



El Dr. Comas y el contexto fotográfico a finales del siglo XIX y principios del siglo XX

3. El Dr. Comas y el contexto fotográfico de finales del siglo XIX y principios del siglo XX

Gisèle Freund¹¹⁶, doctora en Sociología, dice que en cada momento histórico desaparecen los viejos inventos y simultáneamente surgen otros nuevos. Su nacimiento significa el progreso y se suele corresponder con el carácter político del momento, las maneras de pensar y los gustos de la época. Durante el último cuarto del siglo XIX y parte de XX, la propia tecnología de la fotografía avanzó a pasos agigantados y mejoró la calidad de las imágenes a la vez que simplificaba sus procedimientos. En algunas épocas hubo excepciones, causadas por la inestabilidad política y los sucesivos conflictos bélicos que impidieron el desarrollo comercial de dichos avances. Así ocurrió en las épocas anteriores y posteriores al periodo de entre guerras, con el descenso en la producción de procesos fotográficos en los países implicados, entre los que se encontraban los fabricantes de los países más punteros en su elaboración, como fueron Alemania, Inglaterra y Francia.

En un principio quienes manipulaban la fotografía era la clase social dominante: industriales, banqueros, hombres de Estado y, especialmente, científicos e intelectuales. Poco a poco, esta afición se fue aproximando a la mediana y pequeña burguesía, a medida que se incrementaba la importancia de esas formaciones sociales¹¹⁷. Los primeros fotógrafos no tenían ninguna pretensión de hacer arte, trabajaban para sí mismos; sólo un restringido círculo de amigos y familiares conocían sus obras. Esta misma actitud fue la que ejerció Comas durante toda su vida, y este fue el motivo por el que hasta hoy no se ha empezado a conocer su obra. Quienes en realidad manifestaban la pretensión de hacer arte eran los comerciantes, que calificaban de artísticas sus fotografías con la finalidad de atraer al público¹¹⁸.

En las primeras décadas de los orígenes de la fotografía, los fotógrafos aficionados fueron una minoría, tanto a causa de la complejidad de los procesos fotográficos como del coste elevado de los materiales. En 1888 se produjo un cambio

¹¹⁶ FREUND, Gisèle. *La fotografía como documento social*. México: G. Gili Mass Media, 1993, pág. 35. Título original, (*Photographie et Société*. Paris : Éditions du Seuil, 1974.)

¹¹⁷ *Ibidem*, pág. 24.

¹¹⁸ *Ibidem*, pág. 36.

radical cuando George Eastman, el fundador del imperio Kodak¹¹⁹, comercializó una nueva cámara fotográfica, que promocionó con su célebre eslogan “*Apriete el botón, nosotros nos encargamos de lo demás*”. Era una cámara¹²⁰ de manipulación fácil y formato reducido, que no se cargaba con placas, sino con una película que permitía hacer cien exposiciones. Cuando la película se acababa, se mandaba entera a la fábrica, a Rochester (EEUU), y era devuelta a su dueño cargada y con las fotografías reveladas y positivadas; al precio de 10 dólares. Este procedimiento se extendió rápidamente por todo el mundo; revolucionó de arriba abajo el mercado fotográfico y, en definitiva, consiguió la “democratización de la fotografía”.

A partir de entonces, gran parte de las personas que anteriormente visitaba al fotógrafo profesional para retratarse, comenzaron a fotografiarse por sí mismas. La fotografía de aficionado adquirió un gran impulso y el comercio obtuvo por tal causa enormes ingresos ya que en todos los barrios urbanos surgieron tiendas fotográficas. La mayor parte de sus propietarios eran retratistas, que además de los retratos tradicionales en sus estudios, se dedicaban a fotografiar a recién nacidos, bautizos, bodas y distintos eventos sociales, ya que los encargos de retratos habían disminuido considerablemente. A finales de siglo, los grandes almacenes comenzaron a producir fotografías aún más baratas y se convirtieron en una peligrosa competencia para el



Sobres de distintos comerciantes y variados formatos: Kodak y Sendra A.C.C.

¹¹⁹ NARANJO, Juan. “*Naixement, usos i expansió d’un nou mitjà. La fotografia a Catalunya en el segle XIX*”. En *Introducció a la Història de la Fotografia a Catalunya*. Barcelona: Lunwerg, 2000, pág. 29.

¹²⁰ La Kodak original es una cámara de caja, con un tamaño de 3,75 x 3,75 x 6,5 pulgadas (aproximadamente 9,5 x 9,5 x 16,5 cm.), con una lente de foco fijo de 27 mm de distancia focal y apertura f/9, dotada de un ingenioso obturador cilíndrico, o de tambor. Difería de casi todas sus competidoras en que su película venía en un rollo con 100 negativos de capacidad, cada uno de ellos con una imagen circular de 2,5 pulgadas de diámetro (6,35 cm.)... En: NEWHALL, Beaumont. *Historia de la Fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días. Apéndice sobre la fotografía española de Joan Fontcuberta*. Barcelona, Gustavo Gili. 1983, pág. 128-129.

fotógrafo de oficio. Hacia 1900 su decadencia resultaba cada vez más evidente. Se vio motivada sobre todo por el hecho de que el fotógrafo dependía más que nunca del gusto de su clientela y que estaba obligado a trabajar a bajo precio¹²¹.

Fue entonces cuando aparecieron dos tendencias estéticas totalmente opuestas entre los fotógrafos aficionados. Hubo un grupo que aprovechó las nuevas posibilidades que ofrecía la invención de las cámaras de pequeño formato, mucho más versátiles que las de gran formato, y que permitían hacer fotografías instantáneas, documentar los viajes, escenas de la vida familiar y registrar el entorno cotidiano.

La otra gran tendencia entre los fotógrafos aficionados fue el pictorialismo, considerado como el primer movimiento artístico que se dio en fotografía y que surgió por oposición al otro grupo de fotógrafos aficionados. Su estética estaba más relacionada con los movimientos artísticos del momento, como el impresionismo o el simbolismo, y reivindicaban un proceso más artesanal en donde interviniera de una forma más activa el creador¹²². Los procedimientos pigmentarios incluían procesos como las gomas bicromatadas, los carbones, los *fressons*, los bromóleos, etc., y todos ellos con sus múltiples combinaciones y variaciones. Todos tenían en común conseguir un parecido cada vez más próximo a la pintura al óleo, al dibujo, a los aguafuertes, a las litografías y demás técnicas del dominio de la pintura.

Su principal efecto consistía en reemplazar la nitidez del objetivo, por el difuminado. Los pictorialistas creían dar una nota artística a sus pruebas si borraban lo que justamente era característico de la imagen fotográfica de la época, su nitidez y perfil¹²³. De estas dos tendencias deducimos que la primera pretendía registrar los más mínimos detalles y obtener la mayor riqueza tonal. La fotografía pictorialista aportaba nuevos recursos expresivos en las texturas y en el contraste, en el color de la imagen y en la calidad del soporte¹²⁴, elementos innovadores dentro del concepto de fotografía concebido hasta entonces.

¹²¹ FREUND, *La fotografía...*, pág. 81.

¹²² NARANJO, Juan. "*Naixement, usos...*" pág. 31.

¹²³ FREUND, *La fotografía...*, pág. 82.

¹²⁴ FONTCUBERTA, Joan "*Fotografia Catalana 1900-1940. El camí vers la modernitat*". En: *Introducció a la Història de la Fotografia a Catalunya*. Barcelona: Lunwerg, 2000, págs. 78-79.

Sin lugar a dudas, César Comas perteneció a los aficionados del primer grupo ya que entre sus fotografías intentó captar, registrar y reproducir la realidad. Así lo hizo por necesidad en sus fotografías médicas y a modo de práctica en las documentales, como nos lo demuestra la fotografía adjunta en la que se aprecian los detalles y la variada y extensa gama de tonos grises. Representa la instalación de una de las seis farolas eléctricas de estructura metálica de Pedro Falqués, sitas en el cruce de la Diagonal y el Paseo de Gracia, e inauguradas en 1909. Comas supo captar el momento en el que el público, atento, asistía al ensamblaje de la parte superior de hierro forjado a modo de pináculo con el soporte o zócalo de piedra.

Uno de los avances más significativos en el último cuarto de siglo XIX fue la sustitución de la placa húmeda por la placa seca, con la que se eliminaba la necesidad de la inmediata exposición después de la preparación de la placa. En 1871, el *British Journal of Photography* publicó una carta de un médico, Richard Leach Maddox, que describía una emulsión hecha de gelatina. Maddox empapaba la gelatina en agua, agregaba una solución de bromuro de cadmio y luego nitrato de plata; estos productos químicos se combinaban, formando cristales de bromuro de plata, suspendidos en la gelatina.



C.C.: Instalación de una farola en el cruce de la Diagonal con el Pº de Gracia, 1909. (19_14_46rb)



Tapas cajas *Lumière*:
- 1909, A. Lumière & ses fils.
- 1911, Lumière & Jouglu



C.C.: Domingo de Ramos. Iglesia de los Josepets (Gracia). 4-IV-09, 10 mañana. (27_4_12rb)

La emulsión se colocaba a continuación sobre el vidrio y se la dejaba secar. Maddox manifestó que, debido a los apremios de su práctica médica, no había podido perfeccionar su experimento, e instaba a que otros continuaran a partir del punto en el que él se vio obligado a detenerse¹²⁵. Fue otro médico, Jaume Ferrán i Clúa, que junto con Ignacio Paulí, publicó en 1879 el libro *La instantaneidad de la fotografía*, en el cual expone por primera vez un procedimiento de emulsión con bromuro de plata preparado con gelatina. Este preparado permitía que la impresión se realizara mucho más rápido que en los procedimientos utilizados hasta entonces.

Muchos fotógrafos de la época utilizaron este tipo de placas emulsionadas, entre los que incluimos a Comas, hecho que pudimos comprobar a la hora de proceder al inventario. En el caso de las placas francesas, aparecían escritas en sus cajas originales como *Gélatine-Bromure d'Argent* de la casa Lumière, pero observamos que, según la fecha en que estaba registrada la imagen, el nombre de la sociedad era algo distinto. Por ejemplo, *Domingo de Ramos en la Iglesia Josepets (Gracia), 1909*, cuyo fabricante es *A. Lumière & ses fils. Extra-Fine*. En cambio, *Interior Sagrada Familia*

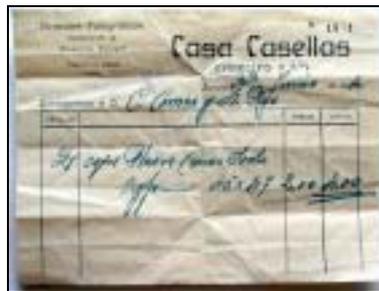


C.C.: Interior Sagrada Familia, 1911.
Barcelona.
(20_10_48rb)

¹²⁵ NEWHALL, *Historia...*, págs. 123-124.

1911, el fabricante *Lumière & Jouglu*.

La observación de las fechas con la relación de los fabricantes nos aporta un nuevo dato, la fusión de Lumière y Jouglu, de la que hablaremos en el apartado sobre *La fotografía en color*. También hemos detectado que utilizó en varias ocasiones el tipo de placas *Chromo Isolar* de la casa *Agfa*, como lo demuestra el albarán adjunto.



Albarán de 2 cajas Placa Cromo Isolar Agfa, 1914.

Una información interesante, en lo que respecta a los procedimientos del último cuarto del siglo XIX, nos la aporta Virginia Espa¹²⁶, que por su concreción vamos a transcribir íntegra:

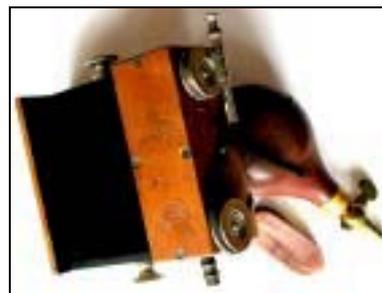
“Las nuevas gelatinas de revelado químico, usadas comercialmente en Europa y Estados Unidos desde 1881, fueron prelude de los materiales actuales. Se caracterizaban por incorporar dos novedades técnicas: la emulsión sensible y la capa de barita. Las emulsiones sensibles estaban compuestas por cristales de cloruro, bromuro o cloro-bromuro de plata dispersos en gelatina – los cristales de plata son el agente sensible y la gelatina es una proteína altamente purificada más estable, homogénea y transparente, que la antigua albúmina. El papel estaba cubierto por una capa de barita o sulfato de bario, cuya función era blanquear la base del papel y no dejar que la emulsión impregnase las fibras de algodón del mismo, haciéndolas invisibles. Como consecuencia la imagen final quedaba suspendida en una emulsión de gelatina sobre la capa de barita y no embebida en las fibras de papel. Este tipo de papeles, conocidos como bromuros, eran más blancos y no tenían efecto de textura: la imagen aparecía lisa, brillante y mucho más nítida. Otra importante diferencia con sus predecesores es que no eran materiales de ennegrecimiento directo, como las albúminas o los procedimientos pigmentarios, en los que la imagen se hace visible después de largas exposiciones a la luz. En las gelatinas D.O.P. (Developing out paper), la plata se afectaba físicamente por efecto de la luz, sin embargo, la imagen permanecía latente o sin ennegrecerse hasta haber sido sometida a un baño de revelado químico. La estructura de nuevos cristales de plata produce negros más neutros y aumenta la permanencia de la imagen”.

¹²⁶ Juan Mora Insa (1880-1954): *afición, profesión y encargo en la fotografía aragonesa*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2000, pág. 264 [Tesis doctoral].

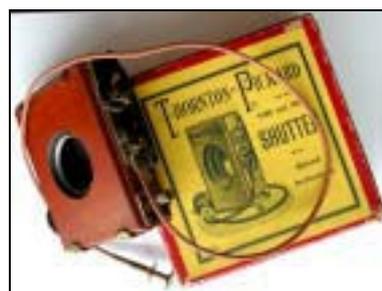
A parte de las innovaciones o cambios en las emulsiones hubo un gran perfeccionamiento de los objetivos que iban apareciendo en el comercio. La pregunta que surgía entre los aficionados era *¿cuál debo elegir?*. La multiplicación de las industrias como la fabricación de objetivos en todas las casas de óptica, hacían difícil la elección que cada aficionado debía resolver según sus necesidades¹²⁷, con el asesoramiento de un experto o de modo autodidacta. Creemos que este es uno de los motivos que justifican la gran variedad de objetivos y lentes que encontramos en el fondo Comas.

Simultáneamente a los cambios de objetivos y a una mayor sensibilidad del material negativo, se hizo necesario llevar el tiempo de exposición a exactas fracciones de segundo. Se ideó una gran variedad de obturadores, como los de portezuela giratoria, tipo *Guerry*, que eran los más usados en las galerías de exposición. En este obturador, mediante la presión de una pera, se producía la elevación de una puertecilla, que se bajaba en cuanto cesaba la presión. Otro obturador más común era el de cortinilla tipo *Thornton Pickard*¹²⁸.

Era una cortina con gran abertura que, al disparo, dejaba un carrete para arrollarse



A.C.C.: Obturador L. Guerry París.



A.C.C. Obturador Thornton-Pickard y su caja original.



Cámara GOERZ. Rollfilm-Tenax. 4x6½ cm.

¹²⁷ NAMIAS, Rodolfo. *Manual práctico y Recetario de Fotografía. Enciclopedia fotográfica*. Traducido del italiano por D. Rafael Garriga Roca. Madrid: Bailly-Bailliere, S.A., 1923, págs. 34-35.

¹²⁸ *Ibidem*, pág. 74.

rápida en otro, cubriendo y recubriendo el objetivo.

Permitía regular la velocidad como se deseara, comprimiendo sencillamente un muelle por medio de un botón. Ambos tipos fueron utilizados por Comas. Mostramos un ejemplar de cada uno.

También aparecieron en el mercado gran variedad de diseños de cámaras fotográficas, en su mayor parte, de reducido tamaño, que se podían llevar en la mano y el fotógrafo quedaba liberado de cargar con el trípode. Algunas contenían varias placas en un mismo chasis, con lo que los fotógrafos podían hacer una docena de poses, en rápida sucesión¹²⁹. Comas dispuso de este tipo de cámaras como nos lo demuestra la secuencia de fotografías con distintas cámaras de estas características. A modo de ejemplo, exponemos las siguientes imágenes realizadas con una cámara Veràscope, en las que podemos visualizar la sucesión de carrozas ornamentadas recorriendo la calle Cortes¹³⁰.

Todas ellas están captadas en picado fotográfico desde el balcón de su domicilio particular de modo sucesivo.



C. Comas.: Rúa de Carnaval, 1915.
(22_14_33rb; 22_15_33rb; 22_26_33rb)

¹²⁹ NEWHALL, *Historia...*, págs.126-128.

¹³⁰ El nombre original de la calle es Gran Vía de las Cortes Catalanas, pero popularmente se la llamaba Cortes y es así como Comas siempre se refiere a ella. Por este motivo nosotros también le llamaremos simplemente Cortes. En: *Guía práctica Barcino-Mecum, 1914*, pág. 1914.

En primer lugar, se divisa el recorrido de una de las carrozas de la *rúa* por el lado izquierdo, a continuación cuando transcurre por delante del balcón, y seguidamente cuando se aleja por su derecha en dirección al Paseo de Gracia. A estas fotografías les dio el nombre de *La rúa de Carnaval por la calle Cortes*, y se refieren a esta fiesta tan tradicional en Barcelona, que dejó impresionada en varias placas a lo largo de los años.

Igualmente queremos destacar las fotografías realizadas con la cámara *Goerz Auschutz*, por representar unas claras secuencias de las que hemos enclavado dentro del grupo de *imágenes seriadas*. Son imágenes consecutivas en las que los personajes mantienen una acción y una relación directa en un espacio muy reducido de tiempo, *Bañistas en los Baños Orientales*. Éste era el nombre que recibieron los baños públicos más populares de Barcelona, inaugurados en la Barceloneta en el último tercio del siglo XIX, y que perduraron con éxito hasta su derribo con motivo de la reforma urbanística en las Olimpiadas del 92. En las cuatro fotografías que mostramos, el escenario es el mismo, la línea de horizonte se encuentra en el centro de la imagen, la cadencia de las olas queda reflejada en las tres primeras imágenes y en todas ellas aparece a su izquierda una estructura de madera, de la que penden cuerdas donde



C.C.: Baños orientales, Julio 1905.
(24_77_3cr; 24_79_3cr; 24_73_44cg;
4_75_3cr.)

algunos de ellos se agarran.

De la estructura mencionada, sobresale un listón en forma de lo que actualmente llamamos trampolín y en ella hay tres jóvenes en distinta posición: uno sentado, el otro de pie, y el tercero está en el aire cayendo en vertical sobre el agua.

En la segunda, ya hay dos de los tres jóvenes, uno de pie y el otro cayendo de cabeza sobre el agua. En la tercera, tan sólo queda uno sentado quien al parecer, piensa en lanzarse. En la cuarta, es evidente que ya ha tomado la decisión de lanzarse, ya que solo aparecen las piernas; el resto del cuerpo ya está sumergido. Aparte de estas cuatro fotografías seriadas, hay otras de este mismo entorno que realizó el mismo día, con las placas cargadas en el mismo chasis.

Por esa época, se produjo un gran cambio en lo que respecta al soporte de la emulsión. De la placa de vidrio se pasó a la película en rollo, que se hizo muy popular. El principal problema del vidrio no era su peso aunque debía tenerse en cuenta; el problema real lo constituía su fragilidad, porque las placas delgadas se rompían con mucha facilidad, y, aunque el grosor aumentaba según su superficie, seguían siendo frágiles. La relación más común entre formatos y



C.C.: Sobre que contiene distintos negativos 4x6½ cm.



C.C.: Familiares en La Garriga. 12-IX-1922

grosos de la época era la siguiente¹³¹:

FORMATOS, cm.	GROSORES, mm.
5,7 x 8,2; 6,5 x 9	1
8,2 x 10,65 ; 9 x 12 ; 10 x 13	1,3
13 x 18 ; 20 x 25	1,5
28 x 35 (poco común)	2,3

La película en rollo se comercializó en numerosos tamaños y formatos aunque su estructura era siempre la misma. Se trataba de un carrete en el cual se enrollaba una larga tira de papel sobre la que estaba fijada una tira algo más corta de película. Este sistema permitía cargar y descargar la cámara con luz de día. Las primeras películas en rollo constaban en general de seis exposiciones, pero existían también rollos de doce exposiciones. La única cámara de rollo del fondo Comas que hemos encontrado es la Goerz Rollfilm-Tenax que debió ser su última adquisición, como lo revelan las fechas junto a la información manuscrita en cada uno de los sobres que contienen los negativos recortados de lo que fue cada rollo¹³², cuyo material no rígido es nitrato de celulosa¹³³.

Ya a finales del siglo XIX y principios del XX, la fotografía había salido de los dominios de la experimentación científica. Industrias especializadas fabricaban ya los utensilios necesarios. La preparación de baños de revelado y fijado ya no reclamaba unos particulares conocimientos de química. Cualquier persona podía procurarse aparatos de formato diverso con las muchas ópticas que existían.

¹³¹ "Películas y placas". En: Enciclopedia práctica de fotografía Kodak. Barcelona: Imprenta Hispano-Americana, S.A., 1981, volumen VII, pág. 2091. Versión original, (*Internationale Edition of the Enciclopedia of Practical Photography: Eastman Kodak Company, American Photographic Book Publishing Company Inc., Editions Grammont S.A. and Salvat Editores, S.A. 1979*).

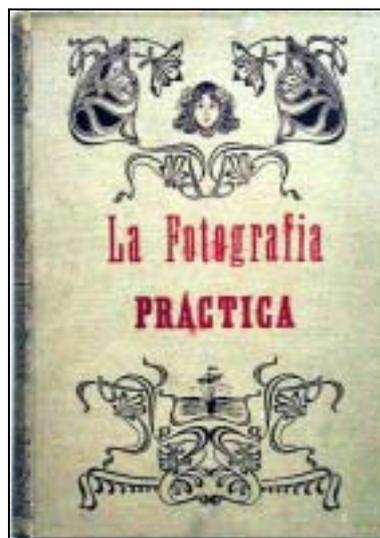
¹³² En total son nueve sobres, de temática exclusivamente familiar, entre los años 1922 y 1930. La información que nos aporta cada uno de ellos la detallamos a continuación: 16-VII-1922; La Garriga = Día 12 – Septbre 1922 = Película Kodak, Roll Tenax, obturador deteriorado; Día 22-X-1922, retrato Florinda = jardín. Grupos de niños con Ana y Ama seca en la C. Cortes; 10-VII-1922; enero 1923, Poda árboles Gran-Vía Cortes Catalanas, Cabalgata círculo "Patisse"; La Garriga, 12-IX-1923; Septbre 1927 = Poda de una palmera, Patios manzana Cortes-Claris-Caspe y Paseo de Gracia. Grupo retratos Sras. Vda. Ulacia, Sra. De Cortés = Finita y niña de José M^a Cortés. Retrato camarera casa mamá Florinda; Retratos César y Florindita en la Biblioteca, julio 1930 Retrato Florindita patio platanillos, día 27, julio 1930. Si hemos detallado esta información, es porque estas fotografías demuestran el ocaso de la fotografía de Comas; en ellas ha decrecido la calidad y el interés por la fotografía.

¹³³ El nitrato de celulosa empezó a producirse en 1889; es el primero de los soportes plásticos conocidos. Se obtiene por la adición de un plastificante al colodión (nitrocelulosa). Se llama también *película-llama*, por la facilidad y espectacularidad con que quema. La degradación de las películas de nitrato empieza con un amarilleo del soporte y la aparición del espejo de plata por el lado de la imagen. Cuando la degradación está más avanzada, la película se rompe con facilidad. En: MESTRES i VERGÉS, Jordi. *Normes i reglaments. Identificació i conservació de fotografies*. Barcelona: Arxiu Municipal, 1997, pág. 14.

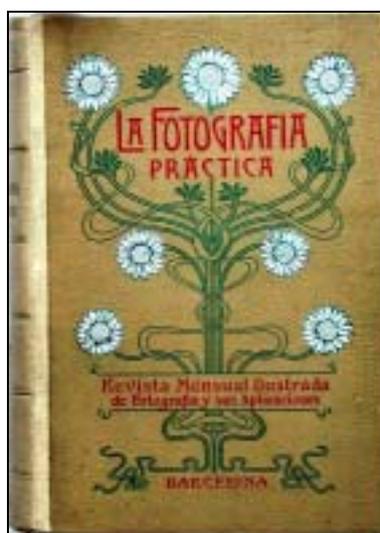
Se publicó toda una serie de manuales de fotografía, accesibles a todos los profanos, que suministraban una descripción exacta de los procedimientos¹³⁴. Es de suponer que Comas también bebió de sus fuentes, como nos lo demuestra los dos tomos encuadernados, con el membrete de su Gabinete, de la revista *La Fotografía Práctica*¹³⁵.

Uno es del año 1900¹³⁶ y el otro de 1908¹³⁷, ambos contienen en su interior las doce revistas correspondientes de enero a diciembre. También encontramos un pequeño manual para aficionados de la casa Kodak¹³⁸ que dedicó a su mujer en 1923. Es un tratado que comienza hablando de las indiscutibles ventajas de la película para cámaras, en el que corrobora su calidad, afirmando que iguala por completo a la de la placa.

Comas debió hojear el manual y sacar de él nuevas conclusiones. Nos basamos en esta conjetura al observar una



La Fotografía Práctica, año 1900



La Fotografía Práctica, año 1908

¹³⁴ FREUND, *La fotografía...*, pág. 36.

¹³⁵ Según Elisabet Insenser, en el capítulo "Prensa fotográfica" de *La fotografía en España en el periodo entreguerras 1914-1936*. Girona: CCG, pág. 21, nos habla de esta revista junto con *La Fotografía* editada en Madrid de 1901 a 1914 como las dos revistas con un periodo de publicación más prolongado con relación a las once publicadas entre 1864, la primera editada en Sevilla, hasta 1914. *La Fotografía* fue una publicación dirigida por Antonio Canovas "Kaulak" y órgano de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid hasta 1906. Y *La Fotografía Práctica* 1893 y 1909 la sitúa editada en Vilafranca del Penedés (Barcelona), Nos sorprende que hable de esta revista editada fuera de Barcelona, ya que hemos podido comprobar que todas las revistas que contienen el par de tomos mencionados, tanto las de 1900 como las de 1908, aunque de dos editores distintos, ambos son de Barcelona.

¹³⁶ *La Fotografía Práctica. Revista Mensual Ilustrada de Fotografía y sus aplicaciones*. Director: José Baltá de Cela. Barcelona: Dirección y Administración, Cortes186, 1900, núms. 79-90, vol VIII, págs. 1-192.

¹³⁷ *La Fotografía Práctica. Revista Mensual Ilustrada de Fotografía y sus aplicaciones*. Director: José Baltá de Cela. Barcelona: Redacción y y Administración. Sucesores de Manuel Soler. 1908, núms.: 175-186, vol. XVI, págs. 1-480.

¹³⁸ *La fotografía sencilla y práctica. Manual del aficionado*. Libro escrito en inglés por los técnicos de la Casa "Kodak" y traducido al castellano por D. Adolfo Jordá. Sociedad Anónima "Kodak": Madrid y Barcelona. No pone fecha de edición, pero la dedicatoria nos puede ayudar a situarla: *A mi Florinda, César. 12-III-1923*.

fotografía del manual y compararla con una serie de fotografías realizadas por él, en las que plasmó a su esposa en una posición muy parecida bajo un concepto fotográfico de gran similitud. La inclinación de ambas mujeres respecto a la luz es aproximadamente de 45°, posición de las más adecuadas para obtener un resultado satisfactorio. También contribuyen a la obtención de este resultado los elementos que conforman la escenografía, como son las flores, la mesa y el cortinaje que conjugan perfectamente la armonía con la estética. Ambas fotografías cumplen a la perfección los requisitos que menciona el autor sobre las cualidades que debe reunir un retrato¹³⁹ “*La posición de las personas debe estar en armonía con la decoración*”, como queda descrito en el pie de foto.



“La posición de las personas debe estar en armonía con la decoración”. Pág. 52



C.C.: Florinda Ulacia. 26-XII-1919 (1_59_2)

¹³⁹ *La fotografía sencilla...*, pág. 52.

3.1. Aproximación del Dr. Comas a los procesos fotográficos de la época

Hasta aquí hemos intercalado la obra de Comas en el contexto fotográfico de finales del siglo XIX y principios de XX, con breves referencias a los materiales propios de la época, de los que él dispuso y a su vez manejó.

Comas no fue un profesional de la fotografía en el sentido estricto de la palabra, ya que no dependía económicamente de ella, pero supo utilizar sus conocimientos técnicos y científicos para captar imágenes atrayentes en el transcurso de su vida cotidiana. Conocía las técnicas de laboratorio y las reacciones químicas que en él se desarrollaban; tenía la experiencia en manipular aparatos de gran precisión, y el rigor científico para describir sus diagnósticos médicos con gran concreción.

Una pequeña muestra de ello y como aportación a nuestra investigación, destacamos la utilización de un exposímetro llamado *Chronoscope PAP*, que si bien al verlo no supimos cuál era su finalidad, tras su estudio, vimos que fue utilizado para regular bien el tiempo de exposición. Comas sabía que no conseguiría los negativos deseados, tanto si el tiempo era insuficiente o demasiado prolongado. Dada su importancia, personalizó de forma manuscrita, tanto en el anverso como en el reverso, las tres pequeñas tablas de 6x12,7 cm. que acompañaban al aparato. En ellas nos dejó escrito el tipo de sensibilidad, el fabricante de las placas que utilizaba y las características propias de cada una de ellas. A modo de ejemplo, consta en la tabla N° 6, *SEMI-RÁPIDAS*, y las placas utilizadas fueron: *Jouglá; etiq. Naranja; Guilleminot* :



Chronoscope PAP, y sus accesorios.
A.C.C.

Etiq. Naranja; As de Trèfle. Etiq. Rosa; Wellington Speedi; Ilford : Special Rapid; Royal Standard R; Lumière; Pelliculen bobinas y Bloc films; Kodak Films Sarck y Película N.C. Y en la tabla N° 4, (la que mostramos), MUY RÁPIDAS, consta como placas utilizadas: LUMIÈRE: Sigma; JOUGLA: azul; Guilleminot: Radio-Brom; As de Trèfle: lilas; Cadett : extra – rapid. ILFORD MONARCH = Cristallo: violeta; Wellington: Extra Speedy. Royal Standard S.U.R.

Con el *Chronoscope PAP*, se pretendía evaluar la intensidad de la luz y el tiempo que tardaba en ennegrecerse el papel fotosensible expuesto. Para esta comprobación se colocaba en su interior un trozo minúsculo de papel de forma circular que debía coincidir con una de las cinco coloraciones dadas en una pequeña pieza del instrumento. Si era, por ejemplo, la tercera coloración la que coincidía, se miraba en la tabla el número 3 del apartado *Chronoscope PAP, teinte obtenue En 30s, 1m, 2m, 4m 8m*, y nos daba el tiempo de exposición necesaria. Luego en la misma tabla se tenía que buscar el tiempo de *Pose* para cada uno de los diafragmas. Según dice Namias,¹⁴⁰ era necesario tener una cierta práctica con este tipo de instrumentos para obtener los resultados esperados que, sin duda, eran los mejores.

En el primer cuarto del siglo XX, eran numerosas las fábricas que producían placas sensibles, como podemos deducir por la variedad que Comas utilizó. Estas placas se

Muestra de una de las tablas, escrito a mano: MUY RÁPIDAS. Lumière, Jougla, Ilford Monarch...

¹⁴⁰ NAMIAS, “El procedimiento negativo”. *Manual...*, pág.125.

distinguían en Ultrarrápidas, Extrarrápidas, Rápidas y Lentas. Sus finalidades eran muy parecidas a las sensibilidades existentes hoy.

Las placas Ultrarápidas se utilizaban para grandes instantáneas y para ciertos trabajos en galerías, y en general, en todos los casos en que la iluminación que percibía la placa era deficiente. Las placas rápidas para los trabajos al aire libre. Las placas de menor sensibilidad, especialmente para las reproducciones o para la obtención de imágenes de gran transparencia, y las placas llamadas lentas, para trabajos de reproducción. Con el aumento de rapidez, aumentaba el tamaño de los granos de bromuro de plata, y lo que se ganaba en detalles por la mayor sensibilidad, se perdía en finura y delicadeza de la imagen¹⁴¹.

Acompañamos este texto con tres imágenes de las pocas en las que aparece escrita en su placa original el tipo de emulsión y que nos ha facilitado deducir el grado de sensibilidad. Es un número reducido de placas las que nos facilitan tal información, aunque apreciamos que no hay una correlación directa entre las características propias de cada tipo de sensibilidad y su utilización en las fotografías mostradas por Comas, con ello corroboramos su constante interés por la experimentación y el análisis de los procedimientos



C.C.: Carretera de Sn. Adrian de Besós a Sta. Coloma de Gramanet a 1-V-04. 16h 40'. Placa Monarch. Foco a 4 m. (33_3_57cg)



C.C.: Cruce C/Cortes-Lauria. 14-III-1920. 16h 30'. Cromo Isolar. Adquirida en X-1914. (18_1_51rb)



C.C.: Terraza Cortes, 613. Mona del Sr. Tejero. 6-V-1928. 4h 30'. Tarde hora de verano, cielo cubierto. Placas Wellington. (7_8_4rb.)

