
Archivo Fotográfico Banco de España

De la albúmina al píxel



Sala de exposiciones
Banco de España, Madrid

09.04.2024 — 20.07.2024

Archivo Fotográfico
Banco de España

De la albúmina
al píxel

04 **Introducción**

07 **Sala 1 / El tiempo amarillo**

- 07 Galería de los representantes de la nación
- 09 Los retratos de Juliá
- 11 El reportaje de Laurent
- 14 Las primeras sucursales del Banco de España
- 15 Tarjetas estereoscópicas

19 **Sala 2 / La fotografía como documento**

- 19 José Irigoyen: retratos y galvanos
- 21 Retratos como sonetos
- 24 Geografías del Banco de España
- 26 El Banco en la prensa y en los libros. Fotograbado y fototipias
- 29 Tarjetas postales

33 **Sala 3 / De la edad de plata a la transición**

- 34 Alfonso XIII. Retrato institucional
- 37 Paisajes, arquitecturas, espacios
- 39 La eternidad vulnerable de los retratos
- 40 Puig Farran y el álbum de Barcelona
- 42 La cámara del oro
- 44 Tiempo de silencio: guerra y posguerra
- 47 Nombres propios
- 49 Actividad social. Las viviendas de Vista Alegre
- 51 El reportaje de Pérez de Rozas
- 53 Conferencia de la American Bankers Association
- 55 Los Madrazo y el cine Gong

59 **Sala 4 / Spain is different**

- 59 El mundo en color
- 62 Proyectos de futuro
- 64 Un centenar de estampas

69 **Sala 5 / Hacia la inteligencia artificial**

- 69 El Archivo como garante de la memoria
- 70 El universo digital

75 **Fotógrafos de la exposición**

Introducción

Las fotografías, sean artefactos o ficheros digitales, conforman la cultura visual y el patrimonio histórico del mundo, en una especie de fototeca de Babel infinita e inabarcable. Su común denominador es la perpetuación de la memoria, y al contemplarlas nos sumergen en su contenido y nos implican en lo que representan. Los fondos y colecciones fotográficas conservados en las instituciones constituyen excepcionales corpus documentales que forman parte de su patrimonio cultural. Su recuperación, análisis y difusión ha sido y es posible gracias a los archivos, que se ocupan de la custodia, conservación y difusión al objeto de reconstruir la historia mediante el análisis y la interpretación. De todo ello, el Archivo del Banco de España es un paradigma.

Más allá de su función de origen, la fotografía ofrece desde el detalle (el instante decisivo de Cartier-Bresson) significados universales. Como prueba y memoria, como testigo de los hechos, es fundamental en el estudio histórico, con similares valores que los textos escritos, y su consideración como elemento complementario ha sido superada al conferirle identidad propia. Es por ello que cobra especial interés para los estudiosos, atribuyendo o asignando a los archivos el rol de garantes de la memoria. Su uso y aplicación a la investigación la convierte en documento de referencia y por tanto en fuente nuclear.

El Archivo Fotográfico del Banco de España existe desde 2019. Surge como resultado de un importante trabajo desarrollado en su Archivo Histórico que ha dado valor, por primera vez, a un conjunto de documentos previamente dispersos y poco conocidos. Su creación es labor del equipo del Archivo Histórico del Banco y ha sido fomentada,

apoyada, animada y participada por la Secretaría General, la Vicesecretaría General y la División de Archivos y Gestión Documental, en las que está integrado el Archivo.

Constituye el testimonio de la imagen gráfica del Banco de España a lo largo de 150 años de presencia de la fotografía en la institución. Su estudio posibilita el acercamiento a matices de nuestra propia intrahistoria, poner rostro a personajes del pasado, conocer formas de trabajo desaparecidas e identificar a numerosos fotógrafos que han detenido con sus cámaras el tiempo del Banco de España. Su creación ha supuesto una evidente puesta en valor del patrimonio documental y ha ampliado nuestro conocimiento sobre la institución y sobre quienes han interactuado con ella.

Compuesta por más de 25 000 fotografías, acumuladas durante siglo y medio, la colección tiene un carácter documental. En su momento, estas fotografías formaron parte de los expedientes generados en la gestión administrativa de la institución (construcción de edificios, búsqueda de localizaciones, posibles sedes, calles, barrios y edificios en construcción, identificación del personal, tomas de posesión, organización de eventos, recepciones y reuniones) y se encontraban, por consiguiente, diseminadas por varias secciones, series y expedientes del Archivo. Por razones de conservación, hoy día se encuentran agrupadas en una colección, pero mantienen su vínculo inquebrantable con los documentos entre los que nacieron.

Las fotografías transferidas al Archivo del Banco no habían sido objeto de tratamiento hasta el año 2013, cuando dio comienzo un proyecto

que se prolongó hasta 2018. Los trabajos consistieron, principalmente, en la localización de las fotografías, su identificación, descripción e instalación en condiciones adecuadas de conservación, tareas todas ellas que, pareciendo sencillas, requirieron grandes dosis de esfuerzo, técnica y aplicación de metodología, pero también de inteligencia y pasión por los documentos. Finalmente, en 2020, fueron digitalizadas siguiendo directrices y estándares internacionales que posibilitan la preservación a largo plazo de los objetos digitales y la interoperabilidad con otros sistemas. Como resultado, se ha formado una colección de 25 000 originales en diversos soportes que se encuentran perfectamente identificados e instalados, digitalizados y disponibles para su difusión y utilización.

La exposición refleja en su título el ayer y el hoy, simbolizado con dos términos fundamentales en la historia de la fotografía: albúmina y píxel. El primero, vinculado a la democratización de la imagen desde su origen, y, el segundo, a la revolución de finales del siglo xx; es decir, dos formas de presentar la imagen en el pasado y en el presente¹.

La muestra comprende cerca de trescientas imágenes y sigue una línea cronológica desde mediados del siglo xix hasta la actualidad. Fotografías que resumen la vida y el desarrollo del Banco, y por extensión del país, en cinco secciones: El tiempo amarillo (siglo xix), La fotografía como documento (1900-1925), De la edad de plata a la transición (1925-1975), Spain is different (1975-2023) y Hacia la inteligencia artificial (siglo xxi).

Presentan tres aspectos claramente diferenciados, acordes a los modelos fotográficos de cada época: el retrato como elemento identificador, los espacios y la actividad de la institución. Los tres permiten lecturas y relecturas sociales desde los contenidos y, de manera concreta, sobre el urbanismo, la arquitectura, las obras públicas, las gentes y las costumbres.

Es también una forma más de ver y mirar, de contemplar desde lo particular a lo universal, añadiendo además un recorrido histórico por la técnica al mostrar originales obtenidos mediante diversos procedimientos y en distintos soportes: negativos y positivos en vidrio, papel y plástico, albúminas, cianotipos, gelatinas, diapositivas, ficheros digitales...

Esta exposición surge del compromiso del Banco de España con la sociedad, por el cual se desea compartir y poner a disposición de la ciudadanía el rico patrimonio histórico que custodia, para uso y disfrute de todos. Asimismo, al difundir sus fondos fotográficos, el Archivo del Banco de España cumple con varios de los objetivos fijados en el Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico presentado en 2015 por el Ministerio de Cultura, y fundamentalmente con dos: la promoción de iniciativas que faciliten el acceso al patrimonio fotográfico y fomenten su utilización por parte de investigadores y ciudadanos, y el desarrollo y promoción de estrategias de sensibilización social para el conocimiento, la valoración del patrimonio fotográfico y de la fotografía como documento histórico y como bien cultural.

1 La albúmina es una emulsión formada con clara de huevo mezclada con cloruro de potasio y yoduro de sodio. Al ser expuesta a la luz da una imagen de gran transparencia y detalle. El proceso fue inventado en 1847-1848 por Abel Niépce de Saint Victor para la obtención de negativos, y fue mejorado por Louis Désiré Blanquart-Evrard, quien el 27 de mayo de 1850 obtuvo positivos mediante contacto. Se empleó hasta finales del siglo xix. El término píxel deriva de *picture element* (elemento de la imagen) y se define como la unidad mínima que forma una imagen digital. Se visualiza como un punto o un cuadrado y constituye una unidad de medida de resolución. Se considera que fue inventado por Russell Kirsch en 1957.



Sala 1

El tiempo amarillo

«El fragmento de la realidad representa la perpetuación de la memoria».

Boris Kossoy

Miguel Hernández definió las albúminas decimonónicas como «tiempo amarillo» en *El rayo que no cesa*: «Algún día se pondrá el tiempo amarillo sobre mi fotografía». El Archivo Histórico del Banco de España conserva una magnífica colección de retratos y paisajes a la albúmina, de la que se ha realizado para la muestra una selección de originales: *Galería de los representantes de la nación* (1869), obra de Leopoldo Rovira; vistas de los edificios utilizados como primeras sucursales (León, Málaga) o bien ofrecidos como sede territorial y no aceptados (Alicante, Barcelona, Linares); retratos de empleados con los uniformes oficiales en la galería de Eusebio Juliá (1880), y el excepcional reportaje de la inauguración del palacio del Banco de España (1891) procedente del taller de Juana Roig, sucesora de Jean Laurent, imágenes con las que *La Ilustración Española y Americana* ilustró la noticia del acontecimiento y que confirman los valores documentales de la fotografía.

Se completa la sección con el artículo que la revista *Blanco y Negro* dedicó al taller de fabricación de billetes del Banco (1898), ilustrado con cinco imágenes de Christian Franzen, pionero del fotoperiodismo, y en el que se alude al laboratorio de fotografía y fotograbado que tuvo la institución. En otra vuelta de tuerca, las cámaras estereoscópicas popularizadas en el último cuarto de siglo permitieron contemplar el mundo en tres dimensiones, modelos que también se conservan en el

Archivo y de los que se muestran positivos en soporte vidrio y papel. Se cierra este grupo con cuatro monumentales edificios de bancos europeos contemporáneos al palacio de Cibeles y ubicados en Bruselas, Ámsterdam, Budapest y Milán.

Galería de los representantes de la nación

La fotografía como propaganda política tiene paradigma en la revolución de 1868 con el posado del Gobierno presidido por el general Francisco Serrano y Domínguez ante la cámara de Jean Laurent, imagen de la que se hicieron miles de copias para dar a conocer a los protagonistas de la Gloriosa. Los galeristas elaboraron a partir de entonces iconografías de los diputados, y una de las más difundidas fue la Asamblea Constituyente de 1869 realizada por Leopoldo Rovira, con estudio en el número 37 de la Rambla del Centro de Barcelona. La tituló *Galería de los representantes de la nación*, conformada por retratos a la albúmina recortados en óvalo y montados sobre cartones del grabador Martín Pujadas (36 × 29 cm). Se comercializaron sueltas y encuadernadas en álbumes. En cada lámina, sobre el retrato, se incluyó un motivo que representa la sublevación de la escuadra de Cádiz el 29 de septiembre de 1868, inicio de la revolución, y el escudo de la ciudad representada por el diputado. Al pie se añadieron el nombre, profesión, cargo, circunscripción y ciudad natal, más la firma y rúbrica originales.

Todos los retratos se enmarcaron en el escudo abreviado de España, un cuartelado de castillos y leones flanqueado por las columnas de Hércules y los dos hemisferios con la leyenda *Plus ultra*.



Retrato de Francisco Serrano Domínguez, 1869.
Fotografía: Leopoldo Rovira. Papel a la albúmina.

Debajo, los collares de la Orden del Toisón de Oro y de Carlos III, de los que penden las insignias de las cuatro órdenes militares españolas: Calatrava y Alcántara en los extremos (dos cruces flordelisadas), y Santiago y Montesa (a los lados de Carlos III).

La iniciativa de Leopoldo Rovira tenía antecedentes en modelos similares derivados de la pujante industria del retrato, pero no solo de políticos, sino de personajes vinculados a la cultura en general, imitando la popular *Galería de contemporáneos* de Disdéri, inventor de la *carte de visite*. Son ejemplo los trabajos de Alonso Martínez, Martínez de Hebert, Laurent o Juliá, quien estampó en el reverso de sus tarjetas un texto específico: «Editor de la *Galería de españoles célebres*». El francés Charles Monney, viajero empedernido por la España romántica, confeccionó y comercializó un mosaico con 72 retratos de los diputados de la

Asamblea Constituyente de 1869, competencia directa de las imágenes de Rovira.

