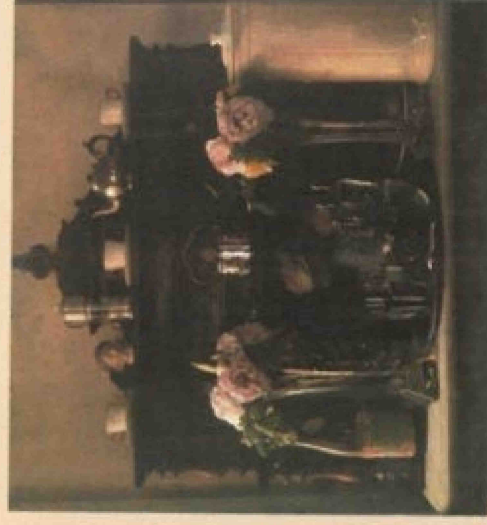
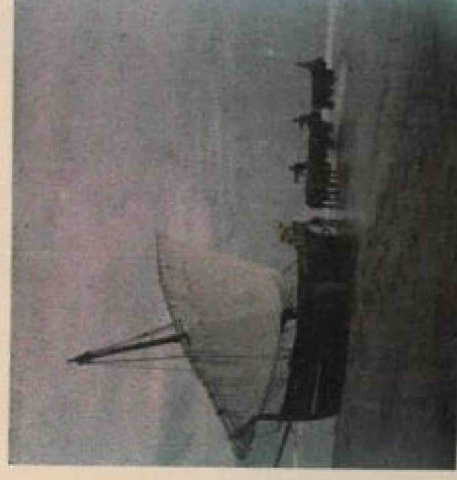


# Cerdá en color

Autores de los textos



Eduardo Araque Jiménez  
 Rocío Cerdá González de Aguilar  
 Juan Antonio Díaz López  
 Pedro Galera Andreu  
 Michael Jacobs  
 Emilio Luis Lara López  
 Ramón López Rodríguez  
 Encarnación Medina Arjona  
 Carmen Pérez Miñano  
 Manuel Urbano Pérez Ortega  
 Francisco José Sánchez Montalbán  
 Miguel Viribay Abad



# Cerdá en color

**Edición de:**  
Salvador Contreras Gila

**Introducción de:**  
Encarnación Medina Arjona

**Autores de los textos:**  
Eduardo Araque Jiménez  
Rocío Cerdá González de Aguilar  
Juan Antonio Díaz López  
Pedro Galera Andreu  
Michael Jacobs  
Emilio Luis Lara López  
Ramón López Rodríguez  
Encarnación Medina Arjona  
Carmen Pérez Miñano  
Manuel Urbano Pérez Ortega  
Francisco José Sánchez Montalbán  
Miguel Viribay Abad

**Edita:**  
Instituto de Estudios Giennenses  
DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE JAÉN

**Tratamiento digital de las imágenes:**  
Julio Cerdá Pugnaire

**Diseño:**  
Pedro Cruz

I.S.B.N.: 978-84-96047-81-5

Depósito Legal: J. 415 - 2008

**Imprime:**  
Soproargra, S. A.

## LA MIRADA HABLADA (a modo de introducción)



uando la poética formalista y estructuralista dejaba a un lado la intuición de que había una íntima relación entre el espacio del poema y el de la mirada, lo visible seguía retando los poderes del lenguaje recordando el discurso de los ojos (Scève) del siglo XVI, o que la metáfora no es únicamente una forma de decir, sino una manera de ver (Ricoeur). Sin caer en la excesiva semiotización de lo visual -pensando que se constituye en un sistema de signos, transformando lo visible en legible que sólo hay que descifrar- las anotaciones que acompañan a las fotografías en color de Arturo Cerdá y Rico, que aquí se presentan, son la prueba de que lo visible no está compuesto de signos preestablecidos, que no tiene una significación definida; es una llamada a los sentidos, a la percepción estética en general porque el mundo no se lee, se dice.

Como la línea del horizonte concede al campo visual una organización portadora de sentido, pero a la vez incluye en él una parte de invisible que escapa a toda significación determinada, abierta a la imaginación y a la interpretación, este invisible incluido en el visible es la fuente de emoción y de creación; llama a la palabra. Y esa dialéctica entre lo visible y lo invisible, entre el saber y la emoción, parece animar los textos de la mirada moderna de quienes han puesto palabra a las fotografías de Cerdá.

Existen al menos dos formas de «hablar la mirada». Una se fia de la similitud entre las cosas y las palabras de la lengua; la otra parte de la constatación de la diferencia e intenta reinventar el lenguaje para asumir el reto del «mundo mudo». Ambas actitudes han entretejido los textos de Eduardo Araque, Rocío Cerdá, Juan Antonio Díaz, Pedro Galera, Michael Jacobs, Emilio Lara, Ramón López, Carmen Pérez, Manuel Urbano, Francisco Sánchez y Miguel Viribay, viniendo a componer la idea de que la fotografía en color de Cerdá es transparente no porque lo diga todo, sino porque abre el campo de lo visible sabiendo dejar un algo de mágica opacidad que se resiste a la total inteligibilidad, pero que, por esto mismo, solicita la sensibilidad y la creatividad.

Algunos verán en Cerdá al infatigable obrero de la fotografía, que a la vez construyó su obra como ventana abierta sobre la naturaleza, sobre los seres y sobre las cosas; pero también concibió su obra como un conjunto de formas y colores, como síntesis de temas y observaciones, grupos autónomos de elementos analizados en la realidad, pero formando una entidad fuera de ella. Otros verán a sus personajes moviéndose en un lugar abierto o fijo en una ventana, pudiendo entonces, soñar, abstraerse, mirar atentamente, quedar fascinado o hipnotizado por un espectáculo, mirar distraídamente, olvidarse, y asumir con su monólogo interior una representación o un comentario, una narración. Todo será posible porque, a pesar de sus puestas en escena tan elaboradas (la fotografía artística de Cerdá, no surge nunca ex nihilo, sino preparada, condicionada), el fotógrafo ha decidido delegar en el observador la totalidad de la descripción del personaje, de su actitud, sus gestos y sus intenciones. La imagen necesita ser dicha por otro.

En este caso, estar seguros de decir correctamente la mirada de Cerdá sería caer en la trampa del arte y confundirse entre el que él cree ser, quien le gustaría que creyéramos que es, aquel de quien se sirve para exhibir su arte (Barthes). Podemos notar el tema que rige sus fotografías, sus gustos, el studium, incluso el detalle que nos sobrecoge, el punctum, pero el problema que pide ser interpretado correctamente seguiría siendo el movimiento de sus ideas. Por ello, lo mejor sería aplicar a la escritura la recomendación de que si alguien quiere fotografiar a un hombre dando vueltas, pregúntese por qué da vueltas; comprender es tan importante para un fotógrafo como el equipo que utiliza (Bourke-White).

