para acceder a la fotografía. Es lógico que los fotógrafos se establecieran en centros urbanos de cierta categoría, y dentro de ellos en barrios acomodados, en un momento en que la fotografía aún no había alcanzado los niveles precisos de popularización. Esa localización, que ya vimos cómo se cumplía en Rodrigo, hace que más del 50% de los retratados pertenezcan a clases urbanas de cierto nivel económico. Con respecto al costo de las fotografías, desde que en 1854 Disdéri lanzara su “tarjeta de visita”⁵¹ el precio de los retratos se abarató considerablemente permitiendo el acceso popular a la imagen. Hasta entonces, las grandes fotografías de estudio o los costosos daguerrotipos –estos últimos desaparecidos ya prácticamente– suponían una barrera económica infranqueable para la mayoría. Rodrigo, posiblemente desde sus inicios en los años 60, había adoptado esta modalidad económica de retrato (una fotografía de 6 x 9 cms. aproximadamente, montada sobre un cartón de parecidas dimensiones con los datos del fotógrafo en la parte posterior), aunque no se ciñó únicamente a ella. Ello permite que un 20% más o menos de los personajes de sus álbumes representen a las clases sociales lorquinas más deprimidas (campesinos y huertanos, jornaleros, obreros artesanales o de las escasas industrias entonces existentes, etc.).

Estos álbumes de fotografías, a diferencia del documento escrito, no pueden

⁵¹ SOUGEZ, op. cit.; págs. 146-151.



ser utilizados como fuente estadística ni como instrumentos válidos para hacer un seguimiento de individuos o grupos. El anonimato y la instantaneidad que los define tampoco nos posibilita la confección de una secuencia histórica particular o el estar totalmente seguros de que aquello que desde nuestra óptica actual parece lógico corresponda a la realidad tal y como era. Sin embargo, suministran imágenes reales y en ellas se pueden confirmar determinadas hipótesis establecidas en otras investigaciones o extraer datos relativamente fiables cuando de la frecuencia con que ciertos motivos aparecen resultan evidencias concluyentes (por ejemplo, una cuidada selección de imágenes ha ayudado a variar la idea que del traje tradicional se tenía). La fotografía es un tipo documental que exige ante todo una lectura visual atenta y correcta y unas interrogantes concretas a las que sea capaz de responder. Para el caso que nos ocupa de los retratos de finales del s. XIX, el reconocimiento de indumentarias, de objetos, de la colocación de los propios accesorios por el fotógrafo y de la posible relación de los diferentes personajes en retratos múltiples, nos llevarán a identificar con bastante precisión oficios, status económicos, agrupaciones sociales de diferente carácter, etc. Analizados así, los álbumes de Rodrigo nos proporcionarán, en la medida de lo posible, una estimable descripción gráfica de la sociedad lorquina del último tercio del s. XIX que vivifique los datos que se van extrayendo de los archivos con que cuenta la localidad.

Una vez descrita la fuente gráfica desentrañemos algunos de los aspectos informativos que contiene. La estructura y evolución socio-económica de la



Carpintero. Lorca, 1873

población lorquina de la segunda mitad del s. XIX comienza a ser conocida con mayor profundidad ahora, aunque los estudios están apenas iniciados.⁵² Si la tónica que parece dominante es la del estancamiento o, más propiamente, la de una tardía y lenta progresión, las imágenes que contienen los álbumes de Rodrigo (1870-1876) pueden ser tomadas como válidas y representativas para las décadas finales del s. XIX y servirán para ilustrar directamente algunos de los temas a los que tratemos de acercarnos a través de las fuentes escritas. Tomemos un ejemplo en el caso de las fotografías relativas a oficios de las que disponemos de un buen número en los álbumes. Fijar nuestra atención en las indumentarias de los retratados, que aún en el s. XIX conservaban matices de diferenciación clasista y laboral, nos permitirá disponer de una amplia gama de individuos procedentes de los grandes grupos del espectro social. Para ello podríamos tomar como base a los personajes ya identificados y a otros muchos anónimos cuya actividad queda esclarecida por los accesorios con los que se hacen retratar o simplemente por el tipo de ropa que visten (el ejemplo más claro es el de clérigos y militares). No es fácil que de las fotografías de oficios con un solo personaje obtengamos otra información distinta a la propia iconografía del representado, que aporta en algunas ocasiones un testimonio gráfico de los útiles de su trabajo que pudiera ser particularmente interesante. Entre las imágenes localizadas se encuentran albañiles, carreteros, carpinteros, aguadores, limpiabotas,

⁵² Las ideas que sobre este aspecto se expondrán están tomadas del texto de PÉREZ PICAZO, M. T. "Aspectos socio-económicos del S. XIX en Lorca". *Ciclo de Temas lorquinos*. C.A.A.M. Lorca (Murcia) 1980; págs. 158-176.



Taller de costura de Enrique Rodrigo. Lorca, 1873

etc. como oficios de baja cualificación, y de alta, abogados, médicos, músicos, militares, profesores, etc.

Por otro lado, y sin abandonar el mundo del trabajo, parece que la industrialización en Lorca no supuso una ruptura total con los tradicionales medios de producción. Debió existir, como casi siempre sucede, un período de adaptación en el que convivieron los talleres artesanales y las primeras fábricas. Las fotografías de Rodrigo también recogen, entre otros, dos ejemplos interesantes de cómo se organizaban estos talleres y con cuánto personal contaban. Un retrato del álbum de 1874 muestra una zapatería. La escena, tomada fuera del lugar de trabajo, en la galería del fotógrafo, se dispone de una manera jerárquica: el centro está ocupado por un hombre de edad avanzada que parece ser el maestro zapatero; a su alrededor, siete jóvenes trabajando en los distintos procesos de fabricación del calzado a los que podemos considerar como oficiales, y, por último, dos niños, integrados en la estructura del taller como aprendices o para desempeñar funciones de menor importancia, completan esta instantánea en la que también se ven herramientas y utensilios propios del oficio. Son, pues, diez personas que por la escala de edades que presentan y el trabajo que realizan, desde siempre relacionado con gremios cerrados y de carácter familiar, pueden ser varias generaciones de una familia en el mismo oficio. Aunque así no fuera, lo esencial de esta fotografía es indicarnos para esta fecha en Lorca la pervivencia de talleres con una organización del trabajo y la producción totalmente tradicional. El otro ejemplo aporta unos datos diferentes derivados de la propia ima-

gen y de conocer a uno de los personajes. La fotografía es de 1873 y en ella está Enrique Rodrigo, hermano del fotógrafo y de profesión comerciante. Junto a él dos niños y en primer término cinco mujeres sentadas se ocupan en las distintas fases de la confección de ropa: patronaje, planchado, hilvanado, costura y acabado. Al fondo una percha con diferentes telas y en la pared figurines de modas. El retrato también ha sido tomado fuera del lugar de trabajo, tratándose de una escena preparada en el estudio del fotógrafo. Estamos ante un taller de confección a pequeña escala dirigido por E. Rodrigo. De los dos niños, uno lleva en la mano un papel y hace ademán de darlo. Es, pues, un mandadero que resuelve pequeños encargos. Se sabe que las mujeres del primer término no están emparentadas con Rodrigo y por su modo de vestir denotan una procedencia de clase social baja (amplios faldones, blusas oscuras y una pañoleta). Podría tratarse de mujeres asalariadas trabajando por horas. La producción seguiría siendo artesanal, como en el caso de la zapatería, pero la relación entre dueño y trabajadores ha variado sustancialmente. Se ha adoptado un sistema proto-industrial en el que la relación entre trabajador y lugar de trabajo no implicaría forzosamente unos lazos familiares, siendo el paso previo para la constitución de pequeñas empresas tal y como hoy las entendemos. El análisis detallado de la estructura y los componentes de las fotografías, en el caso de que contemos con dos o más de contenidos parecidos, nos lleva a conclusiones orientativas como las que se han expuesto a la hora de comenzar una investigación documental. La detección mediante fotografías de estos dos tipos de talle-



res artesanales nos sensibilizará a la hora de identificarlos al trabajar sobre documentos escritos.