La *Galería de los representantes de la nación* tuvo réplica y continuidad en experiencias oficiales de similares características formales, pero con pretensiones más ambiciosas. Un ejemplo fue la Junta de Iconografía Nacional, creada por Real Decreto de 13 de agosto de 1876 para la recopilación e inventariado de retratos de españoles ilustres, que tardó en desarrollarse hasta que el 15 de marzo de 1907 se aprobó el reglamento para reunir iconografía de los españoles distinguidos en la vida nacional. La fuente fueron los fondos de los estudios de los grandes retratistas (Franzen y Kaulak entre ellos), con los que se editó en 1914 el libro *Retratos de personajes españoles*. Tras la disolución de la junta, tal y como se indicaba en sus estatutos, los fondos pasaron a la Biblioteca Nacional en el año 1970.

Leopoldo Rovira Deloupy fue uno de los más prestigiosos retratistas. Lo justifica la magnífica galería decimonónica de la que se exponen quince de los 108 originales conservados en el Archivo Histórico del Banco de España. Nacido en Montpellier, se instaló en Barcelona hacia 1863, y un año después figura registrado en los anuarios comerciales de la ciudad con oferta de tarjetas de visita a cuyo dorso indicaba sus datos de manera escueta: «L. Rovira. Fotógrafo. Rambla del Centro, 37». En 1868 aparece en el *Anuario general del comercio, de la industria y de las profesiones*. El investigador Jep Martí ha identificado su actividad también en Lorca (1861-1864), Valencia, Madrid y Mataró. En su estudio posaron intelectuales, políticos y artistas, entre ellos Antonio Gaudí, a quien retrató en 1879. Se anunció con todo lujo de detalles: «Establecimiento fotográfico montado según los últimos acontecimientos. Se hacen toda clase de retratos, desde el microscópico al de tamaño natural, así como toda clase de reproducciones». Rovira formó en su estudio a profesionales de relevancia, entre ellos a José Rodrigo Navarro-Casete (Lorca, 1837-1916). Falleció en 1895.

Los retratos de Juliá

Un grupo de empleados del Banco de España posó en el estudio de Eusebio Juliá, uno de los más prestigiosos retratistas de la segunda mitad del siglo XIX. En un rincón de la galería del número 27 de la calle del Príncipe el fotógrafo montó el escenario para inmortalizar a cuatro parejas: mozo y cobrador, dos celadores, dos porteros, y ordenanza y mozo, ocho personajes frente al objetivo de la cámara, apoyados sobre el atrezzo de cartón piedra (chimenea, columna, silla y mesa) para aguantar sin moverse durante el tiempo de exposición.

En el tocador se enfundaron el uniforme, se acicalaron y adoptaron el porte responsable del deber. La sesión fue breve pero intensa. Todos excepto uno miran a cámara, dignos, atentos a las indicaciones del operador. Visten abrigo, chaquetón, camisa blanca con pajarita y gorra con distintivo metálico. Unos con bigote al uso y otros con la barba poblada, densa. El más viejo de los porteros presume su antigüedad mostrando la leontina del reloj de bolsillo, y disimula el



Porteros, ordenanza y mozo del Banco de España con uniformes reglamentarios. Ca. 1874. Fotografía: Eusebio Juliá. Tarjetas cabinet. Papel a la albúmina.

nerviosismo escondiendo la mano en el bolsillo y adoptando un aire condescendiente.

Parece poco probable que las imágenes se tomaran para disponer de un registro de identificación de empleados. El hecho de que en las fotografías solo estén consignados los cargos profesionales y no los nombres de los retratados, y de que uno de ellos aparezca posando de espaldas, hace pensar que se utilizaron para documentar el vestuario de las categorías profesionales que, por normativa interna, estaban obligadas a vestir uniforme. Las fotografías, que fueron tomadas en Madrid entre 1874 y 1884, fueron, probablemente, enviadas desde allí a las recién creadas sucursales con el fin de comunicar de modo visual la uniformidad del vestuario de las escalas más bajas del escalafón. Desde 1874 el Banco había iniciado la creación de su red de sucursales con la apertura de varias sedes territoriales y resulta lógico pensar que se produjera este tipo de comunicación. Refuerza esta hipótesis la circunstancia de que estas cuatro fotografías, tomadas en el estudio fotográfico de Juliá en Madrid, fueran halladas entre la documentación de la sucursal de Cádiz. Más allá de la memoria, del contenido, del artefacto, esas fotografías en tarjetas «cabinet» (16 × 11 cm) nos remiten a las normas del momento, a la idiosincrasia, a la cultura en el más amplio sentido del término. Antes de pegar las albúminas definitivas en los cartones se hicieron pruebas de diversos tonos al gusto de los protagonistas. Las tarjetas «cabinet» se denominaron también «álbum» y «americana», y fueron introducidas en España desde Francia en 1867 por Jean Laurent, como indica una nota de *La Correspondencia de España* fechada el 29 de junio de ese año: «Última novedad fotográfica: tarjetas americanas. Primer ejemplar 10 reales; las demás a 5 rs. La fotografía de J. Laurent, carrera de San Gerónimo, 39, es la primera que ha introducido en España esta nueva clase de retratos, que ha merecido del público tanta aceptación que se desestiman ya por completo los de tarjeta ordinaria. Se hacen en la referida fotografía por el precio que hasta ahora se pagaba por las tarjetas ordinarias las nuevas tarjetas americanas, que ofrecen la singular ventaja de ser a la vez retratos pequeños y grandes. Gran rebaja de precios en las tarjetas ordinarias motivada por la introducción de las nuevas americanas. Primer ejemplar

10 reales; las demás a 5 reales. Tarjetas ordinarias: primer ejemplar en dos posiciones, 24 reales; las demás tarjetas a 4 reales».

En el preciosista reverso, impreso en tinta violeta o morada y plagado de medallas justificativas de los galardones, se advierte la condición del autor como jurado en la Exposición de Madrid de 1873, y del premio ganado en Viena ese mismo año, garantía de profesionalidad.

Eusebio Juliá (Madrid, 1830-1895) era hijo de un músico del cuerpo de alabarderos, estudió música y pintura en París, y en 1855 abrió en Madrid su primer taller de fotografía (calle de la Visitación, 1). Fue retratista oficial de la reina Isabel II y cronista de la transición entre los reinados de Amadeo I y Alfonso XII, monarcas que mantuvieron su privilegio en la Casa Real. Su esposa, Sebastiana Vaca, fue también fotógrafa, y ambos ampliaron el negocio con dos galerías: una en el número 22 de la calle del Príncipe, donde retrató a intelectuales, artistas y políticos, y otra en París (Rue Faubourg Saint Denis, 50). A mediados de la década de los sesenta anunció en el reverso de sus *cartes de visite* la edición de la *Galería de españoles célebres*, compuesta por retratos de intelectuales, políticos, y artistas. Obtuvo Medalla de Oro en la Exposición Universal de París de 1867 con un retrato infantil, y a partir de ese año publicó almanaques confeccionados con retratos y textos de literatos; en el del año 1872 incluyó 33 personajes, entre ellos: Ramón de Campoamor, Manuel Fernández y González, Eugenio Hartzenbusch y Mesonero Romanos. En 1873 viajó a Venecia para tomar imágenes de la ciudad y a finales de siglo colaboró en varias publicaciones periódicas, entre ellas *La Ilustración Española y Americana* y la especializada en toros *Soly Sombra*.

De su actividad comercial y formativa nos da idea el anuncio insertado en la revista *Caminos de Hierro* en 1872: «Fábrica especial de aparatos de fotografía y depósito de lunas de la gran fábrica de Saint Gobaín et Ciry, mejorado constantemente con cuantos inventos se realizan para la fotografía en Europa [...] Es el único en Europa, dedicado a los retratos de niños y trabajos instantáneos [...] Se encarga de la construcción y surtido de galerías y da lecciones a los aficionados. Tiene a la venta retratos de la mayor parte de los hombres políticos de todos los partidos, de los principales literatos, y de gran número de artistas

dramáticos y notabilidades en todos los ramos del saber humano; profusión de vistas estereoscópicas y otras de gran mérito y tamaño».

Fue premiado en varias exposiciones universales y galardonado por la Sociedad Económica Matritense. Recibió la Medalla de Caballero de las Órdenes de Carlos III y de Isabel la Católica, y representó en España a las firmas Ross de Londres (fabricante de objetivos), V. Monckoven de Viena (inventor de un aparato para ampliaciones), y a otras acreditadas fábricas de Berlín, París, Dresde y Múnich. Poco antes de fallecer, en 1895, traspasó la galería al fotógrafo Fernando Debas. Ramón Gómez de la Serna le dedicó un emotivo texto en *La sagrada cripta de Pombo* al hacer memoria de sus almanaques: «Juliá todos los años fabricaba unos libros [almanaques] con treinta fotografías directas y muchas poesías y artículos... Estos libros son de lo más conmovedor que se puede encontrar en las librerías de viejo. Cuando me encuentro algún nuevo ejemplar lloro sobre él como ante el álbum al fin rescatado».

El reportaje de Laurent

El Archivo del Banco de España conserva un extraordinario conjunto de fotografías del edificio de la plaza de Cibeles tomadas a finales del siglo XIX por la firma Laurent. La más antigua fue captada hacia 1886 y muestra una grúa de vapor en primer plano elevando los materiales durante la construcción. Cinco años después, en 1891 y con motivo de su inauguración, se realizó un reportaje compuesto por nueve imágenes que muestran el exterior y algunos espacios interiores, si bien los positivos conservados fueron realizados por Juana Roig, sucesora de Laurent, entre 1915 y 1921, años en los que se hizo cargo de la galería fotográfica.

En la Bolsa de Madrid se conserva una toma exterior del edificio, firmada el 3 de marzo de 1891 por el gobernador Cayetano Sánchez Bustillo en recuerdo de la inauguración, que alimenta la hipótesis de la existencia de un conjunto de albúminas generadas con el propósito de ser

Madrid. Banco de España. Escalera principal. 1891.

Fotografía: Laurent y Cía. Copia posterior de Juana Roig. Plata en gelatina.



regaladas a instituciones y personalidades de la cultura y la política. Por otra parte, incide en la visión comercial de Laurent y sus sucesores, justificada desde origen con las paradigmáticas series de *cartes de visite* iniciadas con el retrato de grupo del Gobierno revolucionario de 1868 presidido por el general Serrano, o por los mosaicos de toreros, artistas y políticos.

El objetivo del trabajo fue documentar los aspectos más significativos del edificio (exterior, puertas de acceso, escalera principal, patios de operaciones y cajas de alquiler), y las fotos sirvieron de modelo para los grabados publicados en marzo y abril de 1891 en *La Ilustración Española y Americana*. Fueron halladas recientemente y de modo inesperado en los fondos del Archivo del Banco, donde habían permanecido escondidas a los ojos de todos, manteniendo por ello una conservación excepcional. Se trata del testimonio más auténtico y casi único del edificio tal y como se imaginó y construyó, ya que no se conservan los planos de Eduardo Adaro, principal

arquitecto del proyecto, ni tampoco la mayor parte de los dibujos de los numerosos detalles decorativos que adornan el edificio. En la muestra se exponen nueve originales de la firma Laurent, además de una albúmina de Joseph Lacoste, otro de los sucesores de Laurent.

LOS FANTASMAS DE LAURENT La introducción de la figura humana fue una práctica habitual en la fotografía del siglo XIX, constituyendo un recurso como referencia espacial. Laurent y sus sucesores incorporaron tipos intencionadamente, convirtiendo a muchos de ellos en fantasmas, en especial a los que se movían durante la toma. En la albúmina de la Bolsa de Madrid, montada sobre cartón con el texto impreso *ad hoc* «Banco de España; J. Laurent y Cía. Fotog. Madrid», aparecen varias personas en la calle junto a los tranvías de mulas, imagen seductora por su contenido y excepcional como documento por la representación de una España finisecular ajena a los avatares futuros del 98. En ella aparecen

Madrid. Banco de España. Patio de caja de efectivo. 1891. Fotografía: Laurent y Cía. Copia posterior de Juana Roig. Plata en gelatina.



un lector de periódico, probable cesante en busca de empleo, el cochero que cuadra las cuentas o los paseantes en cortes criticando a políticos. También en la imagen del patio de caja de efectivo aparecen figuras: vigilantes y limpiadores en un momento de su trabajo cotidiano. Esta incorporación de personas a la escena contribuye a transmitir una impactante sensación de momento detenido en el tiempo.