Finalmente, desde la certeza de que lo fotografiado por Cerdá ha existido, la belleza que aparece en ellas ha sido real, aunque sólo fuera por unas centésimas de segundo robadas a la eternidad, el resultado de ayer es un intento de retrasar la muerte, de parar el tiempo sobre una mirada; el de hoy pretende ser «como esas estrellas muertas desde hace millares de años, pero cuya luz aún no ha acabado de viajar hacia nosotros para mostrarnos lo que fueron» (Jeanloup Sieff).

*Encarnación Medina Arjona*



Como en el resto de los macizos montañosos que circundan el Mediterráneo, el modo de vida pastoril ha formado parte secularmente de las señas de identidad de Sierra Mágina. Pequeños hatos de ganado guiados por expertos y esforzados pastores como el que aparece en primer plano de la fotografía de Cerdá, recorrían sistemáticamente los montes y eriales próximos a los núcleos urbanos, en busca de aquellos recursos alimenticios que mejor se adaptaban a la dieta de ovinos y caprinos, las dos especies que más abundaron históricamente en la comarca, tal y como ponen de manifiesto los sucesivos censos ganaderos realizados desde mediados del siglo XIX.

En el régimen de autosubsistencia campesino vigente hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX, las funciones de la ganadería resultaban vitales no ya sólo porque contribuían a completar y diversificar la dieta del grupo familiar sino también por su importante papel en la fertilización de los campos. En unos momentos de ausencia casi absoluta de fertilizantes inorgánicos, los excrementos ganaderos constituían aportes esenciales para el funcionamiento de un sistema orgánico de agricultura basado en la continua reposición de nutrientes al suelo. Por ello, no era extraño que los propios agricultores facilitaran, y hasta premiaran, la entrada del ganado en sus explotaciones a sabiendas que tal práctica contribuía a mejorar notablemente los resultados de sus cosechas.

Esta complementariedad entre agricultura y ganadería era fruto, por otro lado, de la peculiar organización del espacio agrario dominante en Sierra Mágina, cuyos rasgos esenciales se pueden apreciar perfectamente en la fotografía. Junto a los eriales y otro tipo de espacios poco proclives al uso continuado por parte del hombre, donde la ganadería encontraba su sustento, se extendían los campos de cultivo, dedicados ya en el momento de la instantánea de Cerdá, al cultivo del olivo. Las roturaciones de la primera mitad del siglo XIX, y la privatización que siguió a las desamortizaciones decimonónicas, contribuyeron de forma decisiva a la expansión del árbol más típico de la cuenca mediterránea. La masiva plantación de olivares venía a consolidar un sistema de individualización de la propiedad de la tierra que dejaba atrás para siempre otro tipo de fórmulas jurídicas más arcaicas que podríamos englobar dentro de lo que se ha dado en denominar propiedad imperfecta. Al mismo tiempo la proliferación de plantaciones regulares de olivar estuvo asociada a un importante incremento de la demanda en el consumo de aceite, cuya utilidad, como se sabe, no era entonces estrictamente culinaria.

El olivar se adaptaba bien a los terrenos montuosos que emergen en el segundo plano de la fotografía, a pesar de la debilidad de unos suelos desarrollados sobre pendientes extremas, expuestos a la fuerza impresionante de los agentes erosivos. Otra cosa muy distinta era la dureza de las faenas de cultivo y recolección olivarera, aunque los campesinos de Sierra Mágina también supieron adaptarse de forma ejemplar a tales inconvenientes, desplegando un enorme esfuerzo en el que casi siempre se vieron acompañados por sus propios animales de tiro.

El otro árbol que más se expandió sobre estas abruptas tierras fue el almendro, que aparece aislado detrás del pastor, al filo del precipicio que da paso a los barrancos cubiertos por el manto olivarero. Perfectamente adaptado a las condiciones climáticas del mediterráneo, el almendro presentaba la gran ventaja de contribuir de manera eficaz a fijar los suelos de aquellas laderas más inclinadas debido a su gran desarrollo radicular. Por ello aparece siempre en lugares estratégicos, en los que resultaba imprescindible un control severo de los procesos erosivos. Por otro lado, el fruto del almendro constituía un bien muy preciado en la afamada repostería comarcal, tal y como siguen demostrando en la actualidad algunos artesanos de la comarca.

En definitiva, la fotografía de Cerdá nos muestra las características esenciales de un paisaje agrario y de unos modos de vida que hace ya muchos años que se extinguieron como consecuencia del papel periférico y marginal que se asignó a las áreas de montaña en el momento en que el capitalismo penetró de lleno en la agricultura andaluza. Sólo la incorporación a la Unión Europea ha sido capaz de mantener vivos los paisajes olivareros aunque no sabemos por cuánto tiempo.

*Eduardo Araque Jiménez*





Si bien es cierto que Arturo Cerdá y Rico se interesó por temas eminentemente sociales, no dejó de investigar otras realidades, con convicción o desde su perspectiva contestataria que se ve reflejada en sus fotografías.

En la composición de este bodegón es asombroso que la flores y sus colores puedan tener otra motivación, un llamamiento a la naturaleza, al lado del mensaje social a través del dibujo y de un estudiado color que se interpreta si desmenuzamos esta composición pétalo a pétalo. Pues los que conocen la obra de Cerdá y Rico sabrán que sus composiciones, en su mayoría, no eran fruto del azar. Él era el director de unos personajes a los que recolocaba y captaba su mensaje mediante su fotografía.

Basándose en la trayectoria del autor, estas flores representan algo más que el color, que la naturaleza muerta. Están transmitiendo un mensaje, al igual que los protagonistas de sus composiciones.

Las flores son una de las manifestaciones más vistosas, se relacionan con todos los sentidos, es por ello que las flores nos atraen valiéndose de su color, belleza y aroma.

Es así que el ser humano se dio cuenta del poder de atracción y belleza que tenían las flores, las cuales se han ido utilizando para exaltar la belleza propia de las personas y los lugares provocando cambios en la actitud y comportamiento del ser humano. Por ello se inició un código que expresase los sentimientos y actitudes mediante flores. Es tan extenso su significado que traspasa los límites simplemente amorosos.