Excepcionalmente, algunas fotografías aisladas nos acercan a diferentes parcelas de la vida lorquina de finales del s. XIX. Las capas sociales marginadas, los pobres de solemnidad, pueden ser reconocidos en algunos personajes en los que el fotógrafo, lejos de toda pretensión social, trataba de captar tipos humanos singulares. Los retratos de algunos santeros y mendigos nos sirven de ejemplo. Otra imagen poco común es la foto mosaico de los fundadores del Ateneo Lorquino de 1871. Formado por personas sobresalientes en artes y ciencias, nos da la posibilidad de identificar un grupo amplio de individuos interesantes, sobre todo desde el punto de vista de su categoría social, ya que estaban implicados en la dinámica cultural de Lorca e incluso encuadrados en fuerzas sociales de primer orden. Una excepción son también los grupos festivos ligados a determinadas fiestas (por ejemplo, el de los Inocentes) o los que caen dentro de las creencias populares (un curandero imponiendo las manos o una gitana diciendo la buenaventura).

Un buen número de retratos tiene como tema la familia. Si bien los álbumes de Rodrigo no tienen el interés genealógico que sí presentan los propiamente familiares, sobre los que Susan Sontag ha dado ya una visión definitiva⁵³, abren, sin embargo, otras posibilidades derivadas de la seriación y de la diversidad de tipos. Ya no asistimos, como en el caso de la colección familiar,

⁵³. Además del libro ya citado de SONTAG es imprescindible consultar para el caso concreto de los álbumes en todas sus vertientes a MAAS, E. *Foto-Álbum. Sus años dorados: 1858-1920*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona 1982.



Pareja con niño desnudo. Lorca, 1874

a una crónica gráfica particular, sino a una visión más amplia de la familia lorquina que acude al fotógrafo cuando un hecho relevante ocurre en su seno (nacimientos, bodas, etc.) o cuando considera que hay una estabilización de los miembros que la componen. Vemos así lo que se puede interpretar como matrimonios de diferentes edades y en etapas distintas de la vida, números variables de hijos, aunque con cifras a veces constantes; varias generaciones de una misma familia, etc. También la actitud de la familia ante el retrato nos informa sobre la consideración que se les tiene a sus componentes. Son especialmente significativas aquellas fotografías en las que aparecen niños desnudos. Nunca son niñas y generalmente los acompaña la madre. Este hábito habla por sí solo de una preferencia por el sexo masculino que era aún más festejada cuando el niño era el primogénito. Otro ejemplo interesante es el de las fotografías mosaico familiares, para las que se crea un marco especial dibujado. Los padres suelen aparecer en la cúspide y en orden cronológico descendente los hijos. No son usuales y parecen reservadas a personas de un elevado nivel económico.

II.2.4 La vuelta de Rodrigo a Lorca (1884-1916)

Rodrigo no aparece en los censos y padrones de Lorca hasta 1887, año en que ya vive en la calle Águila, 20, con 50 años, está casado con Nieves Galiano Ortega, natural de Almagro (Ciudad Real) y tiene un hijo, Lorenzo, de 7 años.⁵⁴ En el apartado de tiempo de residencia en la ciudad no se especi-

⁵⁴. A.H.M.L. Censo de población de 1887. Parroquia de S. Mateo. Cédula nº 988.

fica nada en el del fotógrafo, que debía ser vecino conocido por su personalidad y oficio, pero sí consta que madre e hijo están en ella desde sólo hace cuatro años. Por estas fechas, la fotografía en sí y el trabajo de fotógrafo debían estar plenamente integrados en el esquema de vida cotidiana y socio-profesional del lorquino medio, y el panorama fotográfico de Lorca a la llegada de Rodrigo no era ya el casi páramo de los años 60. En el mismo censo del 87 aparecen Emilio Alvarez (sic) Bento, de 46 años, natural de Almería, fotógrafo, que trabaja en la calle Corredera, 32, y dice estar en la ciudad desde hace tres años. Es casado en segundas nupcias con Paz Ortega, natural de Madrid, que tiene un hijo de su primer matrimonio, Luis Chavarino Ortega, de 18 años, igualmente fotógrafo.⁵⁵ También, con la misma profesión que el anterior, se encuentra Andrés Márquez Castro, de 25 años, natural de Lorca. Tiene taller abierto en la Puerta de la Palma.⁵⁶ Estas son las cotas de la “geografía fotográfica” de Lorca para este año que componen, al unirse, un triángulo sobre la trama urbana englobando las parroquias principales (Santiago, San Patricio y San Mateo). Si optáramos por establecer influencias radiales sobre zonas circundantes a los talleres, el resultado sería el mismo, e igual si analizáramos las condiciones por las que se elige la ubicación del establecimiento y la función que estos enclaves cumplen dentro de la dinámica urbana de vecinos y transeúntes.

Hay además otro fotógrafo, algo más interesante que los dos citados, apelli-

⁵⁵. *Ibidem*. Cédula nº 16.

⁵⁶. *Ibidem*. Cédula nº 1.580.



Anuncio del fotógrafo Entrerrios
en *El Diario de Lorca*

dato Fernández Entrerrios, que, procedente de algún centro importante de la fotografía española (Madrid?, Toledo?...), se estableció en la ciudad durante algún tiempo. *El Diario de Lorca* de 12 de febrero de 1885 recoge el siguiente anuncio puesto por este fotógrafo: “Se retrata todos los días, aunque esté nublado, de 8 de la mañana a 6 de la tarde. PRECIOS ECONOMICOS. Hay vistas de la inundación de Mayo, Pantano y otras. 29, Corredera, 29. Se necesitan aprendices”. Vuelve a repetirse este mismo anuncio durante todo el mes de marzo y el 13 de abril publica el último con el contenido siguiente: “Se hacen toda clase de trabajos en fotografía sin competencia. Precios sumamente económicos. Procedimiento instantáneo. Vende vistas del Pantano, Estación Ferrocarril y colecciones de grupos de Semana Santa”. Entrerrios ha entrado de lleno en competencia con Rodrigo y con los demás fotógrafos de Lorca. Pero su agresividad comercial no debió darle buen resultado, ya que en 1887 no está trabajando aquí, desconociéndose por el momento hacia dónde marchó.

Hay también noticias de dos fotógrafos más que por estas fechas se establecieron momentáneamente en Lorca. Sus nombres son Valero y Gilardi, pero de ellos apenas ha quedado más que un rastro insignificante.⁵⁷

En otro orden de cosas, la burguesía más ilustrada del último tercio del s. XIX de Lorca debía contar entre su bagaje cultural con un amplio conocimiento de vocablos técnicos que reflejaban los diversos procedimientos fotográficos experimentales que rodearon el importante hallazgo de la placa de gelatino-

⁵⁷ Carlos Gilardi Crespillo vivía en la calle Reboloso en junio de 1895; tenía entonces 24 años y declaraba que su profesión era la de fotógrafo (ver Archivo Histórico de Lorca, Protocolo 2151, fol. 834).

bromuro y que precedieron a la total normalización y definición de las consideradas “impresiones nobles” de la fotografía artística. Este comentario, que parece aventurado, encuentra una base firme cuando leemos el índice del libro de J.P. Beltrán Martínez *;Veinticinco retratos cuatro reales!*⁵⁸ Consta de veinticinco ensayos literarios sobre otros tantos personajes que tienen títulos tan sugestivos como: Perfil fotográfico, Retrato de cuerpo entero, Retrato en platinotipia, Busto zincográfico, Busto oleográfico, Retrato a la talbotipo, Fotografía instantánea, Retrato al minuto, Esbozo de fotografía, etc. No pasaría de ser una curiosidad si el contexto en que es escrito no indicara otra cosa. El abaratamiento de los precios de las fotografías, producto de la competencia, y la extraordinaria publicidad que se hacía de estos gabinetes de retratos parecen estar detrás del propio título y la articulación del libro de Beltrán. El procedimiento de anunciarse en la prensa no era nada novedoso y bastaría con ojear cualquier historia de la fotografía para encontrar insertos de periódico de iguales características desde la época de los primeros daguerrotipistas. Más difícil es que se haya conservado, a pesar de lo abundante que fue, la publicidad suelta que lanzaban estos fotógrafos. Lorca no es una excepción a este respecto, pero sí conocemos, a través del diario de trabajos impresos de la imprenta de Campoy, qué fotógrafos lanzaron anuncios a través de esta imprenta entre 1860 y 1870.⁵⁹ Díaz Ponce mandó im-

⁵⁸ BELTRÁN MARTÍNEZ, J.P. *;Veinticinco retratos cuatro reales!* Imp. R. Campoy. Lorca (Murcia) 1888.