¹⁴¹ *Ibidem*, pág. 322-323.

fotográficos. La primera es de sensibilidad Muy Rápida: Ilford Monarch, *Carretera de Sn. Adrián de Besós a Sta. Coloma de Gramanet*. En ella aparece una escena de campo con abundante vegetación y a mano izquierda tres personajes caminando lentamente cuando, en realidad, para este tipo de emulsión, la imagen ideal hubiera sido, por ejemplo, un lugar con poca luz. La segunda de sensibilidad Rápida: Cromo Isolar, *Cruce C/ Cortes-Lauria*, destaca el color rosado de la emulsión y la separación de su contorno con el soporte; con ella Comas registró un paisaje urbano¹⁴² con una escultura de color blanco como centro de interés que contrasta con los edificios oscuros del fondo. No sabemos por qué utilizó este tipo de película Rápida, ya que no nos parece la idónea. Nos inclinamos a pensar que fue por un motivo práctico, por tenerla al alcance de su mano, ya que consta que la fotografía se realizó el 14 de marzo de 1920 y la placa Cromo Isolar la había adquirido en octubre de 1914. La tercera y última que exponemos es Semirápida: Wellington, de contraste medio, grano fino y donde la calidad es más importante que la sensibilidad. La temática elegida es *Terraza Cortes, 613. Mona del Dr. Tejero, 6 de mayo de 1928, 4h 30'. Tarde hora de verano, cielo cubierto*, con esta detallada descripción detallada suponemos premeditada la elección de la placa.

Después de estas hipótesis, llegamos a la conclusión de que indagar sobre las emulsiones de cada una de las fotografías que componen el archivo sería trabajo para una nueva tesis, que, si bien nos parece interesante, no es la que nos habíamos propuesto. De todas maneras, una vez más, dejamos otra puerta abierta por si alguien, en un futuro más o menos próximo, quiere proseguir nuestro trabajo; podrá contar con nuestra incondicional ayuda.

Como hemos visto, la naturaleza física de las emulsiones fotográficas es muy diversa, aunque todas consisten esencialmente en un soporte sobre el que se extiende un agente aglutinante que contiene granos de plata finamente dividida. Vamos a limitarnos a tratar solamente los soportes y aglutinantes que utilizó Comas. Éstos son, por una parte, el papel y el vidrio, y, por la otra, la albúmina, la gelatina¹⁴³ y el colodión. Como

¹⁴² Corresponde al barrio del Ensanche, en el cruce de las calles Gran Vía y Lauria. Del texto manuscrito, nos llama la atención, la fecha de adquisición de la caja en octubre de 1914 y su utilización en marzo de 1920, hecho que nos inclina a pensar que utilizó estas placas de modo accidental o práctico.

¹⁴³ FUENTES, Ángel. *Identificación de los procesos de copia del s. XIX*. Notas. "La gelatina es una proteína altamente purificada, más estable y homogénea en su composición y estructura que la albúmina, Es una emulsión transparente perfecta para contener los haluros microcristalinos de plata en suspensión. Puede reaccionar

era difícil diferenciar la gelatina del colodión, hicimos una prueba con algunas placas con las que teníamos dudas, por el sistema de la microgota de agua destilada¹⁴⁴. El resultado definitivo nos confirmó lo que en un principio habíamos intuido: la utilización mayoritaria de gelatina y la carencia absoluta de colodión¹⁴⁵.

Una vez hecha esta pequeña exposición, vamos a profundizar en las distintas diversas aplicaciones de la fotografía en la obra de Comas.

3.2. La fotografía médica

El concepto de fotografía, “photography” en inglés, fue creado en febrero de 1839 por el astrónomo inglés John Herschel (1792-1871). Fotografía significa literalmente “escribir con la luz” y define al proceso que permite fijar en un soporte fotosensible la imagen captada por la cámara oscura¹⁴⁶.

Retomamos esta interpretación de Herschel para acercarnos al tipo de fotografía médica realizada por Comas en sus dos facetas: la fotografía como propiamente su nombre indica y la radiografía. En la primera nos referimos a la representación científica del exterior del cuerpo humano, y en la segunda, a la representación científica, valga la redundancia, del interior del cuerpo humano, por medio de una luz invisible, la de los rayos X, que describiremos detenidamente en el apartado de *La Radiología*.

ante los cambios de humedad relativa, pasando de sólida a líquida y, en consecuencia, puede quebrarse o derretirse. Su ph depende de la relación entre humedad relativa y temperatura, variando de ácida a base. Fecha: 1980”. Notas 1989.

¹⁴⁴ Colocamos una gota de agua sobre las placas emulsionadas de albúmina, gelatina y de las que creíamos que era colodión. No se produjo ningún cambio en las de albúmina y colodión, y sí, lo hubo sobre la gelatina que se hinchó formando una pequeña protuberancia que se divisaba al observar la placa tangencialmente. A continuación hicimos la misma prueba con una gota de alcohol; sabíamos que no afectaba ni a la albúmina ni a la gelatina, aunque sí, al colodión que lo hubiera destruido. Al no ocurrir este hecho, llegamos a la conclusión de que no teníamos placas con emulsión de colodión.

¹⁴⁵ El día 2 de diciembre del 2000 hablamos con Miguel Galmes sobre el tipo de emulsiones de finales del siglo XIX y principios de XX. Según él, a partir de la Exposición Universal de Barcelona en 1888, es cuando todo el mundo empezó a utilizar material industrializado. Anteriormente a estas fechas, las emulsiones se las preparaban los mismo fotógrafos. Supuso que las placas del Dr. Comas, sin verlas, eran de emulsión de plata metalizada al bromuro o clorobromuro.

¹⁴⁶ TORRES, José Manuel. “Historia de la fotografía dermatológica”. En: *La imagen en dermatología*. RIBERA, M; HARTO Y BRAVO-PIRIS editores. Barcelona: Masson, 2000, págs. 17-32.

3.2.1. Orígenes de la fotografía médica

Desde el mismo momento en que el físico François Arago reveló en la Academia de Ciencias de París, el 7 de enero de 1839, los pasos técnicos necesarios para la obtención de imágenes daguerrotípicas, la invención de la fotografía pasó a convertirse en una técnica al alcance de todo el que quisiera experimentar con ella. Fue a los científicos a quienes suscitó más entusiasmo, y, entre ellos, a los especialistas de la microscopía que fueron los más interesados y los primeros en utilizar el nuevo invento.

Apenas dos años después de la divulgación del daguerrotipo, Alfred Donné (1801-1878), médico de la Charité de París, presentó en la Academia su microscopio-daguerrotipo. Defendía que la fotografía era una representación totalmente fiel a la realidad y un medio ideal de transmitir una observación personal sin necesidad de pasar por la mano de un dibujante y grabador¹⁴⁷.

La microfotografía no esperó mucho tiempo para superar las dificultades técnicas específicas. Los especialistas de la microscopía encontraron en la fotografía el terreno favorable para sus investigaciones. Los zoólogos se apoderaron de la fotografía a partir de 1853, realizando la “Fotografía Zoológica” con representación de animales raros del museo de Historia Natural. La Academia de las Ciencias acogió muy bien estas primeras tentativas que permitieron a la fotografía captar una multitud de detalles que la “mano más hábil no habría podido captar con el dibujo”¹⁴⁸.

Desde 1868, la publicación regular de fotografías de enfermos de piel ya empezó a competir con las reproducciones de piezas anatómicas de cera, utilizadas hasta entonces, con las que se conseguía un gran realismo. De esta manera, la fotografía científica entró poco a poco en lo que se llamó el mundo de las “manchas”, por la utilización de distintas tonalidades de color como toque diferenciador en las zonas afectadas.

Hacia el final de la década de los 70, Etienne-Jules Marey, profesor de fisiología en el Colegio de Francia, se interesó por la fotografía e inventó un método gráfico automático de descripción de movimientos. Colocaba a un sujeto envuelto con una tela

¹⁴⁷ SICARD, Monique. “Entre science et lumière”. *Images d'un autre monde*, n° 47. *La photographie scientifique*. Photo poche, Centre National de la Photographie, Imprimé en Italie, 1991, s/p.

¹⁴⁸ *Ibidem*, s/p.

negra en la que llevaba pegadas unas bandas blancas imitando las distancias de los huesos del esqueleto, sobre la película sólo quedaba impreso el movimiento ya que las formas del cuerpo estaban ocultas. En el mundo científico, el interés suscitado por los trabajos de Jules Marey inspiró la realización de numerosas experiencias. Uno de los seguidores de Marey fue un fotógrafo profesional francés de renombre, Albert Londe (1858-1917), cuya obra relacionaremos con la de Comas. Londe fue director del nuevo servicio fotográfico del hospital de la Salpêtrière de París en el que empezó introduciendo las nuevas emulsiones al gelatino-bromuro. En 1882 instaló un taller de cronofotografía, para el estudio de movimientos patológicos, y para ello diseñó cámaras especiales de objetivos múltiples, empleando hasta doce lentes para captar movimientos que el ojo no era capaz de percibir¹⁴⁹. Muchos han creado un paralelismo entre Jules Marey y Albert Londe, por utilizar técnicas fotográficas con finalidades de análisis científico, aunque para Gunthert¹⁵⁰, Londe representa en la realidad la figura inversa; dice, de modo metafórico, *que él representa un turista de la ciencia que usa sus medios en beneficio de la fotografía*. Según nuestra opinión, la actitud de Comas fue una mezcla de los dos. Si en un principio utilizó sus conocimientos fotográficos para introducirse en el campo científico, posteriormente, desde esta posición privilegiada y con los conocimientos científicos adquiridos, benefició a la fotografía con sus aportaciones.

Durante 20 años, Albert Londe, Paul Régnard y Charcot, en el hospital de la Salpêtrière, pusieron la fotografía al servicio de la ciencia; laboratorios, cámaras estereoscópicas, objetivos múltiples, fichas fotográficas para cada enfermo..., elevando a un muy alto lugar el nivel profesional dicho hospital. La organización de los primeros servicios fotográficos hospitalarios es de origen francés y surgen bajo la supervisión y control directo de médicos y fotógrafos especializados que vieron en la creación de un servicio fotográfico el medio más adecuado para organizar proyectos médico-fotográficos viables. De esta forma la fotografía dejaba de ser un instrumento ajeno al mundo hospitalario y pasaba a integrarse en sus estructuras convencionales, aportando unas imágenes de gran fidelidad que podían utilizarse tanto como un medio de

¹⁴⁹ A. EWING, William. *El cuerpo, fotografías de la configuración humana*, Trad. A. Gómez Cedillo. Madrid: Siruela, 1996, págs.14-16. Título original, (*The body. Thames and Hudson Ltd.*, Londres 1994).

¹⁵⁰ GUNTHERT, André. "Albert Londe, militant de la photographie instantanée". En: *Albert Londe. Photo Poche n° 82*. París: Editions Nathan, 1999. Introducción.

divulgación como un instrumento de vital ayuda para la investigación médica. Comas siempre mantuvo este mismo concepto sobre la fotografía médica en general, y así lo defendió como lo demuestran sus escritos sobre la necesidad de ampliación del laboratorio Röntgen del Hospital Clínico, como veremos en el apartado 6.4.4.1. *Comas reivindicativo*.. Por otra parte, queremos hacer patente la similitud entre César Comas y Alber Londe, por el trabajo fotográfico hospitalario y por haber sido ambos pioneros de la radiología en su país, poco tiempo después de que el físico alemán W. Konrad Röntgen demostrara que la materia era fácilmente penetrable por los nuevos rayos. Desde este momento cuando se pudieron contemplar imágenes del interior del cuerpo humano, vivo, sin necesidad de abrirlo. Este descubrimiento contribuyó, junto a la fotografía, a que el médico dependiera del sentido de la vista más que del sentido del tacto, fundamento de su trabajo durante muchos siglos. El descubrimiento de los rayos X provocó un gran impacto tanto en el mundo científico como social.

3.2.2. Importancia y trascendencia de los médicos catalanes en la introducción y la difusión de la fotografía en España

El primer daguerrotipo documentado en nuestro país se realizó en Barcelona el 10 de noviembre de 1839; su autor material fue Ramón Alabern, y Pedro Felipe Monlau (1808-1871), su autor responsable. Este último, miembro de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona, fue autor del primer comunicado científico de un español, *Noticias sobre el Daguerrotipo*¹⁵¹, enviado desde París, el 24 de febrero de 1893, a la Academia de Ciencias y Artes de Barcelona, como así consta en la Memoria de este mismo año 1893-94¹⁵²:

“Los socios no han desperdiciado cuantas ocasiones se han ofrecido para tener á la Academia al corriente de los progresos científicos. Prueba de ellos son, entre otras, las notas remitidas desde París por el académico D. Pedro Monlau haciendo la descripción é historia del daguerrotipo. En la junta de 6 de noviembre de 1839 pidió y le fueron entregadas dichas notas para publicarlas en el Museo de Familias. Explicó en aquel acto las operaciones que habían de ejecutarse para el daguerrotipo; presentó como muestra la vista de la iglesia de la Magdalena de París, sacada por D. Ramón Alabern, quien trajo una máquina para venderla, en beneficio

¹⁵¹ *El museo de Familias. Tomo II. “Ciencias Físicas. Noticia sobre el Daguerrotipo”*. Barcelona: A. Bergues, 1839, págs. 465-471.

¹⁵² BALDIRI I JOVANY, José. *Historia de la Real Academia de Ciencias y Artes. Memoria Inaugural del año Académico 1893-94*. Barcelona: L’Avenç, 1895, pág. 176.

de las ciencias y las artes, por el precio de factura. Fue dicha máquina adquirida por la Academia¹⁵³, y para enseñar prácticamente el uso de este invento se abrió un cursillo, al cual asistieron cuatro alumnos”.

Monlau fue ante todo un destacado médico higienista, catedrático en las Facultades de Medicina de Barcelona y Madrid. Tuvo como discípulo a Joan Giné y Partagás¹⁵⁴, médico que en febrero de 1896 era Decano de la Facultad de Medicina, periodo en el que Comas empezó a realizar sus experimentos con los rayos X. Y como lo testifica en el discurso inaugural de 1931¹⁵⁵, siempre recibió de su parte un gran apoyo, tanto moral como material.

Juan Giné y Partagás (1836-1903) fue autor en 1880 del *Tratado clínico Iconográfico de Dermatología Quirúrgica*¹⁵⁶ en el Estado Español. Tuvo un especial empeño en que el colorido y dibujo de las formas cutáneas fueran realizados por personas *inteligentes en pintura y medicina*, y que a su vez el dibujante-pintor se identificara con el médico.

Dicho tratado está compuesto, en primer lugar, de una Introducción, en la que se detecta el interés de su autor por la fotografía médica. Le siguen veinticuatro

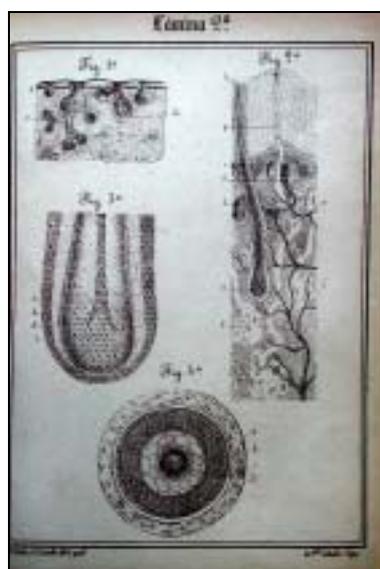


Lámina 2ª: Grabados de células

¹⁵³ Esta máquina se encuentra en la actualidad en una de las vitrinas de la Academia, como así consta en el panfleto que se ofrece durante la visita concertada: *Col·lecció d'aparells antics (Vitrina gran). Els aparells més importants, que convé destacar són:- A la dreta: Càmera daguerrotípica o Daguerrotip, amb aquesta càmera es va obtenir la primera fotografia a Espanya, el 10 de novembre de 1839, en una sessió pública (organitzada per l'Acadèmia) en la que es varen fotografiar el "Portics d'en Xifré! (Pla del Palau). Això tingué lloc el mateix any en que s'havia presentat a l'Acadèmia de Ciències de Paris l'invent de la fotografia realitzat per Niepce i Daguerre. La tècnica del daguerrotip era una mica diferent de la fotografia actual. La imatge s'impressionava sobre una placa metàl·lica (coura) recoberta d'una sal de plata, es revelava mitjançant vapor de mercuri i es fixava amb una dissolució d'iposulfit o clorur sòdic. Observada amb il·luminació obliqua la imatge es manifestava ja positiva. En la present càmera hi ha la firma autògrafa del inventor del Daguerre en el medalló lateral.*

¹⁵⁴ "GINÉ I PARTAGÁS, Joan. En: CALBET, Josep M^a y CORBELLÀ, Jacint. *Diccionari bibliogràfic de metges catalans*. Biblioteca Universitat de Barcelona. "Després passà a Madrid, on feu el Doctorat, 1862... i fou apadrinat per Pere Felip Monlau..." Barcelona, 1981, volum II, FQ, pág. 51.

¹⁵⁵ COMAS LLABERÍA, César. "Bosquejo del desarrollo de la roentgenología médica". En: *Real Acadèmia de Medicina y Cirugía de Barcelona. Sesión pública celebrada el 25 de Enero de 1931*. Discurso inaugural del académico numerario Dr. D. César Comas Llaberia. Barcelona: Badía, 1931, págs. 23-25.

¹⁵⁶ GINÉ PARTAGÁS, José. *Tratado clínico Iconográfico de Dermatología Quirúrgica. Primera sección de las lecciones de Clínica Quirúrgica*. Barcelona: Est. Tipográfico la Academia de Evaristo Ullastres, 1880.

lecciones de distintas enfermedades dermatológicas, y, a continuación, diecisiete láminas, en las que se aprecian variedad de técnicas para las representaciones iconográficas.

Cuatro láminas de grabados para células, fragmentos y partes interiores del cuerpo humano todos ellos firmados por *I. Carbó y E. Castells dibn. y grabn.*; otras diez, con dibujos en los que la policromía es utilizada para diferenciar las distintas porciones afectadas por la enfermedad en las distintas partes del cuerpo. Firmados por los autores con las siguientes abreviaturas *pint. y cromolit, Lit. Vda. Labielle é hijos*. Y las tres últimas láminas contienen cada una una fotografía original de 7x11 cm., todas realizadas por el procedimiento a la albúmina. Estas nos dan a entender la tendencia existente en ciertas publicaciones médicas de calidad a la incorporación de la fotografía original en el texto. Adheridas directamente en las hojas del interior del libro, daban más realce y veracidad a su contenido¹⁵⁷. El libro de Giné Partagás representa a los pacientes en planos medios fotográficos, poniendo al descubierto sus zonas afectadas. Cada foto describe su diagnóstico: *Liquen herpético generalizado, Eczema impetiginoso herpético de las piernas*

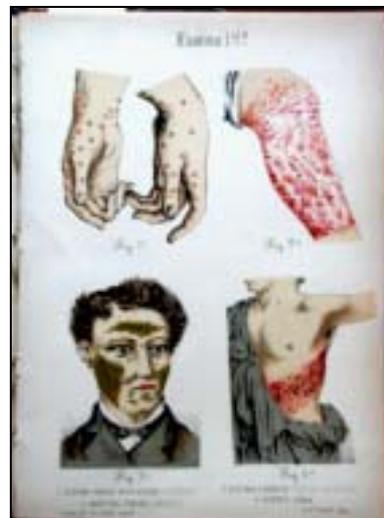


Lámina 12ª: Dibujos coloreados: eczemas y herpes



Fotografía 2ª: Eczema hepático de las piernas.

¹⁵⁷ Así lo pudimos comprobar en varios de los libros o revistas encuadernadas que habían pertenecido a la biblioteca particular de César Comas y que en la actualidad se encuentran en la biblioteca de la Academia de Ciencias Médicas. Como por ejemplo *Archives of the Roentgen*, una colección de diez tomos encuadernados desde 1901 a 1912. En todos ellos constan las iniciales C.C. A.P. Cabe destacar que hasta el tomo de 1908-1909, aparecen fotografías de enfermos antes y después de ser tratados con rayos Roentgen, así como radiografías originales de cráneos, pies, manos, bebés, huesos con clavos, manos inyectadas para un contraste y otras. A partir de 1909, las imágenes aparecen impresas.

y *Ictosis vigra y nacarada*. No hay constancia de que fuera el Dr. Giné quien realizara estas fotografías, aunque a pie de foto de cada una de ellas consta: *Fotº Partagás herms*. Consideramos de gran valía este ejemplar, tanto por su contenido como por quien fue su promotor.

Otros médicos catalanes también influyeron en la introducción y difusión de la fotografía en España. De ellos hablaremos tan sólo como conductores y antecesores para llegar a la obra de Comas. Varias son las publicaciones existentes en el mercado que dan una información sobre la evolución de la fotografía en esta época de las que destacamos el exhaustivo estudio desarrollado en *La introducción de la fotografía en España*¹⁵⁸, que, sin lugar a dudas, nos ha ayudado a acercarnos con más profundidad a esta realidad histórica.

Es sabido que durante los meses siguientes a la invención del daguerrotipo, el mismo Daguerre mostraba a personajes destacados tanto nacionales como extranjeros las imágenes experimentales que había obtenido, sin explicar en ningún momento sus fundamentos químicos. No eran figuras desconocidas en aquella época, eran personajes notables de distintas especialidades científicas que ejercían en su país de origen. Entre ellos destacaron el norteamericano Morse, el físico británico Herschel y los científicos catalanes Pedro Felipe Monlau y Joaquín Hysern y Molleras¹⁵⁹ (médico y publicista catalán 1804-1883), que se encontraba ampliando estudios en París en este momento, y fueron los introductores de las nuevas disciplinas en la ciencia nacional.

¿A qué fue debido este súbito interés por una nueva invención aparecida en París que para muchos de ellos era una actividad que tenía una relación marginal con su profesión?, se pregunta Bernardo Riego¹⁶⁰ y a su vez, él mismo responde:

“...al estado general del país en 1839 y la situación de la actividad científica de la época. Unos momentos en que la persistente idea del progreso había calado hondo y se había convertido en un concepto con capacidad de movilización tanto en la mentalidad popular como en los círculos intelectuales. La fotografía ponía en evidencia por primera vez la posibilidad de la veracidad absoluta frente a las técnicas gráficas heredadas del pasado, de cuyas creencias

¹⁵⁸ RIEGO, Bernardo. *La introducción de la fotografía en España. Un reto científico y cultural*. Biblioteca de la Imagen, nº 1. Girona: CCG, 2000.

¹⁵⁹ *Ibidem*, pág. 28-29.

¹⁶⁰ *Ibidem*, pág. 84-85.

participaban la inmensa mayoría de las personas de la época a pesar de sus diferentes posiciones ideológicas”.

Marie-Loup Sougez¹⁶¹ destaca que las traducciones españolas del librito de Daguerre son ediciones de 1839. Es interesante advertir que, tanto en Madrid como en Barcelona, la mayoría de los divulgadores eran científicos catalanes y que todos ellos colaboraban activamente en la prensa liberal¹⁶².

Según Torres, en el apartado de *El papel jugado por los médicos catalanes en la Introducción y difusión del daguerrotipo en España*¹⁶³ dice lo siguiente:

“El 18 de noviembre de 1839, se realizó el primer daguerrotipo en Madrid. Curiosamente sus organizadores eran médicos y farmacéuticos catalanes, siendo Joaquín Hysern, el responsable directo de la introducción del daguerrotipo en Madrid. Hysern al igual que Monlau también se encontraba en París cuando Aragón anunció el daguerrotipo. Junto con Hysern colaboraron los farmacéuticos Joan María Pou y Josep Camps y el médico Mariano de la Paz Graells.”

Riego dice que, en las innumerables notas de prensa sobre el primer experimento daguerrotípico en Madrid, el 18 de noviembre de 1839, no consta la presencia de Dr. Hysern y Molleras¹⁶⁴. Esta información queda corroborada en el Acta de la Academia de Ciencias y Artes de Barcelona, que a continuación cita y describe y en la que hemos podido comprobar que no aparece el Dr. Hysern, aunque sí el Dr. Pou y Camps.

¹⁶¹ SOGUEZ, Marie-Loup. *Historia de la fotografía*. Cuadernos Arte Cátedra. Madrid: Cátedra, 1991, pág. 219.

¹⁶² Describe a continuación quiénes son los traductores de cada una de las publicaciones. Es interesante leer sus argumentos y contrastarlos con los de Bernardo Riego sobre el autor de la tercera traducción, en las que Riego asiente que se expone a errores y contradicciones quien no haga una cuidadosa lectura. Él la hace y llega a unas conclusiones que no coinciden con la de Marie-Loup Sougez, que atribuye la autoría de la traducción única y exclusivamente a Joaquín Hysern. Para Riego, a este autor sólo le corresponde el *Prefacio*, y el resto del contenido, al Dr. Juan M^a Pou y Camps, deducciones que quedan bien justificadas en la narración siguiente: *“En el Prefacio del traductor que contiene una de las más lúcidas y tempranas visiones escritas por un científico catalán de lo que iba a significar el advenimiento de la fotografía en la cultura artística y científica, nos enfrentamos a la duda de la autoría. A falta de otras fuentes la confirmación de quien de los dos fue el autor viene dado por el análisis del estilo literario en las obras de ambos autores que tengan fechas cercanas a las de este libro. Por este motivo hemos cotejado dos textos uno del Dr. Joaquín Hysern escrito en 1848: La filosofía médica reinante y varios del Dr. Juan M^a Pou y Camps. Especialmente un texto de 1849, que es un discurso Discurso pronunciado en la Solemne inauguración de los estudios de la Universidad de Madrid...La comparación no deja lugar a dudas; el texto de Hysern denota la misma soltura literaria, la misma vivacidad e intuición que encontramos en el Prefacio del Traductor de la tercera edición del libro de Daguerre. Por el contrario en el Discurso... de Juan M^a Pou y Camps el estilo es menos vivo, se aprecia en las notas a pie de página el intento de explicar las cosas en un estilo académico, lento, muy preocupado por lo didáctico. El estudio pormenorizado de cada una de las notas existentes en la traducción nos va a permitir desbrozar cuales pertenecen a Joaquín Hysern y Molleras y cuales pertenecen a Juan María Pou y Camps”*: En RIEGO, *La introducción...*, págs.107-108 .

¹⁶³ TORRES, José Manuel. *Fotografía y Medicina en el siglo XIX*. [Tesina, 77: 61(09) Torr. A.C.M].

¹⁶⁴ RIEGO, *La introducción...*, págs.108-109.

De todas maneras, no creemos que tenga demasiada importancia este detalle, ya que lo que nos ha interesado demostrar es que fueron los médicos catalanes los introductores de la fotografía en el Estado Español. Y que fue también otro catalán, el Dr. Cesar Comas Llabería el introductor de la fotografía a través de los cuerpos opacos por medio de los rayos X.

3.2.3. Los orígenes de la fotografía hospitalaria en Barcelona

La fecha más temprana en la que hemos averiguado los primeros atisbos de fotografía médica, corresponde a 1874 en el Hospital de la Santa Cruz y coincide con la expuesta en la tesina de José Manuel Torres, sobre *Fotografía y Medicina en el siglo XIX*¹⁶⁵. Toda la información que contiene este trabajo, así como las charlas personales, nos han sido de gran ayuda para acercarnos a la localización de los más variados documentos sobre la reconstrucción histórica de los orígenes de la fotografía hospitalaria en Barcelona, de gran utilidad para el desarrollo de este apartado.

El primer documento encontrado que hace mención de la necesidad de la utilización de la fotografía en medicina está firmado por el Dr. Juan Soler¹⁶⁶ y fechado el 15 de julio 1874¹⁶⁷. Es una petición del Dr. Juan Soler a la Muy Ilustre Administración del Hospital de la Santa Cruz (M.I.A.), en la que reivindica el papel que debería desarrollar la fotografía en el Hospital de la Santa Cruz de Barcelona dada su importancia para la enseñanza de la medicina.

Por ser un documento pionero en este campo, nos ha parecido de gran interés transcribirlo íntegro:

“Entran con alguna frecuencia en la visita que Ud., me tiene encargado enfermos, cuyas afecciones trasladadas al papel por medio de la fotografía aumentarían la importancia del Establecimiento, podrían ser de sumo provecho para la enseñanza la sifilografía y hasta

¹⁶⁵ El estudio de esta tesina es referencia indispensable para cualquier trabajo de fotografía médica del siglo XIX.

¹⁶⁶ CALBET, *Diccionari...*, Soler i Buscall, Joan: “*Cursà Medicina a Barcelona, del 1854 al 1860, exercí com a practican a l’Hospital de la Sta. Creu, Llicenciat al 1860 i doctorat al 1861... Al 1869 va obtenir el títol de metge higienista. Membre fundador de l’Acadèmia de Ciències Mèdiques. El 1872, era metge de l’Hospital de la Sta. Creu, per oposició...*” *Biblioteca Universitat de Barcelona, 1981, pág.110, tercer volum.*

¹⁶⁷ *Gobierno Hospital 1 al 41. -18- Expediente núm. 17. Año 1875-1876. Asunto: Sobre fotografiar cadáveres y operaciones.* Hospital de la Santa. Cruz de Barcelona. Sección de Gobierno. A.2.

seguramente de útil espejo para la juventud incauta, que arrastrada por el torrente de cierta pasión se la ve precipitada al repugnante vicio de la prostitución.

Que la fotografía puede y debe dar resultados positivos para la enseñanza de la sifilografía es cierto, ciertísimo. La sífilis en sus múltiples manifestaciones en la piel tiene ...?, faz especial, que la fotografía reproduce perfectamente y prueba de ello es el gran partido que para este objeto se ha sacado de ella en el extranjero y ¿no duele en el alma que al extranjero tenga que acudir en busca de medios de instrucción cuando aquí podemos tenerlos y tal vez mejores y más asequibles porque aquellos no pueden estar al alcance de todos los casos?. En la fotografía no puede haber engaño, ella ha de reproducir la cosa tal como es, y por lo mismo su importancia en este caso es incalculable hoy, que por desgracia la sífilis se ha generalizado tanto. La ciencia y la humanidad han de agradecer, pues, todo lo que sea hacer patente esta afección.

Bajo el punto de vista de la moralidad tiene también mucha importancia la idea de las expresadas fotografías. Una sola consideración sobre ello: se deslizan entre las manos de la juventud infinidad de libros obscenos, cuya lectura empezando por dispersar una pasión tal vez latente poco a poco unas veces y rápidamente otras, la conduce al camino de la perdición. Contra la circulación de estos libros en absoluto es difícil batallar y sin pretender que el antídoto llegue a manos de todos es indudable que algunos jóvenes se han de detener en la carrera del vicio a la vista de las consecuencias gráficas a que conduce el camino de una m..? pasión.

Si esto es así, como no puede dejar de serlo, claro está que el Establecimiento que da estos frutos ha de ganar prestigio y consideración mereciendo los plácemes de la ciencia, de la juventud estudiosa que le pone en las manos los medios de aprender y, del público ilustrado que mira siempre con buenos ojos todo lo que tiene de bien común.

Fotografías de regiones enfermas es el objeto nada más. Para realizarlo los medios son muy sencillos. Obtenido el consentimiento de los enfermos, con cuyo requisito debe precisamente contarse. Una persona de confianza del Establecimiento que podría ser el practicante de la visita y algunas veces el que suscribe, podría acompañar los pacientes á casa del fotógrafo, que hoy sería un cursante de las últimas asignaturas de la carrera de Medicina, joven de verdaderas cualidades y de conocimientos fotográficos poco comunes. Todo queda reducido á esto.

Atendidas las expresadas consideraciones espero el que suscribe que Ud., aceptará con gusto la idea y según parezca le autorizará para su ejecución.

Barcelona, 15 de julio 1874"

No hemos encontrado ninguna respuesta, ya que no la hubo, como nos lo demuestra otro documento firmado por el propio Dr. Juan Soler fechado con tan sólo cinco días de diferencia¹⁶⁸. Este texto, mucho más breve que el anterior, adjunta una fotografía, en la que reza *Elefantiasis sifilítica*¹⁶⁹. La fotografía reproduce unos órganos sexuales masculinos, donde se aprecian los más mínimos detalles de los estragos producidos por la enfermedad. El Dr. Soler vuelve a reivindicar la importancia de la fotografía en la práctica civil para un diagnóstico adecuado y el consiguiente tratamiento de las afecciones.

El Dr. Giné y Partagás¹⁷⁰, catedrático de Clínica de Patología Quirúrgica, defiende la utilización de la fotografía para diagnósticos médicos de sus pacientes con los mismos argumentos que el Dr. Soler, en un escrito a la M.I.A., a través del Decano de la Facultad, Francisco de Paula Folch, con fecha 28 de octubre de 1874. Reconoce que con la pintura encontró un recurso poderoso para señalar las zonas afectadas, pero jamás se logró alcanzar la exactitud de imitación que logra la fotografía. Mantiene que con este medio no será necesario fotografiar a los pacientes, sino única y exclusivamente los efectos quirúrgicos de que adolecen. Afirma que ha podido hablar con fotógrafos que han asegurado que podrán sacar instantáneas de los enfermos sin necesidad de moverlos de la



Tarjeta postal: Elefantiasis sifilítica.

¹⁶⁸ *Gobierno Hospital 1 al 41. -18- Expediente núm. 17. Año 1875-1876. Asunto: Sobre fotografiar cadáveres y operaciones.* Hospital de la Santa Cruz de Barcelona. Sección de Gobierno. A.3.

¹⁶⁹ Consideramos de gran importancia esta fotografía, ya que es la única que se conserva. Es una reproducción a la albúmina, 13,5 x 9,5 cm., sobre soporte secundario, 15,30 x 11 cm. Su color dominante es ocre amarillo.

¹⁷⁰ *Gobierno Hospital 1 al 41. -18- Expediente núm. 17. Año 1875-1876. Asunto: Sobre lo solicitado por el catedrático de la Facultad de Medicina D. Juan Giné, de poder fotografiar los efectos quirúrgicos de los enfermos mediante la exposición momentánea de la región afecta al aparato fotográfico.* Hospital de la Santa Cruz de Barcelona. Sección de Gobierno. B.1.

cama ni trasladarlos del lugar. Termina diciendo:

“Después de éstas aclaraciones es de esperar que la M.I. Administración del Hospital de la Santa Cruz no hallará inconveniente en conceder la autorización que se solicita, con lo cual la enseñanza de mi asignatura contará con su poderoso medio de difusión, cuya importancia a nadie se puede ocultar”.