Todas las flores cuentan con un lenguaje propio y con cada una de ellas podemos transmitir un mensaje diferente. Además el color también se utiliza como un medio comunicativo, como reemplazo de las palabras o imágenes o bien como acompañamiento de las mismas.

Pero la fotografía de mi abuelo es sobre todo característica por sus contrastes, los contraluces por los que vivió y que le marcaron hasta la hora de construir su propia casa. En esta etapa de color en su fotografía también están presentes estos contraluces, esos contrastes.

Si hacemos uso de la psicología del color, púrpura significa realeza, la suntuosidad; el violeta y malva misterio, misticismo, transmiten profundidad y experiencia. Tiene que ver con lo espiritual y lo emocional. Sin embargo, el amarillo representa la juventud, el esplendor, locura. Es el color del sol, de la luz, la acción, el poder. Y como toque relajador para este fuerte choque de colores que no fueron escogidos por Cerdá al azar sino intentando reflejar en este bodegón sin luz un autentico contraluz, fiel a su estilo, incluye unas ramas verdes, toque de relajación como color tranquilizador, simbolizando la esperanza de los sueños de los dominantes, amarillo y gama de morados, que luchan por predominar la fuerza de la composición.

Ahora, si unimos el color con las flores, volveremos de nuevo al contraste, pues predominan los crisantemos, los que significan sinceridad, te quiero. Las rosas rosadas demuestran felicidad y las dalias aportan la pasión. Todo ello salpicado de celos y envidia por las rosas amarillas.

Arturo, en este bodegón a sangre donde no se aprecian más que flores, pone de manifiesto que en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid, le formaron en la combinación de los colores, conocimientos que le fueron útiles con la llegada de las autocromas inventadas por los hermanos Auguste y Louis Lumière en 1904 y que dieron a conocer en 1907. Pocos años después Cerdá, siempre atento a los nuevos movimientos y técnicas innovadoras, fue el primero en utilizarlas en Andalucía y de los primeros de España. Se conservan cajas autocromas de Cerdá fechadas en 1910.

*Rocío Cerdá González de Aguilar*





La relación de Cerdá y Rico con las corrientes artísticas que se desarrollaban en la Europa de su tiempo es una de las constantes en su obra. En esta fotografía, de clara influencia y composición pictórica, vemos una serie de elementos que así lo confirman. La obra, independientemente de la localización granadina, podría haberse titulado «Nostalgia clásica» y es parte de una serie donde el artista recrea el esplendor estético de la antigüedad clásica.

La modelo aparece envuelta en una toga con un acabado en grecas, en actitud entre indolente y pensativa, enmarcada en una columnata, prácticamente cubierta de vegetación, al borde de un estanque. El fondo boscoso añade un halo de misterio y de aislamiento, con un complicado entramado de luces y sombras. Hay un ligero toque mitológico con el reflejo en el agua del estanque que nos puede recordar a las figuras de Eco y Narciso.

Un ligero contraluz lateral establece una serie de planos, iluminados de forma natural de atrás hacia adelante. Sin tener una fecha clara de datación de la foto, podemos situarla desde el punto de vista artístico dentro de dos corrientes estéticas, la recreación historicista que tan buenos representantes tiene en los pintores victorianos ingleses, como los prerrafaelistas, pero sobre todo el nexo con la obra de Sir Lawrence Alma Tadema, y sus recreaciones de la antigüedad clásica, y por otro lado el modernismo, el movimiento que se extiende a lo largo de las dos primeras décadas del siglo XX.

La exuberante vegetación primaveral, la presencia floral, las clásicas calas en primer plano y la estructura marmórea de las columnas, son elementos comunes con el gran pintor británico. La modelo incluso luce un peinado que recuerda a los de las damas de Grecia y Roma, que en cierto modo se vuelven a recrear a principios del siglo XX, un periodo marcado por el modernismo. Aquí, pues, Cerdá recoge prácticamente todas las influencias del momento, demostrando su conocimiento del momento artístico en el que vive.

Pero esta fotografía tiene también una gran carga romántica y de nuevo aparecen las referencias a los poetas ingleses, sobre todo John Keats, el poeta que declaraba que «la verdad es belleza y la belleza, verdad, y eso es todo lo que hay que saber». Porque al margen de asociaciones estéticas, el propósito del fotógrafo al preparar la composición y todos sus elementos es recrear uno de los momentos donde la belleza y su relación con el arte y la naturaleza que es, en definitiva, una de las metas de cualquier artista.

*Juan Antonio Díaz López*





## «UNA MAÑANA DE VERANO EN EL JARDÍN»



Podría ser el título de un cuadro impresionista francés. Y aquí valdría de igual manera si cambiáramos el «jardín» por un patio andaluz, o de Jaén por más señas. El fotógrafo, Arturo Cerdá, que además de fotógrafo y médico era pintor, parece haber sorprendido –sólo en apariencia– a estas dos mujeres (una madre y una hija?; una sirvienta y su señora?) en un asunto trivial: el arreglo de un detalle del traje de la dama en el sencillo patio trasero de una casa de pueblo o de una ciudad agraria. No es el tema lo que trasciende, sino la manera de presentarlo: una naturalidad que no resulta tal en aras de una recreación del calor presentado a través de los efectos de la luz y del color.

Mucho se ha escrito y hablado acerca de la relación entre fotografía y pintura; de los débitos de la una para con la otra o de la disputa, en definitiva, del dominio de la representación naturalista de la realidad. En cualquier caso parece claro que la fotografía nacía con vocación artística y prueba de ello era la amistad estrecha entre Nadar, un grande de la fotografía, y los pintores impresionistas o las aficiones fotográficas de un pintor como Degas, por no hablar de un pionero del daguerrotipo, J.Ph. Girault de Prangey –hoy cotizadísimo–, arqueólogo y arquitecto, pero también sensible dibujante romántico.

En la actualidad valoramos la «artisticidad» de la fotografía en la instantánea perpetuada; en esa captura del tiempo, que más allá del mero valor documental suscita una emoción estética en el espectador, para lo cual fue despojándose paulatinamente de esos añadidos o postizos que eran los trucos de ambientación o de manipulación hasta alcanzar el efecto «artístico». Pero esta depuración no deja de ser una opción estética también, al igual que la pintura se liberaba por vía de las vanguardias de la servidumbre narrativa y se entregaba de lleno a indagar la esencia del lenguaje artístico. La fotografía, como toda imagen, se alineaba con una determinada forma de ver, inseparable de su época, vinculada a un ambiente cultural determinado y a un contexto que a fin de cuentas no puede ser más que histórico.