⁵⁹ MUÑOZ CLARES, M. “Una imprenta del siglo XIX: la de Juan Bautista Campoy, en Lorca, a lo largo de una década de trabajos impresos (1860-1871)”. *La prensa local en la región de Murcia (1706-1939)* Universidad de Murcia 1996; págs. 151-173, 168.



Portada e interior de la revista de la Semana Santa de Lorca de 1902

primirlos el 28 de agosto de 1861 y creo que lo hizo como reacción a los que había hecho el 2 de agosto de ese mismo año un “retratista francés”, al que quizás podamos identificar como Leopoldo Rovira, que permanecerá algún tiempo en la ciudad. En 1864, los anuncios de estos profesionales aumentan de modo espectacular, registrándose ocho encargos. Se nombra a un “retratista del Teatro” –quizás Rebollo Zamora, pintor y fotógrafo que tenía su estudio junto al Teatro Guerra en estas fechas– y en agosto y diciembre de 1864 encarga sus anuncios el “hijo de la viuda de Caballero”, esto es, el propio Rodrigo, que para esta fecha ya debía de trabajar en solitario. Los anuncios de fotógrafos son habituales en años sucesivos, figurando un retratista establecido en el barrio de San José, del que no hay más noticias, y los fotógrafos Valero y Gil, respectivamente, en septiembre de 1865 y mayo de 1870. Gil ya vimos cómo dependió de Rodrigo durante algún tiempo, y Valero se trasladó a Águilas en noviembre de 1866, desde donde encargó la impresión de 500 anuncios.

Rodrigo había vuelto el año 84 a Lorca. Su galería acristalada y el trabajo que en ella realizaba era de una tremenda popularidad. Significativo es que en el empadronamiento de 1889 aparezca como único fotógrafo en el área que antes ocupaban tres.⁶⁰ Sus retratos de toda clase y tamaño alcanzaron el más amplio espectro social, no variando la calidad fotográfica por ello.

Durante los treinta y dos años que median entre su vuelta a Lorca en el 84 y su muerte en 1916, su actividad tiene dos momentos cumbre: uno repre-

⁶⁰ A.M.L. Padrón vecinal de 1889. Sección 2ª, S. Mateo, S. Patricio y Santiago.



sentado por la vasta e interesante serie de la Semana Santa lorquina, que se centra de modo particular en los años que preceden a 1902, y el otro lo ocupa el trabajo realizado para la ilustración de *Murcia y Albacete*, de Amador de los Ríos, que editaba Daniel Cortezo, de Barcelona, en 1889.⁶¹ Aunque sus fotografías sirvieron para ilustrar muchas publicaciones de carácter local, el trabajo para el libro de Amador de los Ríos fue el único de esas características encargado al fotógrafo. Rodrigo tuvo que viajar por las principales ciudades y pueblos de las dichas provincias y fotografiar lo que le fue pedido, desde monumentos o vistas singulares de poblaciones, hasta los detalles más insospechados –lápidas, pequeñas imágenes, etc.–. Es un trabajo riguroso, con temas muy concretos, que requiere profesionalidad y total dominio de la técnica, así como una fuerte carga de creatividad para quebrar la monotonía de los tradicionales puntos de vista y composiciones. Los logros son de todos sabidos. Por razones que desconocemos, la labor del fotógrafo, a pesar de reproducirse buena parte de las fotografías en su forma original, no aparece reseñada en los datos técnicos impresos en las primeras páginas del libro. El impresor fotomecánico firmó religiosamente su trabajo, quedando el verdadero autor de las tomas en un anonimato que le privaba de la difusión de su nombre a escala nacional. Pero Rodrigo dejó su sello personal en una de las fotografías. Cuando realizaba la del templete del baño de la Cruz de Caravaca, como por olvido, aunque perfectamente ordenados, incluyó en pri-

⁶¹ AMADOR DE LOS RÍOS, R. *Murcia y Albacete*. Col. España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Estab. Tip. Edit. Daniel Cortezo. Barcelona 1889. Rep. facsímil Ediciones El Albir. Barcelona 1981.



Sellos grandes de la Semana Santa de Lorca, h. 1900

mer plano su sombrero, un objetivo y un portaclichés sobre la laja de piedra de un banco. Un detalle que quizás otro fotógrafo hubiera eliminado, pero que Rodrigo dejó consciente de lo que hacía.

El anonimato no aparece ya en otras dos publicaciones de principio de siglo que recogían, a través de artículos y comentarios ilustrados profusamente con fotografías de Rodrigo, el ambiente de las procesiones de Lorca en esa época. Se trata de la Revista *Iris*, de Barcelona⁶², y de un folleto especial para Lorca, editado también en Barcelona por R. Gil, que llevó el nombre de *Blancos y Azules*.⁶³ Los mejores clichés de una larga serie, que de modo fragmentario se han ido reproduciendo después confundidos entre las fotografías de Menchón de igual tema, se publicaron entonces divulgándose de modo más local en colecciones de tarjetas postales que contenían 10 figuras del cortejo hechas en la imprenta de *El Diario de Avisos*, y, cómo no, con las ventas de originales, montados sobre cartones de modo individual o por grupos, componiendo series, que el fotógrafo hacía en su taller. Estas series, de las que se conocen un buen número, se agrupaban distinguiendo entre *blancos* y *azules*, y la totalidad de los personajes que aparecen en ellas posaron en el estudio del fotógrafo, quien ideó, en algunos casos, una escenografía simple pero efectista para dotar a las figuras de la ambientación precisa. Pero quizás las fotografías con más fuerza son aquellas en las que la propia pose del retratado y su particular atuendo se recortan nítidamente contra un fon-

⁶² Rev. IRIS. Año III, N° 100. "La Semana Santa en Lorca". Barcelona 1901.

⁶³ Rev. BLANCOS y AZULES. Edit. R. Gil. Barcelona 1902.

**Padre Eterno. Visión de San Juan.
Paso Blanco. Lorca, h. 1900**



do neutro. Unas pocas fotografías de exterior completan la serie, aunque éstas no se solían vender junto con las imágenes de estudio.

Rodrigo participó de este modo en la difusión a gran escala de un fenómeno que dura hasta nuestros días –el de los cortejos bíblico-pasionales de Lorca–, hizo un excelente negocio con la venta de originales, que continuó durante largos años con su sucesor Menchón, y nos legó un inestimable testimonio de cómo eran en aquel momento las procesiones lorquinas. El análisis de esta amplia serie ha permitido, en buena manera, recomponer grupos ya desaparecidos que entonces procesionaban y, sobre todo, tener una idea exacta de cómo han evolucionado los trajes y el atrezzo desde aquellos años hasta nuestros días. Para el estudio del bordado lorquino ligado a esta celebración, las fotografías de Rodrigo son un auxiliar de primera magnitud. Por medio de ellas se ha podido constatar que será a comienzos del s. XX cuando el bordado empiece a cobrar auge, existiendo sólo antes una espléndida confección a base de tejidos de calidad y complementos muy seleccionados. Los motivos bordados eran predominantemente en oro y plata, y la seda matizada, la indiscutible protagonista después, apenas aparecía en algunos detalles decorativos. Si acudimos a las fotos hechas en la calle veremos que la composición del cortejo de entonces apenas incluía caballos y carrozas, elementos hoy imprescindibles que se incorporaron años después.

Pero si importante es esta serie fotográfica de finales del XIX por la calidad del trabajo y por la información que aporta, su interés se dobla cuando le añadimos la más limitada serie que hiciera Rodrigo hacia el año 1865, momento



Ecce Homo. Paso Blanco.
Lorca, h. 1865

en que los desfiles andaban, como vulgarmente se dice, en mantillas. Por todo ello, el testimonio que aportan hoy todas estas fotografías es imprescindible para un acercamiento histórico a este fenómeno religioso-festivo.