En respuesta a la carta del Dr. Giné y Partagás, para acceder a la creación de una clínica fotográfica en el Hospital de la Santa Cruz, el cuerpo facultativo de la M.I.A. responde con una serie de condiciones¹⁷¹:

“ 1ª Inocuidad completa y absoluta tanto con respecto al tratamiento de la dolencia como á la marcha curativa de la misma.

2ª Conformidad en un todo con la buena y sana moral la que quedaría guardada procurando que al obtener la fotografía el enfermo estuviese aislado de todos los demás en un cuarto ó sala aparte y con asistencia tan solo de personas científicas y autorizadas para llevar á cabo aquel acto.

3ª Aquiescencia del enfermo hija de su libérrima voluntad ya para obtener un solo ejemplar para uso particular del profesor, ya para reproducir la fotografía y para ceder de este modo á su publicación.

4ª Procurar que los medios de que se haga uso para la obtención de las láminas iconográficas no estorben en lo más mínimo ni ocasionen el más leve perjuicio á los trabajos diarios que exige la marcha regular del Establecimiento. Condiciones todas que el cuerpo facultativo cree que con facilidad podrán ser llenadas”.

Barcelona, 18 de noviembre 1874”



Carta de solicitud para la realización de una fotografía

¹⁷¹ Gobierno Hospital 1 al 41. -18- Expediente núm. 17. Año 1875-1876. Asunto: Sobre fotografiar cadáveres y operaciones. Hospital de la Santa. Cruz de Barcelona. Sección de Gobierno. A.4.

No es hasta el 23 de mayo de 1876 cuando encontramos el siguiente documento¹⁷² que trata de la solicitud a la M.I.A. de los doctores José Oriol Solá y Juan Bassols para poder fotografiar “Un caso de cáncer en la cara de una enferma”. Esta petición viene acompañada del correspondiente número de registro, sello y timbre, lo que de algún modo denota la complicación burocrática existente para poder realizar una fotografía. La autorización de la M.I.A. estaba condicionada a la voluntad de la enferma y a la entrega de dos ejemplares fotográficos a la Administración del Hospital, asimismo se les recuerda a los médicos peticionarios la obligación de solicitar el correspondiente permiso siempre que tengan que tomar una nueva fotografía.

El siguiente documento encontrado está fechado dos años más tarde, el 12 de enero de 1878¹⁷³, y en él se elabora una reglamentación para fotografiar enfermos con vistas a su inclusión en el museo patológico.

“1ª El enfermo cuyo afecto se trate de fotografiar deberá prestarse á ello espontáneamente, desistiéndose de verificar la operación siempre que opusiere á ello resistencia ó escrúpulo de cualquier clase.

2ª Para evitar en lo posible toda incomodidad y molestia al enfermo será este fotografiado en el mismo establecimiento en local á propósito y en hora compatible con el servicio y buen orden de la Casa, procurando siempre que ni en el acto de la operación ni por la excesiva extensión de la región fotografiada se pueda producir ofensa al decoro, á la decencia ó á la sana moral.

3ª Sin embargo, cuando el estado del enfermo lo consienta libremente á juicio del médico de su visita, podrá salir del establecimiento para verificar la operación en el taller del fotógrafo que deba practicarla.

4ª Cuando cualquiera de los señores médicos jefes de visita considere conveniente fotografiar algún afecto lo consultará con el Sr. Decano del Cuerpo facultativo y acordándose la operación, lo manifestará con tiempo y por escrito con la firma de ambos á la Admón. por conducto del Sr. Prior, ya que obtener el beneplácito de la misma, ya para que la operación sea presidida por el Sr. Administrador de turno ó por el Sr. Prior. Cuando fuera el decano el que se proponga obtener una fotografía, deberá celebrar la consulta con el profesor que le siga en orden.

¹⁷² Gobierno Hospital 1 al 41. -18- Expediente núm. 17. Año 1875-1876. Asunto: Sobre fotografiar cadáveres y operaciones. Hospital de la Santa. Cruz de Barcelona. Sección de Gobierno. A.5.

¹⁷³ Gobierno Hospital 1 al 41. -18- Expediente núm.9. Año 1878-1933. Asunto: Sobre formación de una biblioteca y un museo patológico. Hospital de la Santa. Cruz de Barcelona. Sección de Gobierno. A.5.

5ª Toda fotografía llevará en su reverso un apunte ó reseña histórico médica del paciente, y el diagnóstico de su enfermedad firmados por el médico de su visita y autorizados con el sello de la Admón.

6ª Deberá entregarse un ejemplar de cada fotografía a la Admón. y otro en el museo patológico.”

El 30 de junio de 1879, se establece una normativa nueva bajo el título “Reglas que deben observarse para sacar fotografías de los enfermos existentes en el Hospital de Santa Cruz”¹⁷⁴. Este documento, según José Manuel Torres, va dirigido a la Facultad de Medicina¹⁷⁵. Nosotros no hemos encontrado ningún documento que especifique a quien va dirigido, aunque sí las diez reglas bien concretas. Llama poderosamente la atención el séptimo apartado, en él se introducen por primera vez la obligación de destruir el negativo una vez que se hayan realizado las copias precisas. Este hecho nos indica claramente la actitud recelosa que adoptaba la M.I.A. para con la fotografía.

Encontramos en las Actas de 1897¹⁷⁶, la referencia a una carta que escribió el Dr. Homs, que, por su importancia al hablar de la relación entre fotografía y radiología, transcribimos íntegra:

“Fue presentado á los Sres. Admores., una relación clínica del Médico de número Dr. Homs relativa á los heridos que ingresaron en este Hospital á consecuencia de la explosión de una bomba de dinamita lanzada por una mano criminal el día siete de Junio del año próximo pasado en la calle de los Cambios Nuevos de esta ciudad. Acompaña al propio tiempo el citado Doctor unas citas fotográficas en las cuales se reproducen las heridas causadas; y después de encomiar al personal que le ayudó en las curas, concluye por manifestar que debido á los elementos con que cuenta este Hospital han salido curados nueve heridos de los trece que en estado gravísimo tuvieron ingreso, de los cuales dos fallecieron aquella misma noche y uno fue entregado á su familia; y llama de un modo particular la atención de la admón., acerca la importancia que tendría la aplicación de los Rayos X de Röntgen en tales casos como ha podido comprobar en uno de los heridos.

Se acordó, quedar enterados con satisfacción del trabajo presentado por el Dr. Homs y procúrese estudiar la mejor manera de poder instalar en este Asilo los aparatos necesarios para la aplicación de los Rayos X de Röntgen”¹⁷⁷.

¹⁷⁴ Gobierno Hospital 1 al 41. -18- Expediente núm. 17. Año 1875-1876. Asunto: Sobre fotografiar cadáveres y operaciones. Hospital de la Santa. Cruz de Barcelona. Sección de Gobierno. B.2.

¹⁷⁵ TORRES, *Fotografía.*, pág. 33.

¹⁷⁶ Actas de las sesiones celebradas por los Sres. Administradores de este Hospital de la Sta. Cruz durante el año 1897. Sesión del día 21 de Mayo.

Pocos años después, en 1883, el Dr. Giné vuelve a aparecer en escena con sus amargas quejas ante las dificultades que la M.I.A. pone para “el acceso en las enfermerías de mujeres con enfermedades venéreas”. Por aquel entonces y hasta 1913, las prostitutas contagiadas estaban recluidas en el Hospital de la Santa Cruz. Aunque este problema no está directamente relacionado con la fotografía médica, lo cierto es que nos sirve para comprender parte de las dificultades con que tropezaron los pioneros de la fotografía médica: las de tipo moral. Efectivamente, tanto los hechos como los documentos lo confirman; según José Manuel Torres, el Hospital de la Santa Cruz estaba en manos de religiosas. La Madre Superiora ocupaba un lugar clave en la estructura del poder del hospital. Toda actividad científica o social que supuestamente atentase contra la moral y las buenas costumbres no podía ser aceptada en la estructura hospitalaria. Sin embargo, no podemos achacar a la M.I.A. la responsabilidad absoluta en el fracaso de la introducción de la fotografía. En general, las estructuras del país no estaban preparadas para aceptar la importancia científica de la fotografía.

3.3. Fotógrafos médicos, contemporáneos de Comas

Quizás sorprenda que, al empezar a hablar de fotógrafos médicos contemporáneos de Comas, lo hagamos con Louis Pasteur, (1822- 1895) “*el genio de la medicina*”, aunque no era médico, sino químico. Pero su mente ordenada y analítica superó dos obstáculos importantes: las dificultades que conllevaba una disciplina científica como era la Microbiología y el rechazo y las dudas que desencadenó entre médicos y veterinarios su intromisión. Entre muchas de sus frases célebres¹⁷⁸: “...desafortunados los científicos que sólo tengan en la cabeza ideas claras.” y “...en el campo de la observación, el azar solamente favorece a los espíritus preparados”.

Según Torres, la Ilustración, el impacto de la Revolución Francesa y la influencia de Louis Pasteur son fundamentales para comprender la medicina y los médicos de este período en el que tiene especial importancia la figura del médico social.

¹⁷⁷ A partir de 1898, cuando Comas y Prió instalen su Gabinete Radiológico y esta Institución todavía no disponga de los citados aparatos, que trabajarán de modo gratuito para los enfermos allí hospitalizados.

¹⁷⁸ SEMIR, de Vladimir. “100 años Pasteur. El Mozart de las ciencias”. En: *La Vanguardia. Ciencia y Vida*. Barcelona, 23 septiembre 1995, nº 23, pág. 3.

Louis Pasteur fue el fundador de la Microbiología y fue el descubridor de la estructura de la materia orgánica que le califica como pionero en la historia de las ciencias de la vida¹⁷⁹, que aplicará en su última etapa a la búsqueda de las vacunas.¹⁸⁰ Realizó investigaciones sobre los procesos de fermentación del vino y del vinagre (1857-1865), también desveló la naturaleza parasitaria de ciertas enfermedades, de los gusanos de seda (1865-1870); estudió la fermentación de la cerveza (1871-1876) y finalmente se dedicó a investigar la etiología de enfermedades infecciosas, como ántrax, cólera de las gallinas, erisipela del cerdo y rabia, aplicándose en la obtención de las vacunas eficaces (1877-1895). El punto de mayor popularidad de su trayectoria lo conoció al emplear con éxito, en seres humanos, la vacuna que había preparado contra la rabia; la primera vacunación se efectuó en julio de 1885, en la persona de un niño alsaciano de nueve años de edad.¹⁸¹ Pasteur demostró que la fermentación es una cadena de reacciones debida a microorganismos dotados de una biología propia, que provocan reacciones químicas con una constante especificidad de acción. Estos microorganismos recibirán el nombre de microbios en el último cuarto de siglo. Pasteur popularizó el término microbio (vida diminuta) para todas aquellas formas de vida microscópica. En 1841 Alfred Donné¹⁸², presentó a la Academia un daguerrotipo con una imagen microscópica que, según él, era una representación totalmente fiel a la realidad. Le parecía este procedimiento fotográfico el medio ideal de transmitir una observación personal sin tener que pasar por la mano de un dibujante, como sucedía con el grabado.

Una vez hecho este breve preámbulo, abriremos distintos subapartados en los mencionaremos a los médicos que, por algún motivo, tuvieron algún tipo de vinculación con César Comas. En primer lugar, todos ejercían una misma profesión, tenían una sólida formación respecto a los avances científicos del momento, dispensaban especial credibilidad a la importancia de la fotografía en el campo médico y algunos dominaban varios idiomas, lo que les permitía traducir las instrucciones de los materiales

¹⁷⁹ VALLERY-RADOT, René. *Pasteur (1822-1895). (Una hora de lectura)*. Paris: Librairie Fischbacher, 1922. A.C.C.

¹⁸⁰ Puig de la Bellacasa, José M. "100 años Pasteur. Toda una vida para descubrir la vida". En *La Vanguardia. Ciencia y Vida*. Barcelona, 23 septiembre 1995, nº 23, pág. 5.

¹⁸¹ RODRIGUEZ OCAÑA, Esteban. *Historia de la Ciencia y de la Técnica, por la salud de las naciones, higiene, microbiología y medicina social*. Ed. Akal nº 45, 1992, pág. 32.

¹⁸² *Images d'un autre monde. La photographie scientifique*. Photo Poche, nº 47, Centre National de la photographie. Imprimé en Italy, 1991, pág. 1.

fotográficos y nuevos aparatos que veían anunciados en revistas o que se ofrecían en el mercado profesional.

3.3.1. Dr. Joan Giné i Partagás (Barcelona, 1836-1903)

Fue la figura médica más importante de este período. Su papel en la introducción de la fotografía en las ciencias médicas ya lo hemos descrito y veremos que seguirá siendo importante en toda la trayectoria de su vida profesional. Giné era catedrático titular de Patología Quirúrgica desde 1871. En sus inicios estuvo influido por Pere Felip Monlau, y fue pionero en las especialidades médicas de Psiquiatría y Dermatología. En su publicación del libro *Tratado clínico iconográfico de Dermatología Quirúrgica*¹⁸³, dice exactamente:

“El deber de los catedráticos de Clínica es el de recoger y ordenar los materiales de observación y estudio que se presentan en las enfermerías.

No abrigo la pretensión de haber escrito una obra de mérito, sino de presentar a mis discípulos y compañeros un libro útil. Útil digo porque las enfermedades de la piel, son por desgracia poco estudiadas entre nosotros y esto sin duda á causa de la escasez de textos adecuados al objeto.”

Su convencimiento ante la importancia de la fotografía médica y demás avances científicos los demostró en toda su trayectoria profesional. En febrero de 1896, cuando Comas le dio a conocer los ensayos que estaba experimentando sobre los rayos Röntgen, en el Laboratorio de la Facultad de Farmacia debido a que la Facultad de Medicina no disponía del material necesario, puso mucho interés en que prosiguieran en dicha Facultad. Fue el mismo Dr. Giné quien consiguió un carrito Ruhmkorff, que obtuvo de la casa “Sociedad Anglo Española de Electricidad”.

Seguidamente, se nombró una comisión presidida por él, entonces Decano de la Facultad, e integrada por el Catedrático Dr. D. Ramón Coll y Pujol, el Dr. D. Antonio Riera y Villaret, el Dr. D. Francisco Vilató, y el Sr. D. Tomás Escriche, y fue a César Comas a quien le confiaron la realización de los trabajos experimentales¹⁸⁴. Con la óptica de más de cien años de diferencia, no entendemos muy bien la necesidad del nombramiento de tal comisión ya que había sido el estudiante César Comas quien había

¹⁸³ GINÉ, *Tratado...*

¹⁸⁴ COMAS, *Discurso...*, págs. 23-26.

propuesto tal experimento, y al fin y al cabo era la única persona que estaba preparada para verificarlo. Solo nos cabe pensar que tal comisión compuesta del decano, catedráticos y profesores, fue creada para cumplir un protocolo y avalar de este modo tal investigación.

El día 24 de febrero de este mismo año, se celebró en el anfiteatro de la Facultad la sesión pública experimental, con la obtención de una placa conmemorativa con la fecha y el anagrama de la Facultad. El Decano Dr. Giné presidió el acto, y Comas, todavía estudiante del último curso, materializó el experimento. Mientras los rayos X iban ejerciendo su influencia sobre la emulsión sensible de la placa fotográfica, el Dr. Giné comparó los rayos X con la escafandra: *ella permite al buzo penetrar en las profundidades tenebrosas de los mares, y explorar sus misterios y riquezas, así también hoy el práctico podrá penetrar con su mirada las tenebrosidades del cuerpo vivo y palpitante, arrancando de sus entrañas los secretos de su funcionalismo y de muchas de sus alteraciones*". Una vez terminadas las manipulaciones fotográficas, y secada la placa, Comas la puso en manos del Dr. Giné y ante un silencio expectante, éste la mostró en público que la acogió con una entusiasta y prolongada ovación.

El Dr. Corbella, en su libro *Historia de la Facultad de Medicina de Barcelona 1843-1985*, afirma que el Dr. Giné fue uno de los personajes más importantes de la medicina catalana de su tiempo que ejerció durante treinta y cinco años como catedrático de la Facultad y a él se le atribuye el paso de una visión anticuada y conservadora de la medicina, a unas posiciones más abiertas por lo que se le consideró el motor del cambio¹⁸⁵.

3.3.2. Dr. Jaime Ferrán y Clúa (Corbera, Tarragona 1852- Barcelona 1929)

Es otro médico al que queremos hacer referencia, se le considera el padre de la bacteriología española. Cursó la carrera de Medicina en Barcelona donde se licenció en 1873. Fue un gran aficionado a la fotografía. Mantenía que, para poder hacer sus investigaciones científicas, era necesario fotografiar los seres observados en el microscopio en plena actividad biológica. En el año 1879, junto con su amigo I. Paulí,

¹⁸⁵ CORBELLA, Jacint. *Història...*, pág. 134.

publicó el libro *La instantaneidad de la fotografía* en el que expone por primera vez un procedimiento de emulsión con bromuro de plata preparado con gelatina. Este preparado permitía que la impresión se realizara dos veces más deprisa que en colodión húmedo, utilizado hasta entonces. Ferrán no fue el único, pero sí el primero en proponer el nuevo sistema, sin el cual la cronofotografía¹⁸⁶ hubiera sido imposible.

La realización de la obra *La instantaneidad de la fotografía* implicaba un profundo conocimiento de la fotografía. Observamos que no hace mención de sus experiencias con la fotografía médica, ni cita las posibles aplicaciones de su invención a la medicina. Sin embargo, como dice Torres, hilando muy fino, puede buscarse cierta relación entre su obra y la medicina al ser la emulsión que preconiza la utilizada normalmente en los servicios fotográficos hospitalarios de la época. Su inquietud por la fotografía le llevó a realizar fotografías estereoscópicas y a fabricar complicadas emulsiones que deben relacionarse con su afición por la pintura y con su indudable sensibilidad estética. Su aportación a la fotografía médica fue igualmente importante: innumerables fueron las positivas de vidrio que realizaba a sus pacientes en su primera etapa de médico general; la mayoría son casos de oftalmología y dermatología. Especial interés tienen sus fotografías realizadas a través del microscopio y que están relacionadas con sus investigaciones bacteriológicas. La obra de este médico-fotógrafo es tan ingente que posiblemente necesitaría una monografía para comprender la magnitud de su obra en toda su extensión.

Dos facetas son las que Ferrán desarrolló a lo largo de su vida, la de científico y la de fotógrafo, notable paralelismo con la figura de Comas. En la primera, trabajó en Cataluña una vez terminada la carrera, pero pronto se trasladó a Tortosa donde fue nombrado director del Hospital Civil. Conocedor de los trabajos de Pasteur, se especializó en bacteriología. Como consecuencia de una epidemia de cólera en Marsella y Tolón, fue elegido, el 31 de agosto de 1884, para estudiar en el propio lugar la evolución de la epidemia¹⁸⁷. De regreso a Tortosa, consiguió por primera vez una vacuna eficaz contra el cólera el año 1885, después de haberse aplicado él mismo

¹⁸⁶ Cronofotografía: Serie de fotografías tomadas de un objeto en movimiento con el propósito de descomponerlo en sus fases sucesivas (Es la base del cinematógrafo), Gran Enciclopedia Larousse, Tomo III, Ed. Planeta, Barcelona 1978, pág. 419.

¹⁸⁷ CASAS I DURÁN, Francesc, *Història del Laboratori Municipal de Barcelona. Introducció a un centenari (1887-1987)*. Coneguem Catalunya/24, Barcelona: Els llibres de la Frontera 1988, págs. 29-31.

cultivos vivos del virus¹⁸⁸. En 1886, el alcalde de Barcelona, Francisco Rius y Taulet, lo nombró director del nuevo Laboratorio Microbiológico Municipal, y, en 1887 consiguió un nuevo bacilo antirábico que mejoraba los resultados conseguidos por Pasteur con el que mantenía una estrecha relación.

Hombre de escasa simpatía y particulares métodos de investigación, tuvo siempre mucha oposición entre la clase médica valenciana así como de Santiago Ramón y Cajal, uno de los oponentes más acérrimos, quién llegó a reclamar la prioridad del invento que en justicia correspondía a Ferrán¹⁸⁹. Tal rechazo consiguió que en el año 1905 fuera destituido, de su cargo del director del Laboratorio de Microbiología Municipal. A partir de entonces dirigió su propio laboratorio: el Instituto Ferrán o Laboratorio de la Sagrera. Murió en Barcelona en 1929.

A pesar de todas estas vicisitudes, le fueron reconocidos internacionalmente sus méritos: en el año 1907 la Academia de Ciencias de París le concedió el premio Brant por su bacilo anticólera; durante la Primera Guerra Mundial, se utilizó su método de profilaxis anticolérica entre las tropas combatientes y, finalmente en el año 1919 obtuvo el bacilo contra la tuberculosis. Dejó escritos numerosas publicaciones científicas relacionadas con la bacteriología y los métodos fotográficos.

La obra del Dr. Ferrán se encuentra actualmente desperdigada, aunque la mayor parte del Archivo Ferrán pertenece a la *Fundació-Museu d'Historia de la Medicina de Catalunya*¹⁹⁰, cuyo contenido queda perfectamente definido en el catálogo de la exposición *Primer centenari mundial de la vacunació humana: Jaume Ferrán (1852-*

¹⁸⁸ *Butlletí d'arqueologia industrial i de museus de ciència i tècnica*. Barcelona: núm. 24, 1994.

¹⁸⁹ PULIDO FERNÁNDEZ, Angel. "El Doctor Ferrán y el cólera morbo asiático en la guerra europea". En *¡Vae Inventoribus Magnis!, la odisea de un descubrimiento médico grandioso*. Barcelona: Impág. La renaixensa, 1921, págs., 401-418.

¹⁹⁰ Está situado en el Pasaje Mercader de Barcelona. Desde 1996 permanece cerrado. Los motivos de tal cierre quedan perfectamente explicados en el capítulo "*Vida i mort d'una labor museològica*", del libro escrito por el Dr. Felip Cid, en sus *Memòries inútils*. Según nuestra opinión, el cierre ha sido debido a un cúmulo de malas gestiones, problemas personales, como también económicos o especulativos. Desde su inauguración, fue director el Dr. Cid, y en los últimos años, junto con su mujer Dña. Margarida Moragas, procedieron a su inventario, a la elaboración de fichas, realización de fotografías y empaquetado de cada una de las piezas para el inminente traslado o cierre. Hacia 1995, cuando con el Dr. Cid, solicitamos ayuda al Ayuntamiento y otras instituciones para la exposición conmemorativa del Centenario de la Radiología en Cataluña, sin obtener el resultado que esperábamos, nos contó que el Colegio de Médicos lo había adquirido y él era el de su nueva ubicación. En principio la nueva ubicación del museo debía ser en la plaza Sanllehí, en el barrio del Carmelo, en un chalet con espacio disponible de unos 500 m², pero también había posibilidades de trasladarlo a Sabadell, en un edificio moderno, cerca de distintos centros médicos, con biblioteca, sala de actos, y otros servicios alegando que de ésta manera se facilitará la descentralización. En fecha de hoy, julio del 2001, el Museo permanece cerrado. Este cierre impedirá que los estudiosos del Dr. Ferrán y los interesados por la historia médica tengan acceso a la documentación del museo.

1020)¹⁹¹. Otra parte de su obra se encuentra en el *Museu de la Ciència i de la Tècnica i Arqueologia de Catalunya*¹⁹², especializado en historia de la ciencia de la técnica y del patrimonio industrial, y se compone actualmente de cinco mil registros fotográficos inventariados y documentados y de número similar sin registrar ni catalogar. Dentro de este conjunto, la obra del Dr. Ferrán y Clúa está formada por un número de trescientas placas de vidrio, la mayoría de 13x18 cm¹⁹³. El contenido de las imágenes es muy diverso; destacan, sin embargo, los ensayos de laboratorio, experimentos sobre vacunas, reuniones médicas y cronofotografías de microscopio. Hay también numerosos retratos y fotografías de paisajes realizadas con diferentes procedimientos químicos de fijación y revelado. Las distintas fotografías publicadas en el boletín antes mencionado son una muestra de la colección. La más antigua es de 1880. Es una fotografía estereoscópica sobre placa de vidrio de 13x18 cm., y representa una de las primeras microfotografías que se conservan del virus colérico; otra realizada en 1887 representa un grupo de molinos de viento próximos a la ciudad de Mallorca, también sobre placa de vidrio y el mismo formato. Una preciosa fotografía del desaparecido puente de barcas sobre el río Ebro en Tortosa nos hace viajar a través del tiempo. En otra interesante fotografía de 1910 aparece el Dr. Ferrán en plena actividad en su laboratorio del Instituto Ferrán, en la Sagrera, sobre placa de vidrio 18x24, y la última, empleando la técnica de emulsión de bromuro de plata con gelatina, representa un ensayo de vacunación de unos perros en el mismo laboratorio en 1924. El pie de foto, nos da a entender que ésta podría ser una fotografía de gran trascendencia científica, ya que el médico que efectúa la vacuna probablemente fuera el Dr. Roux (1853-1933), discípulo de Pasteur y sucesor de Ferrán en el Instituto. La sensibilidad estética del Dr. Ferrán o el deseo de desarrollar otras facetas le permitieron relacionarse con la pintura. Su destacada afición a la pintura y a la fotografía le permitieron ilustrar sus hallazgos en el campo de la investigación.

¹⁹¹ POUS i MAS, Teresa; MORAGAS i MARAGALL, Margarida. *Primer centenario mundial de la vacunación humana: Jaume Ferran (1852-1929)*. Catálogo de la exposición realizada en la capilla de Santa Águeda, de Barcelona, 29 de diciembre de 1984 al 15 de enero 1985. El catálogo está dividido en seis partes. La primera está dedicada a la infancia y juventud; la segunda, a los aspectos profesionales; la tercera formada por sesenta y tres piezas, representa la parte fundamental de la exposición; la cuarta está dedicada al tiempo que el Dr. Ferrán estuvo en el Laboratorio microbiológico; la quinta hace referencia a la labor del Dr. Ferrán en el Instituto Ferran de Higiene y Patología de Barcelona, y, por último, la sexta presenta una selección de títulos honoríficos, documentos de homenajes...

¹⁹² *Museu de la Ciència i de la Tècnica i Arqueologia de Catalunya*. R. Egara/Terrasa. Tel. 7806755. *Butlletí d'arqueologia industrial de i de Museus de Ciència i Tècnica*. Nº 24, hivern 94,

¹⁹³ En el año 1994 estaban todavía en proceso de inventario.

Otras cuatro fotografías del Dr. Ferrán, sabemos que se encuentran en el *Archivo Municipal de Vitoria-Gasteiz*; así nos lo hizo saber su responsable, el fotógrafo J. Berasaluce, de las que nos facilitó cuatro copias positivadas por él. Todas ellas fueron realizadas por el fotógrafo C. Yanguas, en el Asilo Provincial Ntra. Señora de las Nieves de Vitoria, en 1927. En todas aparece el Dr. Ferrán con bata blanca, en el momento que inyecta la vacuna a niños y a adultos, siempre rodeado de mucha gente. Según información de quien nos las ha facilitado, entre el público asistente, aparecen las autoridades locales, su hijo y su nieto.



C. Yanguas: El Dr. Ferran en el Asilo Provincial, Vitoria 1927. Yan-10x15-39.4.

Últimamente hemos sabido que en Tortosa existe, desde 1993, la *Fundació Dr. Ferrán per a la investigació en Ciències de la Salut*¹⁹⁴. Es una fundación privada que lleva el nombre en homenaje a un ilustre hijo de la ciudad, pero con un fondo ínfimo ya que hasta la actualidad sólo se nutre de donaciones. Con un intento de dar a conocer la

¹⁹⁴ Está situada en el Hospital *Verge de la Cinta de Tortosa*, sin ánimo de lucro, que nace por iniciativa de la Comisión de Investigación del estamento del Hospital con el objetivo fundamental de fomentar la investigación principalmente en las comarcas del Ebro. En: CLIMENT, Fina y CID, Joan. "Epíleg" *Trets biogràfics del Dr. Jaume Ferrán i Clúa*. Tortosa: Fundació Dr. Ferrán, 1995, pág. 57.

figura del Dr. Ferrán, la Fundación ha editado un pequeño libro bibliográfico, que aunque no pretende ser un gran trabajo de investigación sobre la vida y obra científica, contiene una recopilación de su faceta más importante¹⁹⁵.

Por otra parte, nos sentimos responsables del mantenimiento de una parte del material fotográfico del Dr. Ferrán, ya que disponemos de una considerable cantidad obtenida por azar al recuperarla de un anticuario de Cardedeu, un pueblo cercano a Barcelona. Fue el 1 de septiembre de 1993, que con afán de encontrar material fotográfico del Dr. Comas, nos acercamos al almacén para preguntar si tenían fotografías con soporte de vidrio de finales del XIX o principios de XX. La respuesta del propietario fue la siguiente:

“De vidrio no tengo nada, pesa mucho y muchas veces las dejamos en las casas, pero de fotografías tengo éstos 6 o 7 álbumes, que eran de un médico., Ferrán creo que se llamaba., que la familia ha deshecho la casa de Barcelona. Hasta hace poco he tenido, muchos de los muebles, el despacho incluido y ahora, sólo me queda esto (señalando los álbumes todos amontonados en un rincón), junto con ésta película que también era de él”.

Sentimos un gran asombro y una enorme estupefacción en aquel momento aunque procuramos que no quedara reflejado en nuestro rostro; y para disimular insistíamos en que el material que nos interesaba era fotografía sobre vidrio no sobre papel. Ante la insistencia del vendedor admitimos abrir los álbum que detenidamente iba pasando hoja por hoja y grabando en nuestra retina las imágenes que aparecían: Varios retratos del Dr. Ferrán y de su familia, un gran número de veleros en el puerto de Barcelona, el Ebro a su paso por Tortosa, varios viajes por Europa... También observamos un álbum de postales-fotográficas con modelos femeninas en distintas posturas y variada indumentaria. Pero aparte de la temática, nos llamaba poderosamente la atención la diferencia de formatos, las distintas texturas del papel como soporte y la variedad cromática conseguida por distintos tonos de virado. Otros tres curiosos álbumes de papel muestrarios de distintas casas comerciales como la casa *Gevaert*, la *Paget* y la *Satrap* con un gran número de fotografías adheridas a las hojas que mostraban las características de los productos ofertados. Todo aquel conjunto era interesantísimo, estaba en perfecto estado. No queríamos desaprovechar la ocasión, pero

¹⁹⁵ CLIMENT, *Trets biogràfics...*

habíamos de mantener una aparente indiferencia a pesar de nuestra perplejidad. Llegamos a un acuerdo; por ocho mil pesetas, nos lo llevamos todo.

Junto a los distintos álbumes y en el mismo lote, adquirimos la película *Kodak Safety Film de 16 mm.*, que se encontraba en el interior de su caja original y de la que extrajimos una información muy valiosa, ya que dice así: *From F. Fernández, To Dr. Ferran*; en un lateral aparece la fecha aproximada de su realización, ya que podemos leer *Develop before Nov. 1927*¹⁹⁶. Al tener en nuestras manos esta película y no poder visualizarla, encargamos pasarla a una cinta de vídeo VHS, y el resultado fue un “corto” de 7 minutos de duración. En ella aparece el Dr. Ferrán en primer plano dando explicaciones y mostrando en la mano derecha una pequeña ampolla de cristal. A continuación, después de un cambio de plano, aparece con una rata sostenida en la mano izquierda, y, en la derecha, una jeringuilla. Gesticula mucho, con la mirada fija en una dirección lo que da a entender que hay alguien enfrente de él, que le está escuchando. Toda esta escena está realizada en el umbral de la puerta del Laboratorio de la Sagrera¹⁹⁷. Luego en las últimas secuencias, un paseo por el jardín donde salen dos mujeres y un hombre, posiblemente el doctor a quien anteriormente se dirigía.

Con el paso del tiempo, y al ir adquiriendo más conocimientos sobre personas relevantes en el campo de la fotografía, consideramos un gran hallazgo la pequeña colección encontrada. Su contenido nos da a conocer las costumbres y vida de un científico a finales del siglo XIX que algún día podrá ser utilizado para obtener un estudio más profundo sobre la personalidad y obra del Dr. Ferrán.

3.3.3. Dr. Santiago Ramón y Cajal, (Petilla de Aragón 1852 - Madrid 1934)

Es también imprescindible hablar de Santiago Ramón y Cajal como ejemplo de científico tenaz, laborioso, constante e incansable investigador, tanto en el mundo de la medicina como en el de la fotografía. La influencia de la férrea figura del padre, Justo

¹⁹⁶ Esta fecha nos indica el tipo del soporte de la película, nitrato de celulosa, también llamada nitrocelulosa. Es la más antigua de las películas fotográficas cuyo soporte es muy inflamable, mezcla de composición variable de trinitrato de celulosa (algodón pólvora) y de dinitrato de celulosa (algodón de colodión). En: *Tecno Foto. Diccionario focal de Tecnología Fotográfica*. Barcelona: Omega, pág. 518 y 564. Cajón Dr. Ferrán, nº 7.

¹⁹⁷ Detalle descubierto por la fotografía descrita del Archivo de Imágenes MCTC, en el que aparecen los mismos detalles ornamentales cerámicos de los arrimaderos de las paredes.

Ramón, con su permanente afán de ver plasmado en su hijo lo que él no había alcanzado, determinará su carácter.