Por eso Cerdá, de origen levantino, tampoco pudo sustraerse a su tiempo y pese a todo el sentido intuitivo que tuviera del interés que para la posteridad supusiera conservar el testimonio gráfico de usos y costumbres de aquella sociedad rural en la que vivió y trabajó, destinada a desaparecer más tarde o más temprano por puro anacronismo, o de los rincones, plazas y monumentos de pueblos y ciudades, igualmente amenazados, o de la pintoresca galería de personajes que desfilan ante su cámara, al médico-fotógrafo le tentó la mirada del artista, con la que sin duda se identificaba mejor, y de forma semejante a tantos pintores costumbristas de su momento, entre los que habría de incluirse él, gustaba de las escenas con pocos personajes ambientadas en calles y patios de arquitecturas añejas en las que nunca falta el contrapunto vegetal del árbol o el jardín entre un destello de colores, donde el blanco cegador de los encalados marca la pauta.

Así, creo, trató en este patio de una casa andaluza, plasmar en la placa fotográfica un cuadro impresionista. En él la instantaneidad de un hecho cotidiano e insustancial se transforma en un gozoso juego de luces y sombras en un limpio día de verano, a una hora de la mañana, cuando el intenso azul del cielo y el blanco casi hiriente del sol sobre la pared del fondo y el traje de la dama se contrarrestan con el verdor de los arbustos y del enorme parral, y sobre todo del negro vibrante e informe de las sombras de sus pámpanos. No satisfecho todavía con su aproximación pictórica, ha introducido la sombrilla de color lila, que hábil e intencionadamente no protege del sol a su dueña, de lo contrario no le veríamos la cara, pero además, como en Monet, resulta un excelente recurso para experimentar con las luces y las sombras a través de su concavidad.

*Pedro A. Galera Andreu*





La tendencia orientalista en la historia del arte tiene su punto álgido en el siglo XIX. Aunque los pintores y grabadores ingleses fueron sus máximos difusores, esa corriente tuvo muy buenos representantes en España y en los inicios de la fotografía, esa recreación pictórica lleva a muchos de ellos a recrear la estética orientalista. En el caso que nos ocupa, no debemos olvidar los inicios como pintor y su relación con Granada del fotógrafo Cerdá.

La foto enmarcada en un cuadrado tiene una composición que debe mucho a los maestros del barroco, ya que a pesar de la indumentaria, la modelo parece una de esas jóvenes sacadas de las narraciones bíblicas o una de las muchas representaciones de la Virgen de la pintura religiosa de los siglos XVII o XVIII.

Pero también podría ser algo más mundano, y podría tratarse de una de las favoritas del harén del último rey granadino, una joven belleza morena, de aire misterioso y sensual, adornada con ricas joyas, con el oro símbolo de la riqueza y el poder, entre velos de tul o seda enmarcando la cabeza, que imprime a la figura un ligero movimiento, a la que añade tres o cuatro pinceladas de luz potentísima en la frente, velo, mano y fondo, para sugerir un segundo plano que no sabemos si es vegetal o una tapicería que pretende ser árabe y puede que sea modernista. Llama la atención las tres líneas formadas por las dos hileras de perlas y la diadema dorada, que forman el marco para el rostro. No hay que olvidar el uso del color, con ese equilibrio entre el naranja y el azul y esa rúbrica del blanco del velo que enmarca la figura.

El elemento oriental más claro es, sin lugar a dudas, el vaso de cerámica árabe que apoya en su cadera, una pieza de fino acabado, recreación sin duda de los famosos vasos de la Alhambra.

Y es precisamente el incesante recuerdo de la Alhambra, o de un harén oriental, el que permanece en la retina del que observa a esta belleza a la que Cerdá quiso dotar del halo orientalista y religioso en una síntesis artística que refleja muy bien la dicotomía andaluza entre lo árabe y lo cristiano.

En definitiva, Cerdá vuelve a recrear de manera magistral, en este nuevo lenguaje, el fotográfico, los principios orientalistas de todo aquel grupo de artistas soñadores y viajeros románticos.

*Michael Jacobs*





l igual que en otras modalidades y técnicas, Arturo Cerdá será uno de los primeros fotógrafos españoles en realizar placas autocromas. Las relaciones amistosas que le unían con Ramón y Cajal serán determinantes a la hora de adentrarse en el terreno de la fotografía en color, ya que el célebre histólogo –justo después de recibir el Premio Nobel de Medicina– redactará entre 1907 y 1912 un magnífico tratado sobre la teoría y práctica del color en el arte de Daguerre: *La fotografía de los colores*, publicado en 1912. La comunicación epistolar entre ambos médicos, así como el intercambio de fotos que practicaban, nos indica que Cerdá y Rico no sólo estaba al tanto de los últimos avances fotográficos, sino que hubo un trasvase estético y conceptual entre los dos operadores aficionados. Así, Cajal hace en 1912 una placa autocroma titulada *Bodegón con botella de anís del Mono y de ron Negrita*, una naturaleza muerta en la que predomina la fruta, mientras que cinco años antes, en 1907, Cerdá realiza en su casa de Cabra del Santo Cristo otra fotografía en color: una composición con flores y botella sobre un chinero. Es muy probable que Cajal conociera dicha composición fotográfica de Cerdá, la cual, condensa varios elementos que merece la pena destacar.

La perspectiva frontal religa esta placa con los bodegones del s. XVII, y la distribución de los objetos en un mueble característico de la burguesía supone una composición de la obra apegada a la tradición pictórica. Hay dos esbeltos jarrones de cristal con rosas y otras flores, una bandeja plateada con vasos y una jarra, un jarrón cilíndrico, tazas de porcelana y dos teteras. Hasta aquí no hay nada nuevo, porque ya sabemos el profundo conocimiento que tenía Cerdá de la historia del arte. Sin embargo, observamos dos piezas que singularizan el bodegón: una pequeña cabeza de un chino y una botella de productos químicos.

La cabeza china es el reflejo del orientalismo, una moda que influyó en todos los órdenes artísticos desde la segunda mitad del s. XIX hasta las dos primeras décadas del s. XX debido, fundamentalmente, a la carrera colonial emprendida por las potencias occidentales. El gusto por la estética oriental tuvo dos ramificaciones: la civilización musulmana y el Lejano Oriente. Al conservar España las Filipinas hasta 1898, fue este archipiélago la vía de entrada del exotismo del Lejano Oriente por medio de porcelana, abanicos, muebles suntuosos lacados, piezas de marfil y nácar, grabados, acuarelas, sedas, etc. Pues bien, la permanencia de este objeto decorativo en el chinero (aparador destinado a guardar la porcelana y piezas chinas) responde no sólo a una moda imperante, sino a la implicación de Arturo Cerdá en la fotografía orientalista, de la cual sería uno de los más destacados autores españoles.