Jean Laurent y Minier (Garchizy, 1816-Madrid, 1886) desarrolló su actividad en España a partir de 1843 como jaspeador, actividad por la que recibió una Medalla de Bronce y otra de Plata en las Exposiciones industriales de 1845 y 1850. En octubre de 1856 abrió galería fotográfica en el piso cuarto del número 39 de la carrera de San Jerónimo, junto al Congreso de los Diputados, y a partir de 1868 instaló dos tiendas de comisionado, una en Barcelona y otra en París, que trasladó sucesivamente del número 27 al 90 de la Rue de Richelieu y, posteriormente, en 1881, al número 7 de la Rue Drouot. Se relacionó con la corte y obtuvo el título de fotógrafo de S. M. la Reina en 1860. Inmortalizó a políticos, intelectuales y artistas de su época, y viajó impresionando negativos de gran formato de monumentos y obras de arte. Contrató, además, a un equipo de profesionales a los que facilitó laboratorios portátiles, cámaras y objetivos. Creó un archivo para la comercialización de copias y a partir de 1861 editó catálogos generales y temáticos. En 1862, en varias publicaciones, entre ellas *Clamor Público* y *La Iberia*, se le considera uno de los comerciantes más influyentes en la capital. Por entonces elaboró el álbum *El Real Museo de Madrid. Tomo primero. Escuela española*, con albúminas de pinturas. Se asoció con José Martínez Sánchez y ambos patentaron el papel leptográfico (1866), que permitía obtener positivos de mayor calidad. En 1872 ofrecía en su catálogo más de 3 000 negativos de temática variada: arquitectura, obras públicas, pintura, escultura, monumentos y temas populares.

En 1874, amplió la empresa y se asoció con su hijastra Catalina Melina Dosch y el librero Manuel Sánchez Rubio con quienes constituyó J. Laurent y Cía. Tres años después Rubio abandonó el negocio. En 1879 editó el catálogo *Nouveau guide du touriste en Espagne et Portugal. Itinéraire artistique*, con texto introductorio de

su yerno Alfonso Roswag. En 1881 traspasó su parte a Catalina Melina y hasta su muerte se dedicó a engrosar el archivo con nuevas tomas (ferrocarril, tauromaquia, arquitectura, etc.). En 1884 encargó, junto a su hija y yerno, al arquitecto Ricardo Velázquez Bosco la construcción de un palacete en el número 16 de la calle Granada, que fue vivienda, estudio y taller, y donde falleció en 1886.

Tras su muerte, la firma apareció sucesivamente como Sucesores de J. Laurent, L'ancienne Maison Laurent, C.^a M.^a Dosch Succr. y J. Laurent y Cie. Photographes éditeurs. Entre 1893 y 1900 Roswag cedió el negocio a Juan María Gamoneda García del Valle, si bien lo regentó su hermano Eudoro Gamoneda. Después tendría varios propietarios: Joseph Lacoste, Juana Roig, N. Portugal y Joaquín Ruiz Vernacci. Todos ellos ampliaron el fondo, que fue adquirido en 1975 por el Ministerio de Cultura (40 000 negativos de los que aproximadamente 12 000 se atribuyen a Laurent). Ana Gutiérrez descubrió su tumba en el cementerio de la Almudena de Madrid.

Joseph Lacoste y Borde (Tournous-Devant, Francia, 1872-¿?) se hizo cargo del estudio de los herederos de Laurent a partir de 1900 en el 7 de la calle del Pacífico, que trasladaría en 1901 al 2 de la plaza de las Cortes, entrada por el 18 de la calle del Turco. En ese primer periodo firmó las fotos como Antigua Casa Laurent. J. Lacoste Sucesor. Fue miembro de la Real Sociedad Fotográfica y el conde de Romanones le nombró fotógrafo oficial del Museo del Prado. En julio de 1902 se asoció con el fotógrafo Ángel Redondo de Zúñiga, redactor jefe de la revista *La Fotografía* y secretario general de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid, con quien formó la sociedad Laurent. J. Lacoste y Compañía, trasladando el negocio a la carrera de San Jerónimo, 53, y el taller de fototipia e imprenta a la calle Cervantes, 28. En 1904 disolvieron la sociedad y Lacoste continuó con la empresa. Colaboró con numerosas publicaciones periódicas y documentó los principales sucesos de la capital, entre ellos el desfile de la boda de Alfonso XIII con Victoria Eugenia de Battenberg en 1906. Su nombre, así como la referencia Laurent y Lacoste, aparecieron indistintamente al pie de las fotografías, lo que indica que respetó las obras realizadas por su predecesor. En 1912 publicó una nueva edición del *Catalogue de la Collection*

photographie Laurent con piezas del Museo del Prado, y en 1913 inauguró el Salón Lacoste, destinado a la exposición de pinturas. A partir de 1914 le sucedieron en el negocio los citados Juana Roig, N. Portugal y Joaquín Ruiz Vernacci.

Las primeras sucursales del Banco de España

Las fotografías más antiguas que se conservan de las sucursales del Banco de España en su Archivo datan de 1880. Las primeras sedes territoriales se abrieron en Valencia y Alicante en 1858, bajo el amparo de la Ley de 28 de enero de 1856, que permitía la creación de entidades de emisión y descuento en ciudades donde no existieran previamente sucursales del Banco de San Fernando (1829-1856). Esta ley también otorgó a la institución su denominación definitiva como Banco de España. El resto de sucursales —hasta un total de setenta— se establecieron a partir del Decreto de 19 de marzo de 1874, firmado por el ministro de Hacienda José Echegaray y Eizaguirre, que concedió al Banco de España el monopolio de emisión de billetes, tras el cual fue intensa la labor de búsqueda de sedes a lo largo de la geografía española, instrumentos imprescindibles en la labor de expansión del billete.

Durante 1874 se abrieron sucursales en Barcelona, Bilbao, Cádiz, La Coruña, Málaga, Oviedo, Palma, Pamplona, San Sebastián, Valladolid, Vitoria y Zaragoza, que, sumadas a Valencia y Alicante, hacían el número de catorce. Nuevas aperturas se produjeron en los siguientes años, especialmente entre 1884 y 1887, resultando que hacia finales del siglo las sucursales abiertas sumaban 58, en 1932 había 68 y las últimas —Ferrol y Ceuta— abrirían sus puertas en 1945 y 1957, respectivamente. Por otra parte, las representaciones del Banco fuera de España comenzaron en 1902 con la apertura de las agencias de Londres y París, seguidas por Berlín en 1903. Tánger se abrió en 1909 y en 1920 lo hicieron Larache y Tetuán.

Tras el Decreto de 1874 varios de los antiguos bancos emisores se fusionaron con el Banco de España, aportando en la operación los edificios que poseían. Es el caso, entre otros, del Banco de San Sebastián, el Banco de Sevilla, el Banco Balear o el Banco de Málaga, cuyos inmuebles

fueron reutilizados por el Banco de España para instalar sus primeras oficinas. Como ejemplo de ello, el edificio del Banco de Málaga, localizado en la Alameda Hermosa y del que se expone una albúmina de 1896, fue la sede del Banco de España en la ciudad durante más de sesenta años, hasta que en 1936 se trasladó a otro edificio en la avenida de Cervantes, proyectado por el arquitecto José Yárnoz Larrosa en 1933. Desgraciadamente, poco después del traslado, en febrero de 1937, en plena Guerra Civil, el antiguo edificio fue bombardeado, quedando en un estado de ruina tal que hubo que proceder a su demolición.

En los primeros años, en gran parte de los casos se recurrió al régimen del inquilinato, hasta que se fueron construyendo nuevos edificios diseñados *ex profeso* como edificios bancarios. Es el caso de León, donde se alquiló el palacio del Conde Luna en la plazuela del Conde, en el centro político de la ciudad medieval. De este se expone una fotografía de finales del siglo XIX con un mercadillo de aldeanos delante de ella. El edificio, construido en el siglo XIV por orden de Pedro Suárez de Quiñones, era propiedad de María Álvarez Carballo y Bueno, que lo arrendó al Banco de España entre 1890 y 1903.

En la labor de compra o alquiler de edificios para albergar las sucursales se recopilaron imágenes de gran interés, tanto por su contenido como por su autoría, que nos dejan testimonios únicos de las ciudades y las arquitecturas del momento. De este modo, ha llegado a nosotros una fotografía de la plaza del Duque de Medinaceli, en Barcelona, captada por Laurent en torno a 1880, que fue enviada al subgobernador del Banco por el director de la sucursal de Barcelona proponiendo el cambio de sede a uno de los edificios de la plaza; o una imagen de un edificio de Linares, en la calle de la Virgen del Linarejo, ofertado en alquiler en 1895, y la casa del marqués de Escalambre, en la Explanada de Alicante, en una albúmina de 1880.

Muy pronto se inicia la construcción de edificios de nueva planta, especialmente en aquellas localidades en las que no se encontraron construcciones adecuadas a las necesidades del Banco. Es el caso de Valladolid (1877), San Sebastián (1883) o Segovia (1893), todos ellos ejemplos perdidos de aquella primitiva etapa de la arquitectura del Banco de España, pues ya



Arriba: Barcelona. Plaza del Duque de Medinaceli. Edificio ofertado para sucursal. Ca. 1880. Papel a la albúmina. Abajo: León. Banco de España. Plaza del Conde de Luna. Ca. 1890. Copia posterior.

en el siglo xx muchos de esos edificios fueron demolidos para construir, en los mismos solares, otros más modernos y aptos a las nuevas necesidades que andando el tiempo se habían ido definiendo. Destacamos entre ellos el edificio de Valladolid, encargado al arquitecto Pedro Martínez Sangrós en 1877 y levantado en la calle Duque de la Victoria, 28. A este edificio le cabe el honor de ser el primero construido en la historia del Banco de España por encargo de la institución, incluso antes que la sede de Madrid.

De este inmueble, demolido en 1954 para la construcción de uno nuevo en el mismo solar, que se encargará al arquitecto Romualdo de Madariaga, se conservan magníficas fotografías realizadas por Enrique Gilardi Silva en 1929.

Tarjetas estereoscópicas

Los autores y empresas editoras españolas y extranjeras positivarón y distribuyeron tarjetas



Madrid. Banco de España. Positivos estereoscópicos en papel y vidrio. Ca. 1900. Papel a la albúmina y plata en gelatina (vidrio).

estereoscópicas con la imagen del Banco de España como parte de la oferta a los coleccionistas, docentes y *amateurs*. El edificio, por su arquitectura y su privilegiada situación en la plaza de Cibeles, fue uno de los más fotografiados por profesionales y *amateurs* tras su inauguración en 1891. En la exposición se muestran cinco originales estéreos (tres tarjetas y dos positivos en soporte vidrio) más el detalle de un positivo en papel a la albúmina, todos con imágenes del exterior. La Casa Editorial Alberto Martín de Barcelona, caracterizada por su alta producción y la gran calidad de sus trabajos, publicó el *Atlas geográfico de España y Portugal*, conjunto de tarjetas estereoscópicas

en el que incluyó una vista exterior del edificio con cita explicativa en el reverso: «Este palacio se inauguró el 3 de marzo de 1891. La primera piedra la había colocado S. M. D. Alfonso XII en 1884. Ocupa la esquina de la calle de Alcalá y paseo del Prado. Costó quince millones de pesetas. Es todo de piedra labrada, hierro y cristal. La escalera principal, de mármoles, artísticas vidrieras y ricas pinturas, es grandiosa y notable e igualmente las restantes del edificio».

Desde mediados del siglo XIX las tarjetas estereoscópicas fueron objeto de divertimento y coleccionismo. El extraordinario invento permitía contemplar las imágenes en tres dimensiones, obtenidas mediante una cámara especial

de dos objetivos situados a una distancia similar a la que separan los dos ojos (unos 65 mm). Las imágenes resultantes al ser visionadas con un aparato *ad hoc* producían la ilusión de efecto tridimensional.

Tres de las grandes empresas estadounidenses dedicadas a la producción de tarjetas estereoscópicas incluyeron en sus colecciones vistas del Banco de España: Underwood and Underwood, American Stereoscopic Company y Keystone View Company. De todas se conservan originales en la Biblioteca del Congreso de Washington, fechados entre 1902 y 1908.