En el verano de 1868, a los 15 años, inició sus estudios anatómicos. Su padre solía decir que los éxitos quirúrgicos se debían más a las exploraciones de los cadáveres que a la lectura de los libros. En aquella época no había nacido la microbiología; ni Pasteur ni Koch habían hecho sus importantes descubrimientos. Partiendo de sus propios argumentos, don Justo decidió aficionar a su hijo a la anatomía lo antes posible y comenzó a darle lecciones de osteología¹⁹⁸. Para conseguir el material necesario para las clases, padre e hijo asaltaban las tapias del cementerio, abrían las tumbas y extraían una buena colección de huesos humanos. Don Justo puso todo su empeño en mostrar a su hijo los más insignificantes relieves de cada hueso. Santiago se tomó la osteología como un tema pictórico más.

Sin duda la influencia paterna dejó una gran mella en Santiago Ramón y Cajal, como también la dejaría el padre de César Comas en su hijo. Hemos visto y veremos que le transmitió una sensibilidad muy especial y una manera muy personal, de registrar la información con excesivo orden y rigor, característica que mantendría durante el resto de toda su vida.

Santiago supo aprovechar todo lo que la vida le ofreció. Un ejemplo de ello es su primer contacto con la fotografía, publicado en el libro *Grandes Biografías*¹⁹⁹ que transcribimos literalmente:

“Hacia 1868 Santiago tuvo un conocimiento directo de un invento que le fascinaba, desde hacía tiempo: la fotografía. Por medio de un amigo relacionado íntimamente con fotógrafos de la ciudad de Huesca, penetró en lo que era para él el misterio de cuarto oscuro. Bajo las bóvedas de la ruinoso iglesia de Santa Teresa, los fotógrafos habían instalado una galería para realizar sus trabajos, Santiago siguió allí con apasionado interés las manipulaciones de aquellos profesionales. El revelado de la imagen le produjo verdadera estupefacción. Le maravillaba la exactitud prodigiosa del clisé. Pero aquellos modestos fotógrafos hacían tales milagros sin la menor emoción, ajenos a la curiosidad intelectual que Santiago Ramón manifestaba con sus ansiosas preguntas. Sólo le dijeron que el prodigio del revelado se había producido por azar y que esta casualidad había sorprendido por primera vez al célebre Daguerre.

¹⁹⁸ Osteología: Parte de la anatomía que estudia los tejidos óseos y su patología, tanto fisiológica como traumática. En: *Grandes biografías Ramón y Cajal*. Estella, Navarra: Gráficas Estella, 1991, vocabulario. pág. 157.

¹⁹⁹ *Ibidem*, pág. 38.

¡El azar! A Santiago se le abrió un mundo nuevo. Comprendió que el trabajo paciente del científico se veía recompensado en un momento determinado con el descubrimiento gracias al azar.



C. Comas: Estatua de Colón
(24_14_47)



S. Ramón y Cajal.: Estatua de Colón,
c/1890.
Ed. Labor, pág. 81

Y luego se preguntaría si no sería preciso ir a la búsqueda de ese azar de un modo activo, obstinado y perseverante. Y así se lo propuso. Jamás abandonó su afición a la fotografía, afición con la que siempre persiguió un doble objetivo: estético y científico.

La estancia de Ramón y Cajal en Barcelona, en los años 1887-92, en los que confluyeron diversas circunstancias favorables a su actividad científica, fue una de las épocas más fértiles de su vida²⁰⁰. Al pasear por las Ramblas, no pudo prescindir de retratar el edificio Colón²⁰¹, igual que debió sucederle a Comas, como lo muestran ambas fotografías. Este monumento, situado al inicio de las Ramblas, junto al mar, era una valiosa manifestación de la ciencia, de la industria y del arte catalán, dirigido por el arquitecto M. Cayetano Buigas²⁰². Otra coincidencia a destacar entre ambos, fue su insistente interés por el autorretrato. Son numerosísimas las pruebas que nos han llegado hasta nosotros. Tan sólo en el libro sobre Ramón y Cajal de Pedro Laín Entralgo, hemos visto publicadas una quincena, y, de las que se refieren a César Comas, en el archivo, hemos contabilizado más de una cincuenta. Pensar si la motivación principal para tantos autorretratos era un alarde narcisista, es la primera opción que nos viene a la

²⁰⁰ LAÍN ENTRALGO, Pedro; ALBARRACÍN, Agustín. *Santiago Ramón y Cajal*. Barcelona: Labor 1982, pág. 91.

²⁰¹ LAÍN ENTRALGO, *Santiago Ramón...*, pág. 91.

²⁰² OSSORIO GALLARDO, C. *Douze jours à Barcelone. Guide illustrée. Traduction de Ph. Eixarch...* Photographies de Donoso, espulgas, Mas, Merletti, Ramos Cobos, Vehil, etc. *Barcelone : La Neotipia*, pág. 94.

mente, aunque luego hay otras que la contrarrestan como el pensar que ellos hacían de objeto-sujeto para sus pruebas experimentales, como ya hemos incidido al respecto en otras ocasiones.

La fotografía, para Ramón y Cajal, fue la compensación de sus insatisfechas tendencias pictóricas. Con ella pudo captar la belleza plástica del lugar que no veía posible satisfacer con el pincel y la paleta. El interés por la imagen latente le hizo cavilar respecto al método del colodión húmedo entonces utilizado y que no permitía la obtención de fotografías instantáneas. Ya casado, cayó en sus manos un libro moderno, en el que se describía la fórmula argéntica sensible. Indagando sobre ella consiguió mejorar la fórmula de la emulsión, obteniendo unas placas de gelatino-bromuro que permitían la consecución de fotografías instantáneas, que de inmediato fueron solicitadas por profesionales dentro y fuera de Zaragoza. Con su mujer convirtieron el granero de su casa en laboratorio. Las placas ultrarrápidas originales de la casa Monckoven, que resultaban a precio prohibitivo, eran ahora asequibles; la fortuna quiso que lograra un procedimiento de emulsión más sensible aún que los entonces conocidos. Más adelante sintió interés por el autocromatismo y la exquisita sensibilidad de las placas argéneas, y quiso saber cómo descubrir los medios prácticos para fotografiar los colores. Los hermanos Lumière,²⁰³ en 1907, convirtieron en realidad dicho sueño.

La tenacidad de Santiago hizo ver cumplidos sus deseos cuando, en 1912, apareció publicado en Madrid *Fundamentos científicos y reglas prácticas*. No es un libro improvisado, eran muchos artículos que, a lo largo del tiempo, fue esbozando y con los que esperaba resumir sus experiencias siguiendo las huellas de Ducos du Hauron, Cros²⁰⁴, Lippman, Lumière, Namias...

²⁰³ LUMIÈRE, A. and fils. *Lumière's autochrome plates: instructios for their Use*, Paris [c.1904]. CRÉMIER, Victor. *La photographie des couleurs par les plaques autochromes (Color photography with autochrome plates)*, Paris, 1911. CLERC, L.P. *La photographie des couleurs (color photography)*, Paris, 1898. Los tres capítulos en: *Encyclopédie scientifique des AIDE-MÉMOIRE. Publiée sous la direction de M. LÉAUTÉ, membre de l'Institut*. Paris: Arno Press, 1979.

²⁰⁴ CROS & DU HAURON. *Two pioneers of color photography. The sources of modern photography*. Contiene tres publicaciones: CROS, Charles. *Solution générale du problème de la photographie des couleurs (general solution to the problem of color photography)*, Paris, 1869. Du HAURON, Louis DUCOS. *Les couleurs en photographie: Solution du problème (color photography: The solution to the problem)*, Paris, 1869. Du HAURON, A. And L. DUCOS. *Traité pratique de photographie des couleurs: système d'héliochromie Louis Ducos du Hauron (Practical Treatise on color photography: Louis Ducos du Hauron's Helichrome System)*, Paris, 1878. USA: Arno Press, 1979.

Laín Entralgo²⁰⁵ dice que Santiago Ramón y Cajal aportó a la historia de su pueblo una realidad, un mito y un problema, pero estamos más de acuerdo con la opinión del histopatólogo alemán Hugo Sparts²⁰⁶, que, a raíz de su muerte, expresa muy bien la versión heroica del mito Cajal:

“Le ha sido otorgado un destino que sólo muy excepcionalmente encuentra un investigador: su nombre fue y es conocido por todos los hombres de su tierra... Cajal ha llegado a ser un héroe nacional de su pueblo”.

3.3.4. Dr. Josep Salvany i Blanch, (Martorell, 1866 – Barcelona 1929)

Tampoco queremos olvidar al médico Josep Salvany i Blanch²⁰⁷, aunque dedicó poco tiempo a esta profesión. Al terminar la carrera en Barcelona en 1891, se instaló como médico oculista en la calle Pelayo 24. Allí desarrolló el “*excursionismo científico*”, como dice Miquel Àngel Alarcia²⁰⁸ en el primer capítulo del libro *Josep Salvany i Blanc*. Y fue allí también donde la afición a la fotografía debió comenzar, por ser el complemento idóneo para estas actividades.



César Comas: Cruz término de la Sagrera, 1914.
(8bis_18_19qg)



Josep Salvany: Cruz de San Cugat del Valles, 1912. Catálogo, pág.107

Pero la colección de clichés estereoscópicos que de él se conservan muestra que la fotografía llegó a ser algo más que una simple afición o complemento. En octubre de

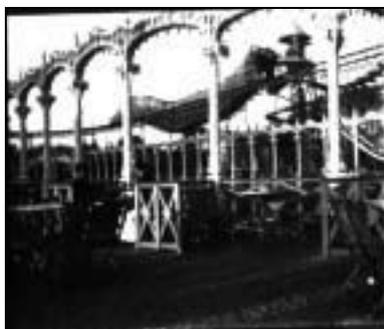
²⁰⁵ LAÍN ENTRALGO, *Santiago Ramón...*, pág. 12.

²⁰⁶ *Ibidem*, pág. 12

²⁰⁷ Que gracias a la exposición realizada durante la Bienal de la Primavera Fotográfica 92, en el apartado de la Europa Inédita, y bajo el Patrocinio de la *Biblioteca de Catalunya* y el Ayuntamiento de Martorell, se dio a conocer la obra de este médico fotógrafo mediante cincuenta y una fotografías.

²⁰⁸ ALARCIA, Miguel-Angel. *Josep Salvany i Blanch, Fotografies 1910/1926*. Biblioteca de Catalunya, Barcelona 1992, pág. 11.

1905, ingresó como socio en el Centro Excursionista de Cataluña, que desde ese momento centrará gran parte de su actividad, pues mucha de su obra fotográfica va ligada a las actividades excursionistas del Centro. Los aspectos históricos-artísticos eran los que más le interesaban: los edificios, esculturas, retablos o las cruces de término. Donde mejor queda reflejado su carácter profesional es en la minuciosidad de sus anotaciones: la descripción de cada cliché comprende además de los detalles técnicos y temáticos, otras anotaciones complementarias: las características del enfoque de cada fotografía, el estado del vidrio, y, a veces las condiciones meteorológicas con que estuvieron realizadas. También experimentó con las autocromas, de las que hizo dos proyecciones en el Centro Excursionista de Cataluña, una en 1921, y otra en 1926. La primera, sobre monasterios e iglesias de Cataluña, y la segunda, bajo el título “*Dos años de autocromía*”. Aparte de los aspectos mencionados, destaca como paisajista-cronista y retratista. En el primero capta los ambientes de los pueblos y de las ciudades, y como retratista se mueve en el círculo de su familia y amistades, y es con el autorretrato donde mejor muestra su personalidad entre bohemio y liberal.



C. Comas: Parque Saturno.
C/1912.
(23_1_8rb.)



J. Salvany: Parque Saturno. C/1916.
A.F.B.C. nº 2.304

Es una suerte que todo el conjunto de la obra de *Josep Salvany i Blanch* esté depositada en la Biblioteca de Cataluña, ya que constituye por su calidad y diversidad una verdadera crónica de los treinta primeros años de nuestro siglo. Hemos podido verla gracias a la profesionalidad y a la amabilidad de Ricard Marco²⁰⁹, que con todo detalle nos enseñó los archivos, libretas personales, estantes repletos de cajas que contenían las

²⁰⁹ Técnico en Imagen de la Biblioteca de Cataluña y responsable del Archivo Fotográfico.

placas originales y también los álbumes de las copias por contacto, realizadas por el personal del archivo de la Biblioteca de Cataluña. Por nuestra parte, pudimos aclarar una duda sobre la iconografía de unas placas realizadas por el Dr. Comas, donde aparecía un parque de atracciones, cuya existencia y ubicación desconocíamos. Al contrastarlas con la de Josep Salvany, resultaron ser fragmentos del *Parque Saturno*, como así constaba en la libreta de notas de su autor. Una de ellas correspondía al nº 2.304 del año 1916. El punto de vista de ambos era muy parecido, y tanto Comas como Salvany aguardaron para disparar en el momento en que la “oruga”, quedaba perfectamente encuadrada. Otro detalle de gran interés fue el reconocer un fragmento arquitectónico del edificio del Parlamento de Cataluña, situado en el Parque de la Ciudadela, lo que nos dio a entender que el Parque Saturno estuvo ubicado frente a él, alrededor del estanque, hoy presidido por la escultura “*Desconsol*” de Josep Llimona.

3.3.5. Dr. Claude Guillot (Vaulx en Velin, Lyon 1867- Barcelona 1934)

Otro médico-fotógrafo que consideramos inmerecidamente desconocido, fue Claude Guillot, quien hizo valiosas aportaciones fotográficas en el terreno científico. Todos los datos extraídos de este médico los conseguimos en la exposición de la galería *L'Art* de Barcelona, en la *Primavera Fotográfica 1994*²¹⁰. No había catálogo, ni tríptico informativo; tan solo dos hojas tamaño folio que daban a conocer pequeños “flashes” de su vida. En una de ellas constaba su biografía, en la que se daba a conocer el lugar donde nació, sus estudios de medicina y su definitiva instalación en Barcelona a finales del siglo XIX, donde casó con una catalana. En la ciudad condal, tuvo distintas consultas médicas y alternó el ejercicio de la medicina con otras disciplinas, como su afición por la geología. Sus trabajos de investigación le llevaron a comercializar medicamentos, fruto de su laborioso trabajo. La vida del Dr. Guillot se vio marcada por su temperamento emprendedor y por la pasión hacia la fotografía. Murió el 17 de diciembre de 1934.

La segunda hoja escrita por el Dr. Felip Cid, transmitía un sentimiento de nostalgia e intimidad que hemos creído conveniente transcribir algunos fragmentos:

²¹⁰ “*CLAUDE GUILLOT (1867-1934). Metge-fotògraf*”. *Exposició L'Art del 28 d'abril al 31 de maig, Primavera fotogràfica, 1994*. [Folleto].

“Les trenta-set fotografies que justifiquen la mostra, amb una impecable presència, esdevenen un exemple concret de les impressions i de les membrances apuntades. Malgrat que la seva història, junt amb la de l’obscur autor, afegeixen els signes concrets d’una conjunció especial. Exactament, la part d’una obra fotogràfica dedicada a una realitat mèdica, que amb prudència i cautela situaríem dins el marc de la primera dècada de l’actual segle; a l’entorn de la conflagració del catorze que sacsejà aquest ja envellit continent”.

La fotografia, amb independència dels seus indiscutibles valors artístics, en el context de la historiografia científica culmina la idea d’objectivitat, és a dir, calca tot el que està fora del nostre pensament...”

3.3.6. Dr. Joaquim Pla Janini (Tarragona 1879 – Barcelona 1970)

Otro médico que también dedicó gran parte de su vida a la fotografía, fue Joaquim Pla Janini, alcanzando el calificativo del mejor representante del pictorialismo español. El trabajo de su padre, que era general de división del Cuerpo Médico del Ejército, hizo que la familia cambiara muy a menudo de lugar de residencia. Entre los años 1879 y 1898, la familia Pla vivió en Tarragona, Gran Canaria, Sevilla, Zaragoza y Manila (Filipinas); aquí es donde inició la carrera de medicina, aunque al año siguiente volvieron a España y fijaron su residencia en Barcelona, donde Joaquim prosiguió sus estudios. Fue precisamente en aquellos años cuando el interés de éste por la fotografía, que se había empezado a desvelar a los 14 años, experimentó un avance definitivo. Con un compañero, también aficionado a la fotografía, compartían un rudimentario estudio fotográfico dotado solamente de aquello más imprescindible para conseguir los primeros resultados satisfactorios.

En el año 1903, se doctoró en medicina y ejerció como médico interno en el Hospital de San Pablo y la Santa Cruz. En 1931 se jubiló prematuramente de su actividad médica por motivos de salud, según Joan Fontcuberta, o porque su situación económica se lo permitía, según Pere Formiguera²¹¹. Desde entonces se concentró en la práctica de la fotografía creativa.²¹² Perteneciente a una familia acomodada, adquirió una formación y cultura elevadas; y conocía la lengua alemana, como nos lo demuestra

²¹¹ FORMIGUERA, Pere. “La fotografía apasionada”. En : *Joaquim Pla Janini*. Catálogo de la Exposición en el *Centre Cultural de la Fundació “la Caixa”*. del 20 de diciembre de 1995 al 11 de febrero de 1996, pág.19.

²¹² NEWHALL, Beaumont. *Historia de la Fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. FONTCUBERTA Joan, Apéndice: “Notas sobre la fotografía española”. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1893, pag. 308.

la traducción de un artículo traducido sobre Röntgen²¹³, descubridor de los Rayos X. Un ejemplo manifiesto de muchos médicos aficionados a la fotografía era el de dominar muchos idiomas.

El 15 de junio de 1923, Joaquim Pla Janini, junto con Josep Demestres, Salvador Lluch y Claudi Carbonell, fundó la Agrupación Fotográfica de Cataluña, sociedad promovida por fotógrafos *amateurs* y profesionales de la burguesía catalana²¹⁴ que durante muchos años ejerció una influencia notable en la fotografía del país.

Presidió la Agrupación entre 1927 y 1930 y durante estos años, la prolífica actividad de Pla Janini y su dominio extraordinario de las técnicas pigmentarias, le hicieron ganar un merecido reconocimiento entre las comunidades fotográficas catalanas, españolas e internacionales. El estudio que tenía en la Vía Layetana de Barcelona era visitado asiduamente por fotógrafos consagrados que querían cambiar impresiones con él o por principiantes que se le acercaban para pedir consejo.



César Comas: Terraza domicilio particular con lluvia. C/ 1920



Pla Janini: Azotea domicilio particular con lluvia, 1960. Catálogo, pág. 96

Era la época del apogeo de los nombrados *salones fotográficos*, donde muchas veces reinaba el espíritu competitivo y el “premio” se reducía simplemente al hecho de conseguir superar la admisión de las obras. Pla Janini participó a menudo con unos

²¹³ ZEHNDER, L. “55 *Bulletin der G.E.P.Ä.G. des Eidg. Polytechnikum's Zürich*”. En Revista de Diagnóstico y Tratamiento Físicos. Notas Röntgen. Guillermo Conrado Röntgen, 10 Febrero de 1913. Consta a pié de página la siguiente descripción: “Traducido por nuestro particular amigo el Dr. J. M. Pla Janini, antiguo alumno de Eidg. Polytechnikum de Zürich, ha tenido la amabilidad de enviarnos la traducción de unas notas biográficas de Röntgen que el profesor L. Zehner de Basilea, exayudante de éste, publicó en el boletín de la Asociación de los antiguos alumnos de Eidg. Polytechnikum, a raíz del fallecimiento de aquel sabio”. Año II, nº 6, abril, 1926. (A.C.M.)

²¹⁴ INSENSER, *La fotografía...*, pág. 76.

resultados excelentes que le reportaron un notable prestigio, tanto nacional como internacional. Los temas elegidos eran de carácter muy variado obteniendo en todos ellos un interés evidente por la composición y la estética, como en las escenas familiares, temas rurales ingenuamente idealizados, o de la propia naturaleza aunque, según Pere Formiguera²¹⁵ no pareciera que se involucrara demasiado en el tema que estaba tratando:

“Una visión de un “señor de Barcelona”, veraneante en un pueblo como Camprodón de aquellos años, y que se sentía fascinado por la poética del primitivismo del paisaje físico y humano que se le presenta, como un teatrillo, durante los días de descanso estival. De todas maneras, los paisajes, marineros, portuarios, y la extensa y prodigiosa serie de árboles se consideran “el plato fuerte” de éste autor”.



César Comas: Terraza domicilio particular.
(10_21_41rb)



Pla Janini: Azotea domicilio particular, 1960. Catálogo, pág. 95

En el apartado de paisaje urbano, nos llama la atención la serie de fotografías que Pla Janini hizo de la terraza de su estudio, algunas de las cuales la mostraban desde el mismo ángulo y con características en apariencia muy similares. Son imágenes que, aunque repetitivas, revelan el carácter minucioso y perfeccionista del autor. Hay matices que las diferencian, como la misma toma a distintas horas del día, y en diferentes estaciones del año. Estas fotografías de las que hoy se conservan la considerable cantidad de setenta están realizadas en torno a los años 60²¹⁶, y nos hacen recordar en gran manera las de la terraza del piso principal de la calle Cortes 613, domicilio particular de Comas. Muchas parecen iguales, pero si se observan con

²¹⁵ Joaquim Pla Janini. Barcelona: Lunwerg, 1996, pág. 20. [Catálogo de la exposición Fundació “La Caixa”, del 20 de diciembre de 1995 - 11 febrero de 1996].

²¹⁶ *Ibidem*, “Catalogación”, pág. 105.

detenimiento, se aprecian distintas variaciones, como son: aumento o disminución de la abertura del diafragma, variación climatológica, distintos formatos de la placa para una misma toma, lo que implica cambio de cámara, utilización de filtros... Todas ellas estuvieron realizadas entre 1900 y 1920, y, con toda seguridad, eran pruebas constantes, obtenidas en un lugar próximo para resolver los problemas que le inquietaban y encontrar la manera de trabajar para solucionarlos.

Hasta aquí, hemos hecho referencia a médicos-fotógrafos que coincidieron con Comas en un espacio de tiempo más o menos prolongado, aunque sin saber qué influencia o relación personal pudo haber entre ellos. No ha sido posible encontrar ningún documento, notación o dato que lo testificara, aunque, como hemos demostrado, hay muchas coincidencias conceptuales y de procedimiento entre ellos y que ahora sintetizaremos.

Todos los médicos mencionados fueron tenaces, laboriosos e infatigablemente constantes en su trabajo. Desarrollaron simultáneamente dos facetas, la de científico y la de fotógrafo. Poseían un profundo conocimiento de la fotografía que practicaban no como una simple afición o complemento a su profesión, sino como vehículo para hacer toda clase de pruebas fotográficas experimentales que luego las darían a conocer en distintas publicaciones. Gozaban de una formación y cultura elevadas así como de una situación económica holgada que les permitía dedicarse de lleno a sus investigaciones, hecho que facilitaría que en su mayoría fueran pioneros e introductores en sus distintas especialidades. Fueron amantes de los autorretratos, tanto como por un alarde narcisista como por sus aportaciones sobre los nuevos materiales empleados.

3.4. Algunas fotografías de carácter médico realizadas por Comas

Como ya apuntamos al principio, son muy pocas las fotografías médicas que han llegado hasta nosotros. A pesar de todo, las consideramos de gran valor e importancia por la cuantiosa información que hemos podido extraer de ellas. Las hemos ordenado basándonos en una aproximación cronológica ya que algunas no están datadas. Con ello pretendemos valorar la evolución de las distintas iconografías y apreciar la variedad de procedimientos fotográficos utilizados en la fotografía médica.

En primer lugar, nos referimos a unas fotografías realizadas en su época estudiantil²¹⁷ que se encuentran en la actualidad en el *Museu de la Història de Catalunya*²¹⁸. Quien fue su director, el Dr. Cid, las describe y define del siguiente modo:

“El M.H.C. ha recuperado documentación fotográfica de la época en que Comas ejerció como fotógrafo de la Facultad de Medicina de Barcelona. Entre veintitrés placas expuestas sobre Patología Médica, descuellan siete de enfermos afectados de lepra y siete de tuberculosis²¹⁹”.



C.C.: Fotografía realizada para estudiar la evolución de un enfermo afectado de lepra tuberculosa.

²¹⁷ La fotografía que mostramos la situamos en esta época. La copia original se encuentra en la *Fundació-Museu d'Història de la Medicina de Catalunya*. La copia nos la facilitó el fotógrafo Jep Colomé de Tortosa, extraída de una fotocopia del libro *Catalunya en blanc i negre* de Salvador Obiols, Barcelona: Espasa-Calpe. En el pie de foto específica que la fotografía fue proporcionada por la F.C.F. (Federación Catalana de Fotografía).

²¹⁸ Hoy clausurado, y con las consiguientes dificultades para su observación, ya que permanece empaquetado y embalado.

²¹⁹ CID, *La obra de César...*, pág. 98. Cita 280: M.H.M. Esc. 90. (26-27-86-87-90-93-97). N° Reg. 138.139,01,885,886,1055,02.

“... además de unos impecables enfoques sobre procesos patológicos, en ciertas situaciones o actos médicos, al lado de unas imágenes reveladoras resplandece la belleza plástica²²⁰”.

Una vez más queremos recordar que, con tan sólo 18 años, el 23 de agosto de 1892, fue nombrado Fotógrafo de la Facultad de Medicina. Más tarde dirigió la instalación de la Galería Fotográfica de dicha Facultad. El 30 de diciembre de 1898²²¹, recibió el nombramiento honorífico de director del Gabinete de Fotografía y Radiología, por los excelentes trabajos realizados en este período de tiempo altamente valorados por el Decano y Claustro en general. Es así como consta en *“Biografía y actitudes profesionales del Dr. César Comas”*²²². No olvidemos las dificultades que había en aquella época para realizar fotografías a enfermos. Artífice reivindicativo en este terreno fue el Dr. Giné.

“La labor realizada por el Dr. Comas en la aplicación de la Fotografía a la clínica, está en parte de manifiesto en fotografías de enfermos, de piezas patológicas, preparaciones anatómicas, etc., que ilustran trabajos de diversos autores, publicados en la prensa médica durante el citado período de años...”.

Otro testimonio que avala su quehacer como fotógrafo de enfermos, es el borrador escrito a pluma de la carta que Comas dirige al Ilmo. Sr. Decano de la Facultad, para que se le otorgue el superior nombramiento honorífico de director del Gabinete de Fotografía y Radiología²²³. De la que transcribimos el siguiente fragmento:

“Dr. César Comas, que hace cinco años que fue nombrado por el Ilmo. Sr. Decano de esta Facultad, fotógrafo de la misma, habiendo desempeñado su cargo durante este tiempo y sacado a petición de los Sres. Catedráticos, muchísimas fotografías de los enfermos de las Clínicas...”

Una vez más, nos preguntamos sobre el paradero de estas fotografías.

²²⁰ Hace referencia a tres fotografías del Hospital de Niños Pobres de Barcelona (1893-1895), institución de carácter benéfico fundada por F. Vidal Solares (1854-1922) en 1888. Sucesivamente, plasman una intervención de abdomen, una amputación de pierna derecha y una escena de dispensario. *MHM. Esc 76, 98,85. N° Reg. 715, 3056. 1657*, pág. 98, cita 281.

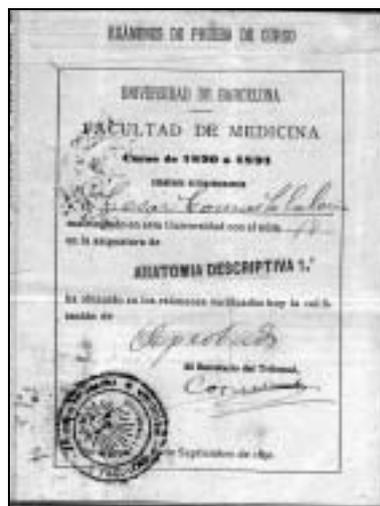
²²¹ Tomo I: 1898. 16.3.

²²² Tomo I: 1894. 12.1.

²²³ Tomo I: 1898. 16.1.

3.4.1. El Crustáceo, la Momia y el Patio del Museo Anatómico

Partiendo de este interrogante y de las afirmaciones antes expuestas, nos adentramos en la observación y análisis del material de que disponemos. Lo iniciaremos con tres fotografías del entorno de su época de estudiante. Son fotografías que nos llamaron poderosamente la atención, tanto por su iconografía como por el procedimiento a la albúmina con que fueron realizadas, hecho indicativo de una época muy concreta. Al encontrarlas juntas envueltas en papel, supusimos que había relación directa entre ellas, hipótesis que quedó confirmada después de un arduo y prolongado estudio. Las nominamos del siguiente modo *Crustáceo*, *Momia* y *Patio del Museo Anatómico*, y, aunque carecían de fecha, detectamos que fueron tomadas en época muy temprana. Aparte de los motivos expuestos, también nos lo confirma la rúbrica de *César Comas y Llaberia*, que aparece en la parte inferior izquierda del *Crustáceo*, en la que se hace visible una caligrafía todavía de adolescente. El hecho de que en el curso 1890-1891²²⁴, primer año de medicina, tuviera entre otras asignaturas *Técnica Anatómica 1º* y *Anatomía Descriptiva*, nos parecen detalles obvios para confirmar nuestra suposición.



Facultad Medicina: Calificación Anatomía Descriptiva: Aprobado

²²⁴ Tomo I. "Qualificacions Universitat de Barcelona. Facultat de Medicina".

El *Crustáceo*, fotografía de 12x17 cm., nos pareció a simple vista un trabajo académico basado en el estudio del natural del despiece de un cangrejo de río (*Astacus fluviatilis*) como nos lo demuestran las sombras proyectadas de las zonas de más volumen, como son las pinzas y la cabeza. Comas nos describe de puño y letra más de 20 piezas, en su mayor parte simétricas, del siguiente modo: a a=antenas internas; b b=ojos; c c=antenas externas; d d=mandíbulas; e e=1er. Par maxilar; f f=2º par maxilar; g g=1er. Par pies maxilares; h h=2º par pies idem.; i i=3er. Par idem; k k=quelas; j j=patas ambulatorias; L=cefalotórax; n=anillo torácico; opqr=anillos abdomen; uvxyz=patas abdominales; T=Abanico cavial Telson. Cada letra del abecedario esta colocada al lado del elemento despiezado, muestra palpable de un puro trabajo académico, muy propio de la época. La segunda fotografía, la *Momia*²²⁵, de 13x18cm²²⁶, es la imagen de un ser humano disecado en posición fetal que debió pertenecer al Museo Anatómico. Está situada encima de una tela de color claro que le ayuda a resaltar más su perfil y el hombro derecho, apoyado en un soporte que consigue mantenerla algo más incorporada. Se le aprecia la piel acartonada, especialmente en



Estudio de un crustáceo



Momia

²²⁵ Armario americano, caja: *Identificació.*

²²⁶ Armario americano, caja: *Identificació.*

la cara y cuello. Parece estar colocada en el interior de una vitrina o estantería, como lo demuestra el considerable grueso de la tabla de madera en la que está apoyada y del que vemos un detalle en primer plano²²⁷.

La tercera fotografía, *El Patio del Museo Anatómico* de 18 x 24 cm., nos permite visualizar con detalle los elementos que la integran. El conjunto, de reducido tamaño, parece ser un patio interior de planta baja y un piso, iluminados con luz cenital, en el que se aperciben la distribución de las distintas estancias. Tres grandes rótulos delatan su destino: Museo Anatómico; Histológico; Dirección de Museos y Trabajos Anatómicos. En la parte superior, destacan dos aberturas con arco de medio punto y barandillas cerámicas. De una de ellas sobresale un brazo de una reproducción escultórica del cuerpo humano, posiblemente de tamaño natural, en que aparecen acentuados su variedad de músculos y tendones, diferenciados en gran número de tonalidades. En el mismo pasillo donde se encuentra esta escultura, podemos ver varias vitrinas de distintos tamaños y formas.

En la pared frontal del patio, que ocupa una gran parte de la fotografía, destacan cuatro cuadros de gran tamaño enmarcados en madera, cuya tela algo alabeada impide ver con detalle su contenido,



Patio Museo Anatómico

²²⁷ Tanto el *Crustáceo* como la *Momia* son de tamaño parecido, aproximadamente 13x18 cm., y realizadas con la misma cámara, como lo demuestran las mismas muescas del chasis, en dos de los laterales de las copias.

aunque debido a su configuración y algunas líneas definitorias, parecen reproducciones del cuerpo humano. Debajo de los dos cuadros, vemos dos medallones de gran tamaño, el de la derecha es Antonio Gimbernat, y el de la izquierda, José de Letamendi²²⁸. La planta del patio, en la que se aprecia su reducido tamaño, destaca un lavadero del que por el pitorro, a modo de relieve con cabeza de niño, emana un gran chorro de agua. En diagonal al lavadero, vemos una especie de depósito de planta hexagonal, con remate en forma de pirámide acristalada y un pequeño detalle ornamental en el vértice. Delante de él aparece un fragmento de mesa de mármol y patas de hierro. También en esta misma planta, se repiten los mismos arcos y pasillo descritos anteriormente, aunque debajo de las vitrinas, en la planta baja, se divisa una pequeña cocina.

Aunque acabamos de describir la fotografía, este no era nuestro único objetivo, ya que nuestra curiosidad se centró desde el primer momento en saber cuál era la ubicación del *Patio*. Fue una tarea ardua, difícil y de varios años de búsqueda llena de intentos y frustraciones, aunque con resultado satisfactorio; por fin, obtuvimos la respuesta esperada: el *Patio* fue un anexo del Colegio de Cirugía de Barcelona, hoy desaparecido. Dada la dificultad que tuvimos para llegar a esta conclusión, abrimos al final de éste capítulo un apartado que iniciaremos con un poco de historia del Colegio de Cirugía y, a continuación, describimos, por orden cronológico los pasos seguidos para la obtención de los datos concluyentes.