Una nueva exposición con carácter de muestra regional celebrada en Murcia en 1900⁶⁴ sirvió para que el prestigio del fotógrafo volviera a hacerse patente, resultando premiado con medalla de plata junto a fotógrafos como Bas de Murcia, Cantos de Alicante o Palomera de Córdoba, entre otros.⁶⁵ Rodrigo quedó encuadrado, como los otros fotógrafos, en la sección de Industria y de él se dice lo siguiente: “La instalación de fotografías de D. J. Rodrigo, al honrarse como artista, honra a Lorca con tener un fotógrafo tan hábil, que está al detalle de todos los adelantos fotográficos. ...Sobre una paleta decorada con terciopelo amarillo y raso cardenal, montada sobre un caballete de nogal tallado, están colocados todos los tipos de tamaño y clase de la tarjeta, formando verdaderamente una mesa revuelta de fotografías, D. José Rodrigo, en un pequeñito armario acristalado”. Esta fue su última actividad pública de cierto relieve. En adelante, Rodrigo prácticamente no atravesó los límites del municipio lorquino con sus trabajos, que se ciñeron a retratos y vistas de la ciudad para particulares o para su publicación en revistas locales. Mención aparte merece el extenso reportaje que realizó para el Banco de Cartagena en 1906, cuando trasladó su sede al suntuoso edificio conocido como Huerto

⁶⁴. ESPÍN RAEL, op. cit., pág. 417.

⁶⁵. MARTÍNEZ CAÑADA, A. *Nuestra Exposición*. Murcia 1900. Imp. Vda. De Perelló. Murcia 1900; ver las págs. 87, 96 y 102 para los textos que se citan de esta exposición.

Débora. Paso Azul.
Lorca, h. 1900



Ruano. Los interiores hechos por Rodrigo de este edificio de pleno estilo ecléctico son hoy, por el maltrato que ha sufrido en años de incuria, el mejor testimonio de cómo se estructuraban y decoraban estos “hoteles” de la alta burguesía local: salón con adornos neonazaritas tan del gusto del momento, sala de billar, gran escalera de dos ramales con balaustres de cristal de Balarrino, pinturas de Wssel de Guimbarda en el hall y hueco de la escalera, etc. En 1909 moría su único hijo, Lorenzo, ingeniero brillante que había contraído matrimonio poco tiempo antes.⁶⁶ A partir de entonces, el declive de su actividad, ya muy mermada por la edad, fue total. En su taller estaba desde hacía tiempo como aprendiz y colaborador Pedro Menchón, que sería el sucesor de Rodrigo, y no tardó mucho en incorporarse Blas Aledo. Al maestro y los dos discípulos los encontramos trabajando en una fotografía que podemos fechar gracias a la hoja de almanaque que cuelga en la pared: era el 6 de octubre, lunes, de 1913, y al taller había acudido, como de costumbre para hablar con Don Pepe, un cura amigo suyo. Rodrigo, con 76 años, permanecía aún trabajando y supervisando el retoque de clichés y positivos. Moriría el 18 de septiembre de 1916, a los 79 años.⁶⁷ En 1917, el almanaque de San José de Calasanz⁶⁸, en el que había colaborado con sus fotografías desde su aparición, publicaba un retrato suyo, ya muy mayor, y hacía un elogio

⁶⁶. CÁCERES PLÁ, F. Op. cit. (1913-14), págs. 215-19.

⁶⁷. ESPÍN RAEL, op. cit., pág. 417.

⁶⁸. *Almanaque de San José de Calasanz*. Lorca (Murcia) 1917; pág. 29. El 24 de septiembre de 1916 también publicaba una necrológica suya elogiosísima la Rev. TONTOLÍN (año II, nº 68), en la que Rodrigo había colaborado con fotografías.

del difundo como benefactor de ese asilo de huérfanos y abandonados. De su personalidad se destacaba lo siguiente: “Su carácter bondadoso y excelente trato le hicieron merecedor de las generales simpatías con que se le distinguió siempre en Lorca donde era muy conocido y estimado.” También la redacción de la revista *Tontolín* se hacía eco de la muerte de Rodrigo con un texto emotivo del que destaco las siguientes palabras: “Nació con alma de artista, y vivos son los miles y miles de trabajos que patentizan nuestra afirmación en despachos de ingenieros, médicos, abogados, comerciantes y particulares, así como en casi todas las casas de este término, pues rara será la alcoba, el gabinete, el comedor o despacho que sobre sus mesas o pendientes de sus paredes no ofrezca algún trabajo fotográfico del escrupuloso y popular artista. Anciano por los años, era un niño cándido y dulce por su carácter y por su corazón. ...¡Cuántos ratos pasamos embobados, deleitosos, con el llorado amigo, oyéndole en sus oficinas de trabajo recitar poesías, contar anécdotas y relatar amenos episodios de tiempo pasado!”. Su recuerdo y su obra, a partir de entonces, comenzaron a difuminarse a pasos agigantados.

Datos técnicos sobre la fotografía de Rodrigo

Técnicamente, la labor de Rodrigo es impecable enmarcándola siempre dentro de un estilo fotográfico aprendido y desarrollado en el último cuarto del s. XIX: una fuerte plasticidad tendente a conseguir el efecto artístico en su modo menos artificioso, búsqueda del alarde técnico y, unido a todo ello, una

pulcritud adscrita con puntualidad a los últimos avances técnicos. La infraestructura de su taller era de lo más completo: galería acristalada con todos los accesorios (cortinas para regular y dirigir la entrada de luz; cartelones de fondos variados para ambientar adecuadamente la fotografía, así como algunas alfombras con igual cometido; cortinajes y mobiliario escasos pero suficientes para vestir el entorno inmediato de los fotografiados, reposa-cabezas regulables para ayudar a la inmovilidad necesaria durante la exposición; etc.). Esta galería era la visitada por el público y se encontraba situada en la segunda planta del edificio, que igualmente albergaba el despacho del fotógrafo, una sala de espera y una habitación para el retoque y almacenamiento de clichés. La primera planta la ocupaba la familia y en la tercera se hallaba instalado el laboratorio, una falsa en donde se realizaban los contactos y ampliaciones (siempre con luz natural) junto con el revelado, y dos torretas anejas con aireación suficiente para poder realizar virados y manipulaciones sobre positivos que requerían entonces la utilización de productos tóxicos y venenosos.

Una de las cámaras que le perteneció, y que hoy está en colección particular, así como algunos de los accesorios que llevamos citados⁶⁹, es de fabricación centroeuropea y su calidad la avala una firma reconocida: hecha la estructura de madera y metal por Goldman, de Viena, el objetivo es un Voigtländer & Sohn, A-G, Braunschweig-Heliar 30 cms., 1: 4,5 con un iris de amplias posibilidades. Sin duda de lo más serio en óptica fotográfica fabri-

⁶⁹. Colección particular del fotógrafo lorquino J.M. BASTIDA.

cado en el momento. El chasis permitía introducir placas de hasta 24 x 30. La cámara admitía además, por un procedimiento bastante rudimentario, el cambio de objetivo si se deseaba o era conveniente.

Este material de trabajo está, en calidad, por encima de los objetivos Darlot y Hermagis, con sus respectivas cámaras de fabricación francesa, que bien pudieron ser lo primero que utilizara Rodrigo por influencias de Rovira. Su construcción simple –si las lentes que se conservan son las originales– acerca estos objetivos a los que los cultivadores de la “fotografía artística” utilizaron para dar a sus imágenes la textura de “fλου”, ya que la calidad que proporcionan no pasa de ser sólo aceptable.

Los negativos que han llegado hasta nosotros están hechos por dos procedimientos conocidos y bien tipificados: colodión húmedo y gelatino-bromuro. Las placas se procesaron, casi totalmente, con una perfección absoluta que sólo ha podido dañar irremediabilmente su no adecuada manipulación y conservación, así como el inevitable paso del tiempo. No hay constancia de que trabajara con placas de soporte flexible. Además, su trabajo de los últimos años es difícil diferenciarlo del de Menchón, que sí las utilizó. Muy rara vez retocó directamente el negativo. Cuando lo hacía era con el objeto de quitar cielos o suprimir partes de la imagen que afeaban la composición o bien para recortar con más nitidez los perfiles. El procedimiento habitual era utilizar tinta china. En aquellos casos en que el espacio a modificar era grande pegaba sobre la emulsión o el soporte, indistintamente, cartulinas recortadas que producían el efecto buscado.