La historia de la estereoscopia fotográfica se remonta a 1849, cuando David Brewster obtuvo varias vistas con cámara binocular; en 1851 se expusieron en la muestra universal de Londres algunos daguerrotipos tomados con cámaras estereoscópicas por Jules Duboscq, y en 1856 J. B. Dancer perfeccionó el método para conseguir tomas de mayor calidad. Los positivos en papel obtenidos a partir de los negativos en vidrio se montaban en cartones y se comercializaban a precios económicos, auspiciando así el coleccionismo. En 1859 Charles Leander Weed difundió en Estados Unidos las primeras vistas de San Francisco, Sacramento y Yosemite, y en 1864 Jules Michaud editó series de paisajes y monumentos mexicanos. En 1858 se vendieron en Inglaterra millones de copias, y la producción continuó al mismo nivel hasta bien entrado el siglo xx por empresas como London Stereoscopic Company (Gran Bretaña), Richard Frères, Ferrier, Levy o Braun (Francia), y George Washinton Wilson, American Stereoscopic Company, Lawrence & Houseworth o Houseworth & Company, Underwood and Underwood, Keystone, Kilburn Brothers y Continental Stereoscopic Company (Estados Unidos).

Tras un periodo experimental la estereoscopia vivió una larga etapa de esplendor que culminó con el cambio de siglo y la edición de los *boxed sets* (grupos estuchados), con modelos curvados para facilitar la visión en relieve. Los visores, denominados estereoscopos al igual que las cámaras, habían sido ideados por F. A. Elliott en 1837 y fueron perfeccionados por Charles Wheatstone, quien los patentó en 1838 para su aplicación a los dibujos. En fotografía, se usaron los de David Brewster (1844) y Holmes (1850). Antonio

Rave presentó el aparato en 1862 en la revista científica y literaria ilustrada *La Abeja*: «Definido etimológicamente, según nombre derivado del griego, en un instrumento que enseña todos los objetos en relieve. La primera parte de la palabra significa cuerpo sólido, cuerpo saliente u objeto real; la segunda parte significa “visión”. El nombre pues de estereoscopio indica “visión en relieve”».

Uno de los visores más curiosos por su forma fue el Taxiphote de Jules Richard, fabricado a partir de 1891 y que permitía visualizar hasta veinticinco placas de vidrio mediante un desplazamiento automático. Después se patentaron el modelo de Cazes (1895) y el Verascope Richard (1913), utilizado por profesionales y viajeros.

En España, el interés por la foto estereoscópica surgió desde sus inicios y cobró relevancia a mediados del siglo xix, anunciada en la prensa como artificio cuasi mágico. El *Diario Oficial de Avisos, El Isleño y El Mallorquín* (estos dos últimos de Palma) insertaron notas en 1859: «Estereoscopos y vistas de las principales ciudades y monumentos de Francia, Italia, Suiza, Tierra Santa, España y de estas islas Baleares, desde el ínfimo precio de 12 cuartos a 4 pesetas una». Alcalá Galiano en el artículo «Variedades. La luz y la fotografía», publicado en *La Época* el 21 de diciembre de 1860, escribió: «Con un estereoscopio viaja uno sin moverse de su silla. De Pekín salta uno a Washington sin sentirlo; del Nilo pasa uno al Niágara sin cansarse por tan larga travesía. Y este milagro se hace con dos cristales y la fotografía. Nuestra cabeza es también un estereoscopio lleno de visiones fantásticas que nos deleitan, pero se quita un cristal y adiós una ilusión; aparece otro, huye en seguida y abrir una esperanza... Un estereoscopio es la imaginación materializada y la memoria hecha de carne y hueso».

Prácticamente todos los investigadores e intelectuales del primer tercio del siglo xx se sirvieron de este tipo de cámaras para obtener positivos con los que documentar sus trabajos. En los cenáculos culturales y en las sociedades fotográficas se organizaron veladas con proyecciones y concursos específicos. Después de la Segunda Guerra Mundial dejaron de emplearse y fueron recuperados en la década de 1980 con modelos como Nimslo, de cuatro objetivos para imágenes en tres dimensiones.



TELEFONOS

TELEFONO
Nº 930

Sala 2

La fotografía como documento

«Mientras la fotografía exista,
ellos seguirán viviendo».

Julio Llamazares

En el primer tercio del siglo xx el Banco de España pasó a ser emblema de la renovación tras el desastre del 98. Se fotografiaron los espacios ofrecidos para las sedes (Granada, Cartagena, Tortosa o Alcoy, entre otros), y los nuevos edificios pasaron a ser espejo de las ciudades por su ubicación y arquitectura, con ejemplo en Oviedo, Valencia, Badajoz, Bilbao y Vitoria. El emblema fue la sede de Madrid, en pleno paseo del Prado, frente a los palacios de Linares y Buenavista, con vistas hacia Atocha, el Retiro y la Puerta de Alcalá, y con la fuente de Cibeles como testigo de su nacimiento. El chaflán, mirando al Norte, se dibujó como la proa de un barco, una punta de lanza en la nueva estética de la ciudad, reproducido en las fototipias y en las tarjetas postales impresas por millones y de las que se expone una significativa muestra.

El conjunto de retratos expuesto corresponde a empleados del Banco y comprende dos grupos con función identificativa como parte de los expedientes personales: el primero, realizado por el fotógrafo oficial José Irigoyen alrededor de 1906, y, el segundo, las tomas de estudio de diversa autoría. Todos confluyen en un denominador común: la dignificación del personaje. En el caso de Irigoyen la técnica es igual para todos los retratos, mientras en el segundo grupo, por la diversidad de autores, se advierten fondos planos o difuminados, acabados en brillo o satinado,

emulsiones al carbón y otros detalles que se aprecian en los soportes secundarios. De gran interés son los retratos modelo Bertillon (de frente y perfil) procedentes de la sucursal de París, inspirados en las fotografías de reconocimiento empleadas en instituciones policiales y penitenciarias francesas. Por último, la actividad institucional queda representada en el retrato de grupo del Consejo de Gobierno de 1911, realizado por Alonso.

José Irigoyen: retratos y galvanos

El primer fotógrafo en plantilla del Banco de España fue José Irigoyen Zabaleta (Hernani, 1865-Madrid, 1911), vinculado a la institución desde el 12 de diciembre de 1903 hasta el 16 de julio de 1907, periodo en el que se encargó de la reproducción de clichés y galvanos en la sección de Fabricación de billetes y en el que generó un interesante corpus de retratos de empleados, de los que se expone una significativa selección.

Irigoyen había ejercido previamente el fotoperiodismo en la revista *Blanco y Negro* y en *ABC* desde su fundación en 1903. Se especializó en fotografía taurina, fue tertuliano del Gran Café de Madrid y cofundador del semanario *Pan y Toros* (1896), donde se responsabilizó de la información gráfica. Publicó además en *Nuevo Mundo* (1895), *Sol y Sombra* (1896), *La Fiesta Nacional* (1908), *Respetable Público* (1908-1910) y *El Toreo* (1911). El 5 de abril de 1911 salió el primer número de *Arte Taurino*, publicación para la que realizó sus últimas instantáneas en la plaza de toros de Madrid, una de las cuales fue portada: Vicente Pastor en la corrida de la Asociación de la Prensa.



Empleados del Banco de España en Madrid. Carmen Esteban Santa María, moza encargada del servicio de retretes, y Bartolomé Maura Montaner, grabador de la Fábrica de Billetes. 1905-1907. Fotografías: José Irigoyen Zabaleta. Plata en gelatina.

Empleados del Banco de España en Madrid. Juan Sotillo de la Fuente, sereno, y Engracia Herranz Esteban, moza encargada del servicio de retretes. 1905-1907. Fotografías: José Irigoyen Zabaleta. Plata en gelatina.

Reconocido como pionero del reporterismo gráfico por sus contemporáneos, falleció repentinamente el 3 de abril de 1911 y fue sepultado en el cementerio de la Almudena. *ABC*, *Blanco y Negro*, *El Imparcial*, *El Liberal*, y todos los periódicos taurinos le dedicaron necrológicas. Don Pío, crítico de *Arte Taurino* escribió: «Durante la noche estuvo revelando las placas obtenidas y tirando pruebas de sus últimos trabajos, hasta que le faltaron las fuerzas».

En consonancia con los avances técnicos y tendencias que en el ámbito de la identificación de personas se estaban produciendo en otras instituciones desde finales del siglo XIX, el Banco de España acordó, en noviembre de 1905, introducir en los expedientes personales las fotografías de los empleados acompañadas de sus firmas manuscritas. Según investigaciones del Archivo, para cumplir con este objetivo, Irigoyen, fotógrafo en plantilla, debió de realizar más de trescientos retratos de empleados. Estas imágenes iguales en su presentación, formato y técnica (semiperfiles de plano medio resueltos en imperfectos óvalos sobre papel de tono sepia en 13 × 18 cm), desnudas de todo artificio y adorno, pueden considerarse, por sus características estéticas y función burocrática, unos dignos antecedentes de las modernas fotografías de carnet. Actualmente, una vez liberada la función original de control identificativo, vemos en ellas unos preciosos documentos socioculturales. Inmortalizan oficios ya desaparecidos en la institución y en la sociedad (serenos, celadores, grabadores de billetes, ascensoristas, etc.) y muestran unos rostros vivos con una impresionante sensación de presente materialidad. El secreto está en la mirada, en los ojos brillantes y despiertos, como los del grabador Bartolomé Maura. Algunos de ellos vivieron historias personales notables, como Juan Sotillo de la Fuente, cuya barba poblada y pañuelo a cuadros simboliza el tipo popular en la España alfonsina y en cuyo pie de fotografía se indica que está imposibilitado para firmar por ser manco. Juan Sotillo trabajó como peón de cantero en la edificación de la sede de Cibeles, donde en 1889 sufrió un desdichado accidente que le hizo perder el brazo izquierdo. Con tal motivo, ingresó como sereno de la institución a la finalización de las obras. Por su parte, Carmen Esteban, cuyo aspecto respon-

de al de tantas mujeres de las clases populares de otro tiempo, con signos de cansancio y de vejez prematura en el rostro, pelo canoso recogido en un moño y capa de punto sobre los hombros, representa un hito en la plantilla del Banco, por ser esta una de las dos primeras mujeres que ingresa como trabajadora en el Banco de España en 1901, para desempeñar el oficio de moza de aseo.

En cuanto a la fotogalvanoplastia, también llamada electrotipia, era una técnica para la producción de planchas de impresión por medios electroquímicos, caracterizadas por el fino detalle. A principios de siglo, las grandes empresas contaron con departamentos de galvano (caso de Irigoyen en el Banco de España) o bien con talleres subcontratados. En detalle, se trataba de un «procedimiento de grabado químico para obtener moldes tipográficos y calcográficos, impresionando la imagen fotográfica sobre la plancha metálica preparada con un bicromato de potasa u otra sustancia análoga, para luego grabarla mediante un baño galvánico o la corriente eléctrica»². Tomó su nombre del científico Luigi Galvani, si bien su creación se atribuye a Moritz Hermann Jacobi en 1838. Walter George McMillan definió el galvano como: «Un facsímil exacto de cualquier objeto que tiene una superficie irregular, ya se trate de un grabado en acero o placas de cobre, o un trozo de madera, que se utilizará para la impresión, o una medalla, medallón, estatua, busto, incluso un objeto natural, con fines artísticos».

Retratos como sonetos

«Si el soneto es lo más supremo y arduo en la poesía, puede decirse que el soneto de la fotografía es el retrato».

Cánovas (Kaulak)³

El retrato de estudio, junto con el fotoperiodismo, es el paradigma de la fotografía. El arte del retrato, según Kaulak (Antonio Cánovas del Castillo

2 Enciclopedia Universal Ilustrada (1924). «Fotogalvanoplastia». Madrid: Espasa-Calpe, 1924, tomo 24, p. 669.

3 Antonio Cánovas (Kaulak) (1912). *La fotografía moderna. Manual compendiado de los conocimientos indispensables al fotógrafo*. Madrid: Imprenta de J. Fernández Arias, p. 163.

Vallejo), necesitaba de «preparación, cultura y prolongada práctica». Los salones de los fotógrafos tenían una magia especial, estaban impregnados de gestos y miradas de los modelos, transformados en lugares especiales donde surgían algunos de los mejores momentos de la vida, concentrando en un simple rectángulo los detalles del destino que Gómez de la Serna (1948) calificó como «nuevas esperanzas de optimismo inmortal».

Los retratos de los empleados del Banco de España responden al estereotipo del momento. Su función documental como parte de expedientes administrativos no es única, sino que permiten otras lecturas diversas desde la autoría hasta los contenidos de la imagen. Fueron generados en un lugar, en un espacio creado al efecto, captados en un instante de la vida de la persona, interpretados por el fotógrafo, y más allá de todas estas cuestiones fueron aceptados, elegidos, por el propio modelo. En su conjunto representan a la sociedad y por extensión a la cultura de una época, al tiempo que manifiestan la psicología de cada modelo. Vestidos, trajes, sombreros, peinados y complementos conforman una estética definida, encastrada en el tiempo y por tanto susceptible de ser estudiada desde el diseño, la sociología, la comunicación e incluso la política.