3.4.2. Mujer extendida en una camilla

Otra fotografía que merece una especial atención, tanto por su impacto visual como por pertenecer a la época en que Comas era fotógrafo de la Facultad hacia 1900, es la de una mujer con el vientre hinchadísimo sobre una camilla de ruedas metálicas²²⁹. La primera impresión que nos produjo fue pensar que en breve iba a verificarse un parto múltiple, y que debía ser una paciente de la antigua Facultad de Medicina, por el tipo de camilla y la configuración de sus ruedas metálicas.

²²⁸ Según hemos podido interpretar con una lupa a partir de las letras con posibilidad de lectura.

²²⁹ Armario americano: *Indentificació*.

Al observarla detenidamente, vimos que su edad rondaba la cincuentena, motivo por el cual descartamos la maternidad. La extrema delgadez de sus extremidades y la forma del vientre, nos hizo deducir que semejante volumen era producido por alguna enfermedad.

Evidentemente, después de mostrar la fotografía al dermatólogo Dr. Ignacio Humbert, aparte de reconocer que era una bella imagen hospitalaria, nos confirmó que la extrema hinchazón era debida a un tumor hepático que había desencadenado en cirrosis.

El tamaño de la fotografía es de 15,3 x 22 cm., y está reforzada por un *passe-partout* de mayor tamaño. La técnica utilizada es gelatina²³⁰ al bromuro de plata, y la fotografía está coloreada a mano, técnica que se utilizaba para dar más realce, o importancia a la imagen. El retoque está realizado por el procedimiento a la anilina que se consigue con tintas obtenidas por una disolución de colorantes de anilina en un solvente a base de alcohol, y posteriormente retocados los tonos apropiados con un pincel. En este caso, Comas, dio un tono general a todo el cuerpo a base de ocre y utilizó el azul para las venas hinchadas de voluminoso vientre, así como para el colchón y la almohada sobre la camilla, en donde se aprecian las pinceladas de color sobre el fondo blanco y negro.



C.C.: Enferma con tumor hepático



Detalle de la almohada pintado con anilina azul. Se aprecian las pinceladas

²³⁰ REILLY, James M. "Care and Identification of 19 th Century Photographic Prints". Eastman Kodak Company 1986.

3.4.3. Caso de Nevus de nariz en un bebé²³¹

Este es el único ejemplo que trataremos de fotografías de enfermos extraídas de publicaciones médicas, (no disponemos del original), ya que es uno de los muchos casos que acompañan a los textos sobre curaciones por medio de los Rayos X. Nos extenderemos con más detalle en el apartado de *La Radiología*, aunque ahora queremos incidir en valorar la importancia de la fotografía para dar más veracidad a un texto y apreciar el rigor descriptivo de su exposición:

Observación II.- JB., de tres meses de edad, presentaba en la nariz un tumor vascular ulcerado, del tipo de los nevus cavernosos, según nuestro particular criterio; como falta el examen histológico del tumor no es posible aceptar como absoluta esta última y teórica denominación nosológica, pues podría haber contribuido a una confusión muy explicable el aspecto extraño de la lesión, con ulceración, secreción saniosa, tendencia a las hemorragias, tumefacción, etc.; que, por otra parte, acaso era debido al tratamiento local hasta aquel momento empleado (cáusticos químicos especialmente). En Diciembre de 1905 fue sometido a la Röntgenoterapia, practicándose nueve irradiaciones hasta el mes de Enero de 1906; durante el mes de Junio de 1906 se practicaron cinco irradiaciones más, y otras cuatro en el mes de Noviembre del mismo año. Las sesiones fueron muy laboriosas por causa de la tierna edad y rebeldía del



C.C.: J.B. 3 meses. Nevus de la nariz.
Diciembre 1905



C.C.: J.B. Después de la curación Röntgen.
Noviembre 1906
Peyrí: Dermatología, pág., 530

²³¹ PEYRÍ i ROCAMORA. *Dermatología General. Manual de Dermatología General y con la colaboración en el capítulo de Röntgenología de los Dres. C. Comas y A. Prió.* Barcelona: Espasa e hijos, 1910, págs. 530-532.

paciente, y exacta técnica del caso requerían. Irradiaciones débiles (dosis total, 9 H); rayos 5 á 6º Benoist. Curación completa.

3.4.4. Buque hospital ruso, Orel



C. Comas: Sala de Operaciones y Rayos X, del buque hospital Orel, 1904. (17_67_34cg)

Nuestro interés por mencionar las características del buque Orel y mostrar el par de fotografías junto al texto, lo justificamos por la importancia que dio Comas a la llegada y visita del interior del buque, como lo atestiguan las diecinueve copias negativas, transformadas posteriormente en treinta y una positivas, entre las que destaca una de formato panorámico. Con esta fotografía su intención fue la de obtener un mayor campo visual y captar el “escenario” de la sala de operaciones y Rayos X del buque.

Hay que tener en cuenta que la entrada a su interior era restringida para profesionales, y Comas quiso aprovechar este privilegio. Es así como en su día, *La Ilustración Catalana*²³² describió la llegada del buque hospital:

“LO VAPOR HOSPITAL RUS “OREL” Avuy donem als nostres llegidors l’estampa del hermos vapor-hospital rus que ha visitat ultimament lo port d’aquesta ciutat, sentint no poderlos donar idea gràfica dels seus interiors, perquè donat el fi a que ve destinat aquest

²³² *La Ilustración Catalana*. Barcelona 1904, año II, pág. 656.

barco, es sens dubte lo més interessant, particularment pels qu'han estudiat les necessitats y'ls moderns perfeccionaments de la cirurgia. L'Orel fou fet per subscripció popular com tots los de la flota rusa voluntaria...Desde la sala de primeres cures fins a la cambra hont s'hi produhexen los Rayos X, tan necessaris para verificar certes operacions, passant per la sala hospital ab trenta llits movibles, subjectats al sostre per barretes y quins utensilis estàn tots pulcrament desinfectats, tot, tot està cuidadosa y sabiament previst y calculat, de tal manera que fan del barco un modelo dintre de la seva classe. Senyoretas de l'aristocracia russa van com enfermeres d'aquest hospital".

El conjunto de las fotografías, todas ellas estereoscópicas en blanco y negro 6 x 13 cm., nos permiten hacer un recorrido por el interior y exterior del buque desde distintos puntos de vista como son: toma general del barco en solitario, toma del barco en el puerto junto a otros pesqueros, primer plano del barco con la torre de Colón al fondo, primeros planos parciales del barco, contrapicados del barco con personajes en la cubierta, salas del interior con personajes a bordo, salas habitadas por enfermeras, pacientes tumbados en camillas, la sala de las literas movibles tal y como queda descrita en el texto anterior...

Suponemos que el interés que motivó a Comas reflejar tantos detalles del buque, fue debido a querer aprovechar la ocasión tan poco habitual de poder efectuar una visita a un hospital de estas características. Aparte de su interés profesional en saber en que condiciones de higiene y equipamiento radiológico podía encontrar en un barco ruso.

Este reportaje podría equipararse con los realizados por los fotoperiodistas de la época como Merletti, Brangulí y Ballell entre otros,



C.Comas: Enfermera en el interior de la sala de operaciones del buque Orel, 1904. (17_96_9cg)

aunque, como la mayor parte de la obra de Comas, estas imágenes todavía no han visto la luz, lo que no ocurría con los profesionales porque su obra era su fuente de ingresos.

3.4.5. Presencia en dos operaciones: amputación de mama y tumor testicular

Si describimos ambos tipos de operaciones dentro de este mismo apartado, es por la simultaneidad con que fueron realizadas. Las dos pertenecen al interior de los quirófanos de la clínica del Dr. E. Ribas, y fueron captadas el mismo día por la mañana. Aparte de la información médica que cada fotografía puede transmitir a un profesional, nosotros hemos hecho una nueva lectura causada por el asombro y perplejidad de lo que ocurría en el entorno. Nos referimos a las condiciones higiénicas existentes en las salas de operaciones en el año 1911. No se utilizaban guantes, ni mascarillas, y algunos médicos estaban presentes en la intervención con traje de calle. Preguntamos al Dr. Danon Bretos y, según él, cree que la normativa no existía, pero debieron producirse grandes cambios a principios del siglo XX, cuando se instauró la cirugía aséptica.

Trataremos en primer lugar la operación de la amputación de mama, que la conforman una serie de imágenes correlativas que a modo de discurso visual desde la preparación de los médicos operadores nos conduce a través de nueve



C.C: Amputación de mama, 1911.
(16_17_31rb)



C.C: Tumor testículo, 1911.
(17_24_49cg)

tomas a la patente imagen final del gran orificio producido por la amputación del seno. En las cinco primeras aparece el Dr. Ribas, al principio hablando con los cirujanos y posteriormente de simple espectador; destaca siempre su traje oscuro entre el blanco de las batas de médicos y enfermeros y la sábana que cubre el cuerpo de la paciente.

A continuación la manipulación e introducción del bisturí en el cuerpo es lo que produce el cambio tonal de todo el entorno. Las siguientes imágenes son detalles de la extirpación y del orificio resultante. Nos sorprende en gran manera la cercanía del fotógrafo, en un lugar tan delicado y de imprevisibles consecuencias.

La siguiente operación que, según el Dr. Humbert, podría ser de tumor de testículo, de tumor urogenital o de problema de escroto, es de características muy similares a la anterior, con la misma deficiencia de higiene y protección. Pero lo que nos llama más la atención es que en las siete fotografías, todas ellas estereoscópicas, se repita la misma imagen en distinto formato, 45x107 mm., 6x13 cm. y una de ellas en color, autocroma Lumière. Esto nos da a entender que Comas entró en el quirófano con un par de cámaras y una de ellas sujeta al trípode. La sensibilidad relativamente débil de las placas autocromas no permitía hacer una instantánea con la cámara en mano, se debía hacer con trípode, a fin de poder exponerlas durante el tiempo necesario. Enseguida pensamos en la dificultad añadida que esto representaba a la hora de hacer fotografía estereoscópicas de enfermos.



C.C.: Tumor testículo.
Gelatinobromuro de plata. 6x13cm
(17_20_49cg)



C.C.: Tumor testículo
Gelatinobromuro de plata. 44x107mm.
(17_20_49cg)



C.C.: Tumor testículo, 1911
Autocroma, 44x107mm.
(17_22_49cg)

Con ellas se obtenía un diagnóstico más rápido, veraz y eficaz, por medio del relieve y la coloración. Como dice Namias²³³:

“...la autocromía puede prestar muchos servicios en el campo de la ciencia. En la fotografía médica permite hacer coloraciones sobremanera instructivas de casos clínicos, de lesiones y afecciones externas e internas...”

3.4.6. Ejemplo de estética depurada para un trabajo médico

Otra fotografía que muestra la sistematización de un trabajo bien hecho es la que corresponde a *Queloides tórax en sepia*. En primer lugar buscamos el término Queloides en la enciclopedia Larousse, que lo define del siguiente modo: *Hipertrofia del tejido al cicatrizar, que hace relieve en la superficie cutánea y de color rojo violácea*. El tono no nos es posible percibirlo, ya que ninguna de las dos placas es en color, una es en blanco y negro, y la otra virada a la sepia. Pero el relieve del tejido cutáneo quedó perfectamente definido por la situación del foco de modo rasante respecto a la superficie del tórax. Para esta fotografía Comas aprovechó las ventajas de la fotografía estereoscópica como elemento imprescindible para el estudio y observación del relieve característico del queloides y así, de este modo, obtener un diagnóstico más ajustado.



C.C.: Carmen Pereña, relieve del queloides, 1916.
(15_34_7cv)

Aparte del carácter médico de esta fotografía nos llama poderosamente la

²³³ NAMIAS, Rodolfo. *Manual Práctico y Recetario de Fotografía. Enciclopedia Fotográfica*. (Traducido del italiano por D. Rafael Garriga Roca. Quinta edición española, corregida y aumentada. Madrid: Editorial Bailly-Bailliere, 1923, págs. 679-680.

atención, su conjunto estético. No es una fotografía obtenida por azar; hay un estudio profundo de la composición con predominio evidente de la línea diagonal, que juega a su vez con el relieve de los encajes de las enaguas, el relieve más oscuro del que loide y la cadena del cuello. Se aprecia que es el cuerpo de una mujer joven, cuyo rostro omitió el operador para mantener el anonimato.

Aunque hablamos de anonimato, nos referíamos tan sólo al “pudor” médico, ya que Comas dejó escrito en la tapa de la caja original de las placas en nombre de la paciente *Carmen Pereña, 7-X-16*. No es de extrañar que así lo hiciera, ya que la conocía y debía pertenecer a su círculo de familiares amigos, pues en tres etapas de su vida quedó registrada por Comas. La primera siendo todavía una niña, en un jardín, rodeada de vegetación y palmeras; la segunda es una autocroma de formato 13x18 cm., con traje de gala y mantilla, en junio de 1916, y la tercera, la que ahora hemos descrito, también es de este mismo año.

3.4.7. Tatuajes de pacientes

Aunque consideramos que el tatuaje no corresponde a fotografías propiamente médicas, al saber que se verificaron en los hospitales donde sus portadores estuvieron ingresados o pasaron por la consulta, las hemos incluido en este apartado. En el primer caso, *Marino inglés*, Comas aprovechó la incipiente salida al mercado de las autocromas para realizar su primera prueba en color. Corría el año 1908, pocos meses después de que los hermanos Lumière dieran a conocer este nuevo procedimiento. Suponemos que le causaría un gran impacto contemplar aquellos dibujos en la piel, propios por aquel entonces de la vida de



C.Comas: Tatuaje Mariposa. Marino inglés, 1908. Autocroma.
(15_1_12qg)

aventureros, forajidos, marineros, piratas y toda clase de gentes marginales²³⁴. Tradicionalmente los que se tatuaban lo hacían para dejar constancia de sus pensamientos más profundos o sus ansias revolucionarias. En la actualidad, creemos que se siguen motivaciones artísticas, dictados de la moda y muchas veces, sin significados concretos²³⁵.

La primera fotografía de tatuaje que hemos mencionado representa a un hombre joven de medio cuerpo, cuyo punto de foco es la mariposa tatuada en la parte superior del brazo izquierdo. Comas abrió el diafragma para conseguir el punto de atención en la mariposa y plasmar de una manera nítida su extenso cromatismo. Para Comas, esta primera prueba de color le supuso un gran adelanto que luego utilizaría tanto en el campo médico como en el documental. Quiso quedar registrado como autor, y para ello plasmó su firma en el reverso de la placa siguiente modo: *Dr. C.Comas y LL. 5-X-08*. También dejó una nota manuscrita en la caja que la contenía. Dice así:

*TATUAJE MARIPOSA: Marino inglés de la visita Dr. Pedro Esquerdo operado de apendicitis por el Dr. Ribas y Ribas en el Hospital de la Sta. Cruz*²³⁶.

Otra fotografía de mayor impacto visual es la que aparece un hombre de mediana edad, desnudo, con el cuerpo totalmente tatuado. Posa de pie, hierático, sobre una tabla del mismo color de su piel,



C.C.: Tatuaje cuerpo entero, 1913.
(15_2_11qg)

²³⁴ GRÀCIA, Vicenç. *El arte del Tatuaje*. Premià de Mar (Barcelona): Tikal, pág. 20.

²³⁵ *Ibidem*, pág. 63.

²³⁶ Nos consta que por estas fechas trabajaba en este hospital. Según el *Cuaderno negro*, obtuvo el nombramiento el 21 de julio de 1902.

simulando una escultura marmórea encima de un pedestal, que destacan sobre un fondo homogéneo de color oscuro. Está de pie, erguido, con la mirada hacia el infinito. De él Comas hizo tres tomas, todas autocromas sobre formato 18x24 cm.; hay poca variedad cromática entre ellas, lo que hace suponer que las repitió por tres veces para asegurarse, por lo menos, una buena copia.

Si comparamos esta fotografía con una realizada hoy de otro desnudo tatuado, a nosotros que somos profanos en este asunto, nos parece que ambas podían haber estado realizadas en fechas próximos, aunque la diferencia entre ellas es que la de Comas es más limpia, libre y directa.

El arte del tatuaje no ha variado aparentemente desde las fotografías realizadas por Comas hasta la que mostramos hoy de J. Martínez-Conde, *Cuerpo entero en grises*. Lo que ha variado a través de los años ha sido el procedimiento para obtener el resultado. En la actualidad, la modificación superficial de la piel se consigue mediante unas punciones con una aguja eléctrica de suficiente profundidad como para que se pueda alojar un pigmento mineral de color. Estos pigmentos son minerales asépticos mezclados con dióxido de titanio y óxido de hierro. En cambio, tiempo atrás, se utilizaban afilados huesos de pollo para realizar las punciones y se hacían los dibujos con pólvora que luego se encendía; el tatuaje era un procedimiento doloroso. La onda expansiva



J. Martínez-Conde: Tatuaje cuerpo entero en grises, c/2000.

incrustaba las partículas de pigmento dentro de la piel²³⁷. Comas debió saber de estas dificultades y del dolor que comportaba tatuarse. Al presenciar en aquel hombre tal exceso de tatuaje repartido por los lugares más recónditos y sensibles, no dudó en asegurar por lo menos una toma.

3.4.8. El Colegio de Cirugía

Las primeras fotografías descritas en este apartado se realizaron en el Colegio de Cirugía²³⁸, edificio que se construyó en el interior de los terrenos del Hospital de la Santa Creu según los planos del arquitecto Ventura Rodríguez (1761). Como dice Usandizaga²³⁹, fue J.M. Azcárate quien por un hallazgo fortuito encontró no hace mucho, en el Archivo Universitario de Santiago de Compostela, un libro que contenía encuadernados cinco folios con los planos del edificio, todos firmados por el arquitecto Ventura Rodríguez, porque hasta entonces no se conocía quién había sido su autor.

Desde su inicio, se nombró a Pedro Virgili como director, destinado únicamente a Colegio de Cirujanos. Este propuso, como profesor de Anatomía, al profesor Antonio Gimbernat, hombre providencial para el Colegio de Barcelona²⁴⁰. Contaba con una cincuentena de alumnos entre todos los cursos que cabían holgadamente en las aulas, pero desde que en 1827 quedaron refundidas las carreras de Medicina y Cirugía, las condiciones se fueron deteriorando. En un principio esta deficiencia de espacio intentó solventarse ganando terreno al no muy espacioso patio contiguo al departamento de Anatomía. Se adosó otro cuerpo al antiguo edificio, obteniéndose así dos aulas más y un reducido gabinete de Física y Química²⁴¹. Este anexo adosado al antiguo edificio es el que, por su importancia, le hemos dedicado un subapartado ya que Comas registró de él

²³⁷ GRÀCIA, *El arte del...*, pág. 36.

²³⁸ HERNÁNDEZ-CROS, Josep Emili; MORA, Gabriel; y otros. “*Reial Acadèmia de Medicina i Cirurgia. Antic Col·legi de Cirurgia*”. El que fue primer cirujano de cámara del rey Fernando VI, Pere Virgili, recibió de su sucesor Carlos III el encargo de formar un Colegio de Cirugía en Barcelona. En: *Arquitectura de Barcelona. Editat per la Demarcació de Barcelona del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya*, pág. 58, s/f. (E.S.A.B.).

²³⁹ USANDIZAGA SORALUCE, Manuel. “El edificio”. En: *Historia del Real Colegio de Cirugía de Barcelona (1760-1843)*. Barcelona: Instituto Municipal de Historia de la ciudad, 1964, pág. 47.

²⁴⁰ *Ibidem*, pág. 55.

²⁴¹ *Dictamen relativo a la erección de Un Hospital Clínico y Facultad de Medicina en Barcelona*. II “Necesidad de erigir una nueva Facultad de Medicina”. Barcelona: Establecimiento Tipográfico de los sucesores de Ramírez y Cía, 1879, pág. 13. Este interesantísimo libro encontrado en la Biblioteca de la Fundación Uriach, se tuvo que fotografiar hoja por hoja, y luego positivarlas y ordenar para su lectura, ante la imposibilidad de hacer fotocopias.

una imagen insólita, desconocida por todos los profesionales e historiadores de la medicina y de gran valor testimonial para la historia médica²⁴².

3.4.8.1. El Patio anexo, “una historia interminable”

Otro largo y tortuoso camino tuvimos que recorrer para averiguar el lugar exacto de la ubicación del patio de la Facultad de Medicina anexo al hoy desaparecido Colegio de Cirugía. Objetivo primordial de nuestra investigación.

Fotografía en mano, iniciamos nuestro recorrido en 1994 con la visita a la *Reial Acadèmia de Medicina*, antiguo Colegio de Cirugía y después Facultad de Medicina, donde una antigua bibliotecaria a punto de jubilarse nos dijo no recordar nada de un patio parecido en el interior de la Facultad. Tampoco el responsable del departamento de Fotografía de la *Biblioteca de Catalunya*, cercana a la antigua Facultad de Medicina, podía confirmar si la fotografía que le mostrábamos pertenecía al edificio donde nos encontrábamos, aunque recordaba haber oído que antiguamente al lado de la Facultad hubo un cementerio.

En 1998 reiniciamos la investigación sobre la misma imagen y en una nueva visita a la *Reial Acadèmia de Medicina* una de las nietas del Dr. Rodríguez Arias, alumno de las últimas promociones de la Facultad, recordaba detalles que su abuelo le había explicado y nos mostró un pozo de piedra, con revestimiento cerámico, de sección cuadrada adosado a la pared, ubicado en la misma Biblioteca, que en su día estuvo en el “*corralet*”, pero debido a la desaparición continuada de distintas baldosas cerámicas que lo ornamentaban, se trasladó al lugar actual. Su función había sido la de extraer agua para la limpieza de los cadáveres que llegaban en carro hasta la Facultad. La reiterada utilización del pozo queda reflejada en su lado derecho por una profunda muesca, indicativa de la erosión de la piedra en el lugar donde se apoyaba la cuerda tensa que sostenía el cubo repleto de agua.

Al analizar nuestra interlocutora la fotografía, supuso que la pieza transparente con remate piramidal, que cierra un recipiente prismático de planta hexagonal era una

²⁴² Hemos comprobado en dos recientes historias de la Facultad de Medicina, y en ninguna de ellas menciona la distribución del Patio y anexos. Estos son: CORBELLA, Jacint. *Història de la Facultat de Medicina de Barcelona, 1843-1985*. Fundació Uriach 1838, 1996. y *L'Ensenyament de la Medicina a la Universitat Espanyola*. Coordinador Joseph Danon. *Col·lecció Històrica de Ciències de la Salut*. Fundació Uriach 1838,

pozo con formol, ya que antes de efectuar el estudio de los cadáveres parece que los tenían un tiempo en su interior. Por este motivo, dedujimos que la mesa de mármol, de la que tan sólo se divisa un fragmento, sería el lugar donde recostaban a los cadáveres una vez fuera del pozo y a su vez la antesala de la disección o estudio anatómico.

En esta nueva visita, juntamente con la fotografía llevábamos el libro en el que Comas describe, en su Discurso Inaugural de 1931²⁴³, cómo era el laboratorio donde se realizaron los primeros experimentos radiográficos: “...instalóse en el reducido laboratorio obscuro de la galería fotográfica, existente entonces en la azotea del cuerpo de edificio de ésta Facultad en cuyo primer piso se hallaba el Laboratorio de Histología “. Este espacio en la actualidad es imposible de contrastar debido a las transformaciones habidas en su interior de las que no queda nada de lo descrito, no obstante consideramos un dato importantísimo el texto ya que al observar la fotografía vemos precisamente en el primer piso el rótulo de *Histológico*.

Ese mismo año 1998 descubrimos un escrito del Dr. Valentín Carulla, en su discurso de contestación al de recepción leído por el Dr. Cesar Comas, “De Higiene Röntgen”²⁴⁴, que, confirma nuestras anteriores suposiciones, al recoger lo siguiente:

“...trabajos que fueron realizados en cuchitril destartado y húmedo que en desván de la apellidada cocina anatómica de nuestra antigua Facultad dominaba el patio adjunto a la sala de disección y en lontananza al clásico corralet. Tal era la dependencia pomposamente bautizada por el ingenio del doctor Giné, Decano de aquel entonces, con el nombre de “Laboratorio de fotografía médica”, recinto en el cual trabajaba con entusiasmo el joven escolar, nuestro actual recipiendario”.

Por las mismas fechas visitamos al Dr. José Danon Bretos, responsable de l’*Arxiu de la Fundació Uriach* y autor de varias publicaciones médicas. Aunque en un principio nos aseguró que aquella imagen no correspondía a la Facultad de Barcelona y podría tratarse de la de Madrid ya que Comas estuvo allí para la lectura de su tesis.

²⁴³ COMAS, *Discurso Inaugural*, pág. 25.

²⁴⁴ COMAS y LLABERÍA, C. “De Higiene Röntgen”. En: *Real Academia de Medicina y Cirugía de Barcelona*. Discurso de recepción leído por el académico electo Dr. D. C. Comas y Llabería. Barcelona: Imp. Joaquín Horta, 1918, pag. 147.

En las repetidas visitas que le hicimos a lo largo de dos años seguía manteniendo que era imposible que perteneciera a la Facultad de Barcelona, ni tampoco a la de Madrid, aunque finalmente gracias a él obtuvimos unos datos que nos ayudaron a conseguir nuestro objetivo, como después expondremos.

Interesados en conocer la historia del *Hospital de Santa Creu i Sant Pau*, adquirimos una publicación que explica la unión de los distintos hospitales que conformaron el Hospital. En ella se habla del Colegio de Cirugía, que después pasó a ser Facultad de Medicina, y decidimos buscar más información sobre el Colegio.

Adquirimos también en el *Museu d'Història de la Ciutat*²⁴⁵ varios librillos con distintos itinerarios por los barrios de Barcelona. Entre ellos, el Raval²⁴⁶ donde aparece el *Col·legi de Cirurgia*, con una pequeña descripción de sus características arquitectónicas y funcionales entre las que destaca el espacio más importante de toda la estructura, el anfiteatro de forma circular pensado para llevar a término las clases prácticas de disección anatómica.

Ésta fue la clave que nos hizo relacionar anatomía y disección, y



Libro donde encontramos la descripción del patio del Colegio de Cirugía.

²⁴⁵ Carrer del Veguer – Baixada de la Llibreteria. 08002 BCN.

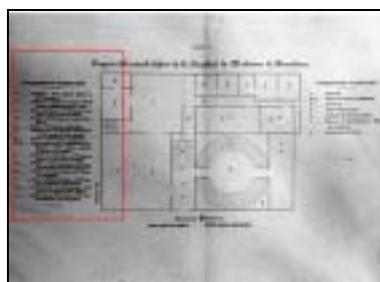
²⁴⁶ *Museu d'Història de la ciutat. Itineraris – El Raval*. Barcelona: Fundació “la Caixa”, El Raval, pág. 9.

confirmaba aún más nuestra hipótesis de que la fotografía pertenecía al Colegio de Cirugía. Debíamos volver a l'*Arxiu de la Fundació Uriach*, e iniciar un recorrido por la Biblioteca de l'*Escola d'Arquitectura de Barcelona*.

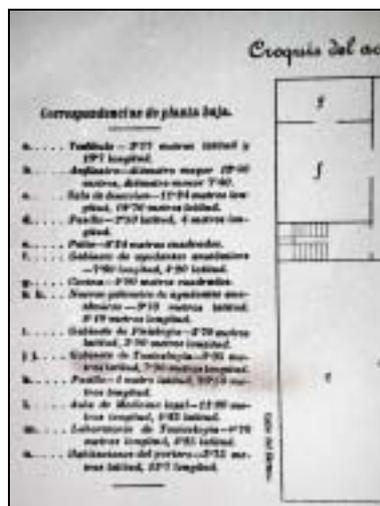
En la Biblioteca de Arquitectura y en el libro *Arquitectura de Barcelona*²⁴⁷, sobre l'*Antic Col.legi de Cirugia*, encontramos esta intrigante descripción:

“Aún cuando la utilización del edificio como Facultad de Medicina hasta 1843 contribuyó a su deterioro, la estructura diseñada por Ventura Rodríguez se conserva íntegra y con la ayuda de los planos originales, (que se conservan en el archivo Universitario de Santiago de Compostela), es fácil reconstruir su distribución anterior”.

Con la anterior información nos dirigimos de nuevo a la *Fundació Uriach* para comentar tal hallazgo al Dr. Danon Bretos. Éste, muy amablemente buscó en la base de datos de su ordenador los libros relacionados con Ventura Rodríguez; nos los acercó recordando que no se pueden hacer fotocopias de libros editados con más de 50 años. Tomamos nota de los siguientes: *Ensayo sobre formación y arreglo de un Museo Anatómico*, de Ignacio Pusalgas y Guerris, Barcelona: 1862; *Historia del Real Colegio de Cirugía de Barcelona (1760-1843)*, de Soraluze Usandizaga, Ayuntamiento de Barcelona: 1864; *Dictamen relativo a la erección de un Hospital Clínico y Facultad de Medicina en Barcelona, 1879*. Fue en este libro donde leímos el siguiente párrafo que confirmó todas nuestras hipótesis:



Croquis de lo que era la Facultad de Medicina en 1879. La franja posterior fue añadida al original Colegios de Cirugía y es donde se encontraba el Patio.



Detalle del croquis en el que se especifican las distintas estancias. La e) Patio y en la g) cocina.

²⁴⁷ HERNANDEZ-CROS, *Arquitectura de Barcelona*, págs. 164-166.

“Por la parte posterior del vestíbulo, se entra á un reducido pasillo cuadrado, de 2 metros 50 centímetros que termina en el patio de Anatomía. Este patio hoy día mide tan sólo 8 metros 24 centímetros por 9 metros 65 centímetros, y contiene un lavadero y depósito para la maceración de esqueletos. Frente y a la izquierda del patio, se ve un gabinete destartado y húmedo y una cocinilla que hasta el presente había sido el gabinete de los ayudantes preparadores...”

Poco después, con la intención de fotografiar el contenido del libro junto a los planos descubiertos, volvimos a la *Fundació Uriach*, cargados con el trípode, la cámara, el fotómetro, el marginador, etc., y nos presentamos ante el Dr. Danon Bretos que, ante esa nueva evidencia, al vernos no pudo menos que felicitarnos reconociendo nuestro esfuerzo y nuestra tenacidad.

Paso a paso, los dos fuimos desgajando la descripción del texto y buscando su relación con la planta del plano, evidentemente no había lugar a dudas, coincidía perfectamente toda la descripción con la fotografía, hasta pudimos deducir la fecha en que se realizaron las transformaciones en la franja de la parte posterior del edificio cuando aumentó el número de alumnos, pues debió ser imposible que convivieran el Colegio de Cirugía y la Facultad de Medicina por falta de espacio. Por tanto, después de alojar hasta 1843 el Colegio²⁴⁸, y quedar sólo la Facultad, la franja anexa al edificio volvió a derribarse dejando intacta la estructura original de Ventura Rodríguez, tal y como se encuentra en la actualidad, con los jardines del Dr. Fleming en su lugar. Precisamente la fuente de la que mana agua constantemente es una boca con



Momentos después del hallazgo

²⁴⁸ USANDIZAGA, *Historia...*, pág. 51.

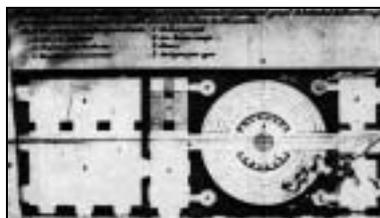
relieve muy parecida a la que hubo en el patio, presumiblemente porque se pretendió hacer una réplica de ella.

Una vez observada la veracidad de la ubicación del Patio con el Dr. Danon Bretos, hicimos fotografías en blanco y negro de todas las páginas del libro y pedimos a un lector de la biblioteca que había vivido nuestro momento de euforia, que nos fotografiara con el plano, la foto y el libro, y así fue. Resultó ser un doctor uruguayo, que estaba en Barcelona temporalmente, quien al observar los personajes que aparecen en los medallones, aseguró que por su estética en la indumentaria y las pelucas eran sin lugar a dudas José de Letamendi y Antonio de Gimbernat. Efectivamente, las pocas letras que se pueden leer coinciden con el nombre de dichos personajes.

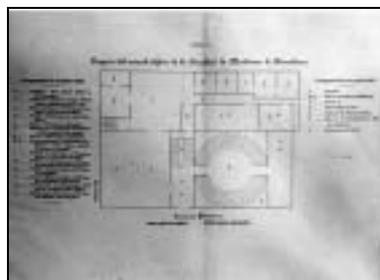
Paralelamente nos pusimos en contacto con el *Archivo Histórico Universitario de Santiago de Compostela*, que nos confirmó que efectivamente los planos del Colegio de Cirugía, de Ventura Rodríguez, están allí y podían mandárnoslos si nos interesaban. Lógicamente se los pedimos.

Volvimos a *la Fundació Uriach* a sacar fotocopias de los planos y parte del texto del libro de Usandizaga sobre la Historia del Real Colegio de Cirugía y encontramos en él la respuesta a la pregunta que llevábamos tiempo cuestionándonos: ¿por qué están en Santiago los planos del Colegio de Cirugía de Barcelona?²⁴⁹:

“Los planos están contenidos en un volumen del Coleg. De Ciru. De Barc.”. Son seis folios, cinco de planos y uno de portada. Supone que los planos



Folio 1, de los planos originales de Ventura Rodríguez, 1761.



Croquis del edificio de la Facultad de Medicina en 1879. Se observan las nuevas dependencias anexas al Colegio de Cirugía.

²⁴⁹ USANDIZAGA, *Historia del Real Colegio...*, pág. 48. En pie de página: AZCÁRATE, J. M. *Ventura Rodríguez y el Real Colegio de Cirugía de Barcelona*. Boletín de la Universidad Compostelana, nº 63, pág. 311, 1955.

llegaron a Santiago con la tentativa de crear en su Universidad un Colegio de Cirugía, semejante al de Barcelona. Nuestra deducción se basa en un plano pudiendo deducirse tal suposición, por un plano también conservado en el archivo Universitario de Santiago, incluso el lugar en que se proyectó el emplazamiento, como ampliación del Colegio de Fonseca”.