La botella contiene uno de los productos químicos necesarios para el complicado proceso de preparación y revelado fotográfico. No hay que olvidar que la vivienda cabrileña diseñada por el propio Cerdá giraba en torno a la práctica de la fotografía, y el cuarto oscuro o laboratorio era un espacio de especial importancia. Al incorporar esta botella, Cerdá reivindica su faceta fotográfica, se identifica plenamente como un artista de la imagen y dignifica el registro artesanal que lleva implícito toda obra de arte. La inclusión de una botella en los bodegones será de hecho uno de los iconos de las vanguardias históricas como demostrarán, al inicio del decenio de 1910, Picasso y Juan Gris al representar el ambiente de los cafés, uno de los establecimientos arquetípicos de la vida moderna.

Cerdá y Rico, por consiguiente, es capaz de aunar tradición y modernidad en esta composición fotográfica, de establecer un puente artístico entre las corrientes estéticas decimonónicas y los movimientos artísticos que se estaban gestando en Europa. Como en tantas ocasiones demostró Cerdá, esta placa autocroma es una simbiosis entre la tradición y los nuevos aires del arte.

*Emilio Luis Lara López*





Después de mucho tiempo repasando las fotografías de Cerdá y Rico reconozco que ésta es una por las que siempre tuve cierta predilección. La vi por primera vez en la casa de Julio Cerdá, enmarcada en madera de nogal y con un ancho paspartú que aún la realzaba más. Observando esta imagen, ¿quién pone en duda que la fotografía es arte?

Siempre me llamó la atención ese costumbrismo, la luz, el color... algo tan característico en los cuadros de Sorolla y que Cerdá, paisano y amigo, conjuga perfectamente en esta foto. Es esa obsesión que tenía por el estudio de la luz, la composición y el color, lo que hace que esta fotografía realmente parezca una pintura. Y es que su vocación siempre fue la pintura, aunque, consciente de sus limitaciones, fue en la fotografía donde encontró el refugio donde satisfacer sus inquietudes artísticas. Y lo consiguió, ya lo creo que lo consiguió. De su laboratorio salieron centenares de imágenes de una insuperable calidad plástica, dignas de ser firmadas por el mejor de los pintores. Como Sorolla, Cecilio Pla, López Mezquita, Luis Manero y otros artistas coetáneos con los que Cerdá mantuvo una sincera amistad y con los que posiblemente compartió estas imágenes, de manera que quién sabe si sus fotografías pudieron ejercer alguna influencia en la obra pictórica de alguno de ellos. Sea como fuere, Cerdá demuestra con su obra que fue un artista de su tiempo que adoptó y trató los movimientos artísticos del momento, destacando en todos, pero sin complejos que pudieran condicionarlo. No hay más que dar un repaso a su obra para darse cuenta de ello. Nunca deberíamos encasillar por tanto a Cerdá y Rico como un fotógrafo de un estilo determinado, sino más bien como artista de «espíritu libre» que veía el arte como tal, siempre por encima de las tendencias.

Ejemplo vivo de la fuerza que Cerdá imprime a su obra lo tenemos en esta fotografía que no es sólo imagen. A mí me transmite mucho más. Luminosa mañana en el inicio de una lejana primavera, aún en las postrimerías del siglo XIX cuando la casa de la calle Santa Ana, en la que entonces vivía Cerdá, se encontraba en los confines de Cabra del Santo Cristo, o mejor dicho, Cabrilla, topónimo que él siempre prefería utilizar. Más allá, los huertos, la Virgencica y la Puerta de Granada marcaban los límites del pueblo. En la lejanía, el Nacimiento, el molino y la Virgen, nos ofrecían una imagen diferente a la actual. Sólo el perfil de la sierra permanece inalterado. Los postigos de par en par inundan la estancia de esos olores que se reviven cada año cuando el invierno pasa, mientras los rayos de un sol que comienza a desperezarse calientan los gélidos muros. Un haz de luz y calor que se proyecta hasta las mismas entrañas de la casa en un derroche de luces y sombras sobre los rojos, verdes, azules o amarillos de las telas, mientras fuera, la naturaleza se prepara para estallar en mil colores y olores. En el centro de la escena, iluminadas, dos muchachas se afanan en delicadas labores de costura. Queda muy lejos el final de septiembre cuando, por San Miguel, estrenen esas prendas en las que ahora ponen todo su empeño y que lucirán orgullosas para deslumbrar a esos mozuelos que día tras día las rondan bajo el balcón en el que se encuentran.

Una imagen, resultado del magistral manejo de los medios de la época y de la habilidad de su creador para escenificar lo cotidiano, que inevitablemente asociamos a una historia, y ésta, es la mía, la historia que siempre imagino cuando contemplo esta maravillosa fotografía.

*Ramón López Rodríguez*  
Presidente de la Asociación Cultural Cerdá y Rico





## TRANSPARENCIA



Arturo Cerdá y Rico ensimismado en su pensamiento, el cuerpo inclinado sobre una tela profusamente decorada, y escoltados ambos por altas cristalerías. El estudioso en su trabajo; cabría aquí calificar la fotografía como cita artística si nos trae al espíritu la emoción creadora del geógrafo o del astrónomo de Vermeer, por estar incluidos en esta categoría dos códigos artísticos. En ese caso, el carácter denotativo adquiere, si el observador reconoce el cuadro, un valor transitivo; el cuadro-dentro-de-la-fotografía, poseería la opinión del que cita, incluso si la legitimidad de dicha interpretación por parte del que ve es indeterminable. Lejos de ser tratada como lo que en pintura-dentro-de-la-pintura sería la copia, no pudiendo ser ésta vehiculada con la plasticidad pictórica, debemos entender que, consciente de la dificultad de transponer imágenes, el fotógrafo se arma, frente al cuadro, de un vocabulario específico a nivel fotográfico y de unos juegos ópticos que permitirán dejar claro que no pretende copiar, o más exactamente, no quiere pasar literalmente una obra del código pictórico al código fotográfico, sino identificar, situar o sentir esa pintura, jugar con la metalepsis, transgrediendo manifiestamente la obra de otro o la suya propia. En cualquier caso, habría de ser considerada como resultado de una selección en la pintura universal, tanto de una época, de un autor o del detalle de una obra, traducida a fotografía.