La profesión de retratista evolucionó hacia la masificación en los años treinta del siglo xx debido al desarrollo tecnológico. La especialización pasó a segundo plano por la proliferación de cámaras de mano, es decir, por el acceso inmediato a herramientas de fácil manejo para las que no eran necesarios conocimientos previos. Es por ello que los retratos de estudio, firmados por los profesionales de prestigio, confieren a los archivos el carácter de garantes de la memoria y del arte fotográfico, y validan desde su contenido la transversalidad de la fotografía.

Los logotipos y sellos de los retratos conservados en el Banco de España nos aproximan a los entonces autores de referencia y hoy clásicos: Photo Art (Alicante), Sociedad Artístico Fotográfica (Cáceres), Cepillo (Cádiz), Tutor (Calahorra), Muro (Logroño), Calvet, Hauser y Menet, Roca, Yo, Yruela (Madrid), Ortega

(Murcia), Gombau (Salamanca), Luis Sánchez (Valencia), Mena (Zamora) y Gutiérrez (Tenerife).

El acto de retratarse en una galería respondía —responde— generalmente a la conmemoración de un hecho o bien a la pretensión de dejar constancia de la existencia; en todo caso siempre a la construcción de la memoria, a un momento trascendente de la vida. El retratista analizaba al modelo, sus comportamientos y fisonomía con objeto de conseguir la mejor imagen, no siempre acorde a la que la persona tenía de sí misma. Kaulak estableció tres criterios para la realización de un retrato: colocación, iluminación y expresión. La colocación era la combinación de la postura (frontal o de perfil) con la fisonomía; mediante la iluminación se conseguían efectos (relieves, profundidad, sombras), y la expresión era el gesto, la mirada, la sonrisa, no siempre necesaria: «Pero no a todo el mundo le conviene sonreír. A las personas de cierto carácter el sonreír les mata. Imagínense ustedes a un cardenal sonriendo... Mas hay muchas personas a las que no hay que suplicar que se sonrían, bien porque están mejor serias, bien porque se rían demasiado... A los niños, en general, conviene animarlos. La juventud no se concibe apenas sino acompañada de alegría. A las niñas las suelo recomendar que piensen en él... y se ponen soñadoras y poéticas: a los niños de 20 a 25 les hablo de ellas (en plural es mejor) y se les encandilan los ojos y se animan mucho...»⁴

En cuanto a las herramientas para conseguirlo, señalaba las básicas: objetivo de calidad, placas bien sensibilizadas, tiempo de exposición correcto, y clichés suaves y transparentes. Otros aspectos a los que Kaulak dedicó atención fueron el repentismo y la fotogenia. El primero lo definió como la capacidad de respuesta (improvisación) ante el comportamiento del modelo, con el fin de obtener o captar su mejor imagen, y respecto a la fotogenia escribió: «No todo el mundo se presta de igual manera a su reproducción por la fotografía... Existe también sin que apenas nadie se percate de ello un don especial de retratarse que el vulgo siente, reconoce y expresa cuando dice: *fulano* sale siempre *bien*... Multitud de circunstancias complejas determinan esta desigualdad en la *aptitud para retratarse*, que no depende, como pudiera creerse, de la calidad plástica, del aspecto externo y aún menos de la buena presencia o la belleza; y

4 *Ibid.*



Empleados del Banco de España. Cecilio Alcaraz Muñoz, ordenanza de la sucursal de Valencia. Ca. 1906; y Eleuterio Torrejón Rodríguez, ordenanza de la sucursal de Murcia. Ca. 1926. Fotografía: Carlos Ortega. Plata en gelatina.

Empleados del Banco de España. Cirilo Ruiz Panadero, ordenanza de la sucursal de Tarragona. Ca. 1920; y Eduardo Joaquín Álvarez Fernández, auxiliar temporero amovible de Madrid. Ca. 1928. Plata en gelatina.

así vemos a hombres y mujeres que físicamente no valen un pitoche salir aventajados y cual favorecidos por la fotografía, mientras verdaderos tipos de arrogante hermosura pierden atractivos al fotografiarse».

Quien hizo filosofía del tema fue el académico Alberto Schommer, psicólogo antes que fraile en el arte de Daguerre: «Un retrato es una compulsión de fuerzas, de tensiones construidas en un largo tiempo de conocimiento, diálogo y aceptaciones»⁵.

Geografías del Banco de España

El académico e historiador del arte Pedro Navascués confesó la atracción que sentía por los lugares y edificios conservados o fotografiados de las antiguas sucursales del Banco de España, por su capacidad para transmitir lo que fuimos y lo que hicimos con esfuerzo y tenacidad. De tal admiración surgió el ánimo a recorrer las geografías del Banco y su historia: «Personalmente me atraen. Por ello miro con veneración la sucursal de Palma, que ocupa inamovible desde 1874 el mismo lugar en el que el Banco asentó sus reales. Disfruto recuperando la memoria perdida de ciertas sucursales, como es el caso de la primera que tuvo Játiva, situada en el edificio de las Escuelas Municipales... Son muy importantes las sedes de Barcelona, Sevilla o Zaragoza, con edificios rotundos del siglo xx. Me distraigo con las sucursales de ciudades menores, como Logroño o su competidora de Haro. Me asomo a la historia de la sucursal de Bilbao, en la calle del Banco de España, y su porfía con el Banco de Bilbao. En fin, me atraen muy especialmente la serie de aquellas que, como antecedente de la presente obra, en el pasado siglo recogieron cuidadas ediciones sobre la historia del Banco de España: la aparecida en 1924 o la de 1936, en la que además

se reproducen las sedes de las agencias de París y Londres, Larache y Tetuán, así como la representación de Tánger. Un preciado legado urbano, arquitectónico y documental...»⁶

La vida y las transformaciones de las sedes territoriales quedan reflejadas en la colección de fotografías del Banco de España, y permiten conocer infinidad de detalles de los espacios y de su evolución en el tiempo. La fotografía como documento gráfico, así considerada desde la conformación del Archivo, se ha mantenido en el tiempo.

A principios del siglo xx, el Banco de España había alcanzado un número de casi sesenta sucursales que se habían instalado mayoritariamente en edificios alquilados o adquiridos, en todo caso construidos con otra finalidad y reutilizados tras su adaptación por los arquitectos del Banco, principalmente por Eduardo Adaro y José María Aguilar. Muchas de estas instalaciones se manifestaban precarias, insuficientes en espacio, iluminación o acomodo y el Banco intensificó su tarea de construcción de edificios diseñados *ex profeso* para su mejor organización interna y atención al público. Poco a poco va aumentando el número de construcciones nuevas y disminuyendo el de los reutilizados.

La sucursal de Valencia en la calle Barcas, del arquitecto José de Astiz, fue fotografiada por el valenciano José Grollo en 1918, el año de su inauguración. El reportaje incluye imágenes únicas del exterior y del interior que nos permiten contemplar el edificio en su aspecto primigenio, pues en una gran reforma realizada en 1963 por Juan de Zavala fue muy transformado, añadiéndole una planta y elevando en consonancia el torreón situado en el ángulo de las dos fachadas. José de Astiz había ingresado en el Banco, junto con Benito González del Valle, en 1898, para reforzar la plantilla de arquitectos en un momento de gran actividad constructiva, de la que entonces solo formaba parte Eduardo Adaro, autor consagrado por la construcción del edificio de Madrid (1891) y creador, asimismo, de las sucursales de Burgos (1898), Pontevedra (1900), Huesca (1902) y Logroño (1905). De Astiz permaneció en el Banco hasta 1924 y es autor de un buen número de sucursales, como La Coruña, Badajoz, Lugo, Jerez de la Frontera, Pamplona, Santander y Oviedo. Una imagen de esta última,

5 Alberto Schommer (1998). *Elogio a la fotografía*. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid: RAE, p. 12.

6 Pedro Navascués Palacio (2023). «El Banco de España y la ciudad», en *Archivo Fotográfico Banco de España, 1874-2023*. Madrid: Banco de España, p. 39.



Arriba: Bilbao. Banco de España. Gran Vía de D. Diego López de Haro. 1923. Plata en gelatina.
Abajo: Valencia. Banco de España. Calle Barcas. 1918. Fotografía: J. Grollo. Plata en gelatina.

detrás del edificio de la Diputación Provincial, también puede contemplarse en la muestra.

Otro magnífico ejemplo de ello es la sucursal de Bilbao en la Gran Vía de don Diego López de Haro, fotografiada en 1923, año de su inauguración, en un extenso e imponente reportaje del cual se desconoce el autor. Fue un regalo de su arquitecto, Julián Apraiz, al Consejo de Gobierno. El conjunto ofrece una panorámica completa del edificio en su aspecto original, mostrando el exterior, el patio de operaciones, las ventanillas de caja, el ascensor, la armadura de protección de la vidriera, así como la caja de metálico y el Archivo. Julián Apraiz, coautor del proyecto de la catedral nueva de Vitoria, de donde era natural, recibió el encargo para la construcción de un nuevo edificio para Bilbao en 1917, tras ganar el concurso convocado por el Banco.

El edificio de tres fachadas, en una de las manzanas del Ensanche, con la entrada principal desde la Gran Vía, cuenta con una distribución modélica en su interior, desarrollando en torno al obligado patio de operaciones de iluminación cenital las oficinas de caja, de intervención, cajas de alquiler, oficina de teléfonos y telégrafo, despachos de cobradores y de agentes, despacho de director de la sucursal y su secretaría, todo en planta baja. En la planta alta estuvo la vivienda del director, cuya sala principal se iluminaba desde los huecos entre las cariátides de la fachada, con cómplice gesto hacia las de Madrid. La vivienda del director en la propia sucursal formaba parte del programa básico de las sucursales bancarias que, como las estaciones de ferrocarril, las casas de Correos y Telégrafos o las centrales de Teléfonos, exigían una continua presencia del director en el propio edificio.⁷

También pueden verse en la muestra otras sedes del Banco en Cartagena (calle Puertas de Murcia), Alcoy (calle Santa Elena) y Badajoz (plaza

de la Soledad), todas ellas reutilizando edificios ya construidos que, poco después, serían descartados por otros levantados por los arquitectos del Banco.

El Banco en la prensa y en los libros.

Fotogramados y fototipias

Los antecedentes del fotogramado se encuentran en las investigaciones que llevó a cabo Alphonse Louis Poitevin en 1862. La primera foto directa con semitonos (fotogramado directo) se publicó en el *New York Daily Graphic* el 4 de marzo de 1880, si bien fue Georg Meisenbach quien patentó el 9 de mayo de 1882 un nuevo procedimiento que denominó autotipia mediante el que la impresión conjunta de texto e imagen resultaba perfecta. *La Ilustración* de Barcelona fue el primer periódico español en reproducir fotogramados el 4 de diciembre de 1881, y *La Ilustración Española y Americana* los aplicó por vez primera el 2 de septiembre de 1883. La fototipia consistía en la formación de una plancha a partir de un negativo con la que se conseguían pruebas de gran precisión y fidelidad.

El Banco de España fue un referente en la prensa y en los libros en el periodo de entre siglos. Revistas ilustradas, enciclopedias y monografías reservaron espacio para una de las grandes instituciones del país, mostrando el esplendor desde las imágenes. En la última década del siglo xx, los semanarios más reputados (*La Ilustración Española y Americana*, *Blanco y Negro*, y *Nuevo Mundo*) informaron sobre distintos aspectos con profusión de ilustraciones, y en la primera del xx la Enciclopedia Universal Espasa hizo lo propio con un extenso artículo ilustrado con fotografías de varios bancos europeos y de la nueva sede madrileña. Por otra parte, el palacio de la plaza de Cibeles pasó a ser un símbolo de la capital a través de fotogramados y fototipias.

LA ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA Y AMERICANA El 4 de julio de 1884 el dibujante y fotógrafo Juan Comba asistió al acto de colocación de la primera piedra por el rey Alfonso XII para el nuevo edificio destinado al Banco de España en la capital. El ilustrador recreó la escena con todo lujo de detalles: autoridades, clero y público asistente acomodado en gradas para la ocasión. Once días más

⁷ Pedro Navascués Palacio (2015). «La arquitectura del Banco de España», en Serrano García, E. (ed.), *Planos históricos de los edificios del Banco de España. Madrid y sucursales*. Madrid: Banco de España, p. 34.