Una vez recibidos los planos de Santiago²⁵⁰, los contrastamos con los del libro de Usandizaga, que sin duda son una reproducción de los originales. Observamos el folio 1, que describe así el plano: *Planta vaja de un nuevo Real Colegio de Cirugía que se propone construir en el Hospital general de la Ciudad de Barcelona en 1761*. Situando la fotografía del *Croquis del actual edificio de la Facultad de Medicina de 1879* se aprecia la evidente transformación, con las distintas estancias anexas al edificio central, y señaladas con letras del abecedario; la *f* y la *g*, representan el *Patio* y la *Cocinilla*, respectivamente.

Ya sólo nos faltaba saber porqué los Dres. Gimbernat y Letamendi gozaron del privilegio de aparecer en los relieves circulares del *Patio*. Tras informarnos que el Dr. Antonio de Gimbernat, nacido en Cambrils en 1734, ocupó la cátedra de Anatomía y después la dirección del Colegio de Cirugía, y que el Dr. José de Letamend, nacido en Barcelona en 1828, fue catedrático de Anatomía entre los años 1857-1878, comprendimos su presencia en el *Patio* como homenaje a su labor de catedráticos. Al Dr. Letamendi lo mencionamos también en el apartado *La Radiología*, por su discrepancia sobre la utilidad científica y su valoración sólo anecdótica del descubrimiento de los rayos X en fechas próximas a su muerte.

Para terminar, queremos insistir en resaltar la importancia de la fotografía del *Patio*, ya que es un importante documento histórico, tanto en el campo de la Medicina como el de la Arquitectura y el Urbanismo. Y por otra parte, queremos reivindicar, una vez más, la importancia de la aportación de César Comas en el campo fotográfico documental, ya que con toda seguridad no existe ninguna otra fotografía que refleje este pequeño recinto cerrado de luz cenital que deje entrever las actividades que se efectuaban en su interior, así como los procesos previos a los estudios anatómicos.

²⁵⁰ En su interior una carta firmada por M^a José Justo Martín, 18-05-2000, va acompañada de seis láminas Din A3. En la primera, a modo de presentación, reza lo siguiente: *Idea del nuevo Real Colegio de Cirugía que se va a construir de orden de S.M. en el Hospital Real, y general de Barcelona, compuesta delineada por el Arquitecto Dn. Ventura Rodríguez Académico de la insigne Academia de Sn. Lucas de Roma y Director de la Real de las tres Nobles Artes de Sn. Fernando. MDCCLXI*. Las siguientes por orden de *Fol. 1, Fol.2, Fol.3...*, representan: *Planta vaja de un nuevo Real Col...*, *Planta alta del expresado Col...*, *Fachada del costado del Col...*, *Sección por la línea AB de las plantas...*, *Fachada y frente...*

3.5. Fotógrafos profesionales o aficionados, *this is the question*

3.5.1. Introducción

El conjunto de la fotografía documental del Dr. Comas es una fiel descripción gráfica de la vida, crecimiento y costumbres de la ciudad de Barcelona durante el primer cuarto del siglo XX. Sus fotografías reflejan los hechos que tuvieron lugar en el momento y en el tiempo en que se estaban produciendo; por este motivo, consideramos que el fondo fotográfico de Comas tiene un alto valor testimonial. Todo él contiene un potencial impresionante para la investigación, y proporciona abundantes datos sobre la vida de la ciudad en la época en que le tocó vivir.

También consideramos muy importante que el Dr. Comas y su esposa hubieran preservado dicho fondo, en un país con tan escasa conciencia de los valores culturales y documentales de la fotografía, y en el que se carece del más mínimo sentido de la conservación del material fotográfico. Un país en el que hay escasez de fondos fotográficos privados y en el que los organismos competentes de la Administración han mostrado y siguen mostrando un lamentable desinterés.

Durante su estudio, hemos podido manipular libremente las fotografías, lo que nos ha permitido conocer de cerca y valorar todas sus cualidades y características, sólo perceptibles en contacto con la obra original, como los virados, las retículas en las fotografías en color, el grueso del soporte de vidrio, el tipo de película... etc.

3.5.2. Comas, fotógrafo “aficionado”

El Dr. J. Muffone²⁵¹, en su manual para aficionados, hace una introducción, a nuestro parecer muy acertada, sobre los fotógrafos aficionados y sostiene que éstos, sin preocuparse por los beneficios económicos como los profesionales, derrochan con gran desinterés dinero, tiempo, salud y tranquilidad sin esperar ningún tipo de recompensa

²⁵¹ MUFFONE, G. *La fotografía manual para aficionados. Manual para aficionados*. Obra premiada en la exposición internacional de fotografía de Florencia. Traducida de la 6ª edición italiana por Miguel Domenge Mir, ingeniero. Barcelona: Gustavo Gili, MCMXIV, págs. 273-274. (Regalado por unos amigos en Julio del 96, después de haberlo encontrado en un *container*).

material. Por otra parte, Isidoro Coloma²⁵², en el apartado sobre la polémica entre aficionados y profesionales de la fotografía, alega que el fotógrafo profesional busca la productividad en el trabajo, y que la investigación en las nuevas técnicas le representa un trabajo largo, arduo, caro y difícil, por lo que es más fácil aplicar las ya utilizadas con éxito. Asegura que las imágenes fotográficas de muchos profesionales no varían unos de otros e incluso se pueden ver fotografías similares con más de cincuenta años de diferencia entre ellas. Luego habla del aficionado, que, según él, se mueve entre coordenadas muy diferentes ya que, alentado por una motivación lúdica, intenta adquirir el conocimiento de la mayor parte de las facetas fotográficas. Aunque, sigue diciendo, al cabo de un cierto tiempo de aprendizaje, el aficionado se encuentra con unos conocimientos que le permiten obtener imágenes de una cierta calidad técnica, que le originan unos gastos importantes tanto en el equipo de base, cada vez más complejo y sofisticado, como en material sensible. Por este motivo, se presenta ante él una disyuntiva con varias salidas posibles. La primera es pasarse al campo profesional aplicando las soluciones por él conseguidas, como por ejemplo lo hizo Xavier Miserachs²⁵³, que, desde que se inició en las exposiciones fotográficas colectivas, dejó de ser considerado aficionado. La segunda posibilidad es mantenerse como tal, cultivando e investigando la técnica fotográfica, aunque para ello es imprescindible disponer de otra fuente de ingresos. Es el caso del Dr. Pla Janini, José Ortiz Echague, y en el que también incluimos al Dr. Comas. Y por último, y como tercera posibilidad, es cobrar las propias obras, pero sin dedicarse a la explotación de la fotografía.

Ante este planteamiento tan rotundo, en el que algunos profesionales se sienten aludidos o acusados por no investigar, el mismo Audouard²⁵⁴ se justifica del siguiente modo:

“Mi profesión es sumamente personal y monótona al mismo tiempo. Empieza el día con el retrato de la rubicunda doña Josefa; luego el niño de teta en camiseta; la niña de primera comunión; el clásico grupo de familia, el papá, la mamá y los cuatro chiquillos, el más pequeño de dos meses. Luego la pareja de novios, y así sucesivamente transcurre el día, y al

²⁵² COLOMA MARTÍN, Isidoro. *La Forma Fotográfica. A propósito de la fotografía española desde 1839 a 1939*. Colegio de Arquitectos, Arte y Arquitectura. Universidad de Málaga. 1986, págs. 120-123.

²⁵³ En 1958 expone en la Agrupación Fotográfica de Catalunya la muestra “Terre-Miserachs-Masats”, reinciden al año siguiente, en la sala Aixelá de Barcelona. En: CASADEMONT, Josep M^a. *Apéndice 2: La fotografía en el Estado español (1900-1978)*. TAUSTK, P. *Historia de la Fotografía en el siglo XX. De la fotografía artística al periodismo gráfico*. Colección Comunicación Visual. Barcelona: Gustavo Gili, pág. 266.

²⁵⁴ COLOMA, *La Forma...*, pág. 123. AUDOUARD, Pablo. “La profesión de fotógrafo”. *Graphos Ilustrado*. Madrid, junio 1906.

siguiente otra tanda de trabajos por el estilo. A todo esto haga usted obras de arte y enseñe pruebas de todos cuantos clichés obtenga. En cambio el amateur elige sus modelos, trabaja cuando se siente artista, hace sus clichés cuando y donde quiere. Enseña sólo los buenos y rompe los malos. Nada, que a mí me gustaría más, mucho más, ser aficionado”.

Para otros, el calificativo de aficionado, va dirigido a quienes sólo pueden disponer de los días festivos para imprimir sus clichés²⁵⁵. Para José Manuel Torres²⁵⁶, reflexionar sobre los fotógrafos aficionados y profesionales es algo muy complejo, ya que ciertos profesionales compaginan su trabajo con excelentes estudios documentales y artísticos y en ocasiones utilizan las asociaciones de aficionados para estas actividades. Y, por otra parte, hay ciertos aficionados hábiles, que realizan actividades económico-legales, ganando concursos, publicando fotos, dando charlas o cursillos, escribiendo artículos, etc., por lo que la distinción entre profesional y aficionado es difícil de establecer, y que la historia de la fotografía nos depara muchos ejemplos sobre la controversia aficionado-profesional.

Ya desde sus inicios, la fotografía dispuso de aficionados, pero sólo a partir de 1888, fecha en que George Eastman lanzó la primera cámara Kodak al mercado, fue cuando realmente cobró verdadero impulso la fotografía de aficionado²⁵⁷ e hizo posible la fotografía tal y como la concebimos hoy. En un principio, la práctica *amateur* era costosa y delicada, aunque paulatinamente, gracias a los perfeccionamientos técnicos, en particular a las placas secas²⁵⁸, preparadas en fábricas y fáciles de guardar, el trabajo fotográfico les resultó más sencillo. Su interés principal se centró, a partir de entonces, menos en la creación de imágenes de un gran valor estético, como era la práctica de un gran número de profesionales, que en reunir una documentación sobre la vida social de su época²⁵⁹. Al estallar la primera guerra mundial, la fotografía era ya un pasatiempo muy extendido, ya que, desde finales del siglo XIX, la industrial fotográfica se preocupó de bajar sus precios y renovar sus productos, con el fin de conquistar el mercado de los aficionados.

²⁵⁵ LIESEGANG, Ed. “Impresiones rápidas para aficionados”. En: *La Fotografía Práctica*. Barcelona, Agosto 1900, núm. 86, vol. VIII, pág. 116.

²⁵⁶ Escrito como respuesta de una solicitud personal, sobre información de éste asunto.

²⁵⁷ FREUND, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Barcelona: G.Gili, 1993, pág.177.

²⁵⁸ Dadas a conocer por el inglés Richard Leach Maddox (1816-1902), el 1871, después de preparar las primeras emulsiones al gelatino-bromuro de plata como soporte de la emulsión sensible. En: *La Força de la Imatge. 150 anys de Fotografia*. Barcelona: Printcolor, 1990, pág. 23.

²⁵⁹ LEMAGNY, Jean-Claude, ROUILLÉ, André. *Historia de la Fotografía*. Título original: *Histoire de la Photographie*. Barcelona: Martínez Roca, 1988, pág. 80.

La obra documental de Comas, la englobamos indiscutiblemente dentro de la realizada por un aficionado. Partimos del supuesto, totalmente cierto, de que Comas realizó sus fotografías sin retribución económica alguna, como así lo hicieron Ferrán y Cajal. El Dr. Jaume Ferrán, eminente aficionado y autor del libro *La instantaneidad en Fotografía*, en el que diagnosticó que la nueva emulsión de bromuro de plata con gelatina iba a producir un cambio radical en los trabajos ordinarios de la fotografía, tanto por sus buenos resultados, como por su conservación indefinida en estado seco así como su economía²⁶⁰. Y Santiago Ramón y Cajal planteó su actividad fotográfica desde la afición y desde la búsqueda de aplicaciones fotográficas que pudieran servirle en el laboratorio, y jamás se le detectó una actividad destinada al descubrimiento de una solución fotográfica que pudiera explotar comercialmente²⁶¹.

Si como hemos dicho, la distinción entre *profesional* y *amateur*, es difícil de establecer, a la hora de situar a nuestro personaje, no queremos caer en contradicciones. Acabamos de atribuirle el calificativo de aficionado en lo que respecta a la fotografía documental, pero no debemos olvidar que en el campo médico ejercía como fotógrafo profesional, no remunerado, con nombramiento oficial por la Facultad de Medicina²⁶².

En el trascurso de su vida, dedicó más de treinta años a la práctica de la fotografía, cuyos resultados evidencian no ser un simple aficionado. Sus conocimientos técnicos, estéticos²⁶³ y compositivos quedan reflejados en las numerosas imágenes que acompañan sus textos en distintas revistas médicas y que han quedado patentes en el apartado correspondiente. En varias de ellas, aparecen sucesivas secuencias del proceso de curación de los enfermos, tras varios tratamientos terapéuticos efectuados con los rayos X. La calidad artística y técnica de su obra la vemos claramente interpretada por su visión científica. Su sensibilidad por la belleza de las cosas, le lleva a ver en la fotografía el medio idóneo para expresar y profundizar de igual modo que lo hace en la medicina.

²⁶⁰ FERRAN, J. & PAULÍ, I. *La Instantaneidad en fotografía. Emulsión bromuro de plata con gelatina*. Tortosa: Establecimiento Tipográfico de Pedro Llanes, 1879, págs. 5-6.

²⁶¹ RAMÓN Y CAJAL, Santiago. *La Fotografía de los colores. Fundamentos científicos y reglas prácticas*. Con estudio preliminar de Gerardo F. Kurtz. Madrid: Técnicas Artísticas, 1994, pág. XLII

²⁶² Tomo I: 1898. 16.3.

²⁶³ HUECK, Rafael. *La Fotografía en el periodismo*. Barcelona: Colección Comunicación social IV. Ediciones de la Biblioteca, pág. 123.

3.5.3. Fotógrafos y fotoperiodistas, antecesores y contemporáneos de Comas

Es muy difícil marcar el punto de partida del inicio de la fotografía documental, ya que sus principios fueron absorbidos y se hicieron esenciales dentro del fotoperiodismo, más en concreto dentro del reportaje fotográfico. La fotografía y las técnicas de impresión de grabados que reprodujeron hechos de actualidad, las situamos anteriormente a la Exposición Universal de Barcelona de 1888, acontecimiento que para Cataluña supuso el inicio del fotoperiodismo.

Son muchos los fotógrafos que por afición o por ganarse la vida se lanzaron a registrar los hechos que acontecían en aquel momento. No vamos a hacer una relación de todos ellos, simplemente vamos a efectuar un recorrido por las obras de los fotógrafos coetáneos de Comas con los que buscaremos similitudes iconográficas. Y también con algunos de sus antecesores de los que deduciremos la influencia extraída de sus fuentes.

Publio López Mondéjar²⁶⁴ describe la situación del final del siglo XIX español y aporta a continuación estos sorprendentes datos:

“Más de un 60 por ciento de los casi diecinueve millones de españoles eran analfabetos, un 63 por ciento eran braceros y campesinos sin tierra, y sólo un 16 por ciento trabajaba en la industria. En 1900, unas diez mil familias eran dueñas de la mitad del catastro, y sólo un 1 por ciento de latifundistas poseía el 42 por ciento de la propiedad privada. A otro nivel, si los salarios de los obreros de las ciudades eran miserables, entre las 2,50 pesetas de un peón de albañil y las 4 pesetas de un carpintero, los salarios agrícolas no rebasaban la cifra de 1,25 pesetas diarias, mientras que el de las mujeres no llegaba ni a la mitad.

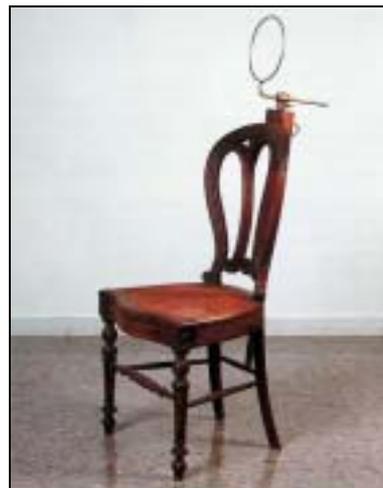
Aquella España preindustrial, agraria y caciquil, apenas dedicaba una mínima parte de sus presupuestos económicos a la ciencia y a la cultura...”

No es de extrañar que quienes pudieron dedicarse a la fotografía procedieran de una clase social acomodada: industriales, propietarios de fábricas, sabios, literatos y, muy especialmente científicos. Poco a poco, también la mediana y pequeña burguesía se aficionaron a la fotografía.

²⁶⁴ LÓPEZ MONDÉJAR, Publio. *Las Fuentes de la Memoria II, Fotografía y Sociedad en España 1900-1939*. Ministerio de Cultura, Dirección de Bellas Artes y Archivos, Centro Nacional de Exposiciones, Lunwerg Editores 1992, pág. 11.

El retrato fue, durante mucho tiempo, el género de la fotografía que generó el ritual de irse a retratar. Aconteció primero con el daguerrotipo. Los retratados debían de posar inmóviles durante quince o veinte minutos²⁶⁵, muchas veces sentados en una silla que tenía un dispositivo para sujetar la cabeza. Con la aparición de otros métodos y soportes fotográficos, así como de nuevas sustancias, que hacía el proceso fotográfico más rápido y cómodo, se consiguió reducir el tiempo de exposición. Los fotógrafos empezaron a instalarse en las grandes ciudades, en las calles más conocidas y transitadas, hecho que transformó el retrato en la gran posibilidad comercial de la fotografía.

Pero el formato que desbancó a todos los procedimientos anteriores fue sin duda la carta o tarjeta de visita, dada a conocer en 1854 por el fotógrafo francés Disdéri (1819-1890). Su tamaño, relativamente reducido, 7x10 cm., sobre soporte de papel, era más asequible para un mayor número de la población. Para conseguirlo, se empleaba una cámara especial, diseñada por el mismo Disdéri, compuesta por distintos objetivos, con los que se obtenía una serie de cuatro a ocho fotografías que se recortaban y montaban encoladas sobre cartón. Al poder



Silla de estudio de daguerrotipista, con apoya cabezas ajustable. MCTCT

²⁶⁵ En: *La força de la imatge. 150 anys de fotografia. Generalitat de Catalunya*. Barcelona, 1990, pág. 13.

registrar varias fotografías por sesión, permitió que se produjera una mayor espontaneidad, tanto por parte del fotógrafo como del modelo, y convertir este sistema en el más parecido al actual carrete fotográfico.

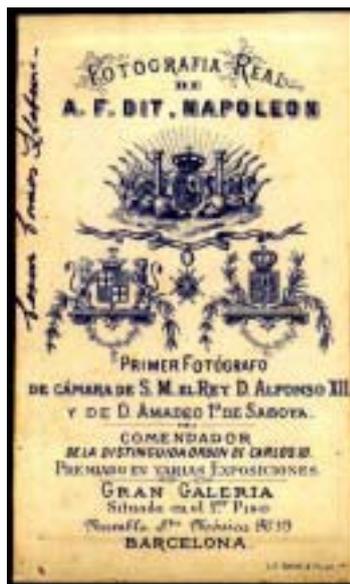
Las *tarjetas de visita* se utilizaban para hacer intercambio, mostrarlas a familiares y amigos, con la posibilidad de elección para exhibir la más conseguida. Otra de las características destacables de las primeras tarjetas de visita fue la de retratar personajes de cuerpo entero con distintos accesorios a su alrededor, variada ornamentación y telón de fondo, como cortinas, almohadones, columnas, jarrones..., que los convirtieron en los símbolos de la fotografía antigua. El auge de Disdéri fue fulgurante; llegó a ser prácticamente el único formato utilizado durante decenios; se llegó a la obsesión de acumularlas, y se creó lo que popularmente fue bautizado con el nombre de cartomanía.

Una muestra de las características iconográficas de la *carta de visita* la tenemos en el archivo particular con imágenes de distintos miembros de la familia Comas. En primer lugar describiremos las de César Comas todavía bebé. Son dos fotografías, realizadas por el procedimiento de la albúmina que mantienen el color púrpura original (rojizo tendiendo a violáceo). Si bien las dos se encuentran en perfecto estado cabe destacar que en la que el niño tiene sus ojos claros totalmente abiertos, se detecta un mínimo desvanecimiento del color en toda la fotografía, hecho que no ocurre con la que tiene los ojos cerrados. Sin duda la primera fue la que se mostró más a menudo a amigos o en reuniones familiares.

También su hermana Eugenia, posó para el fotógrafo, casi con toda certeza en la misma fecha, ya que era muy poca la diferencia de edad existente entre ellos y aquí queda reflejada. El padre debió acompañarles y también aprovechó para posar y ser retratado, ya que de él existen dos fotografías de idénticas características.

Todas estas fotografías mencionadas están montadas sobre un soporte secundario de cartón en el que tanto en el anverso como en el reverso consta el nombre del reconocido fotógrafo, “Napoleón”²⁶⁶.

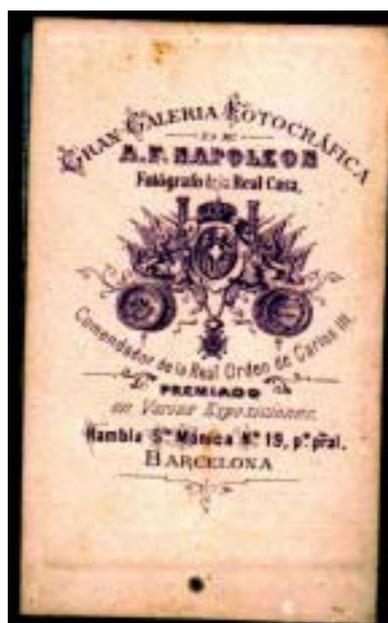
²⁶⁶ Nombre comercial con el que se conocía a los hermanos Antonio y Emilio Fernández. NARANJO, Joan; FONTCUBERTA, Joan y otros. *Introducció a la història de la Fotografia a Catalunya*. Barcelona: Lunwerg, 2000, págs. 24-25.



Reverso, retrato bebé César Comas.

Napoleón: César Comas, 1 año, 1875

Napoleón: César Comas, 1 año, 1875



Reverso foto, Eugenia Comas, 1875

Napoleón: Eugenia Comas, 1875

Napoleón: Eugenia Comas, 1875

Al observar la tipografía de la parte posterior de ambas, advertimos una ligera diferencia que sólo atribuimos a que hubiera dos formatos en el estudio del fotógrafo. Es evidente que Comas, desde su infancia, respiró desde el seno familiar, un interés y una inclinación hacia un procedimiento todavía novedoso como era el de la fotografía. “Napoleón” era un fotógrafo zalamero con las damas y supo atraer a la mejor burguesía de la época, incluso se convirtió en el retratista de los reyes. Había instalado

un estudio suntuoso en el primer piso de la Rambla, núm. 19, el mismo edificio que luego albergó el Hotel Colón.

Por otra parte, junto a la puerta de la iglesia de Sant Jaume, en la calle de Ferran, puso una vitrina con un conjunto de fotografías de personajes de la Barcelona de entonces, con el fin de que lo más selecto de la sociedad pudiera, al entrar y salir de misa, sentir deseos de verse retratados.²⁶⁷

Comas supo captar la importancia de tal escaparate del que nos dejó un par de negativos de distinto formato, lo que nos demuestra una vez más su interés por la fotografía en toda su variedad de aspectos.

La Exposición Universal del 1888 fue el año del máximo esplendor. Con los beneficios que obtuvo “Napoleón”, pudo encargarle al arquitecto Elías Rogent²⁶⁸, la remodelación del edificio de la Rambla. Puso estudio en Madrid, en la calle Princesa nº 14, también adquirió una torre con mucho terreno en Barcelona cerca de la calle Mare de Déu del Coll, dónde actualmente hay un pasaje que lleva su nombre²⁶⁹. Murió el 3 de febrero de 1916 con más de noventa años.

Su obra perdura todavía hoy entre nosotros, y es un placer poder admirar sus bellas fotografías de variados formatos, montadas sobre cartones de los que no nos pasa desapercibida la exquisita tipografía, a veces acompañada de una ornamentación, para nuestro gusto, en algunos casos, excesivamente recargada.

²⁶⁷ ACC. El archivo contiene dos placas negativas estereoscópicas 4,5 x 10,5 cm. y una positiva 6x13. En las tres el centro de interés es la vitrina repleta de fotografías y el rótulo Napoleón, aunque en todas ellas aparece un fragmento de la puerta de entrada y algunas ventanas de la iglesia gótica de San Jaime, con las que deja descrita su ubicación.

²⁶⁸ ROGENT, Elías, arquitecto modernista, con tendencia al gótico catalán, se encuentran entre sus obras: La Universidad Central según proyecto de 1862. Fot. Archivo Histórico Municipal de Barcelona. Los chalets “Salamanca” en el Paseo de Gràcia, entre la calle Córcega y Buenavista. El banquero Salamanca hizo construir en la parte superior del paseo, un conjunto de 5 casas según proyecto del año 1865, algunas todavía existían en 1927. Fot. Catedral Gaudí. Casa Evarist Arnús en el Paseo de Gràcia, situada a mano izquierda, fue proyectada en 1868 y acabada en 1870. A finales de 1980 fue derribada para volver a reconstruirla. Fot. Archivo de l’Avenç. Casa Milà y Fontanals en la calle Pelayo cerca Ronda Universidad, proyectada en 1864. Fot. A. Esplugas. Archivo Histórico Municipal de Barcelona.

Los comentarios y la información de las imágenes han sido extraídos del catálogo de la exposición *El Quadrat d’Or. Centre de la Barcelona modernista*, obra de Albert García Espuche. Barcelona: Lunwerg editores, 1990, págs. 24, 33, 40 y 65.

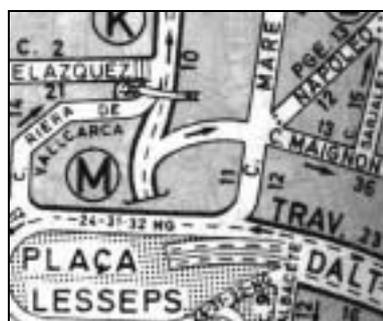
²⁶⁹ Hemos comprobado sobre su existencia en la guía actualizada de Barcelona, y todavía perdura. Ubicado entre Travessera de Dalt y Av. Hospital Militar. Al final de esta misma avenida es donde se inauguraron unos jardines con el nombre del Dr. César Comas Llaberia, el 24 de febrero de 1996.

Aunque todo el conjunto de sus fotografías refleja a la perfección el esplendor de la época en que fueron producidas.

Si sociológicamente a mediados de siglo XIX, el peso de la fotografía recayó en el retrato, estéticamente destacó el paisaje. En lo que concierne al Estado Español, esta afirmación la confirman tres figuras que aportan una visión, de lo que hoy llamaríamos fotografía de autor: J. Laurent (Nevers, 1816-Madrid, 1896), Charles Clifford, (Esquire, 1819-Madrid, 1863), ambos instalados en Madrid, y José Spreafico, malagueño del que se sabe poco, pero en el *Álbum de Obras del Ferrocarril Córdoba-Málaga* ya muestra su categoría²⁷⁰. En sus paisajes, éste último, no pretende exaltar la belleza y exuberancia de la naturaleza, sino la intervención del hombre en el paisaje y en la maquinaria. Es aquí donde encontramos cierta similitud con la fotografía de la estación de Sans, actual Magoria, de Comas. Ambos fotógrafos sitúan la máquina de vapor en el centro de la imagen, y, dado su volumen, parece ser el elemento protagonista. Pero también en ambas fotografías sitúan a los operarios en la posición adecuada para plasmar su necesaria e imprescindible función en la utilización de



C.C.: Foto Napoleón. Calle Ferrán, c/ 1910. (21_22_49rb)



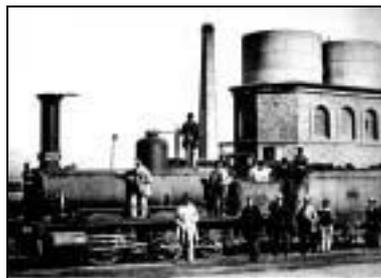
Pasaje Napoleón

²⁷⁰ FONTCUBERTA, Joan. *Apéndice sobre la fotografía española*. "Notas sobre la Fotografía Española". En: *Historia de la Fotografía*. Desde sus orígenes hasta nuestros días. Título original *The History of Photography from 1839 to the Present*. Barcelona: Gustavo Gili, 1983, pág. 304.

la maquinaria, elevándoles a la categoría de piezas fundamentales. En las dos apreciamos una técnica depurada, el gusto minucioso por los detalles, una composición equilibrada y los personajes dispuestos a ser retratados y atentos a las instrucciones del fotógrafo²⁷¹.



C.Comas: Estación Sans, c/1905.
(26_21_25cg)



J.Spreafico: Locomotoras y Operarios.
Córdoba, s/f. Hª Fotografía, pág. 304

Laurent y Clifford fueron fotógrafos de la familia real y, como profesionales, se desarrollaron en temáticas similares. En ambos prima una estética monumental, aunque también han dejado muestras fotográficas de la naturaleza, de la industria y de diversos tipos de personajes. Quizás la diferencia más destacada entre ellos es que en Laurent abunda la intención descriptiva, el juego de líneas naturales de los contornos y el objeto con frecuentes planos generales. En cambio, Clifford es menos “rígido”; manipula la cámara buscando angulaciones que rompan la verticalidad de las líneas arquitectónicas. Sin lugar a dudas, tanto uno como otro debieron influir en Comas. De ambos se ha estudiado, escrito y publicado mucho; por este motivo sólo hablamos de ellos como referencias obligadas por lo que supuso su obra. Laurent fue el fotógrafo francés más productivo del siglo XIX; gran parte de su producción se realizó en España, se comercializó en Madrid y París, lo que da idea de la difusión y alcance de su obra.

²⁷¹ De José Spreafico, hemos podido comprobar esta misma temática en otras dos fotografías *Locomotora sobre placa giratoria, en la Línea Córdoba-Málaga* y *Puente de la falla del túnel, de 43 metros de longitud y 23 metros de altura, en la línea Córdoba-Málaga*. En: *La fotografía en España, hasta 1900*. Madrid: Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas. Biblioteca Nacional, Mayo 1982, pág. 109-110. Y de César Comas, existe en el archivo, otra placa autócroma estereoscópica, 6x13. de iconografía muy parecida, pero con la maquinaria y operarios en una posición más lejana. 26_19_12cv.

A través de la obra de Laurent se dieron a conocer las colecciones de arte, las obras públicas, el urbanismo, los monumentos y costumbres del momento, lo que influyó en el planteamiento y estética de muchos fotógrafos de su época, como también de otros posteriores²⁷². Destacaremos entre sus muchas actividades, las fotografías realizadas en 1866, sobre la construcción de puentes y trazados de ferrocarriles, para presentar en la Exposición Universal de París y la publicación, en 1871, de la colección de vistas fotográficas de las obras públicas más notables de España, de las que Carlos Teixidor²⁷³ hace el siguiente comentario:

“La fotografía y el ferrocarril son dos inventos característicos del siglo XIX. Laurent, califica a la fotografía como digna invención del siglo del vapor y de la electricidad... Los grandes cambios que la revolución industrial pone en marcha en el siglo XIX, van a transformar radicalmente el paisaje y la fisonomía de las ciudades. La construcción de nuevas vías de comunicación, caminos, la nueva arquitectura industrial y pública, con sus grandes estructuras de hierro que nacen paralelas al ferrocarril, fábricas, estaciones o faros, tendrán como notarios sociales a los fotógrafos, encargados de levantar el acta de la nueva realidad”.



C.C.: Eugenia, asomada a la ventanilla del coche en el Tibidabo, c/1905 (8bis_13_7cr)

²⁷² LAURENT, J. *Un fotógrafo Francés en la España del s. XIX*. Madrid: catálogo exposición 20 febrero-22 marzo 1997. pág.7:” La colección J. Laurent adquirida por el Estado Español al archivo Ruiz Vernacci, conserva en la actualidad 9.500 placas al colodión y a la gelatina del tamaño 27x36 cm., lo que da idea de la importancia de este legado”.

²⁷³ *Ibidem*, pág. 37.

Comas será uno de estos fotógrafos encargados de captar la realidad; quedará seducido por tales innovaciones y plasmará con su cámara, entre otras imágenes, diversos tipos de transporte en los que se aplican los nuevos avances tecnológicos: el automóvil, el tranvía, el ferrocarril, el funicular, el aeroplano, la telegrafía sin hilos... Respecto al automóvil, aparte de ser admirador, también fue un gran usuario, como lo demuestran el gran número de fotografías en las que aparece él en ocasiones de conductor, y, en la mayor parte de las veces de acompañante. En la fotografía adjunta, realizada en el Tibidabo, quien se asoma por la ventana con un gran sombrero es su hermana Eugenia, instantánea que aprovecha para ejercer la técnica del retrato.

Tampoco desperdició Comas plasmar un medio de transporte público tan usual como era el tranvía. Al observar la imagen que mostramos, se nos presentaron varias dudas. En primer lugar queríamos saber la razón por la cual ese día el tranvía iba engalanado, también nos interesaba conocer su número-distintivo y así poder buscar en una guía de Barcelona de principios de siglo su recorrido y saber cuál era el lugar exacto en la fotografía. La solución se nos presentó gracias a un hecho fortuito, ya que, por estas fechas, un coleccionista llamado Francisco Serrano había organizado una exposición conmemorativa del 125º aniversario de la



C.C.: Tranvía "panzudo", c/1910.
(26_26_25cg)



Pedro Ferré Puig: Postal con tranvía jardinera, 1949.