Arturo Cerdá, escribiendo. Podría entenderse como la representación de un retrato literario; aceptando que el hecho de incluir en la fotografía desde la pluma hasta una estantería de libros refleja una intertextualidad y manifiesta una intencionalidad de saltar de un código de comunicación a otro con distintos alfabeto y sintaxis, es decir, la de introducir en la fotografía la función mimética, ya sea por su realidad histórica, como por su ficción insinuante, garantizando la verosimilitud testimonial y humana de la fotografía; la función narrativa, determinando secuencias, pausas o ritmos, dependiendo del lugar que ocupa en el enunciado del observador o del observado, o contribuyendo a la construcción de los personajes; una función normativa, prescribiendo un tipo de lectura o visión del personaje, incluso de todo el texto, ya sea abrupta, suavizada, caricaturesca, etc.; una función estética, sin otra misión que la de embellecer y redoblar el carácter artístico de la obra fotográfica.

La mano de Arturo Cerdá se mueve frente a una jarra de agua. La pluma del fotógrafo se desliza solitaria en medio de la habitación donde todo es estático, los libros duermen en un rincón, la silla descansa sobre la pared, nada distrae las grafías, ni siquiera el agua que reposa en la jarra de cristal. Las cualidades del líquido no pueden ser captadas; para hacerla accesible a la mirada es necesario guardarla en un jarra. Pero la óptica le devuelve su naturaleza bulliciosa y la transparencia estalla en infinitos movimientos hacia la cristalería del fondo y salta de nuevo incesantemente hacia el cristal del primer plano, originando un torbellino, desparramándose por toda la imagen, abusando de una especie de violencia creadora que se niega a adoptar la forma de jarra, chocando contra todo y amenazando con salirse por donde estamos nosotros o por la puerta abierta de detrás.

La libre circulación infinita de miradas del fotógrafo autoriza y justifica la proliferación de descripciones que tendrán como punto de aplicación ya los sujetos -el propio sujeto-, los objetos o los procesos. De ahí la profusión de ventanas abiertas, de puertas abiertas, de vitrinas, de estudios con cristales, espacios de movilidad de las miradas (una altura es siempre un panorama); y bañándolo todo, una luz natural o una luz artificial. En la obra transparente -en la que el fotógrafo muestra su poder-ver, su saber-ver y su querer-ver- el reconocimiento de lo invisible alojado en el corazón mismo de lo visible parece llevar irremediablemente a un punto de vista subjetivo, llamar a la exploración de una íntima alteridad. Mirar y describir la cosa no es obra puramente del saber, sino del reconocimiento en el que el sujeto completo se compromete ante emociones ópticas.

*Encarnación Medina Arjona*



La rosa,  
La inmarcesible rosa que no canto,  
La que es peso y fragancia,  
La del negro jardín en la alta noche,  
La de cualquier jardín y cualquier tarde,  
La rosa que resurge de la tenue  
Ceniza por el arte de la alquimia,  
La rosa de los persas y de Ariosto,  
La que siempre está sola,  
La que siempre es la rosa de las rosas,  
La joven flor platónica,  
La ardiente y ciega rosa que no canto,  
La rosa inalcanzable.

(Jorge Luis Borges. *Fervor de Buenos Aires* 1923)



Es posible que fueran cortadas en el jardín vecino, tres rosas.

Reposan ingravidas en un florero sin esencia, ya muertas aunque no marchita, perdidas en la oscuridad de una atmósfera inquietante, atrapadas en el tiempo por la compleja alquimia de sustancias orgánicas entre dos placas cristalinas.

Tenebrismo fotográfico aprehendiendo la naturaleza, pero sin intención Botánica. La luz desvela la sensualidad del color femenino en un pimpollo y dos rosas ya granadas, emergiendo de la mancha verde de sus hojas, tan hermosas, tan espléndidas que parecen exhalar inefable fragancia embriagadora. Son rosas antiguas, de aquellas que crecen en los huertos y jardines de

Sierra Mágina.

Unas rosas, un universo invisible de sugerencias envuelve al mundo visible, tan frágil. Son unas flores, símbolo ancestral del amor pero también lo son del silencio. Una imagen del tiempo detenido en la instantánea, y éstas tres rosas son algo más.

Qué atmósfera plena de ambigüedades recoge el artificio de la cámara, qué mensaje sin letras ofrece a quien supo ver la forma pura y simple de la flor, más allá de su propia belleza como emblema del amor puro y místico, casi sagrado.

Qué código encierran estas tres rosas. Ni siquiera son un ramo, más bien un *bouquet* esencial, pero tierno, delicado, un lujo visual provocativamente intencionado.

Acaso un poema floral, una ofrenda intimista dedicada a alguien, tal vez sólo a la belleza efímera de un intenso recuerdo. Si fuera posible buscar en el reverso de la imagen la dedicación oculta, hallar la secreta inspiración que sobrevoló el pensamiento en el instante, pero sólo nos hayamos ante un silencio oscuro que sobrecoge precipitado a la plenitud rosada y sensual del mandala en unos pétalos abiertos.

Intuyo el ojo de este hombre refinado, primero; después las manos del artifice, del acomodado científico entusiasta de la fotografía y sus regocijos preparatorios con el arte insólito: la presentación interior de ésta vanitas en el gabinete, la orientación hacia la luz con la habilidad que le da la experiencia, los sonidos secos manipulando el chasis, las placas, los filtros; la atención en largos segundos, minutos y la magia desplegada en el cuarto oscuro entre el olor acre de los hechizos y la minuciosa labor de retoque que tanto le emociona.

Los resultados los exhibe gozoso, los pondera entre los amigos con los que comparte gustos y aficiones. Hablan de semejanzas con la pintura de flores y los bodegones barrocos, casi distinguen los puntos del color rojo-naranja, verde y violeta entre la amalgama de los granos de fécula.

La fotografía le hace buscador, viaja y capta con su cámara un mundo vagamente feliz; las nuevas placas autotomas dejan atrás los paisajes y pueblos grises, y los niños y los pobres grises, y todo cuanto resulta descarnadamente real, y descubre el estallido del color en los objetos más próximos, en estas bellísimas rosas predilectas de su esposa, Rosario, a la luz evocadora de los sueños vistos casi con los ojos del alma.

Ya no siento la fértil tierra negra abrazando mis raíces.  
He perdido la admiración de las nubes y de los pájaros,  
las abejas buscan mi esencia, hallando sólo un tajo blanco en mi tallo.