«Cómo se hacen los billetes de banco». *Blanco y Negro*.
20 de agosto de 1898. Fotografías: Christian Franzen.

tarde, el 15 de julio, la revista reservó media página para insertar el dibujo e informar sobre el asunto. Siete años después, con motivo de la inauguración del edificio situado frente al palacio de Buenavista, trazando camino hacia la Puerta de Alcalá por occidente y hacia el Museo del Prado por mediodía, se publicaron tres series de fotograbados directos a partir de fotografías del afamado taller de Laurent, la primera con una vista completa del exterior a doble página (8 de marzo de 1891); la segunda, con tres espectaculares imágenes: escalera principal a doble página, patio de tesorería y salón de juntas generales, ambas conformando una página (8 de abril de 1891); y la tercera con una perspectiva del magnífico patio de caja de efectivo y una curiosa composición formada por varios detalles del edificio (30 de abril de 1891).

La tercera referencia de interés apareció el 22 de noviembre de 1896 con un mosaico de seis grabados de línea, obra del citado Juan Comba, bajo el título genérico: *Madrid. La suscripción nacional en el Banco de España*. Las viñetas fueron:

Una de las puertas del Banco a las nueve de la mañana del día 16, Mesa para las inscripciones, Ventanilla destinada a los agentes, Suscripción del público, Por millones y por una sola obligación y El último cartel. La leyenda de esta última decía: «Negociación de obligaciones del tesoro sobre la renta de aduanas. Suscrito hasta las 10. En Madrid: 291 561 500 pesetas, en provincias 216 802 500. Total: 508 364 000». En el número siguiente (30 de noviembre de 1896) la revista reprodujo en una página completa los retratos de los consejeros del Banco: José García Barzanallana (gobernador), según fotografía de la Sociedad Artística Fotográfica; Manuel Ciudad (primer subgobernador); Benito Fariña (segundo subgobernador); Juan Morales y Serrano (secretario general), y Fernando Casariego (cajero), todos ellos según fotografía de Manuel Huerta.

BLANCO Y NEGRO Y NUEVO MUNDO La inauguración del Banco de España en 1891 coincidió con la presentación del magacín *Blanco y Negro*,



«La suscripción al empréstito nacional en el Banco de España». *La Ilustración Española y Americana*. 22 de noviembre de 1896. Dibujos: Juan Comba.

el gran proyecto de Torcuato Luca de Tena que revolucionó la prensa al copiar el modelo alemán de formato reducido (20 × 27,5 cm). Hasta entonces las publicaciones ilustradas presentaban las imágenes mediante grabados de línea, es decir, dibujos interpretados por los artistas. Esta revista fue base de la difusión de la fotografía en las publicaciones periódicas modernas, sobre todo con la incorporación a partir del 21 de octubre de 1893 de la sección «Actualidades» con prioridad a la información gráfica.

Aunque las referencias textuales son diversas, el reportaje de mayor interés fue el realizado por el periodista Gabriel R. España el 13 de agosto de 1898, titulado «Cómo se hacen los billetes de banco», ilustrado con cinco foto-

grafías de Christian Franzen tomadas en varias secciones de los talleres: estampación calcográfica, secadero de hojas estampadas, impresión de fondos, encolado y satinación, y numerado y encuadernación. El autor describe el procedimiento de impresión de los billetes, pero prescinde voluntariamente de la explicación sobre la elaboración de los grabados y la reproducción de clichés al ser, según sus palabras, «procedimientos bastante conocidos», lo que nos priva de conocer al responsable de fotografía. Destacó en el proceso la función creativa de Bartolomé Maura y Montaner, recién nombrado grabador jefe del Banco tras cinco años como grabador artístico en la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre:

El papel, elaborado *ad hoc*, se hace bajo la inmediata inspección y estrecha vigilancia del Banco, en cantidad tan fija, que desde el momento de estar concluido se abre una cuenta especial, como si las hojas en blanco fueran ya billetes dispuestos a la cancelación... El Banco de España tiene como grabador, lo mismo que la casa de la moneda, al ilustre artista don Bartolomé Maura. Nos enseñaba con su habitual amabilidad un magnífico trabajo de una fábrica de billetes de Nueva York, y decía: «Para esto y para hacernos daño están muy adelantados los norteamericanos».

Nuevo Mundo, creada en 1894 por José del Pe-rojo, con formato y contenidos similares a los de *Blanco y Negro*, dedicó una página completa el 23 de diciembre de 1909 al Consejo de Gobierno del Banco de España, presidido por Fernando Merino Villarino, conde de Sagasta, e ilustrado con dos fotografías de Alonso, una de ellas tomada durante la reunión y la otra (seleccionada para la muestra) con los consejeros posando en una estancia del palacio, en la que aparecen, además del gobernador: Ángel González de la Peña (subgobernador primero), Pío García Escudero (subgobernador segundo), Joaquín López Doriga y Manuel Marañón y Gómez de Acebo (consejeros).

LIBROS, ENCICLOPEDIAS Y FOTOTIPIAS Los grandes libros ilustrados de finales del siglo XIX y de la primera década del siglo XX también dedicaron texto e imágenes al Banco. Como ejemplo *Las grandes ciudades. Roma, Madrid, Lisboa, Atenas, Tokio*, de Pedro Umbert, edición de 1909 ilustrada con vistas de monumentos, cuadros, paisajes, panoramas, tipos y escenas populares para la que el autor eligió dos edificios como símbolo de modernidad del país: el Congreso de los Diputados y el Banco de España. El paradigma de las obras de referencia lo encontramos en la magna enciclopedia Espasa, que ilustró a principios de siglo la entrada «Banco» con varias imágenes del exterior e interior del edificio, y describió así su proyección: «Ha establecido el banco sucursales en todas las capitales de provincia, así como en otras importantes de la península y en Tánger, habiendo empezado a funcionar esta úl-

tima el 2 de enero de 1909». Las fotografías se completaron en el tomo dedicado a «España» del año 1925, en el que se incluyeron el retrato de un portero vistiendo el uniforme reglamentario y el interior de la sucursal de Barcelona.

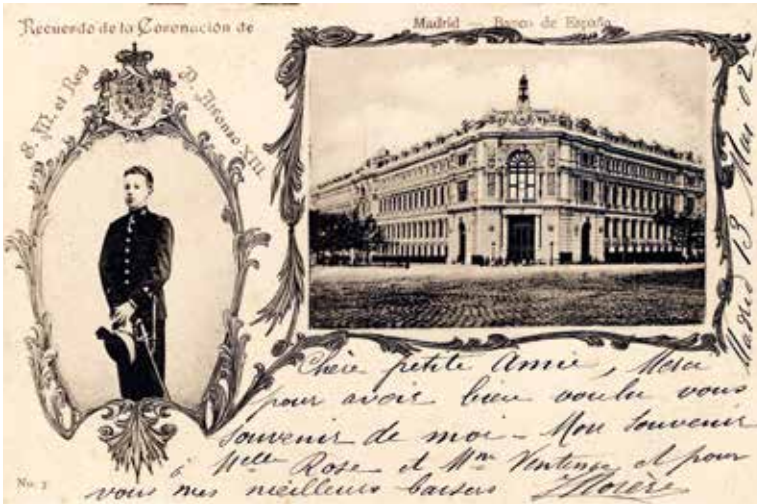
En la segunda década del siglo la imagen del Banco ya formaba parte de la marca España, y de las ingentes cantidades de postales y grabados que sobre la ciudad de Madrid comercializaban las empresas editoras para viajeros, visitantes y turistas. Una de las más bellas estampas (*La calle de Alcalá*) fue realizada por Otto Wunderlich, fotógrafo alemán establecido en España en 1913. Pertenece al conjunto de fototipias con las que la editorial Voluntad confeccionó en 1917 la serie de carpetas *Paisajes y monumentos de España*. Por su composición y elegancia forma parte de la muestra.

Tarjetas postales

El Archivo del Banco de España cuenta con una significativa colección de tarjetas postales que muestra los paisajes urbanos, la arquitectura, las gentes, el mobiliario, la decoración y otros aspectos de carácter artístico. Sus edificios fueron tema recurrente en las postales desde finales del siglo XIX y, significativamente, el de la plaza de Cibeles apareció en la primera tarjeta ilustrada española, editada por Hauser y Menet en noviembre de 1892 con el título *Recuerdo de Madrid*, con cuatro vistas de la capital: carrera de San Jerónimo, Puerta del Sol, plaza de toros y calle de Alcalá, esta última con el edificio del Banco y, por consiguiente, una de las más antiguas fotografías del mismo.

La serie que se muestra en la exposición representa la vida cotidiana en el centro de la ciudad, su intenso tráfico, la diversidad de vehículos (carruajes, coches de caballos, tranvías, autobuses), arquitecturas, monumentos, obras públicas, plazas, calles, jardines, fuentes, tipos populares; es decir, fragmentos de historia captados por la cámara y registrados con emulsiones de plata o tintas de imprenta.

Las tarjetas postales fueron reguladas por el Departamento de Correos austriaco en 1869 y se introdujeron paulatinamente en el resto de Europa como elemento comunicativo. Los



Arriba: Tarjeta postal de la coronación de Alfonso XIII. 1902. Editor: Unión Postal Universal. Fototipia. Abajo: Primera tarjeta ilustrada en España. 1892. Editor: Hauser y Menet.

primeros modelos carecían de imágenes y, a finales de la década de los ochenta, gracias al fotograbado, comenzaron a introducirse ilustraciones. Su característico formato (10 × 15 cm) y su diversidad de contenidos propiciaron la masiva producción y el coleccionismo. En 1899 se celebró en Niza la primera Gran Exposición de Tarjetas Postales Ilustradas de todos los Países y Naciones, entre 1901 y 1905 se desarrolló la denominada «edad de oro» con una producción anual en tan solo cuatro países europeos de 122 millones de unidades, y en enero de 1906 se

procedió a la división del reverso con el fin de concentrar el texto en un lado y reservar el anverso para el otro.

La fototipia, caracterizada por la nitidez y calidad de la imagen, fue ideada por Poitevin y perfeccionada por J. Joubert y Joseph Albert. En España fue aplicada por la Sociedad Heliográfica. Antonio León, en el libro *Fotografía*, la define como: «El procedimiento que consiste en utilizar una capa de gelatina más o menos soluble, capaz de retener la tinta grasa y de producir imágenes por impresión que no tienen



Arriba: Tarjeta postal de la calle de Alcalá. 1908. Editor: Blass y Cía. Fototipografía. Abajo: Tarjeta postal de la plaza de Cibeles y de la calle de Alcalá. 1905. Fototipia.

el punteado que les da la plancha metálica, sino una perfecta uniformidad y muy bellos medios tonos». Ramón y Cajal en *El mundo visto a los ochenta años* vaticinó que los políticos, artistas y toreros serían conocidos en la posteridad gracias al fotograbado y la fototipia, y puso en valor las postales: «Cuando el monótono gotear de la lluvia invernal nos arrincona en el hogar solitario de donde huyeron los hijos, esas colecciones nos desentumecan, evocando los días placenteros de la juventud y madurez». También Ramón Gómez de la Serna fue un enamorado de las tarjetas

postales, y vio en ellas el paso del tiempo y la inmortalidad de la existencia:

Al ver esas postales de la ciudad sentimos una gran envidia de ser uno de esos transeúntes perpetuados en ellas atravesando las grandes plazas o dando un paseo por la acera de la calle. Hubiéramos dado cualquier cosa por ser uno de esos escogidos y sorteados ciudadanos que dan tanta vida a la ciudad, que la representan más que nadie, que serán sus transeúntes eternos...



Sala 3

De la edad de plata a la transición

«La vida pasa, pero la imagen queda».
Santiago Ramón y Cajal

La tercera sala de la exposición comprende un extenso periodo desde mediados de los años veinte hasta el final de la dictadura, con el dramático paréntesis de la Guerra Civil y sus consecuencias. De esta etapa conserva el Archivo del Banco de España un extraordinario conjunto de fotografías que reflejan su trayectoria, de manera que en las ciudades sus edificios fueron emblema y referente visual, seña de identidad en el exterior. En esta sección se continúa la línea cronológica en dos partes: 1925-1950 y 1950-1975, que abren con el retrato de Alfonso XIII, obra de Christian Franzen que presidió los despachos y salas del Banco de España y sus sucursales hasta la proclamación de la República.