Los formatos que conocemos lo sitúan entre un 13 x 18 habitual, descendiendo alguna vez al 9 x 13 y 6 x 9, y un 24 x 30 quizás no tan infrecuente como nos hace pensar lo conservado. La mayoría de los positivos de Rodrigo aparecen virados en tonos intensos de contraste agradable. Otras veces, los papeles de albúmina que utilizó durante largo tiempo tienen una tonalidad que puede dar la sensación de un virado suave, respondiendo en realidad a una fijación de la imagen con cloruro de oro que aseguraba una más larga durabilidad, confiriéndole una coloración parda, rojiza o violácea. La presentación de las fotografías incluía forzosamente, dada la poca consistencia del papel, su montaje sobre cartones que por lo general iban firmados por el fotógrafo con sello de tinta o impreso y que informaban, por el anverso, en qué lugar se encontraba el autor del trabajo, ocupando el reverso la descripción de las cualidades profesionales más sobresalientes, premios, etc., y su dirección. Todo expuesto con un gusto artístico acorde al momento y a las modas impuestas por los grandes fotógrafos. Uno de los montajes más cuidados que conocemos fue el que realizó para sus vistas panorámicas de la Sierra Almagrera, en el que había impresos, sobre los cartones que servían de soporte, todos los datos necesarios para identificar al fotógrafo y el lugar, y también un amplio cuadro explicativo que detallaba cada porción de la imagen.

De su técnica fotográfica conocemos parte a través de unas notas conservadas por Espín.⁷⁰ Son de gran interés, puesto que describen la ayuda que el

⁷⁰. Se conservan estas notas manuscritas en F.C.E.

fotógrafo recibía en su trabajo de una variación de iconómetro, cuyo uso conocía también. Se describe el aparato como un tubo, parecido a los gemelos de teatro, que llevaba un disco giratorio con seis cristales de colores en diferentes tonos. Al lado de cada cristal iba grabado un número que indicaba un tiempo de exposición (S = segundos; M = minutos). Estos tiempos correspondían a una abertura invariable en F:8. En primer lugar, se ponía el vidrio blanco delante para ver con toda claridad el objeto a fotografiar y elegir un encuadre adecuado, tal y como se hace con un iconómetro. Una segunda operación consistía en poner el cristal más oscuro y esperar unos segundos a que el ojo se acostumbrara, a partir de lo cual se podría empezar a buscar el cristal con el tono adecuado que permitiera distinguir, según la luz, los detalles más importantes en las partes más oscuras. Una vez encontrado, se leía la cifra escrita en él, obteniendo el tiempo de exposición siempre referido a una abertura en F:8. Si ésta era distinta, no había más que consultar unas tablas de transporte colocadas en la parte superior del aparato. Los ejemplos de empleo que se citan son el retrato y el paisaje. Este instrumento se distingue del iconómetro por la función que realiza. Mientras que éste determina distancias focales en función del tamaño que han de tener las imágenes, el descrito por Rodrigo mide tiempos de exposición, esto es, actúa como un fotómetro moderno que tuviera como única variable la velocidad. Su manualidad requería, sin embargo, una práctica constante perfeccionada a través del resultado obtenido en los positivos.

Las influencias más decisivas en la trayectoria de Rodrigo debieron ser las de

su “maestro” Rovira. No obstante, su conocimiento del trabajo realizado en los más importantes centros de fotografía de la España del último tercio del s. XIX era más que suficiente, como lo demuestra la amplia colección de fotografías (todo retratos) que poseía.⁷¹ Entre los más representativos: Ludovisi y Señora, García, Jouliá, Cebrián y García, de Valencia; Rovira, Larauza, Romeu, Boned y Pujol, Martí, Audouard, Cantó, Roig, Establecimiento Fotográfico Franco-Hispano-Americano, Roda Milans, de Barcelona; Albiñana, Napoleón, Alviach, Hebert, Álvarez y otros, de Madrid. Además contaba con ejemplares del Disdéri de París entre otros franceses, apareciendo también, de manera ya muy escasa, algún ejemplar del trabajo de fotógrafos ingleses y americanos.

Conclusión

La revalorización de la fotografía antigua en los últimos años en España ha llevado aparejada la construcción, cada vez más rigurosa, de una foto-historia que ya está bastante avanzada en sus líneas generales. Se ha nutrido ésta de estudios más pormenorizados hechos en algunas provincias y autonomías y, cómo no, de las biografías particulares de los fotógrafos de las que hay ya publicadas un número importante. Murcia contaba con algunas monografías interesantes al respecto y parece que ahora, gracias al impulso de asociaciones particulares, entidades de ahorro y del gobierno regional, esta particular parcela de la historia va a ser definitivamente atendida en nues-

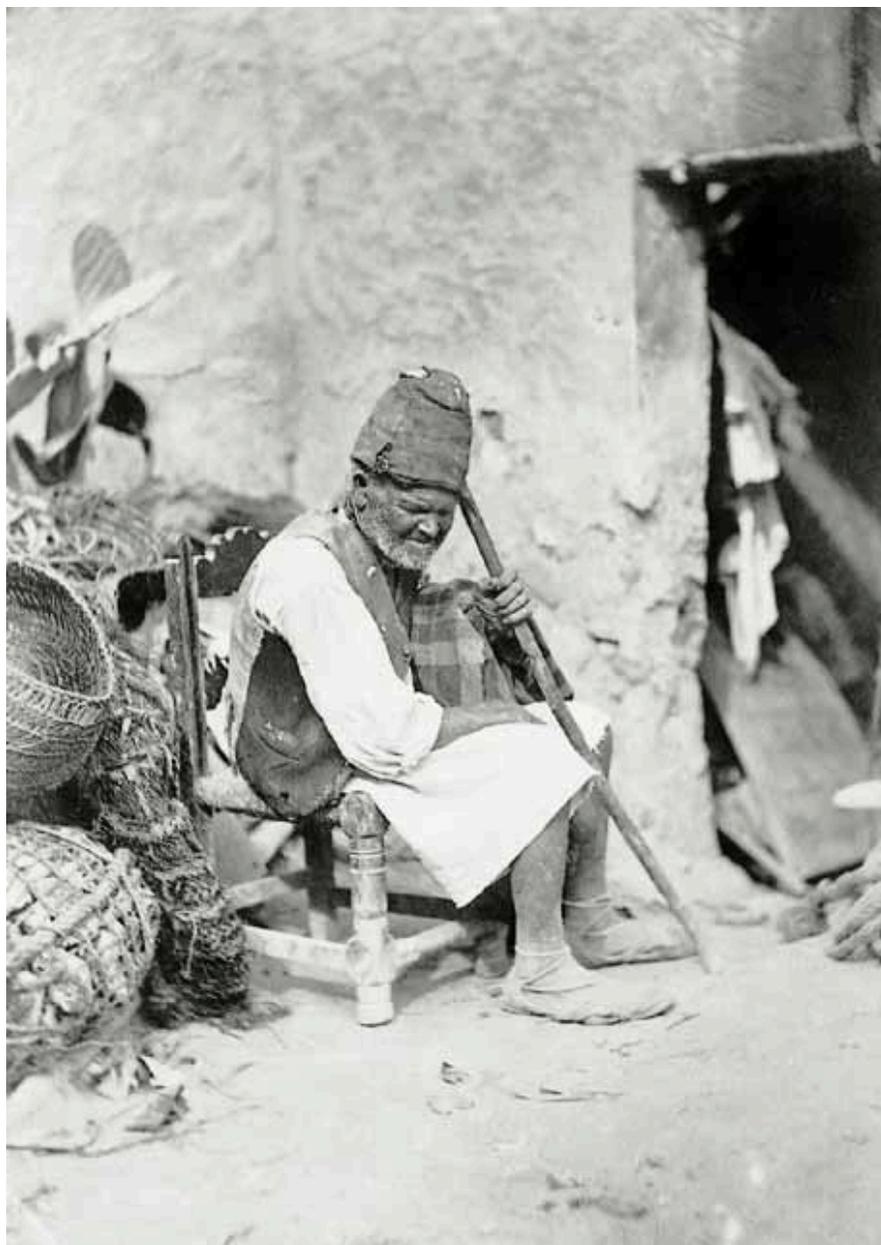
⁷¹. Pasó esta colección a manos de Espín Rael y se conserva actualmente en F.C.E.

tra Región. Rodrigo, por merecimientos propios, ha entrado a formar parte de la nómina de fotógrafos del s. XIX con los que es imprescindible contar para articular una historia de la imagen a nivel estatal y regional.⁷² Necesitaba ahora de un texto y una selección de imágenes que, de una vez por todas, fijara su memoria trazando un perfil nítido en el que se valorase, en su justa medida, el alcance de su producción fotográfica conservada. Ese es el único propósito de todo lo que antecede a este colofón. Terminar de situar al fotógrafo en el contexto general será tarea de otros.