Reverso postal con los datos técnicos del tranvía jardinera, fecha y autor de la fotografía: Pedro Ferré Puig.



C.Comas: "La Catalana", kiosco con tracción animal, 1909.
(26_29_25cg.)

entrada en funcionamiento del tranvía en Barcelona: el 27 de junio de 1872, con el trayecto del Pla de la Boquería a la plaza Lesseps²⁷⁴. Al ponernos en contacto con él y al habernos presentado al fotógrafo y coleccionista Pedro Ferré Puig, quedaron diluidas nuestras dudas. Su información, con la precisión de los datos que exponemos, fue decisiva.

Al parecer el tranvía que le mostramos pertenecía a la Serie 140-165, que la conformaban un número de veintiséis coches. Fueron construidos en “Can Girona” del *Poble Nou* (Barcelona), entraron en servicio entre 1903 y 1906 y el primero dejó de circular en 1926 y el último en 1949. Llama la atención del tranvía que mostramos la ornamentación del escudo de la ciudad engalanado en su parte superior, especial de los días en los que había corrida de toros. También se divisa el nº 142²⁷⁵ en su parte delantera y por la anchura de la calle y por el recorrido establecido sabemos que está circulando por la calle Cortes.

Este tipo de tranvías recibió el nombre de “convertibles”, “panzudos” por su característica configuración o “jardineras” ya que en verano quedaban al descubierto los laterales. Su capacidad era para treinta y dos pasajeros sentados. Su longitud de 8,30 m., su anchura de 2,25 m., de dos ejes y con freno mecánico y eléctrico.

Después de una charla muy distendida nos mostró varias fotografías-postales de su colección, que junto con otras estaban a la venta en varios de los puestos de la feria. Pero una de ellas tenía un carácter muy especial, ya que según nos dijo aquella fotografía la había hecho yendo con su padre, ya que, cuando era niño le decía que, si sacaba buenas notas, irían a hacer fotos a los tranvías. “*Aquella fotografia la hice como a mí me gustó*”. Sus datos constan en el reverso de la postal.

²⁷⁴ La exposición en la sala Bellvitge Art bajo el título “*Transport públic a Barcelona*”. En: *El Far. Fotografia*. Barcelona: 27 de juny, 1997. Allí se exponía el material propiedad del coleccionista Francisco Serrano, compuesto de 800 billetes de viaje, desde los utilizados para el primer tranvía que circuló por Barcelona hasta uno de los del recuperado tranvía de la Diagonal al precio de 25,- ptas. Además de billetes, la exposición incluía postales y 220 fotografías. Le mostramos la del tranvía engalanado y nos invitó a que asistiéramos el primer domingo de mes a la plaza Masadas en el barrio de la Sagrera, lugar de encuentro de coleccionistas, amantes y conocedores de trenes y tranvías. Allí nos presentaría al Sr. Pedro Ferré Puig, fotógrafo, y gran conocedor de la materia, como no hay nadie en Barcelona. Fue el domingo 2 de marzo de 1997.

²⁷⁵ Es el que lleva en la parte delantera del tranvía, pero no es el que se corresponde con un trayecto específico. Hemos buscado en la guía *Barcino-Mecum* de Barcelona del año 1914, y encontramos que los números 33 ó 27, son los únicos posibles, cuyo recorrido pasaba por la plaza de toros, ya que hacía el siguiente recorrido: Arenas, calle Cortes (Gran Vía), Plaza de la Universidad, calle de Pelayo, Ramblas, Atarazanas, Paseo Colón, Plaza de Antonio López, Paseo de Isabel II, Plaza de Palacio, Paseo Nacional y Astillero. Barcelona, pág. 274.

También nos comentó que un año antes de acabar el s. XIX, el 26 de enero de 1899, salía de la cochera de la calle Borrell el primer tranvía de tracción eléctrica que sustituía definitivamente al de tracción animal. Y aunque ya se conocían las ventajas de la electricidad desde hacía años, tanto las autoridades como el público eran reacios a su aplicación en el transporte público. No obstante, se fue implantando progresivamente²⁷⁶. Enseguida recordamos una fotografía del Dr. Comas, del único ejemplar de tranvía con tracción animal, era el popular *rippert*, que hacía el trayecto de la plaza de Cataluña a Gracia.

Eran vehículos de caja grande y ruedas pequeñas, con tiro de mulas, concebidos para el transporte de pasajeros. Eran coches sólidos, de líneas sobrias y fueron los últimos vehículos de tracción animal que circulaban por las calles de Barcelona²⁷⁷.

Otro medio de transporte, en este caso más especial, fue el Funicular o tren eléctrico que se inauguró el 29 de octubre de 1901, junto con el “*Tramvía blau*”. Fue la misma sociedad anónima del Tibidabo la que decidió instalar la línea de tranvía propia, ya que, una vez realizado el proyecto de urbanizar la montaña, se le consideró el mejor medio de transporte para enlazar la parte más alta de la ciudad con el Funicular para llegar al Tibidabo.

En lo que se refiere a las imágenes de transporte aéreo, se considera una fecha histórica el 11 de febrero de 1910, el día que un aeroplano voló por primera vez el cielo de Barcelona²⁷⁸. Era un aparato Blériot, dirigido por el piloto francés Mamed. A partir de tan memorable fecha, se iniciaron una sucesión de festivales aéreos a cargo de aviadores



C.Comas: Hipódromo. Aeroplano, 12-I-1911. (32_33_9rb)

²⁷⁶ WINTERHALDER, Albert. En: *La Vanguardia*. Revista 2. “Cuando Barcelona circulaba en tranvía”. Barcelona, 3 junio 1997, pág. 2.

²⁷⁷ VALLÈS, Edmon. *Història gràfica de la Catalunya Contemporànea 1888/1931. De l'Exposició Universal a Solidaritat Catalana. 1888/1907. “Economía, treball i comunicacions”*. Barcelona: Ediciones 62, vol I, pág. 169.

²⁷⁸ VALLÈS, Edmón. *Història gràfica de la Catalunya Contemporànea 1888-1907. De Societat Catalana a la Mancomunitat, 1908/1916. “Aviació”*. Barcelona: Ediciones 62, vol. II, pág. 259.

franceses en el Hipódromo²⁷⁹ del campo de la Bota, a los pies de la montaña de Montjuich. Comas estuvo allí en uno de estos festivales, y aprovechó para imprimir varias placas que muestran las características de estas celebraciones.

Como otro nuevo avance tecnológico de la época, fue la telegrafía sin hilos. El 11 de diciembre de 1901, Marconi consiguió transmitir una señal, los tres puntos de la letra “s” en Morse, desde la costa de Cornualles a San Juan de Terranova, puntos separados por 3.450 Km²⁸⁰. Comas visitó la Estación Telegráfica sin hilos, sita en el Prat de Llobregat, en 1915, de la que dejó un testimonio fotográfico.



C.Comas: Estación de Telegrafia sin hilos, Prat del Llobregat. 28-III-1915 (33_73_44rb)

3.5.3.1. Fotógrafos nacionales contemporáneos de Comas

En lo que respecta a nuestro país, en el año 1886, se contabilizaron en Barcelona cerca de tres mil fotógrafos aficionados, lo que demuestra la gran difusión que en poco tiempo había experimentado la práctica de la fotografía. Este hecho obligó a los profesionales a buscar nuevos elementos que proporcionaran a sus trabajos atractivos complementarios. Se interesaron por el conocimiento de las nuevas técnicas fotográficas, el trabajo de estudio, la iluminación uniforme, la ambientación y el retoque²⁸¹. También se vieron obligados a salir al exterior, bien por iniciativa propia, bien por encargos oficiales o para seguir los pasos de la construcción de obras de gran envergadura y dar su correspondiente testimonio.

²⁷⁹ VALLÉS, Edmón. *Història gràfica de la Catalunya Contemporànea 1888-1907. De l'Exposició Universal a Solidaritat Catalana. L'Hipòdrom construït l'any 1883 a l'altra banda de Montjuich i en els límits del terme municipal de Barcelona. Comptava amb tota mena de dependències: pati per a carruatges, quadres, jardins, restaurant, una tribuna amb cabuda per a un miller d'espectadors...* Barcelona: Edicions 62, vol I, pág. 235. Según la guía *Barcino Mecum*, en el apartado de *otros espectáculos*, aparece el *Hipódromo y Campo de Aviación*, en Carretera de Casa Antúnez y Campo de la Bota. Ayuntamiento constitucional de Barcelona: 1914, 3ª edición, pág. 367.

²⁸⁰ WINTERHALDER, Albert. *La Vanguardia. Ciencia y Tecnología.10*. Barcelona, 18 mayo 1991.

²⁸¹ FARIÑAS, Jordi y GIL, Antonio. *Registres fotografies d'Audouard i A. Espulgues*. Exposición Sala Arcs, Fundació Caixa Barcelona: Fundación la Caixa de Barcelona. Catálogo exposición Sala Arcs. Febrero-abril 1990, pág. 7.

Los fotógrafos que alcanzaron mayor renombre en Barcelona a finales del siglo XIX, ya que fueron los retratistas preferidos de la pujante burguesía barcelonesa, fueron Antonio Esplugas (1852-1929) y Pau Audouart (La Habana, 1856-Barcelona, 1918). Pero fue 1888 el año clave para ellos, ya que su actividad se incrementó considerablemente con motivo de la celebración de la Exposición Universal de Barcelona. Esplugas fue el concesionario de las fotografías que se hacían a todos los grupos de personas que subían al globo “Cautivo”, una de las atracciones más visitadas del certamen. La sociedad “Pablo Audouard y Compañía”²⁸² obtuvo el derecho exclusivo de las reproducciones fotográficas. Se fotografiaron todos los pabellones en las sucesivas fases de construcción, excelentes panorámicas y visiones de detalle, así como los actos de la inauguración y las visitas de las personalidades relevantes.

Una muestra evidente de la actividad asumida por Esplugas durante la Exposición, así como de la afición por la fotografía imperante en la familia Comas, es la carta de visita fechada por el patriarca el 16 junio de 1888.

En ella aparece la cesta de mimbre, número 65, del globo cautivo repleta de personajes, todos del sexo masculino entre los que se encuentra el mismo firmante. Pocos días después de haber verificado la ascensión, el globo se incendió, como lo atestigua el escrito del sobre que contiene un par de los fragmentos del globo que meticulosamente guardó y documentó²⁸³.

²⁸² *Ibidem*, pág. 9.

²⁸³ Caja Identificación: 1.2.3.4 (1885.1955). 2.1 y 2.3. FOTO A. ESPLUGAS, Plaza del Teatro, 7. “Pedazo del globo Aerostático-cautivo instalado en la Exposición Universal de Barcelona, incendiado á las 5 h. 30’ del 25 de Junio de 1888, incendiado por la introducción de una chispa eléctrica en la espiral metálica del cierre automático o válvula, situada debajo, por causa de una tormenta – En dicho globo verifiqué una ascensión en la tarde del 16 de Junio de 1888 a las 6 h. 20 ‘. E. Comas”. Esta fecha coincide con la que está escrita de puño y letra, por Eugenio Comas, en la parte anterior de la fotografía de A. Esplugas. Positivada a la albúmina 13,5 x 9,5 cm., montada sobre un cartón duro 16,5 x 11 cm.



A. Esplugas: Globo cautivo "Barcelona, 16-VI-1888". Formato *gabinet* 16,5x10,8
Sobre de 12,3x15,5cm., que contiene fragmentos del globo cautivo. Una muestra.
Barcelona, 16-VI-1888

Pau Audouard había nacido en la Habana y se trasladó a Barcelona con su familia en 1879. Abrió un estudio fotográfico el mismo año en el que realizaba retratos de la clase media burguesa catalana. En 1906, trasladó su estudio a la casa Lleó Morera, obra del arquitecto modernista Luís Doménech y Montaner. Para Audouard, el retrato seguía siendo, en gran parte, su *modus vivendi*, y se veía obligado a seguir los cánones establecidos. Hay que recordar que el fuerte componente narcisista de los retratados hacía que la persona que iba a retratarse no buscara un reflejo de su personalidad, sino, mas bien, quedar favorecido. Por este motivo, el margen de libertad del fotógrafo era mínimo²⁸⁴. A veces, sus fotografías eran estáticas y distantes, imágenes del mundo del teatro, actores y actrices, casi todos catalanes del inicio del siglo XX²⁸⁵. Sin embargo, también siguió la tendencia de la época; trató de inmortalizar todos los cambios y transformaciones del entorno.

²⁸⁴ FARIÑAS, *Registres...*, pág. 6.

²⁸⁵ CASTELLANOS, Paloma. *Diccionario histórico de la fotografía*. S. Sebastián de los reyes (Madrid): Istmo, pág. 25.



C. Comas: Gerona/Córcega,
C/1910.
(18_7_37cg)



C. Comas: Valla de la calle
Mallorca/Gerona 1904.
(18_11_1cr)

Compositivamente, en las fotografías de ésta época, prevalece la profundidad lejos de una reproducción plana y literal de los edificios y sus entornos. Los protagonistas, en el momento en que les hacían la fotografía, habían de estar quietos adoptando una postura determinada, como si fueran actores de una escena dirigida por el fotógrafo, en las que ellos aportaban el auténtico sentido testimonial de la obra²⁸⁶. Comas también captó así a los personajes en las calles del Ensanche barcelonés, todavía en plena transformación urbanística²⁸⁷. También incluimos otro par de fotografías que, por su paralelismo y similitud en la toma, nos parecen interesantes. En ambas existe el clima propicio para un buen trabajo fotográfico en el caso de Audouard, o radiográfico, en el caso de Comas, producido por la luz cenital del estudio y gabinete.



Comas: Gabinete radiológico.
(5_2_38cg)



Audouard: Estudio fotográfico,
c/1910.

²⁸⁶ FARIÑAS, *Registres...*, pág. 9.

²⁸⁷ Son placas positivas estereoscópicas 9x13.

Otro fotógrafo que por su peculiar característica queremos mencionar es Adolfo Mas Ginestá, (Solsona 1861-Barcelona 1936). Según consta oficialmente, tiene el mérito de haber concebido la idea del primer archivo fotográfico de Cataluña²⁸⁸. *l'Arxiu Mas*²⁸⁹, actualmente en activo y abierto al público. Mas comenzó a divulgar su trabajo en 1902, ya que no se limitó al trabajo de archivo, sino que supo salir a la calle en el momento oportuno.

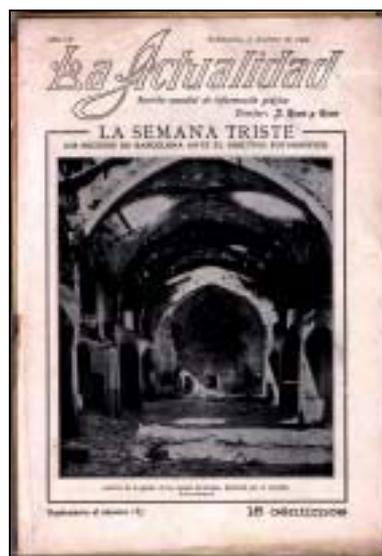
Una muestra de ello son las fotografías efectuadas durante la Semana Trágica²⁹⁰, iniciada el 26 de julio de 1909.

El motivo principal de tal revuelta fue el envío de tropas para mantener la guerra de Marruecos, que se inició con una simple repulsa, y acabó con los graves hechos sangrientos, en que se quemaron más de 70 conventos y murieron más de un centenar de personas. El alcance y envergadura de tales hechos propició su publicación tanto en la prensa diaria como en diversas revistas periódicas. En todas ellas un gran contenido de información gráfica acompañaba el texto.

En algunos casos como en la revista *La Actualidad*²⁹¹, se editaron dos números monográficos especiales con más de un centenar de fotografías, con su descripción correspondiente en el pie de foto, cuyos autores fueron Castellá, Matamala, Camps,



A. Mas: Barricadas durante la Semana Trágica, 1909.



La Actualidad, año IV, 5-VIII-1909

²⁸⁸ FABRE, Jaume. *Història del Fotoperiodisme a Catalunya, 1885-1976*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona y AGFA. Catálogo de la exposición en el Palau de la Virreina del 14 de marzo al 29 de abril de 1990, pág. 23.

²⁸⁹ En el Paseo de Gracia, en el interior de la Casa Amatller obra del arquitecto Puig y Cadafalch. Allí se encuentran las copias negativas, que suman unas trescientas cincuenta mil y positivas ordenadas por materias.

²⁹⁰ FABRE, *Història...*, págs. 26 y 27.

²⁹¹ *La Actualidad, Revista mundial de información gráfica. Publicación semanal*. "Recuerdo de Barcelona. La Semana Trágica ante el objetivo fotográfico". Barcelona, 5 agosto y 28 agosto de 1909, año IV.

Canalejo, Sánchez Carvajal, Soler y Batlle, J. Guixá, Moragas, Scorzelle y Torras Carreras. Un gran epígrafe en la parte superior de cada página, indica su contenido, como por ejemplo: *Edificios incendiados, Conventos incendiados, Ruinas y estragos, Las barricadas, Escenas interesantes...* Hemos podido observar detenidamente estos dos números especiales gracias a que se encuentran en el archivo, lo que demuestra el interés de Comas por la fotografía como testimonio histórico y que vuelve a hacerse patente con las imágenes captadas a través de su cámara con escenas propias de estos días tan singulares²⁹². Muchos fueron los fotógrafos aficionados, profesionales, o fotoperiodistas que hicieron lo mismo para dejar impresa en distintas publicaciones todo cuanto acontecía. Entre ellos, además del ya citado Mas y otros, nos detendremos en comparar algunas obras de Matamala, Ballell y Merletti, con la de Comas.



C. Comas. Exterior convento de las Jerónimas, 1-VIII-1909. (28_7_58cg)



Anónimo. Interior convento de las Jerónimas, 1909.



Josep M. Segarra, 1909. Convento Jerónimas

En primer lugar, la imagen de los hierros retorcidos del friso de la puerta del convento de las Jerónimas, captada por Comas, da idea de la magnitud del incendio. Como también produce la misma sensación la toma desde el interior del convento en la

²⁹² Un total de 8 fotografías estereoscópicas sobre vidrio, 4,3x10,7 cm., cuya temática es la siguiente: *Fachada Iglesia de los P.P. Escolapios, s. XVI en la calle S. Antonio Abad (positiva 28_0_58 c.g); Almacén Antonio Tortras (5 positivas 28_1.2.3.4.5_58 cg.); Fachada convento de las Jerónimas en la Plaza Padró (1 negativa y 1 positiva de la misma imagen, 28_6,7_58 cg.).*

que se aprecia la cubierta calcinada²⁹³ y donde también aparece al fondo la misma puerta antes mencionada. En ambas un público, atento y sorprendido completa la escenografía.

En la tercera fotografía²⁹⁴, aunque el edificio es el mismo, los personajes no asisten a la escena con las mismas intenciones.



Comas: Almacén Antonio Tortras,
1909.
(28_1_58cg)



Matamala: 1909 Almacén Ant^a Tortras.
Construcciones unidas.

En el segundo caso, aparece incendiado el almacén Antonio Tortras, en la calle de la Cera. Vemos una simple diferencia entre la fotografía de Matamala²⁹⁵ y la de Comas. Tan sólo varía mínimamente el punto de vista. En las dos aparece el número 51 de la calle donde se encontraba el almacén *Construcciones Unidas*, en ambas el rótulo está desigualmente fragmentado y en ellas un personaje de cuerpo entero en primer plano observa el desastre recién ocurrido.

El tercer análisis comparativo lo hemos reservado para la obra de Merletti²⁹⁶, uno de los grandes fotoperiodistas que junto con Mas y Brangulí, por citar los que creemos de más trascendencia, son los que escribieron la crónica gráfica de la sociedad catalana del primer tercio de siglo, intentando poner imágenes a las noticias, muchas veces con grandes dificultades tanto administrativas como técnicas.

²⁹³ Fotografía anónima que acompaña el texto de *La Vanguardia. Magazine. Álbum de Fotos*. “Y estalló la Semana Trágica” de Lluís PERMANYER. Barcelona: octubre 1989, pág. 106.

²⁹⁴ FABRÉ, *Història...*, pág. 26.

²⁹⁵ Su fotografía está publicada en *La Actualidad*, Barcelona, 28 de Agosto de 1909, año IV, en la cuarta hoja sin numerar.

²⁹⁶ *Nuevo Mundo*. “Los sucesos de Barcelona. Destrozos causados por las turbas”. Suplemento núm. 813, s/p.



Comas: Calle e iglesia S. Antonio Abad, 1909.
(28_0_58cg)

Matamala: Calle S. Antonio Abad. Apedreando la Iglesia, 1909

Merletti: Destrozos causados en la calle e iglesia S. Antonio Abad. 1909

En la imagen que presentamos, aparecen en primer plano tres arcos góticos que pertenecían a la entrada de la Iglesia²⁹⁷ de los P.P. Escolapios, sita en la Ronda San Antonio. Era un notable ejemplar gótico del siglo XVI, en el cual existían valiosísimos cuadros de Vergós²⁹⁸, que fueron totalmente destruidos por el fuego. En la fotografía de Comas, los arcos mencionados aparecen algo más lejanos. El autor en este caso, prefirió dar más importancia al asombro popular que al detalle arquitectónico. A pesar de ello, en ambos fotógrafos se detecta la unánime intención de captar el momentáneo impacto. Acompañamos estas imágenes con otra del fotógrafo Matamala en la que hace constar en el pie de foto: *Las turbas apedreando las ventanas del Colegio*.

²⁹⁷ En la actualidad, estos arcos góticos están cubiertos por cristales y en su interior hay una tienda de *Artesanía & Mueble Colonial, La maison coloniale*. Sant Antoni Abat, 61. Hace pocos años era una colchonería.

²⁹⁸ *La Actualidad. Revista mundial de información gráfica*. "Joyas de arte desaparecidas. Tablas góticas del siglo XVI, destruidas en el incendio de la iglesia de padres escolapios" en cuyo pie de foto de las *distintas tablas que representan Santa Clara, San Jorge, Santa Lucía, San Pedro, San Francisco y San Pablo*, el texto es el siguiente: "Aquellas obras clásicas formaban parte de un altar del siglo XVI, y eran atribuidas a uno de los pintores de la familia Vergós. Median cada una de aquellas tablas 0,78 ½ x 0,34 metros, y así en la tectura como en la expresión y la indumentaria, resultaban de mucho interés". El pie de foto de la Pintura del retablo Mayor de San Antonio Abad, dice así: "El retablo mayor de San Antonio Abad constituía una verdadera joya del arte ojival, y era considerado obra del pintor Vergós, uno de los clásicos catalanes del siglo XVI... la dimensión de la tabla era de 1,50 por 0,94 metros. Barcelona, 28 Agosto de 1909, año IV, s/p.

Alexandre Merletti (Turín, 1860- Barcelona 1943) era coetáneo de Comas, de origen italiano y, aunque de joven emigró a Argentina para ejercer su profesión, pronto decidió volver para establecerse en Barcelona en 1889 donde se quedaría para siempre. Algunas de las mejores fotografías de aquella época salieron de su cámara.

Su cámara fue el testigo de todos los sucesos destacables acaecidos en Barcelona hasta la Guerra Civil²⁹⁹.

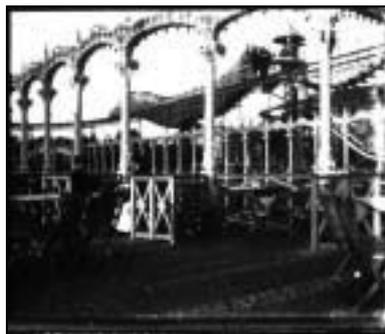
Su archivo fotográfico se encuentra en *l'Institut d'estudis fotogràfics de Catalunya*³⁰⁰, y en la actualidad en proceso de digitalización de las imágenes. Por medio de la pantalla del ordenador hemos podido observar la variedad iconográfica de la obra Merletti, y, una vez más, examinar los temas coincidentes con los de Comas. Extraeremos los de temática más singular, como es el caso del Parque Saturno, del que existe muy poca documentación tanto escrita como gráfica³⁰¹, pero que ambos supieron captar.

El Parque Saturno era una de las muchas actividades que se desarrollaban en el Parque de la Ciudadela a principios de siglo. Se aprovechó para su instalación el estanque sito en la plaza de armas delante del actual Parlamento. Una de sus atracciones principales consistía en una estructura metálica, en la que a una altura determinada circulaba una vagoneta en forma de dragón sobre unas vías ondulantes.

²⁹⁹ NEWHALL, *Historia...*, pag. 305.

³⁰⁰ IEFEC, Compte d'Urgell, 187, 08036 BCN, Tél. 3212394. Director: Miquel Galmes, Archivo: Jaume Torrent. En fecha 17-IV-97, nos ha entregado personalmente 4 folios, el primero con una simple biografía, y en los otros tres de modo general están especificados los contenidos de las 47 cajas que contienen los más de 4.000 negativos de A. Merletti. Ej.: Caixa, núm 1,2,3, Tema: Actes públics, Caixa, núm. 14, Tema: Esports... En otra conversación, el 6 de marzo del 2000, con el director Miguel Gálmez y, al hablar del archivo de Merletti, nos dio la siguiente explicación, que transcribimos íntegra: *D'en Merletti, en sóc el pare de la criatura, si t'ho explico pluraràs. Utilitzaven les plaques de vidre per tapar els llocs on surtíen les rates. Vivien al carrer Tapioles i les plaques estaven al galliner. La jove un dia va dir que li semblava que alló no estava ben fet, no li semblava que estés bé. Quan ho vaig saber vaig ser jo qui ho va recollir del galliner. D'això en farà uns vint anys.*

³⁰¹ Sólo la hemos encontrado en: VALLÉS, Edmón. *Història gràfica de Catalunya contemporànea. 1917-1931. 6 Espectacles y diversions*. Barcelona 62, 1976, Tomo III, pág. 223. En la que hay una fotografía del estanque con un fragmento de la estructura metálica, y con pie de foto: *Diversions al llac del Parc de la Ciutadella*. También en el libro compuesto de 32 fotografías, que a la vez se pueden recortar como postales, aparece en una de ellas, el parque Saturno. *Barcelona a principios de siglo*. Barcelona: Aqualarga Editores, 1996.



Comas: Parque Saturno.
(13_1_8rb)



Merletti: Parque Saturno, s/f.
(IEFC-ACP-1-437)

En el estanque había alquiler de barcas y, a su alrededor, una alineación de mesas y sillas junto a unas finas columnas que sustentaban arcos carpaneles. Ambos elementos decorativos llamaban la atención por su excesivo recubrimiento ornamental. Otra de las atracciones, algo más alejada del estanque, era el sport tobogán³⁰², por el que se descendía por unas vías en forma de espiral, alrededor de una estructura cónica central.



Comas: Barcas en el puerto de
Barcelona. (24_30_21cg)



Merletti: Barcas en el puerto de
Barcelona. IE FC-ACP-1-437

El punto de vista elegido por ambos, aunque no sea el mismo, permite apreciar la mayor parte de los elementos citados.

³⁰² OSORIO GALLARDO, C. *Douze jours a Barcelone. Guide Illustré*. En la que sólo aparece una fotografía, una mínima nota, con el siguiente texto *Sport tobogán, dont les exercices hardis sont fort du goût du public de Barcelone. Barcelone: La Neotipia*, pág. 131 y 134. Esta guía perteneció al Dr. Comas, como lo demuestra su firma, y lo atestigua la fecha de febrero de 1910. También constan las 7,50 pts. de coste.

También el puerto de Barcelona fue una gran atracción para los aficionados y profesionales de la fotografía, y tanto Merletti como Comas sacaron provecho del variado cromatismo y diversidad de todos sus elementos.

Y si suscribimos la idea de Bob Llewellyn, de que cada foto que Ud. hace es su autorretrato³⁰³, en el par que mostramos el autorretrato es evidente. Aunque consideramos que en el de Merletti podría quedar enmascarado al querer simular que es la motocicleta el elemento que le interesa fotografiar.



Comas: Autorretrato delante una tela blanca.
(5_41_56cg)



Merletti: Autorretrato delante de una tela blanca.
(IE FC-ACP-1-437)

Josep Brangulí (1879-1946), ya citado anteriormente, es un buen ejemplo de la íntima relación entre el trabajo de los grabadores y los fotógrafos en los comienzos de la fotografía.

Era hijo del reconocido grabador al boj, Xavier Brangulí, y fue a través de este oficio como se introdujo en el fotoperiodismo, aproximadamente hacia 1909. Es en esta época cuando Comas está en plena producción fotográfica y la coincidencia temática entre ambos resulta mayor. Contrastando imágenes, hemos podido comprobar una gran similitud iconográfica, una misma sensibilidad estética y una misma distribución de los elementos compositivos. Y confirmamos que es imposible discernir,

³⁰³ *El arte de ver. Kodak – Cuadernos prácticos de Fotografía*. Barcelona: Ediciones Folio. 1988, pág. 10.

en este caso, las fotografías realizadas por un profesional o por un aficionado. Veámoslas.



Comas: Vapor por la calle Aragón,
c.1910.
(18_31_50rb)



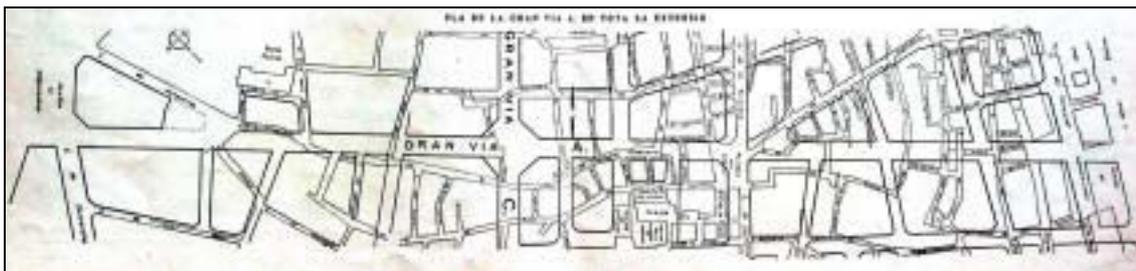
Brangulí: Vapor por la calle Aragón,
c.1910.
(ANC/42/8156)

En la primera imagen en la que la máquina de vapor recorre por la trinchera de la actual calle Aragón, ambos fotógrafos se colocaron hacia el lado derecho de la abertura, desde la Rambla Cataluña hacia el Paseo de Gracia. Lugar desde donde se puede divisar el edificio de la Editorial *Montaner i Simón*, actual Fundación Tapias, obra del arquitecto modernista *Lluís Domènech i Montaner*.

Otra imagen muy representativa que Comas nos ha dejado es la que se refiere a La Reforma, proyecto promovido por el financiero Ángel Baixeras de gran importancia y trascendencia para la ciudad. Consiguió enlazar las vías de la ciudad nueva del Ensanche, desde la plaza Urquinaona, con el puerto comercial. Las obras de derribo se iniciaron el 10 de marzo de 1908, presididas por el rey Alfonso XIII, y se llevaron a cabo con gran celeridad aunque con un proyecto de diseño urbano muy poco cuidado. Una vía de 20 m. de anchura se abrió sin otra intención que ir conectando lateralmente con todas las calles y callejuelas de cada lado, produciendo un resultado de trituración caótico en las dos fachadas paralelas. Se destruyeron ochenta y cinco calles, y quedaron afectadas otras muchas. Por fortuna, las protestas habían hecho mella y se salvaron varios palacios que fueron trasladados a otros lugares de la ciudad³⁰⁴, como el de la casa Padellás, actual Museo de Historia de la Ciudad, trasladado desde la calle Mercaders hasta la plaza del Rey. También se aprovecharon detalles ornamentales para adaptarlos

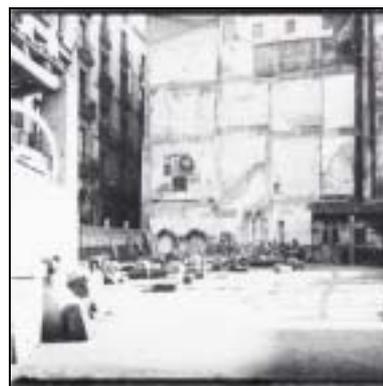
³⁰⁴ PERMANYER, Lluís. En: *La Vanguardia. Magazine*. El Álbum. “De La Reforma a la Vía Layetana”. Barcelona: septiembre, 1991, pág. 42.

a los nuevos edificios. Algunos de ellos los encontramos en el edificio del Museo Marés o en el Museo del calzado en la plaza Felipe Neri³⁰⁵. Todas estas innovaciones y muchas otras, concentradas alrededor de los edificios emblemáticos como la Catedral, el palacio Real, el Palau de la Generalitat y la Casa de la Ciutat, son las que conforman, de modo coherente aunque algo asombroso, el actual barrio gótico de Barcelona.



La Via Layetana en toda su extensión, desde la plaza Antonio López hasta la plaza Urquinaona

Las obras de apertura de la Vía Layetana se iniciaron en la calle Ancha nº 71. A efectos operativos, se subdividió en tres secciones, la primera en 1908, y abarcaba desde la Plaza Antonio López hasta la del Ángel; la segunda desde esta plaza hasta la de baja de San Pedro, iniciada en 1909, y la tercera y última, en 1911, cuyo tramo se inició en la calle Baja San Pedro hasta la plaza Urquinaona. En cinco años, un total de doscientas setenta casas fueron derribadas³⁰⁶; las obras duraron hasta 1913. Fue entonces cuando el Ayuntamiento encargó a arquitectos reconocidos rediseñar el nuevo trazado de la futura Vía Layetana³⁰⁷. El primer



Comas: Reforma Detalles ornamentales, 28-IV-09.
(28_12_47rb)

³⁰⁵ La construcción de la gran Barcelona: l'obertura de la Via Laietana, 1908-1958. "La invención del barrio gótico ante la historia". Ajuntament de Barcelona: Treballs Gràfics, 2001, págs.: 231-233.