La mano que creí amiga,  
que me regalaba de improviso una lluvia refrescante  
la que ponía tierra nueva en mi lecho inmóvil,  
una tarde, apenas ido mi sol,  
se regocijó mirándome, susurrando sonidos de embeleso.  
Sentí la angustia del amante despechado,  
el miedo feroz y vegetal a quebrarme,  
a ser arrollada por la cruel ráfaga del viento,  
a verme calcinada en un desmayo.

Fue rápido el tránsito, sólo sentí que me faltaba algo,  
y el cielo quedó congelado.  
Oprimida entre olores semejantes,  
seguía avanzando en ritmo acompasado  
por un sendero de chopos negros,  
en una cesta hecha del árbol mimbre centenario.

Algo cortó más aún mi tallo,  
algo arrancó la mácula de mi pétalo señalado.  
Y aquí yazgo, en un mar contenido de llanto.  
Rizando hojas, evitando las espinas de dos hermanas del mismo ramo.

Carmen Pérez Miñano



## LA LUZ ESCULPIDA, «NIÑA CON LIBRO»



a estampa estereoscópica, alumbrada de oro, es de neta estética modernista; por ella parece aletear el verso de Juan Ramón con sus ideales y ensueños, el de la soledad sonora y la armonía en los jardines del alma; una poesía, «brisa de sensaciones», tan hermana de la música y el silencio, como del color y la luz, anclada por los cuatro costados en la belleza incontaminada, destiladamente pura: «una / maravilla se va abriendo / dentro de mi vida. Urnas / son mis ojos de una gracia / melodiosa, eterna, única...».

La imagen es concreta, pictorialista, construida con firmeza de trazo y sin mayores artificios; nacida decididamente a contraluz, como un rebufo, para encontrar redondez y altura, la de la figura en el espacio profundo, la del espíritu en su contorno. Por igual, se extiende y gorjea todo un remanso de vida en el cuadro donde se enmarca la luz esculpida en altorrelieve: en horas de íntima quietud, una niña, rayana en la adolescencia, reposa su alma en el regazo tras la lectura de algunas páginas de un libro de fatigado tejuelo. ¿Una obra edificante de piadosas historias, o de viejas rimas de amor de algún poeta romántico? La escena, el interior del salón de una familia burguesa rural, está presidida por un vaho de nostalgia de amores aún no conocidos, o presentidos, y por los tonos amarillentos que edulcoran la melancolía con su enmelado melodioso; en el ambiente aletea «un corazón sin nadie, tembloroso»; en la atmósfera permanece indeleblemente escrito el tono plateado de los suspiros y «una esencia triste de jazmines con luna». Por igual, se estremece «el blancor infinito y mate» de las estampadas vestiduras femeninas. La sangre titila; por los ojos de la que se anuncia mujer despunta la mañana, mientras florece el íntimo sabor de la soledad en su pecho chiquito y cálido como un nido, el perfume doliente del amor que amanece y se adivina. No existen muebles ni decoración alguna, sólo una aurora de soles en el vacío con el temple de su música dorada y antigua. Es el retrato de un instante detenido con sus «claridades de ámbar». La compuesta figura, que se afirma con la delicada presencia de su hermosura entre los esplendores, no precisa de otra elocuencia que no sea el poderío de azucena humilde que trasciende y se derrama desde ella misma. Sin tasa, arden raudales de luz sin llama. De pronto, esperada y sorpresiva, la belleza de un brillo de sonrisa tamizada. Al fondo, el cierre de la cancela de hierro y la luz siempre habitada «al sol de la tarde / que sueña dulcemente en la cristalería». Atrás, más atrás, los muros vecinos desenjalbegados por los arañazos de los días y la lluvia.

Y la luz con sus frondas, siempre, que juega envolviéndolo todo a ser, cantando, palabra infinita. Ha estallado un surtidor de perfiles incandescentes, de ecos cristalinos. Dorado quedó el mirador, donde tanto pulso se refleja con sus vibraciones y cálidas sombras movedizas. Inquieta, metáfora de los espejos, la amplitud acuosa que se desdobra y multiplica en los vidrios. Se presiente en el contorno como un palpable rumor de historias moteadas de líricas ausencias; un inflamado silencio de palabras no pronunciadas que palpitan. Se advierten, silentes, las transparencias de la cal morada de las paredes. Se han derramado en el espacio recogido las fragancias de tanta quietud, donde, por igual, parece que sueña el libro. La estancia y la hora están encendidas y el alma incendiada. Se enlazan, indisolubles, ocres y amarillos, «pensamiento de oro, tibia y flotante lumbre», acunando la mágica paz que marca la serena frente inclinada de la niña en la que ya habita la memoria, donde empieza a dejar sus huellas lo que jamás será olvido. «Los versos que despiertan debajo de su mano / le ponen letra de oro al cielo que delira...».

Málaga y julio, 2008.

*Manuel Urbano Pérez Ortega*





itanas perfectamente ataviadas con batas de lunares y flores, mantones, peinadas a la moda y con poses sugerentes, rodeadas de cacharros de cobre estratégicamente distribuidos y escenificando junto a un grupo de frutales una estampa fácilmente identificable con las temáticas y simbologías proyectadas por una interpretación cultural tópica y tradicionalista, por una visión de la fotografía cercana a los géneros de la pintura que se debate entre la recreación, el experimento y el documental. La fotografía de Arturo

Cerdá y Rico que tan acostumbrada estaba a la mirada en blanco y negro, etnográfica y documental, relativa a la época, las costumbres y sus gentes, sorprende, inesperadamente con esta escena primorosa, propia de almanaque y tarjeta artística con colores prematuros, casi mágicos y fascinantes. En los primeros años del siglo XX, se comercializa en España el primer sistema de fotografía en color, las placas de vidrio autocromas Lumière, y Cerdá parece encontrar en ellas un medio capaz de mostrar otros registros, quizá alejados de lo real y cercanos a la expresión y al arte. La seducción por el autocromo conquista la mirada del espectador en esta imagen de Arturo Cerdá y Rico, quien, lejos de la documentación antropológica, ve en esta técnica un juego con la creación. Es curioso comprobar cómo es la representación del color la que le hace alejarse de lo real y acercarse a la ilustración, interesándose por temas de género como el bodegón, el desnudo, la mujer andaluza, el arte gitano o la cultura y el paisaje hispano.