⁷². Ver LÓPEZ MONDÉJAR, P. *Las fuentes de la memoria. Fotografía y sociedad en la España del siglo XIX*. Ed. Ministerio de Cultura. Madrid 1989; y DÍAZ BURGOS, J.M. *1863-1940 FOTOGRAFÍA EN LA REGIÓN DE MURCIA. LA IMAGEN RESCATADA*. Ed. Consejería de Turismo y Cultura. Murcia 2001.

















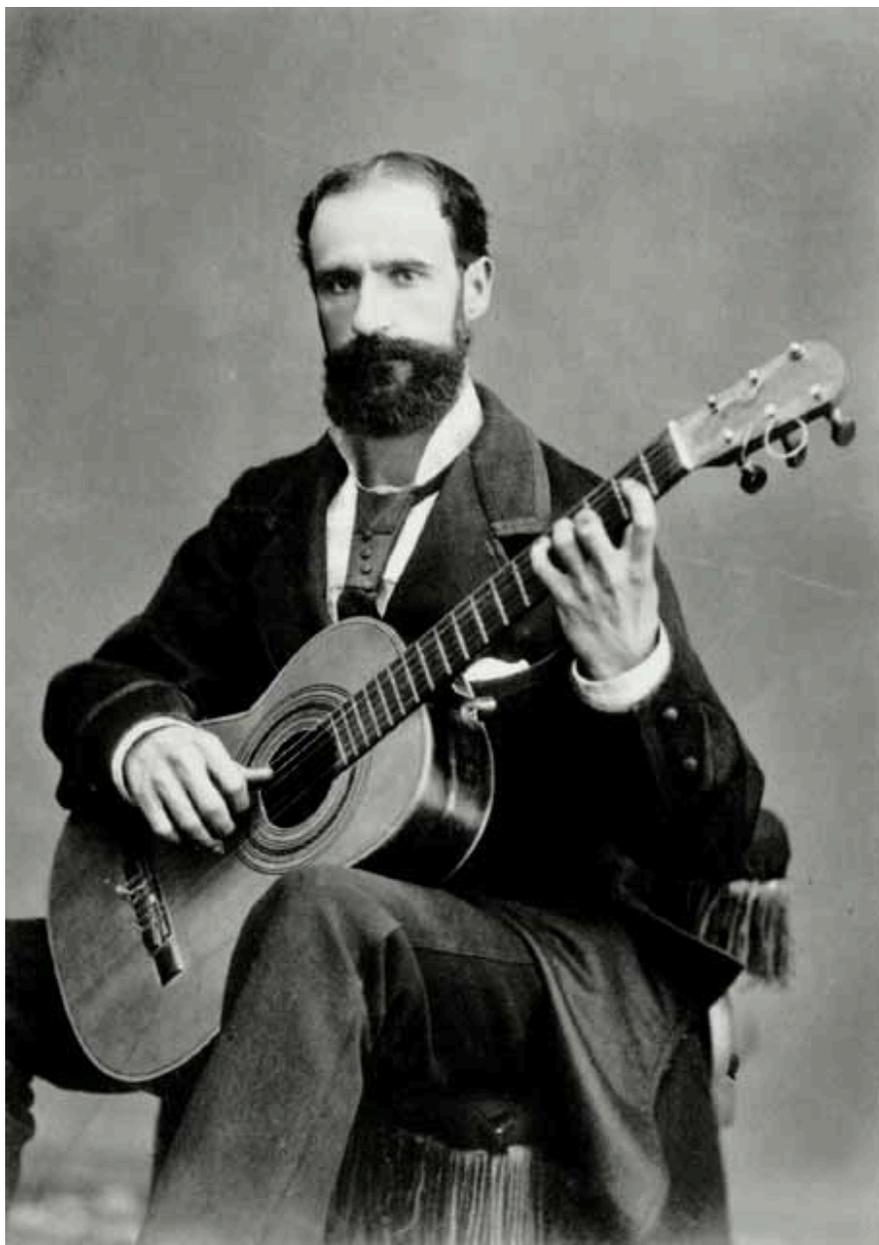
























