En la primera parte se exponen vistas de las sedes y de los espacios donde se ubicaron: Guadalajara, Vigo, Vitoria, Palma, Almería o Barcelona. Sobre esta última Puig Farran realizó en 1932 un magnífico reportaje recopilado en un álbum histórico. A estas imágenes se añaden los retratos de los empleados procedentes de los expedientes personales, realizados por los mejores fotógrafos del momento. A la etapa republicana corresponden también el mosaico de autor desconocido sobre las obras de la cámara del oro, y la Junta de Accionistas que inmortalizó Portillo, ambas fotografías de 1934. Completan el conjunto tarjetas postales que, tomando como epicentro la plaza de Cibeles, permiten apreciar la evolución del país. De especial interés por su

encuadre y contenido es la imagen de la proclamación de la República, obra de Alfonso, expuesta junto a la cámara con la que fue captada.

La Guerra Civil se aborda con el álbum sobre la destrucción y reconstrucción de la sede de Teruel, y con las imágenes sobre ese mismo edificio del marqués de Santa María el Villar, más una curiosa foto de la sede del Banco en Cibeles, que se publicó invertida en la revista *Trincheras*.

A la posguerra corresponde otro grupo de retratos de los empleados que muestran aspectos humanos y sociales, firmados por Amer, Torres Molina o Savignac, y a los años cincuenta imágenes de sucursales como Burgos o Larache, más el proyecto social del Banco para la construcción de «casas de familia» en el barrio madrileño de Vista Alegre (1958). Otro de los álbumes especiales, que sorprende por la modernidad de las tomas, es el de Carlos Pérez de Rozas sobre la sucursal de Barcelona inaugurada en 1956, y una imagen emblemática de aquel periodo es el laboratorio fotográfico del Banco realizada por Ragel.

A mediados de los sesenta el entonces príncipe de España, Juan Carlos de Borbón, visitó la cámara del oro, y en mayo de 1966 se celebró en Madrid la XIII Conferencia Monetaria Internacional de la American Bankers Association, que trazó una línea divisoria para definir la apertura hacia el exterior desde las imágenes, al igual que las coloristas tarjetas postales de la segunda mitad de los sesenta, concebidas para el turismo. Otro grupo de imágenes de interés son las aéreas, de las que se exponen vistas en color de Toledo, Ávila, Palma de Mallorca, San Sebastián, Santiago de Compostela y Santander. Cierran el espacio las fotos sobre la ampliación del edificio

del Banco en la esquina de la calle de los Madrazo con Marqués de Cubas (1969-1976), donde hasta 1965 estuvo el cine Gong al que acudió con frecuencia el escritor Azorín.

Alfonso XIII. Retrato institucional

El uso del retrato institucional como símbolo y representación tiene origen en la iconografía pictórica clásica, sustituida paulatinamente por la fotográfica en la segunda parte del siglo XIX, un cambio significativo en cuanto a la veracidad de la imagen desde el valor intrínseco de la fotografía. La instalación de retratos del monarca en centros docentes y públicos, entre los que se encontraba el Banco de España, respondió al ritual simbólico de la representación del poder y a su carácter emblemático, y, por otra parte, a la difusión de su imagen.

El Banco de España acordó que en todas sus sedes fuera expuesto un retrato de Alfonso XIII tomado en la galería del diplomático danés Christian Franzen hacia 1915. El monarca viste uniforme del Estado Mayor General del Ejército de gala para los actos pie a tierra, con rango de Capitán General; luce al cuello el Toisón de Oro y en el pecho las placas de las Grandes Cruces de Carlos III y de Isabel la Católica, la Gran Cruz del mérito militar (con la banda correspondiente), y la de Gran Maestre de las cuatro órdenes militares. Lleva además las medallas de Santiago, Calatrava, Alcántara y Montesa.

El retrato elegido formaba parte de la serie realizada durante una de las habituales visitas de la pareja real al estudio de Franzen, y a partir de los negativos se imprimieron tarjetas postales. La composición es similar al óleo de Nicolás Aquino (Museo del Prado, 1912), si bien no lleva la Gran Cruz de Isabel la Católica, y a los de Tomás Martín (Real Academia de la Historia, 1915) y Luis Menéndez Pidal (Senado, 1909-1911).

Christian Franzen y Nissen (Fjolde, Dinamarca, 1864-Madrid, 1923) fue el fotógrafo predilecto de la reina Victoria Eugenia. En la década de los ochenta, tras una etapa de formación en el estudio de Christian Neuhaus de Copenhague, abrió su propio gabinete en esa ciudad: Atelier Français. En 1893 se trasladó a Madrid y trabajó como operador en la Sociedad Artísti-

ca Fotográfica, entidad que dirigió en 1895. A partir de ese año, ya con el estudio de su nombre abierto en el número 11 de la calle del Príncipe, se encargó de las imágenes de tres secciones de la revista *Blanco y Negro*: «Estudios Fisonómicos», «Madrid de Noche» y «Fotografías Íntimas». Para la primera retrató a los personajes de moda, en la segunda ilustró los textos de Eugenio Rodríguez (Monte-Cristo), quien editó el libro *Los salones de Madrid*, y en la tercera ilustró los escritos del periodista Gabriel R. de España con retratos, escenas y rincones populares. Colaboró además en numerosas revistas, entre ellas *La Ilustración Española y Americana*, *El Teatro* y *La Esfera*.

El 7 de julio de 1899 fue nombrado por la reina María Cristina proveedor oficial de la Real Casa y obtuvo autorización para estampar el escudo real en los cartones. Acuñó por entonces el eslogan: «Fotógrafo de reyes y rey de los fotógrafos». Como retratista alcanzó gran prestigio entre la alta burguesía, presentando los positivos en cartones al platino con papel de la firma Poulene. Para el retoque y la iluminación contrató al pintor José Gartner de la Peña, y ofertó una amplísima gama de trabajos: reproducciones, ampliaciones, pinturas al óleo, acuarelas, platinotipia, esmaltes, fotografías sobre madera y metal, retratos y grupos artísticos, instantáneas de niños, trabajos fuera de casa e interiores nocturnos con magnesio.

Hacia 1900 se asoció con el impresor José Blass para formar la empresa editora Blass y Cía., en la que publicarían excelentes obras y el semanario *Alma Española*, para el que realizó fotografías. Uno de los libros más interesantes fue *El Monasterio de Guadalupe*, editado en 1906 y en el que colaboró con la reproducción de pinturas de Zurbarán y de salas del monasterio. En el colofón se indicaba: «A expensas de Christian Franzen, fotógrafo de S. M. generoso entusiasta de las artes españolas». En 1907 fue galardonado en la Exposición Internacional de Bruselas, el 26 de octubre de 1908 fue designado cónsul de Dinamarca en funciones, y a partir de 1910 ocupó el cargo con carácter oficial. El 4 de agosto de 1912 fue nombrado Caballero de la Orden de Dannebrog. Falleció en 1923 y en la necrológica de *ABC* (18 de septiembre) se indicaba: «Unía al dominio técnico de su arte un gusto perfectamente cultivado en sus visitas a los museos, y en



Alfonso XIII. Retrato con uniforme del Estado Mayor General del Ejército. Ca. 1915. Fotografía: Christian Franzen. Fotograbado.



Vigo. Banco de España. Vestíbulo. Rúa do Areal. 1929.
Fotografía: Enrique Sarabia González; y Almería. Banco
de España. Exterior. Plaza Circular. Ca. 1929. Fotografía:
Antonio Mateos Hernández. Plata en gelatina.

el conocimiento de las obras maestras se impuso rápidamente y por su estudio pasó cuanto en Madrid tiene alguna significación social». Gran parte de su fondo se conserva en el Centro de Documentación de Radiotelevisión Española.

Paisajes, arquitecturas, espacios

Una vez más, a través de sus paisajes, arquitecturas y espacios, exteriores e interiores, el Banco de España se convierte en núcleo y se integra en la ciudad como emblema de la misma y como referente visual, adquiriendo una dimensión social que supera su función, es decir, que identifica los lugares y momentos en la historia. Siempre se buscó una plaza o una calle céntrica y ancha, que facilitara un flujo fácil del efectivo, y fue frecuente que se eligiera un solar disponible o edificado que permitiera incorporar las actividades del Banco a la zona más viva y representativa de la ciudad.

Se exponen como modelos las sedes de Palma de Mallorca (G. Rul·lan), Vitoria (A. Salinas), Sevilla (Dubois), Vigo (E. Sarabia) o Almería (A. Mateos Hernández) y de esta última se incluye un plano diazotípico del proyecto arquitectónico de Enrique López Rull (1902), en papel entelado y con tintas de colores⁸. Desgraciadamente el original edificio de Almería en la plaza Circular, con un chaflán inspirado en el de la plaza de Cibeles de Madrid y un patio interior que recuerda más a una corrala que a un patio de operaciones de un banco, fue destruido en 1953 para dar paso a una nueva construcción, obra del arquitecto Romualdo de Madariaga.

Las imágenes de Palma de Mallorca, realizadas por Gaspar Rul·lan, uno de los grandes fotógrafos

mallorquines del pasado siglo, nos permiten contemplar algunas de las primeras fotografías conocidas de este singular edificio. Del reportaje realizado hacia 1930, compuesto por apenas tres fotografías, aparecen personas solo en una de ellas, la del vestíbulo, en la que el fotógrafo ha montado una escena teatral colocándolos estudiadamente en diferentes planos y posiciones. El edificio de la calle Sant Bartomeu había sido diseñado en 1871 por Miguel Rigo y Clar como la nueva sede del Banco Balear en un estilo ecléctico tendente al clasicismo, de aspecto similar al de los palacetes familiares de la época. En 1874 el Banco Balear se fusionó con el de España y, curiosamente, el nuevo edificio fue ya inaugurado como sede del Banco de España, resultando ser Palma la única sucursal que, extraordinariamente, ha conservado su primitiva sede.

Las imágenes de la sucursal de Vitoria nos permiten contemplar el edificio que constituyó el modelo de las sucursales del Banco de España a lo largo de más de treinta años. El arquitecto José Yáñez Larrosa proyectó un edificio exento, de planta rectangular, fachada principal en uno de los lados menores con cinco ejes de huecos y tres alturas; y un interior de oficinas funcional y diáfano al tiempo que solemne y monumental, enriquecido con vidrieras y mármoles de colores. Como casi todas las sucursales, la sede de Vitoria tiene su propia y singular historia. Se encargó al arquitecto José Yáñez tras ganar el concurso convocado en 1916, que propuso un esquema de edificio que resultó ser tan del agrado de la dirección de la institución que a continuación fue adoptado como modelo representativo y fue seguido, al margen de sus particulares estilos, por el resto de arquitectos del Banco hasta los años cincuenta. El edificio parece estar inspirado en el desaparecido teatro neoclásico de Vitoria (1817), de Silvestre Pérez y Chávarri, que había sufrido un incendio en 1914 y cuyo solar adquirió el Banco de España para la construcción de la nueva sucursal en la ciudad. De modo que un edificio neoclásico como el teatro de Silvestre Pérez, en Vitoria, pudo acabar siendo el modelo oficial de las sucursales del Banco de España.

De la sede de Sevilla en la plaza de San Francisco, se exponen unas bellísimas imágenes de los espacios más públicos de la sucursal (exteriores, patio, áreas de trabajo de caja e intervención),

8 Diazotipia (*whiteprint*). Técnica utilizada para la reproducción de documentos mediante un proceso químico que utiliza componentes diazo. También se conoce como el proceso de *blue-line*, ya que el resultado son líneas azules sobre un fondo blanco. Es un proceso de impresión por contacto que reproduce con exactitud el original en tamaño, pero no puede reproducir los tonos o colores continuos. El proceso de diazotipia sustituyó al proceso de cianotipia para la reproducción de dibujos de anteproyectos de arquitectura e ingeniería, por su técnica simple y el menor uso de productos químicos tóxicos (fuente: <https://es.wikipedia.org/wiki/Diazotipia>).



Empleados del Banco de España. Miguel Francisco Burgos, aspirante a escribiente de la sucursal de Sevilla. Ca. 1932-1934; y José Mario Berriatúa Arriete, auxiliar temporero amovible de la sede de Madrid. Ca. 1939. Plata en gelatina.

Empleados del Banco de España. Teresa Yuste Valdés, auxiliar temporera amovible de la sede de Madrid. Ca. 1939. Fotografía: Amer Masfarret; y Francisca Revilla Rodríguez, auxiliar femenina amovible en la sucursal de Lugo. Ca. 1943. Plata en gelatina.

fechadas en 1929, realizadas por el fotógrafo sevillano Dubois, que cultivó el retrato, el montaje y el reportaje. Su trabajo ha logrado, justamente, poner en valor el magnífico edificio diseñado por Antonio Illanes en 1917 y finalizado en 1928. El Banco de España se había instalado en Sevilla en 1874, tras el decreto de monopolio de emisión, fusionándose con el Banco de Sevilla, cuya sede en la calle Estrella adquirió y utilizó hasta su traslado a la actual en la plaza de San Francisco.