Lejos de las referencias y las impresionantes visiones etnográficas de la mirada de Cerdá, esta escena de gitanas y cobres, formula una intención artística, una recreación ornamental que utiliza la fotografía como un medio para conseguir efectos estéticos a través de una sensibilidad artística. El virtuosismo técnico parece imprescindible para que esta ventana de color se vuelva arte en vez de verdad, con una perspectiva moderna y sugerente, desde la fotografía como arte, y no desde la transformación de los aspectos fotográficos para que parezcan pinturas como inventaban los pictorialistas, quienes hacían uso de la técnica fotográfica, modificándola y alterándola para alejarse de ella y aproximarse a la pintura, al arte. Cerdá, al contrario, asume el virtuosismo técnico del autocromo, -la destreza por conseguir el color- y se apropia de los géneros de la pintura, con resonancias a algunas escenas de Apperley, de López Mequita o Morcillo, desde la propia fotografía, defendiéndola como un instrumento para el arte y la expresión.

Esta escena de mujeres andaluzas muestra el interés de Cerdá por el paisanaje, por el componente humano, pero en esta ocasión lo hace a través de la recreación de la escena. Contemplar esta ilustración de gitanas hace recordar las tarjetas postales artísticas tan usuales a finales del siglo XIX y principios del XX, las cuales contienen la figura femenina como uno de los elementos imprescindibles en su representación, así como la cuidada representación en sus composiciones. Este teatro visual, a modo de ilustración, testimonia sobre todo un gusto, una estética y una obsesión plástica por el deleite sensorial, por la preparación de decorados y de poses. Esto le lleva a generar imágenes con un tremendo espíritu costumbrista, con una visión ilustrativa, típica, decorativa, incluso, donde los aspectos regionales y tópicos como la vestimenta, la escenografía, los gestos o el encuentro con el contexto y el decorado contribuyen con sus componentes atrayentes y simbólicos.

*Francisco José Sánchez Montalbán*





## ARTURO CERDÁ Y RICO, «INTRODUCIENDO LA BARCA»



Arturo Cerdá y Rico, médico de profesión, vinculado al universo vivencial de artistas tan significativos como el pintor López Mezquita, es un referente cimero para la fotografía abierta a la codificación de modos y costumbres en una comarca como la de Sierra Mágina, territorio atendido por la mirada de éste fotógrafo, cuya poética tiene mucho de lo que Luis Buñuel llamó «geografía humana».

De aquí el concepto de mirada detenida que predicen las fotografías de Cerdá; especialmente tenaz y, de algún modo, señor del predio, a quien gustó participar de la bohemia ilustrada con cierto aliento de fibra humanista sensible a los costumbres del agro jaenés de su tiempo.

Sin embargo, la instantánea aquí reproducida, corresponde a una mirada diferente. El mar como tema: primero, de pintores y, después, de fotógrafos, está considerado como un motivo surgido de un concepto de nueva mirada o, para tratar de precisarlo de modo más acorde con la realidad, de mirada moderna.

Hasta el siglo XVIII, el mar se vio entrelazado y, por consiguiente, atezado por una serie de leyendas no exentas de significado bíblico. Según el Génesis, las aguas eran restos de sustancias sobre las que se había formado la naturaleza. Monstruos como el Leviatán que consagró en la Biblia el carácter teratológico del pez, procedía del océano caótico que estrellaba sus olas sobre las rocosidades de los arrecifes y agitaba con turbulencia la placidez de las arenas más tranquilas de la costa.

### PAISAJE MARINO

Sí, fue en el siglo XVIII cuando el paisaje marino comenzó a recibir un tratamiento más benévolo, relacionado con cierta atención que, por un lado, tiene que ver con el mandato divino y, por otro, con aspectos afines al proyecto que, en 1751, habían iniciado D'Alembert y Diderot.

En cuanto hace a lo primero, teólogos del siglo XVIII sostuvieron que El Creador dispuso el mar para el bien de los hombres: la sal impedía que el agua se corrompiera asegurando la pesca para su alimento; las mareas hacían viable la depuración de las aguas, los vientos servían para refrescar y defender la tierra del calor del sol... Lo segundo, entre otras razones de pensamiento ilustrado, tiene que ver con la cultura del viaje.

Para la pintura de *vedute*, el mar tuvo tanta importancia como el obligado viaje a Italia para el *grand tour*. Hablar de esto, requiere convocar en nuestro auxilio aunque sea un solo nombre de pintor. Sí: el de Giovanni Antonio Canal, llamado «Canaletto», cuya influencia se extiende a los paisajistas ingleses del siglo XVIII y, de algún modo, viaja por los filamentos sensibles de poetas prerrománticos como Lord Byron en versos como este: «el poder del hombre acaba en la costa». Más, conviene advertirlo, no toda la sustancia del verso citado pertenece al poeta; probablemente haya en el algún germen vivificador que lo alimenta desde muy antiguo: en efecto, en 1580, la Reina Isabel de Inglaterra le recordaba a Su Majestad católica el Rey de España lo siguiente: «La propiedad del océano no puede ser bien de ninguna nación ni de ninguna persona, pues ni la naturaleza ni la tradición permiten una posesión de ese tipo».

Nada de esto escapa a los pintores franceses del XIX, especialmente a los del último cuarto del siglo. Los impresionistas velaron sus armas más sensibles en el reflejo de la luz sobre el agua; bien sobre las transparencias del sol sobre el mar, o sobre las aguas del Sena más conmovidas o remansadas, según las épocas del año y los diferentes reflejos que pueden advertirse sobre ellas, y se despidieron –así lo hizo Monet– pintando nenúfares meciéndose sobre el agua mansa de un estanque creado por el citado pintor.

Lo uno y lo otro forman parte de esa libertad moderna a la que sigue aspirando el ser humano, cuyo horizonte percibe a partir de la costa. Por ejemplo, en esa costa mediterránea en la que Sorolla, el pintor más dotado de cuantos aspiraron a atrapar la luz solar, contempla con toda la poética de la nueva ilustración nacida del Krausismo, el constante faenar de los pescadores valencianos sobre las playas de la Malvarrosa, precedente de esta bellísima instantánea de Cerdá.

A mi ver, aquí está ese universo de mirada moderna, equilibrado de composición y sujeto por una luz tamizada que, en lugar de sacar la barca como en el cuadro de Joaquín Sorolla, la introduce en ese territorio marino y misterioso en que los hombres pierden el poder. Todo ello sucede en la obra de Cerdá que figura al otro lado de la cartulina, bajo una luz de amanecida con violáceos acentos que tienen que ver con un concepto de color un tanto simbolista y, consecuentemente, bastante acorde con cierta sensibilidad juanramoniana.

Miguel Viribay Abad