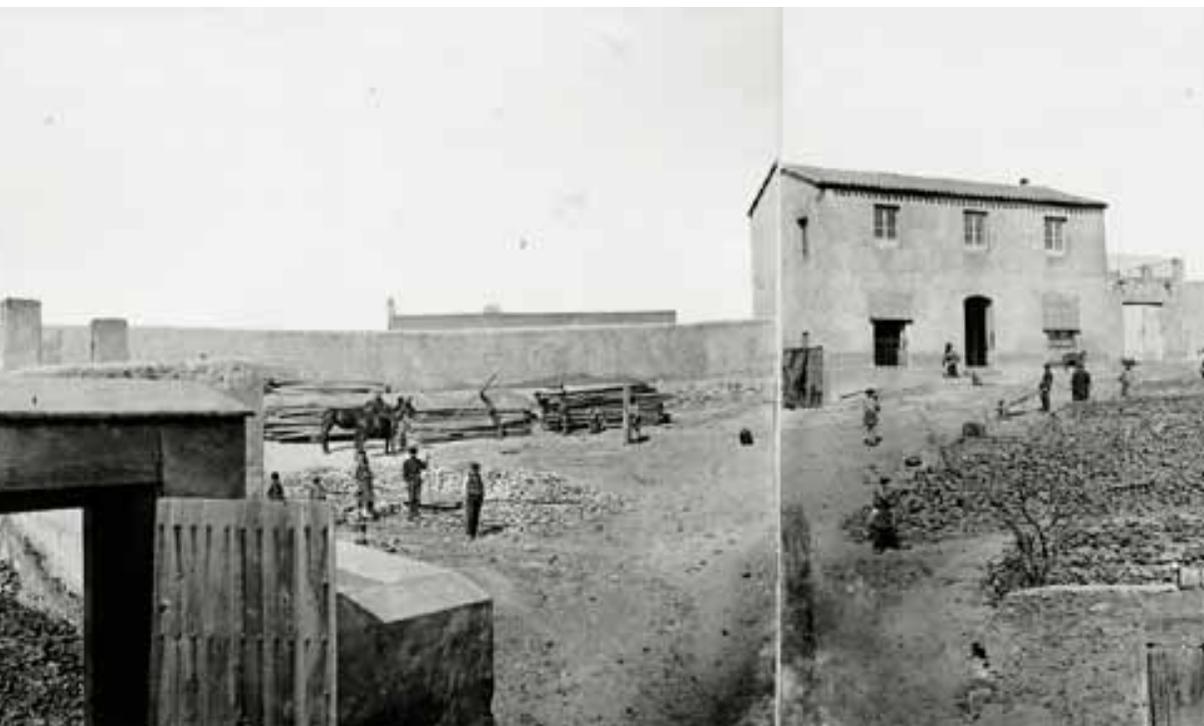








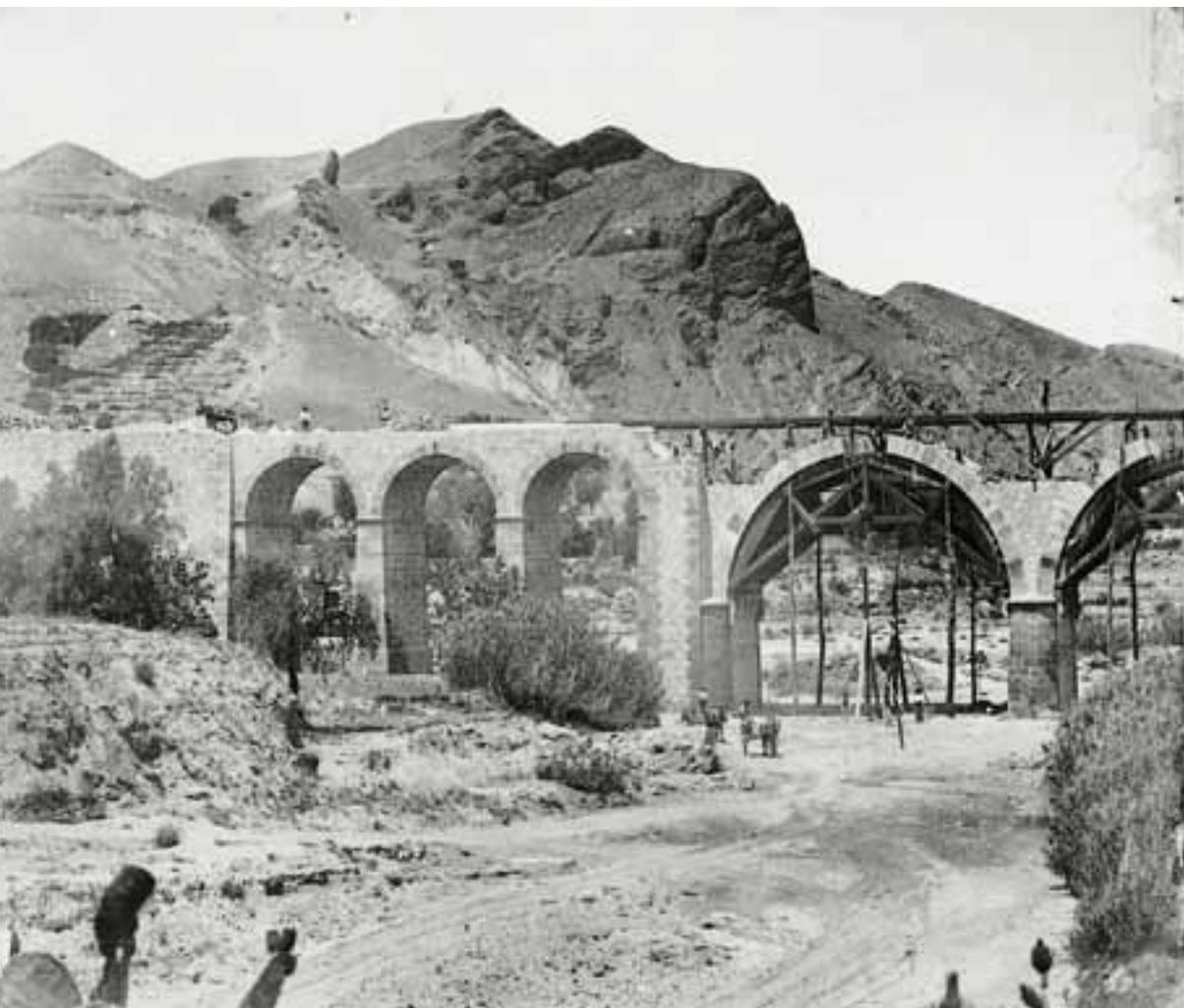












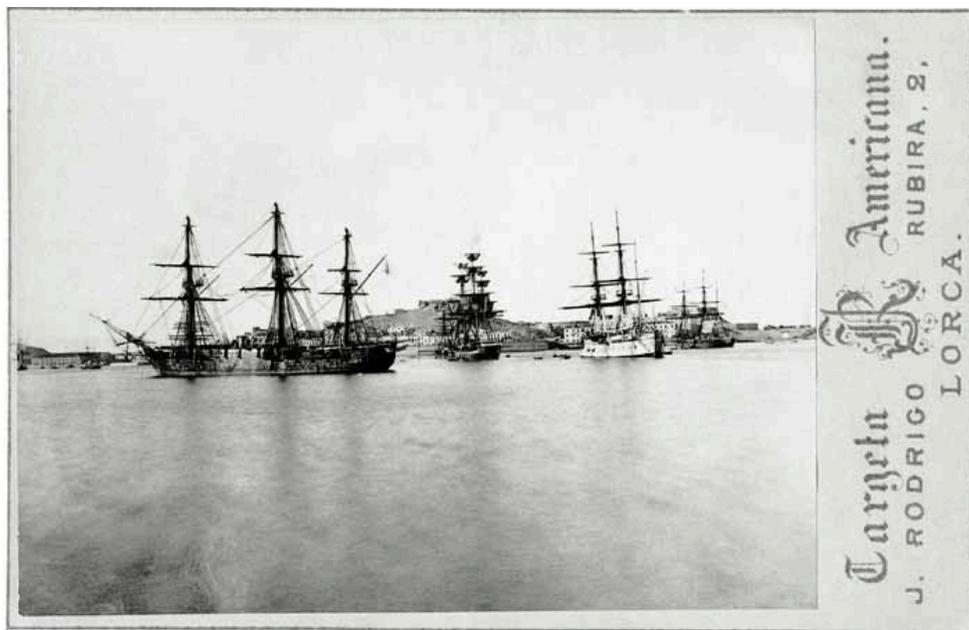


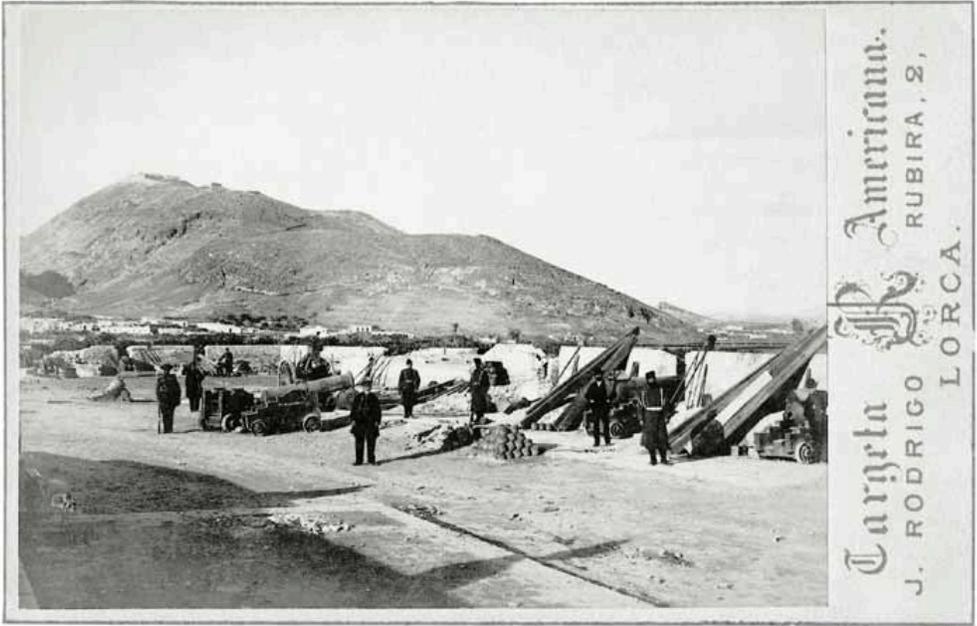






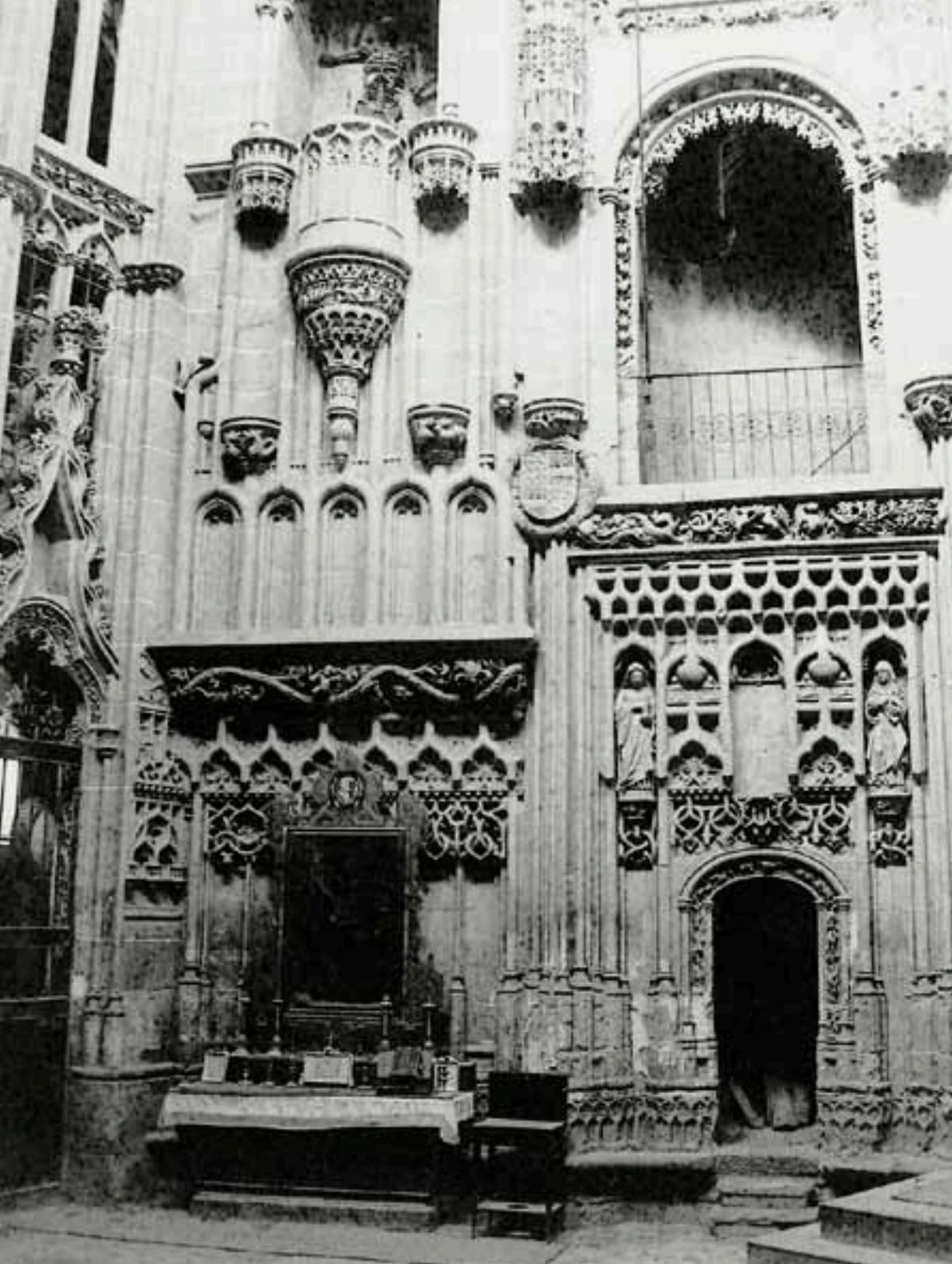








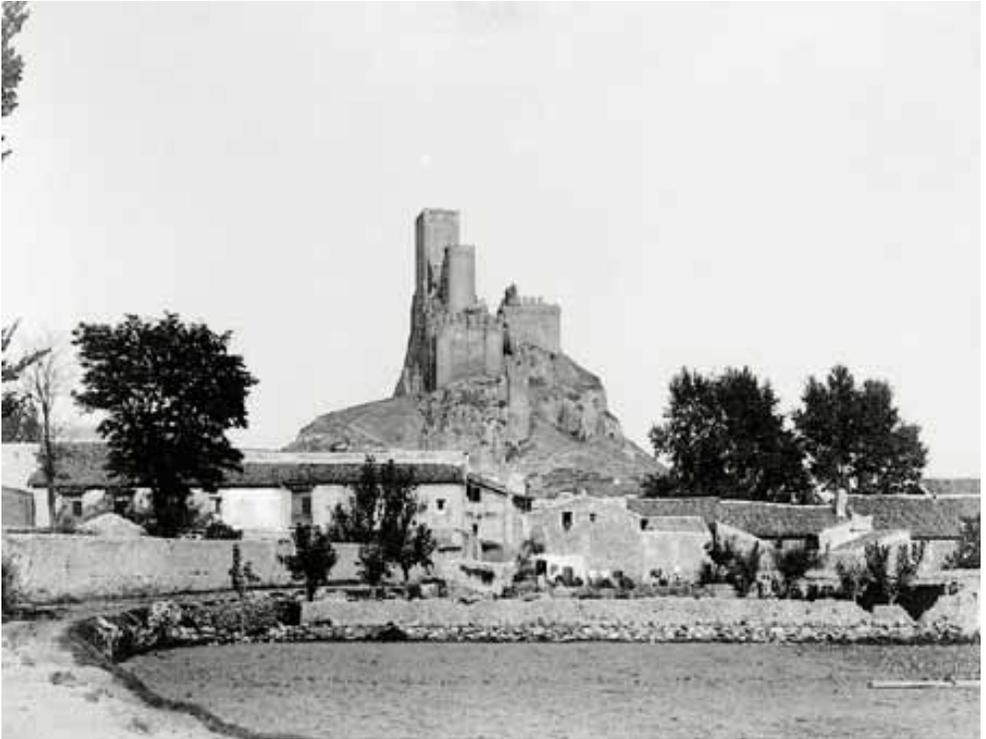
Targeta *R* Americana.
J. RODRIGO RUBIRA, 2,
LORCA.









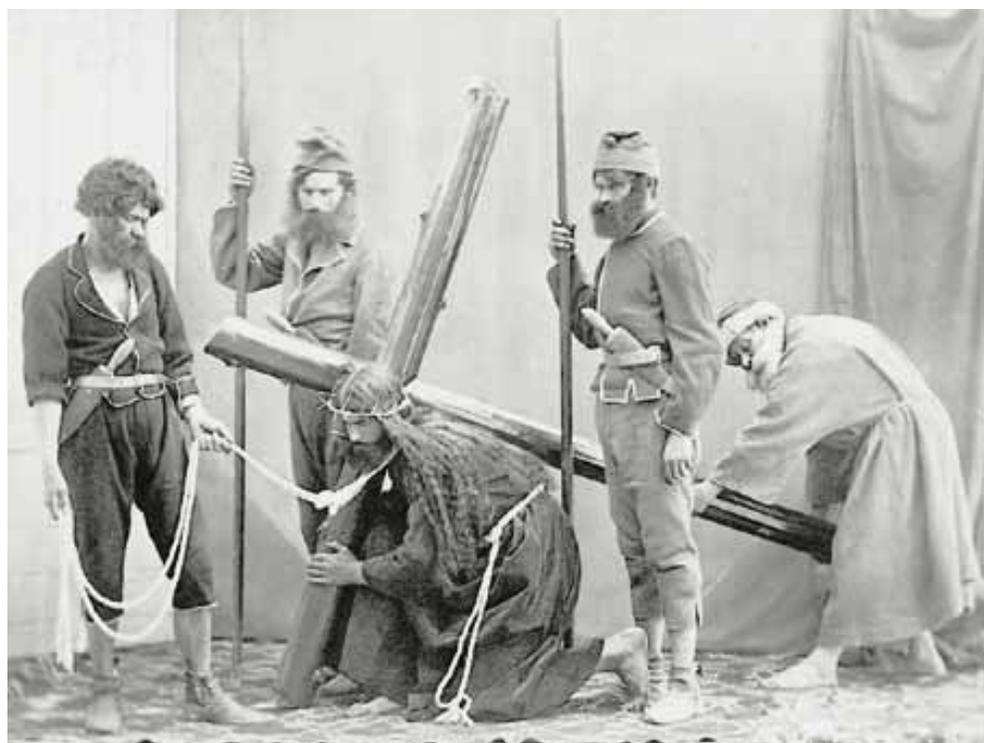


























Taller de Rodrigo. Lorca, 1913



Este libro se editó con motivo de la exposición dedicada a la figura y la obra de José Rodrigo, imprimiéndose en los talleres de Artes Gráficas Novograf, S.A. sobre papel silk ahuesado de 170 gr. en el interior e invercote 315 gr. para las cubiertas. El cuidado de la edición corrió a cargo de Tropa, finalizando la impresión el día 26 de noviembre de 2002, festividad de San Conrado.