³⁰⁶ *Ibidem*, pág. 63.

³⁰⁷ *Ibidem*, pág. 64.

tramo fue adjudicado a *Lluís Domènech i Montaner*, el segundo a *Josep Puig i Cadafalch*, y el tercero, a *Ferràn Romeu*³⁰⁸

Comas nos ha dejado unas muestras de imágenes que ya son historia; nos referimos a los derribos de ciertas calles cuyo nombre no consta para poder ubicarlas, hecho que lamentamos. En ellas aparecen arcos de medio punto, arcos ojivales, puertas de hierro forjado, tabiques o paredes a medio derribar, y un sinfín de estancias fragmentadas³⁰⁹.

Especialmente en una fotografía hemos podido apreciar todo un conjunto de detalles ornamentales de distinta configuración, agrupados en un espacio vacío, en que aparecen, como telón de fondo, los tabiques de lo que fueron viviendas. Los objetos son capiteles, columnas, escudos, piedras labradas, ventanales, etc., que no podemos apreciarlos muy claramente debido a la toma a muy poca altura, muy cercana al plano del suelo, lo que produce una especie de superposición de los objetos. El motivo es debido simplemente a la baja altura del operador César Comas, que como muestra el documento obtuvo la licencia de reclutamiento absoluto por “corto de talla”.

También queremos hacer mención de otra fotografía, fechada el 28 de abril de 1909, en la que aparecen una serie de arcos que en La Reforma no fueron derribados en su totalidad. Hoy todavía se pueden ver como



Concesión de licencia absoluta para el servicio militar, por ser considerado: “corto de talla”

³⁰⁸ Joseph Puig i Cadafalch: *l'arquitectura entre la casa i la ciutat*. Barcelona: Catálogo exposición organizada por Fundació Caixa de Pensions, 4 de desembre de 1989 – 11 de febrer de 1990, págs. 42-43.

³⁰⁹ En la parte posterior de la placa, Comas dejó la siguiente inscripción: *Reforma, 28-IV-09, Barcelona*. Todas ellas estereoscópicas 4,5x10,7. Se encuentran en la caja contacto nº 28.

puerta de entrada de las tiendas de distintos comercios, dedicados a la venta de bolsos y maletas, el mismo tipo de mercancías que se expendían anteriormente en La Reforma. Su situación corresponde a la plaza Antonio López junto a la calle Consolat.



Comas: Plaza Antonio López, 1909.
(28_19_47rb)



Ballell: Plaza Antonio López, 1909.
(AHCB-AF)

Si observamos las dos fotografías expuestas, vemos que ambas son del mismo lugar. La pared que mantiene los balcones es la misma³¹⁰. La de Comas tomada por la izquierda y la de Ballell por la derecha. Esta última realizada con anterioridad ya que la pared está todavía más entera que en la de Comas.

La vivienda nº 37 de la calle Gignás, fue una de las que sucumbió a los efectos de las demolidoras piquetas y pertenece al grupo de las calles parcialmente derribadas durante el primer periodo³¹¹. En ella fue donde nació César Comas, y cuando fuimos a visitarla los vecinos nos mostraron el número con el que en la actualidad comienza la calle, el 25 por el lado montaña, y el 32 por el lado mar. Esta abertura dio lugar a una calle algo más ancha³¹², que se bautizó con el nombre de su promotor Angel Baixeras, sito en la parte posterior del edificio de Correos³¹³.

³¹⁰ Nos desplazamos al lugar y todavía existe esta pared, lindante a ella hay un edificio de los que se construyeron después de La Reforma.

³¹¹ *Il·lustració Catalana*. Revista semanal ilustrada. “Pla de la Gran Vía A en tota sa extensió”. Barcelona 15 mars de 1908, nº 250, any VI, pàgines centrals.

³¹² Extraído de la *Guía Urbana de Barcelona 1962-1963*. Barcelona: José Pamias Ruiz, 1961, pág. 6.

³¹³ *Il·lustració Catalana*. Revista semanal ilustrada. “La casa de correus”. En la que a pié de la fotografia que aparece consta: *Aterrament de les últimes cases que quedaven en el solar hont s’edificarà la casa de correus*. *Barcelona 7 Janer 1912, nº 448, any X, s/p, (B.C.)*.



Calle Gignás, Angel Baixeras, Via Layetana y plaza Antonio López



Calle Gignás

Del segundo tramo de la Gran Vía A, futura Vía Layetana, que iba desde la plaza del Ángel a la calle Baja de San Pedro, y con fecha 12 de agosto de 1912, también Comas nos dejó varias muestras de los cambios urbanísticos de la zona. Entre ellos, unos picados fotográficos con esta descripción: “*Vistas tomadas desde un balcón de la casa nº...(no consta), de la Riera de San Juan*³¹⁴ y desde el terrado de la misma casa. *Reforma, 12-VIII-12*”.

³¹⁴ Esta calle ya no existe, pero consta en el plano de la *Il·lustració Catalana. Número extraordinario La Reforma de Barcelona*. Barcelona, 15 mars de 1908, nº 250, any VI, pàgs. Centrales. También hemos encontrado información en la *Barcino-Mecum. Guía Práctica del guardia*. Ayuntamiento constitucional de Barcelona: Henrich y Cía. 1914, en la página 85, nos dice el Distrito a que pertenecía, con el inconveniente de que habla del 3º para los impares, y el 2º para los pares; en la descripción de Comas no pone el nº. Apostamos a que debió ser nº impar en el Distrito tercero: Barrio de Junqueras. Condal 15, Demarcación: Comprende, partiendo siempre a la derecha, desde la puerta del Angel, la calle Fontanella, dobla por la calle de Bilbao, Plaza y Arco de Junqueras, Riera de San Juan por la calle de Copons, de Ripoll y del Gobernador, sigue por la Plaza de Santa Ana y Puerta del Angel, punto de partida. También nos ha parecido interesante la información de PERMANYER, Lluís. En: *La Vanguardia Magazine*. El Álbum. “La calle de la Riera de San Joan”. Esta calle, como evoca su nombre, fue en su origen una recogida de aguas... Fue en el siglo XII cuando construyeron la calle de la Riera de San Joan, denominación que evoca el hospital de *San Joan de Jerusalem*, construido en 1202, que unía las calles de la Volta de *Jonqueres* y de *Gracià Amat*... Una relativa anchura y suaves curvas le dieron un encanto que no tardó en ser realzado por una serie de palacios o mansiones señoriales que con el tiempo fueron recalando mansamente a ambas orillas. ...Las crónicas de la época dan noticias de familias muy principales establecidas en tan fastuosas residencias ...A la izquierda de la fotografía, asoma un fragmento de la contundente fachada de la iglesia de Santa Marta... Con ocasión de la Reforma y la apertura de la Vía Layetana, una de las muchas calles barridas por la acción, indiscriminada en aquel caso, de la



Comas. Reforma vista desde un balcón
Riera S. Juan, 1912.
(28_26_58cg.)



Brangulí: Reforma vista desde un
balcón, c. 1910.
(ANC/42/3959. 184318)

Precisamente desde este lugar ambos registraron una gran parte de las obras de la Vía Layetana con las torres de la catedral como telón de fondo. Una visión muy parecida a la que utilizó Brangulí para conseguir el mismo objetivo. Muchos fotógrafos registraron en sus cámaras los cambios que se iban produciendo, y especialmente captaron la apertura del subsuelo para el paso del metropolitano.

En 1911, el arquitecto Pedro Falqués preparó un proyecto para racionalizar la distribución de servicios urbanos bajo la vía, con la previsión de dos galerías a cada lado para instalaciones y servicios, subdivididas en dos partes para suministros y evacuaciones. Asimismo, surgió la idea de construir dos túneles para el ferrocarril subterráneo, idea defendida por Falqués en oposición a los concejales que sólo veían en ella motivo de retrasos y aumento de gastos³¹⁵. Parece ser que la disposición del subsuelo fue una obra modelo, en la que se utilizaron los mejores y más modernos

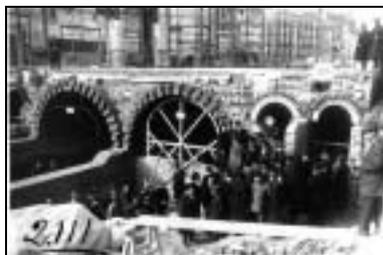
piqueta fue la *Riera de Sant Joan*. Pocos edificios fueron indultados. Y esta fachada barroca mereció el honor de figurar en la lista; la mandaron reconstruir en el Hospital de *Sant Pau* y se le asignó la zona de las cocinas, habida cuenta de que Santa Marta intercede por los hosteleros. La proa que aparece al fondo de la imagen estaba formada por las calles *Gràcia Amat*, a la izquierda y del *Sant Crist* de Riera a la derecha. No era una proa cualquiera....con hornacina en la primera planta, que aparece ribeteada por la barandilla del balcón corrido. A su regreso de París, Picasso se instaló en el taller que su íntimo Ángel Fernández de Soto había alquilado en esta calle y que antes había compartido con el malogrado Casagemas. Corría 1903. El panorama que desde el último piso se ofrecía a sus pies le fascinó tanto que le motivó a realizar varias obras de diversa técnica y que ofrece una visión en suave picado de este mismo rincón; entre ellas merece ser destacada la pintura "*Barcelona de nit*", mostrada recientemente en el Museo Picasso en la magnífica exposición sobre su mal conocida obra paisajística. Barcelona, 16 julio 1995, pág. 78.

³¹⁵ *La construcción ...*, págs. 63-64.

procedimientos para los servicios urbanos de desagüe, conducción de fluidos, etc., añadiendo los dos espaciosos túneles en previsión del futuro ferrocarril metropolitano³¹⁶.



Comas: Vista de la alcantarilla y el metropolitano, 12- VIII-1912 (28_31_58cg)



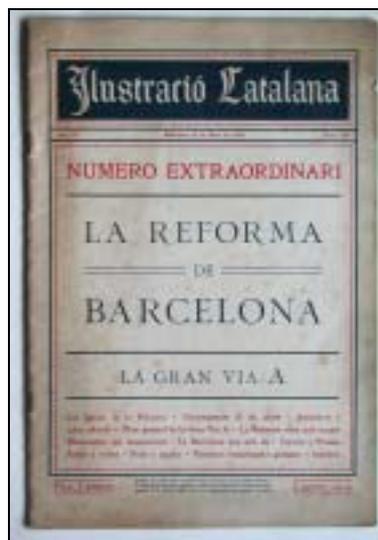
Brangulí: "Layetana". (ANC/42/2111) (184319)



Ballell: Aspecto del primer trozo de la Vía A desde el lado mar. Publicada en la Ilustración Catalana, nº 448, enero 1912. (AHCB catálogo)

Tanto Brangulí como Comas y Ballell dejaron constancia de estos trabajos con unas interesantísimas fotografías en las que se divisan la sección de la urbanización subterránea: cloacas, agua, gas, electricidad, teléfonos y otros servicios, así como también se percibe el encofrado de los túneles.

No hay duda de que Comas fue un ciudadano interesado en los cambios que se iban produciendo en la ciudad. Aparte de su trabajo documental, tuvo el acierto de preservar la revista³¹⁷ *Número extraordinario*



Número extraordinario sobre La Reforma. Ilustración Catalana, 15-III-1908 (A.C.C.)

³¹⁶ *Barcelona-Atracció. Revista mensual de informació a a los turistas*. "La reforma del casco antiguo de Barcelona". Este artículo va acompañado de fotografías muy interesantes del subsuelo y de los nuevos edificios de Vía Layetana de Baguñà&Cornet y Brangulí. Barcelona, octubre 1913, nº 53, año III, pág. 4-8. (B.C.).

³¹⁷ *Il·lustració Catalana. Número extraordinari*. "La reforma de Barcelona. La Gran Via A. Los homes de la Reforma. Comensament de les obres. Autoritats y actes oficials. Pla general de la Gran Via A. La reforma vista pels terrats. Momuments que desapareixen. La Barcelona que se'n va. Carrers y Plasses. Archs y Voltes. Patis y escales. Finestres romàniques y gòtiques. Interiors". Barcelona 15 mars de 1908, nº 250, any VI, 96 fotografias y un plano.

sobre la Reforma repleto de imágenes, que nos ha ayudado en gran manera a descifrar algunas de las calles por él retratadas³¹⁸. Debió estar tan solicitado este número que en pie de portada consta:

“Estant en gran part compromesa la tirada del present número al imprimir aquesta coberta, avisem als nostres favoreixedors que passat el dia 31 del corrent mes, els exemplars que quedin valdran 5 pessetes cada un”. (El precio normal era de 2 ptas.)

Pero a Comas no sólo le atraían los cambios urbanísticos, sino también los actos culturales y de reconocimiento hacia las personas de su país, como es el caso del homenaje al dramaturgo y político catalán, Àngel Guimerà. El mismo sentimiento expresó el fotoperiodista Brangulí. Ambos estuvieron presentes en tal conmemoración y eligieron la posición de cámara más adecuada para conseguir un picado fotográfico que captara a la multitud acercándose en dirección a la tribuna.



Comas: Homentage a Guimerà. Pl. Catalunya, 23-V-1909 – 12 h. 47'. (22_54_55cg)



Brangulí: Homenatge a Guimerà. Pl. Catalunya. 1909. (ANC/42/2111 184319)

También coincidieron en otras fotografías de carácter más popular, como era la recogida de agua en las fuentes públicas. Por aquellas fechas no había agua corriente en los domicilios, y aunque algunas viviendas tuvieran agua propia canalizada, no llegaba a los pisos superiores muchas veces por falta de presión, por lo cual se hacía necesario tener que ir a buscar agua a la fuente. En 1817, año en que hubo una pertinaz sequía que motivó una alarmante escasez de agua, solo la había en Barcelona, en las fuentes

³¹⁸ El redactor de la Crónica de la revista firma W. Coroleu. Recordamos ser amigo de Comas y Prió, como lo dejó patente en una entrevista verificada en 1904 en su recién estrenado Gabinete Radiológico de la calle Cortes. Hecho que quedó registrado por el fotógrafo Thomas.

del Arrabal, las Ramblas, San Juan y Plaza Santa Ana y San Miguel. Con el aumento de fuentes y la conducción de las aguas de Montcada, la ciudad dejó de padecer sed. Y según dictámenes autorizados, las aguas de Barcelona eran a últimos de siglo, consideradas como buenas. Brangulí nos dejó una imagen de la fuente de la plaza de Cataluña con agua de Montcada, según consta en el rótulo, y Comas de la fuente de Canaletas, que ha sido siempre y es en la actualidad una de las mas populares de Barcelona. Se llamó así porque antaño había en el sitio donde se levantó una vieja fuente con varios canalones que vertían agua a un abrevadero. En el siglo pasado, alcanzó la fuente de Canaletas el máximo de popularidad ya que los vecinos estaban convencidos de que era agua pura de Montcada sin la mezcla que se dijo se hacía en las demás fuentes.³¹⁹



Comas: Fuente de Canaletas
(19_41_37cg)



Brangulí: Agua de Montcada en
La plaza de Cataluña, 1912.
(Libro Fabre)

Con estas muestras de coincidencia iconográfica hemos querido demostrar lo que anunciamos en un principio. Aunque queremos añadir que después de la muerte de Brangulí y de Comas, hemos observado una paralela evolución respecto al destino de sus archivos fotográficos. El fondo Brangulí fue adquirido por la Generalitat a sus herederos en el año 1992. Cuenta con imágenes de gran relevancia para la historia reciente de nuestro país. Sus imágenes documentan la evolución arquitectónica y urbanística de Barcelona, la vida parlamentaria y política en el periodo republicano, las

³¹⁹ RIUTORT, José M^a. *Historia y leyenda de las fuentes urbanas y campestres de Barcelona*. Monografía Histórica de Barcelona, nº 16. Barcelona: Ediciones Millá, 1946.

fiestas populares, y otras manifestaciones culturales, los deportes y diversos actos sociales³²⁰. Del archivo de Comas ya hablamos de su contenido, ubicación y futura divulgación.

Una exposición en el año 2000³²¹ de Frederic Ballell Miami (Puerto Rico, 1864–Barcelona,1951), acompañada de un complejo catálogo, colaboró en recuperar el reconocimiento de la labor de otro pionero fotógrafo profesional, hasta hoy desconocido para la mayor parte del público y que, a partir de ahora, su obra ayudará a obtener un conocimiento más completo de lo que fue Barcelona en los comienzos del siglo XX. Antes de dicha exposición, se realizó un profundo trabajo de archivo, y en la actualidad su obra puede consultarse en el *Arxiu Fotogràfic de Museus*³²². Tanto en lo relacionado con la historia de la ciudad como en lo relativo a la propia historia de la fotografía comparando en varias muestras fotográficas su contenido y calidad, podemos demostrar que la obra de Comas y el sentido de la misma es perfectamente equiparable a la de sus coetáneos profesionales, y en este caso a la de Ballell.



Comas: Elegantes en el concurso Hípico, 1909. (23_19_15rb)



Ballell: Tiro de pichón. 1910
Publicada en la revista *Feminal*
(AHCB-AF)

En Cataluña, la incorporación de la fotografía a las publicaciones periódicas se inició en 1903 en la nueva revista *Il·lustració Catalana*.. La mayoría de los fotógrafos

³²⁰ Las reproducciones de las tres últimas imágenes de Brangulí, fueron adquiridas en el ANC: *Vista del pas d'una màquina de tren*. Referencia 184320 8156; Carrers de Barcelona. Via Layetana 184318 3959; *Multitud en una plaça davant d'una glorieta* 184316 15734.

³²¹ Frederic Ballell, *fotoperiodista*. Catálogo de la exposición en el *Palau de la Virreina*. Barcelona: Renart Edicions, abril 2000. *Fotografies dels fons de l'Arxiu Fotogràfic de l'AHCB*.

³²² AFM, sito en la calle Comerç, 36.

que aportaban imágenes no eran estrictamente reporteros, había muchos retratistas y aficionados. Pero, poco a poco, fueron apareciendo los primeros fotoperiodistas profesionales que hicieron de su cámara una herramienta indispensable para el conocimiento gráfico de la realidad de aquel tiempo, fotógrafos que eludieron la tranquilidad del estudio para ir a buscar la fuerza de los acontecimientos y congelarlos en la superficie sensible. Entre esos hombres, se encuentra Frederic Ballell, cuya importante obra se ha logrado revalorizar con la exposición citada. Así esperamos que esto suceda cuando se realice la del Dr. Cesar Comas Llabería, en la que también se dará a conocer su obra para situarlo en el lugar que se merece dentro del amplio ámbito fotográfico.



Comas. Globos en la Barceloneta, 1907
(26_13_45cg)



Ballell. Concurso de globos aerostáticos en la Barceloneta, 1908

Al observar detenidamente las fotografías de Ballell en el catálogo, después de haberlas visualizado repetidas veces en la exposición, nos asombramos del elevado número de imágenes que podríamos calificarlas de “repetidas” o “gemelas” con relación a las de Comas. Una observación parecida la hemos hecho con autores anteriores, pero en este caso la similitud iconográfica es mucho mayor. Comas, sin embargo, mantiene una diferencia peculiar con ellos, trabajaba con fotografía estereoscópica, y los fotoperiodistas con formatos de distinto tamaño, 9x12, 13x18, 18x24 cm. Es evidente que los profesionales no necesitaban las tres dimensiones para la reproducción en las distintas publicaciones. Pero otra coincidencia merece también apuntarse, que ambos dedicaron tan solo el primer cuarto de siglo a la producción fotográfica “documental”. A partir de esa fecha, Ballell, de profesión ingeniero, sintió una inclinación casi exclusiva por las máquinas, como lo demuestra la gran cantidad de fotografías de turbinas,

dinamos, aparatos mecánicos³²³, etc..., y Comas, por su parte decidió proseguir su estudio y su práctica en el campo de la radiología médica.

Ahora vamos a proceder, por orden cronológico, a una somera muestra de la selección de fotografías³²⁴ cuyo paralelismos iconográficos hemos sostenido.

No sabemos si Ballell captó sólo esta imagen del globo aerostático, lo que sí sabemos es que Comas registró en cuatro secuencias todo el proceso de elevación de los globos que aparecen en la fotografía³²⁵. En la primera, la toma es muy próxima ya que el objetivo de la cámara solo captó una media esfera inferior, la siguiente es la adjunta al texto, el ángulo de visión es mucho mayor; en ella se divisa en la lejanía el depósito de gas de la Barceloneta. Respecto a las dos restantes, una es un contrapicado muy pronunciado de un globo a una altura considerable, y, en la última, los protagonistas son unos operarios que, desde el suelo, están pendientes de los cables tensores.



Comas: Vista panorámica desde el cimborrio de la catedral. C/1911. (21_3_6rb)



Ballell: Colocación de la clave de vuelta del cimborrio de la catedral, 3000 kg. 1909.

La catedral de Barcelona, aunque es un edificio gótico, prosiguió su construcción hasta finales del s. XIX y comienzos del XX. No es de extrañar que fuera objeto de deseo para los fotógrafos, ávidos de captar imágenes fugaces e inéditas. Comas, desde los andamios de madera y en un recorrido de 360° de giro, nos dejó una serie de imágenes secuenciales que nos ofrecen los diversos aspectos de la ciudad con

³²³ Frederic Ballell., pág. 162.

³²⁴ Todas las fotografías de Ballell, están extraídas del catálogo de la exposición.

³²⁵ Componen esta serie, 4 negativas y 2 positivas, todas esteresocópicas 6x13. Códigos: 26_11 a 16_45cg.

una fisonomía desconocida³²⁶. Y a pié de suelo, captó en el momento oportuno el ascenso de un fragmento de la estatua de Sta. Elena, precisamente la imagen que corona el cimborrio de la catedral. Ballell, como muestra la fotografía había captado los momentos previos a la colocación de la clave del cimborrio.



Comas: Trozo de la estatua de Sta. Elena, remate cimborrio catedral. 9-V-1911. (21_1_7rb)



Detalle en el que se aprecia el trozo de la escultura de Santa Elena

La diversidad temática era constante; por este motivo es difícil definir cuáles fueron las preferencias más acentuadas de nuestros protagonistas. Debemos tener en cuenta que tanto Ballell como Comas pertenecían a una clase acomodada; disponían de una refinada sensibilidad artística y tenían acceso a espectáculos que atraían a la alta burguesía³²⁷. Las imágenes que exponemos son pruebas fehacientes de lo expuesto.



Comas: Domingo de Ramos. Iglesia de los Josepets (Gracia), 1909. (27_4_12rb)



Ballell: Procesión del Corpus de las Hermanitas de los Pobres por la Gran Vía. 1913. (AHCB-AF)

³²⁶ Cada una merecería una lectura individual y detenida debida a la cantidad de información que transmiten. Se divisa perfectamente la Plaza de Toros de la Barceloneta, la iglesia de Sta. M^a del Mar, la nueva Vía Layetana, todavía no abierta en su totalidad, el puerto, el Palacio de la Diputación (hoy de la Generalitat), el Ayuntamiento, la montaña de Montjuich, la iglesia del Pino, con multitud de azoteas y tejados de las casas lindantes. El Tibidabo, Paseo de Gracia con la vía repleta de árboles. 21_2 a 10_6rb.

³²⁷ Hay un número considerable sobre ésta temática, procedente de distintas actividades, como són: *Kermesse Parque, 1907; Concurso Hípico, 1909; ambas en el parque de la Ciudadela; Real Polo Jockey Club, 1915.* C/contacto núm. 23.

Los solemnes rituales religiosos de las procesiones del Domingo de Ramos, procedentes de cada parroquia, aparecían disgregados por toda la ciudad. Ni Comas ni Ballell, los obviaron. Monaguillos, sacerdotes, hombres, mujeres y niños expresamente engalanados para honrar tal día festivo, sostienen y alzan las palmas y palmones durante el recorrido. No sabemos a ciencia cierta si Ballell y Comas fueron hombres de grandes convicciones religiosas, pero lo que sí sabemos es que supieron captar la indudable belleza plástica del momento³²⁸.



Comas. Feria de Corderos. C/1910.
22_50_55cg



Ballell: Feria de corderos en la Gran
Vía. Víctimas de la Pascua, 1907

Otras tradiciones populares que ambos inmortalizaron fueron las ventas ambulantes de corderos, cuando todavía había la costumbre de prepararlos para Pascua, y la de gallos en Navidad. La primera se llevaba a cabo en la Plaza Tetuán-Gran Vía, y la segunda en la Rambla de Cataluña, entre las calles de Consejo de Ciento y Gran Vía. En ambas, los vendedores con la mercancía expuesta esperaban pacientemente la llegada del posible comprador. Las fotografías emitidas por los dos fotógrafos parecen haber salido de la misma cámara y que la misma persona hubiera apretado el disparador.

³²⁸ Son varias las fotografías de distintas procesiones existentes en el archivo, que solo nos limitaremos a mencionar: Crucifijo de la Parroquia de Sta. Ana, 1910; Viernes Santo, 1911; Procesión Belén, Viernes Santo, 1912; Procesión de San Pedro, Viernes Santo, 1916; Jueves Santo, 1918; Rambla de Cataluña, víspera día Ramos, venta de palmas, 1915; C/contacto, núm: 23.



Comas: Feria de gallos, en Rbla. Cataluña-Gran Vía. 1907.
(22_45_55cg)



Balell: Feria de gallos en la Rambla Cataluña. C/1910.
(AHCB-AF)

También plasmaron hechos de signo político y reivindicativo, como es el caso del homenaje a Rafael de Casanova, el 11 de septiembre de 1912, en el Arco de Triunfo del Paseo de San Juan. Los dos fotógrafos estuvieron allí el mismo día, a la misma hora y en el mismo año. Como dice Rafel Torrella³²⁹, ocurría a veces que las fotografías del mismo acto, hechas por dos fotógrafos diferentes, eran prácticamente iguales. Se tomaban estando uno al lado del otro y al publicarlas a veces se producía una contradicción entre el nombre del autor que constaba en la foto y el que figuraba en el pie informativo de la revista. Siempre debía fiarse más de la copia original que de la información publicada. Este es un aspecto que no nos atañe en este momento, pero que habrá que tenerlo en cuenta en un futuro no muy lejano, cuando se materialice el proyecto de catálogo de la obra completa del Dr. Comas.

La fotografía a que nos referíamos en el Arco de Triunfo, es un ejemplo evidente de coincidencia en el punto de vista de la toma. Los dos fotógrafos se colocaron en el lado izquierdo, en posición descendente, del Arco de Triunfo. Ballell escogió el ángulo en el que aparecía el ladrillo visto que conforma la imposta y estribo del arco, Comas prefirió colocar la cámara en posición frontal, con lo que tan sólo “pellizó” un mínimo fragmento del arco³³⁰. De esta manera captó las cuatro cúpulas del Palacio de Justicia, edificio eminentemente singular y que ayudó a no confundir tal ubicación.

³²⁹ Frederic Ballell..., pág. 166.

³³⁰ La referencia que nos dejó es la siguiente: 11-IX-1912, 4 h. Tarde. Cromo Isolar. Dos positivas y una negativa 6 x 13 cm. 22_76 a 78_37cg.



Comas: Fiesta 11 de Septiembre, 1912.
(22_76_37cg)



Ballell: Fiesta del 11 de Septiembre,
1912.
(AHCB-AF)

La vena periodística de Ballell se hace ya evidente en esas imágenes con el interés que muestra por los acontecimientos más que por el retrato o la fotografía estática. Algo parecido le sucede a Comas, pero ambos dejaron una significativa muestra de retratos de considerable calidad.



Comas: Florinda en traje
de calle en el dormitorio.
16-V-1921.
(1_82_16cg)



Ballell: Carmen Karr, directora de
Feminal. C/1910
(AHCB-AF)

En el ejemplo de retrato que exponemos, los dos fotógrafos han elegido la luz natural que penetraba por la ventana de la derecha. La dirección de la cara, ligeramente

inclinada a 45°, hace encontrar la mejor línea de conformación de la nariz y de las mejillas, quedando iluminada tan sólo un tercio.

La fotografía de Ballell, de medio cuerpo y la de Comas, de cuerpo entero, requirieron un estudio previo, un habilidoso cuidado y un sentido artístico, así como un estudio compositivo del entorno.

Comas debió quedar satisfecho de su obra, en un principio estereoscópica de vidrio 6 x 13 cm., sobre una placa *Cromo Isolar*, de la casa AGFA de Berlín³³¹. A partir del correspondiente negativo, obtuvo dos fotografías por el proceso de la albúmina sobre soporte de papel. Luego la recortó manualmente de forma elíptica, con el resultado final de tamaño 16x11 cm. A nuestro entender, el nuevo formato lo realizó con la finalidad de obtener un mejor resultado con la supresión parcial de los laterales, el de la derecha sobreexpuesto, y el de la izquierda, carente de interés. Y así fue como consiguió una imagen mucho más intimista, de composición más equilibrada y más en boga para la estética de su tiempo.

Como todavía queremos mostrar más afinidades entre las fotografías de Ballell y Comas, mostraremos tan sólo un ejemplo de aquellas que representan un hecho casual, anecdótico o más bien accidental. Es el caso



Comas: Ampliación 16x11 cm. y transformación en forma ovalada del formato original estereoscópico.
Procedimiento a la albúmina.

³³¹ Son 5 la fotografías con esta composición, tres positivas y dos negativas. La única variación es la dirección de la cabeza de la protagonista, unas veces está en posición frontal y en otras en dirección hacia la ventana.

del efecto de los temporales en el litoral barcelonés que Ballell captó con gran acierto en pequeño formato. Recordamos que simultáneamente a la exposición antes mencionada, se efectuó otra exposición en distinta sala, de copias de estas imágenes en gran tamaño, presidida con el título de “Desastres”³³². Su comisario, Jordi Calafell, comentaba en el catálogo que, al carecer de fechas y lugar de los desastres, la ambigüedad que producían las dieciséis fotografías expuestas hacían disfrutar de una visión mucho más sugerente.



Comas: Vendaval en Parque de Barcelona. 1905.
(21bis_2_11cr)



Ballell: Naufragio del Maria Josefa, en las rocas de la nueva escollera, 1906.

Para Comas también fueron importantes semejantes hechos accidentales, como lo demuestra la fotografía de los árboles arrancados como consecuencia del vendaval, en el llamado hoy Parque de la Ciudadela. Como vemos se sintió también atraído por el mismo tipo de imágenes que conformaban la exposición “Desastres”. Una vez más, cuesta diferenciar la línea que separa al fotógrafo aficionado del profesional.

³³² Fotografies del Fons Frederic Ballell Miami de *l'Arxiu Fotogràfic de l'AHCB*. Exposició a *la Casa de l'Ardiaca*. Del 12 d'abril al 31 d'agost de 2000. Barcelona: *Institut de cultura: Arxiu Històric de la Ciutat Arxiu Fotogràfic*.

3.5.4. Conclusión

Dos bloques diferenciados en su contenido aunque no en su tiempo son los que constituyen este complejo apartado.

En el primer bloque y según los ejemplos descritos, creemos que Comas mantiene en sus imágenes una clara correlación entre fotografía médica como documento, el sentido estético estricto, la unidad de distintos procedimientos y el estudio sobre las técnicas utilizadas.

En las fotografías *Crustáceo*, *Momia* y *Patio*, el procedimiento utilizado fue la albúmina, en cambio en *Mujer de vientre hinchado* fueron las anilinas de color ocre y azul para dar más realismo a una fotografía en blanco y negro. La estética y sensibilidad queda bien reflejada en *Queloides en sepia*, y *Carmen Pereña*, como en *Marino inglés* y *Tatuaje de cuerpo entero*, pudiéndose considerar como un trabajo documental por la descripción del personaje. De carácter médico-documental las fotografías del *Buque Hospital Orel*, donde se valió del formato panorámico para la obtención del mayor ángulo visual y dar más autenticidad, realce y verosimilitud a la realidad. Como lenguaje visual por su cualidad descriptiva del texto es el caso de *Nevus en la nariz* y como inquieto investigador de los nuevos procesos fotográficos no tiene inconveniente en introducirse en la sala de operaciones para captar en distintos formatos y procedimientos el largo proceso de un par de operaciones como son *Amputación de mama* y *tumor de testículo*.

Utilizó sus conocimientos fotográficos para introducirse en el campo científico y con sus conocimientos científicos benefició a la fotografía con sus aportaciones.

En el segundo bloque con los análisis de los trabajos expuestos, hemos presentado la faceta desconocida de César Comas Llabería, la de fotógrafo documental. Nuestro objetivo principal ha sido valorar desde distintas perspectivas su labor, cuyos resultados hemos equiparado a los de los profesionales de su época.

Una muestra son las fotografías de gran valor testimonial, tanto por su contenido y calidad como por su acertada toma. Su condición de científico aportó conocimientos técnicos a cada una de ellas.

No fue insensible a las innovaciones del siglo XIX y plasmó con su cámara los nuevos tipos de transporte: el automóvil, el tranvía, el ferrocarril, el funicular, el

aeroplano, la telegrafía sin hilos... Tampoco quedó impasible ante las transformaciones urbanísticas, como las calles del Ensanche, la construcción de edificios singulares, *La Reforma* o abertura de la Vía Layetana o del cimborrio de la Catedral gótica de Barcelona, de las que existe muy poca información fotográfica,

También mostró su interés por acontecimientos político-sociales como el homenaje a Angel Guimerá o los incendios y destrozos de la Semana Trágica. Otros más lúdicos como las atracciones del Parque Saturno en la Ciudadela o más populares como la venta de corderos en Pascua o la de gallos en la víspera de Navidad, sin olvidar la recogida de agua en la fuente pública de Canaletas.

Valoramos su aportación tanto por las imágenes que nos ha proporcionado como por su acierto en preservarlas junto a tan detallada información.