Las fotografías de la sucursal de Vigo de 1929, realizadas por Enrique Sarabia González, de origen orensano que abrió estudio junto a su hermano Constantino en la ciudad de Vigo, muestran este palacete en la Rúa do Areal, diseñado por Manuel de Uceda en 1863 como residencia personal de Fernando Carreras. El Banco de España, que se instaló en la ciudad en 1885, alquiló y más tarde compró el edificio, donde desarrolló su actividad hasta 1942, cuando se trasladó al de la calle Policarpo Sanz, obra de Romualdo de Madariaga.

Por su contenido etnográfico destaca la vista de la puerta de acceso y el jardín del antiguo patio del edificio de Guadalajara situado en el número 1 de la plaza de Santa María, realizada por el fotógrafo local Reyes, en cuyo margen superior se lee: «Entrada a la sucursal», con la torre mudéjar de la concatedral de Santa María al fondo, y en primer plano dos paisanos con las mulas de carga. Fue la primera sede de la sucursal del Banco de España en la ciudad, donde permaneció hasta 1934 en que se traslada a la plaza de Don Diego García.

A esta se añaden un conjunto de fotografías de espacios pensados o elegidos para sucursales, como el convento de Santa Fe de Toledo, o el antiguo edificio Almodín de Játiva, ambos de gran valor histórico. En Toledo, en 1935, hubo un intento de construcción de una nueva sucursal en los terrenos del convento de Santa Fe, en el paseo del Miradero, para el que los arquitectos del Banco realizaron varios anteproyectos. De ello se expone una original composición en la que a las fotografías del convento se han superpuesto los dibujos de Yánoz Larrosa en papel traslúcido recreando la imagen que un futuro nuevo edificio podría tener en la ciudad. Afortunadamente, el proyecto no se llevó a cabo y en 1944 el Banco se deshizo de la propiedad, optando por construir un nuevo edificio en la calle Nueva.

Las fotografías del primer edificio de la sucursal de Játiva, de 1927, pertenecen al momento en que se valoró la adquisición del edificio del Peso Real, que más tarde fue sede de las Escuelas Nacionales, para establecer la primera sucursal del Banco en la ciudad. Curiosamente, sobre la fotografía de la fachada se dibujaron, a mano alzada y a tinta, las modificaciones que se pretendía incorporar.

Interesantes son también las imágenes de la rambla de Méndez Núñez, en Alicante, realizadas desde ángulos opuestos, donde se aprecia el aspecto de esta importante arteria en 1936, hoy irreconocible, y el antiguo convento de las Madres Capuchinas, sobre cuyo solar se edificó la nueva sucursal (1943-1947). Esta sucursal alicantina fue en otro tiempo el «edificio sobresaliente del paseo y hoy el de menor volumen, pero de nobleza y serenidad mayores que las de todos los de su entorno juntos»⁹. Esta será la tercera sede del Banco de España en Alicante, que es, junto con Valencia, la sucursal más antigua, establecidas ambas en 1858. La serie se completa con las vistas del palacio de Cibeles en varias postales turísticas, junto a otras de Cádiz y Salamanca.

La eternidad vulnerable de los retratos

El poeta de la generación del 27 Fernando Villalón, VIII conde de Miraflores de los Ángeles, creó las «Fotografías en verso» para su obra *Andalucía la Baja* (1926). Dividió los poemas en paisajes, bodegones y figuras al objeto de describir los espacios y sus personajes, estructura que nos lleva a los expedientes personales de los empleados del Banco de España donde se refleja la idea del poeta al encajar a las personas en su escenario.

Los retratos de preguerra, contemplados casi un siglo después, recuperan la esencia del instante, y permiten la revisión social reivindicada por los historiadores. Se convierten así en documentos perpetuos, perennes, eternos, pero la eternidad que parece tener la fotografía fue definida como vulnerable por García Lorca:

9 Pedro Navascués Palacio (2023). «El Banco de España y la ciudad», *op. cit.*, p. 37.

Para buscar mi infancia, ¡Dios mío!
comí naranjas podridas, papeles viejos,
[palomares vacíos,
y encontré mi cuerpecito comido por
[las ratas,
en el fondo del aljibe y con las cabelleras
[de los locos.
Mi traje de marinero no estaba empapado
[con el aceite de las ballenas,
pero tenía la eternidad vulnerable de
[las fotografías.

Eduardo Zamacois, novelista de la edad de plata y contemporáneo de ambos poetas, cuestionó los valores del retrato con un impreciso argumento: «¿Retratarnos? ¿Con qué objeto cuando el retrato que ayer nos hicieron, hoy ya no responderá exactamente a lo que somos?». La respuesta a sus preguntas es obvia, ya que todo retrato responde siempre a lo que en un momento fuimos; es decir, al pasado, porque la fotografía nada más ejecutarse deja de ser presente.

Los retratos de los expedientes del Banco de España, en aquel periodo de eclosión cultural, son un caleidoscopio procedente de los mejores estudios fotográficos. En los años previos a la Guerra Civil se produjo una paulatina simplificación en su presentación al ser despojados de los adornos y fantasías anteriores (telones pintados de fondo, forillos, muebles clásicos...), y los nuevos recursos pasaron a ser habituales (iluminación intensa, sombras densas, efectos *fou*, virados en tonos cálidos, altos contrastes...), todo con el propósito de realzar las figuras y los propios objetos fotográficos.

La proliferación de estudios en el centro y periferias de las ciudades influyó en la pérdida de calidad, pero ello no afectó a los clásicos ni a profesionales de prestigio como Calvet o Portillo, quienes realizaron un amplio fotografiado de la plantilla del Banco de España destinado a los carnets de empleados, con un enfoque moderno y vanguardista, especialmente los de Portillo por su elegancia, sobriedad y nitidez, que se traducen en la veracidad de los rostros. En su conjunto permiten una lectura de las poses y al mismo tiempo conocer la mirada de los autores.

Las tomas de grupo constituyen otro canon en el conjunto, algunas tan paradigmáticas como el reportaje de la Junta General de Accionistas

de marzo de 1934 por Cristóbal Portillo, imágenes de valor excepcional al tratarse casi de las únicas de un evento similar en las que se observa el salón en su aspecto original un año antes de la reforma que modificaría la sala y que eliminaría completamente el programa iconográfico realizado en escayola por Francisco Molinelli en 1891.

La imagen que en esta muestra representa la «eternidad vulnerable de la fotografía» es la que captó el maestro de fotoperiodistas Alfonso Sánchez Portela (Alfonso) el 14 de abril de 1931 en la plaza de Cibeles a las 11:20 de la mañana con su cámara Goerz, la misma que se expone y con la que retrató a los escritores del 98 (Machado, Baroja, Azorín, Unamuno, Valle-Inclán...) y del 27 (Lorca, Aleixandre, Altolaguirre, Cernuda, Salinas, Guillén...), o al vanguardista Ramón Gómez de la Serna con el que tuvo gran amistad y sobre el que el reportero gráfico escribió: «¡Cómo me enseñó a mirar y ver!».

El día era frío a pesar de ser primavera, nublado y con sensación de niebla. En la algarabía, hombres y mujeres, jóvenes y viejos, reflejan alegría y se amontonan en la celebración. Alegoría del destino en la plaza de Cibeles. La diosa, en su carro de leones, sobresale entre la multitud como un islote mientras el barco emerge entre el oleaje de las gentes para mantener su rumbo. La fotografía muestra a miles de personas en torno al Banco de España, muchas de ellas con la mirada puesta en el objetivo de la cámara, tal vez buscando un momento de gloria al reconocer al afamado reportero, encaramado en una farola de la plaza. El gran angular capta, en más de noventa grados, desde la torre del Círculo de Bellas Artes hasta el bulevar del paseo del Prado, dibujando todo el edificio del Banco en la línea horizontal del infinito. Juego de planos basado en la profundidad de campo, sin perder una brizna en el enfoque. Probablemente no haya en la historia de la fotografía española una imagen con tanta gente y con tanta fuerza expresiva en los rostros, sin duda también un documento excepcional en la historia del Banco de España.

Puig Farran y el álbum de Barcelona

En 1932 se inauguró en la vía Layetana de Barcelona la sucursal del Banco de España, obra de los arquitectos José Yáñez Larrosa y Luis



Barcelona. Banco de España. Álbum fotográfico del edificio de vía Layetana. 1932. Fotografías: Andreu Puig Farran. Plata en gelatina.

Menéndez-Pidal Álvarez, monumental edificio de estilo clásico con decoración interior de secesión vienesa, dentro del modernismo, uno de los mejores edificios construidos por el Banco de España en su historia y hoy ocupado por otra entidad bancaria. El nombre de José Yár-

noz está vinculado al Banco de España desde 1917 como autor de gran parte de los proyectos de las sucursales de provincias, y especialmente de la ampliación de la sede madrileña de Cibeles de 1934, emparentada directamente con esta de vía Layetana por su contemporaneidad y su

inconfundible estilo arquitectónico. Se trata de la tercera sede que tenía el Banco en Barcelona y la primera construida por encargo del propio Banco. La primera, en 1874, fue un edificio en la calle Ancha, n.º 2, alquilado a Manuel Girón. De allí se trasladó al palacio Marc de Reus, en la rambla de Santa Mónica, n.º 27, también alquilado, que fue adaptado por Elías Rogent para su uso como sucursal y donde permaneció hasta 1932.

Con el título *Banco de España. Sucursal de Barcelona* estampado en oro, se confeccionó un precioso álbum con fotografías de Andreu Puig Farran. En folio apaisado, con cubiertas en cartón imitando la piel de un reptil y los nombres de los arquitectos en oro, se encuadernaron sobre cartulina gris cuarenta imágenes de 18 x 24 cm en blanco y negro viradas al sepia y con un mínimo margen blanco, fotografías que descubren la cualidad del artista fotógrafo frente a la limitada consideración de reportero gráfico, un trabajo paradigmático en la especialidad de Puig Farran como autor de foto industrial.

El conjunto es impecable en su ejecución, sobrio como el edificio, pulcro, elegante, con encuadres muy efectistas, sobre todo en los espacios geométricos y circulares (áreas de trabajo, patios y escaleras). Se recogen todos los espacios, desde las imponentes fachadas columnarias hasta vestíbulos, patio de operaciones, corredores y sótanos. Puig Farran escogió el tono sepia, imitación de la albúmina, en un guiño al clasicismo. De los interiores destacan las tomas generales de las salas, en especial la vidriera de la bóveda, perfectamente milimetrada, y del exterior el remate escultórico de la fachada, imponente obra del académico Vicente Navarro Romero con dos alegorías y las letras del Banco de España talladas en la piedra bajo el escudo oficial de la época sin columnas y con corona mural.

Joan Andreu Puig Farran (Belianes, 1904-Barcelona, 1982) se formó como retratista en la galería que su tío Sagarra tenía en Lleida. Su colaboración con la prensa comenzó a mediados de los años veinte, entre 1924 y 1929 publicó en el diario *El País* y a partir de 1928 trabajó para el *Metropolitano* de Barcelona. En 1929 se asoció con Carlos Pérez de Rozas Masdeu para realizar reportajes de la Exposición Internacional de Barcelona y documentaron la remodelación de Montjuich para la

exposición, periodo en el que tuvieron estudio en el palacio de las Noticias (Rambla dels Estudis, 6) con dos nombres: Fotografía Exposición. Pérez de Rozas & Puig y Art-Express. Durante la República, la firma de Puig Farran fue habitual al pie de las fotografías de numerosos diarios: *La Humanitat*, *La Vanguardia*, *L'Opinió*, *El Matí*, *Esplai*, *La Veü del Vespre*, y *Última Hora*.

En 1934 fundó la agencia Garfinform para el intercambio de material gráfico con agencias extranjeras. Durante la Guerra Civil cubrió los frentes de batalla en Lleida y Aragón, con la toma de Huesca en los primeros días de agosto de 1936, publicado en *L'Instant*, y posteriormente cubrió el desembarco republicano en Mallorca (22 y 23 de agosto de 1936). Fue miembro de la Agrupación Profesional de Periodistas del Sindicato UGT, y en enero de 1938 fue nombrado vocal de la junta directiva de la sección de reporteros gráficos de la Agrupación. En ese periodo realizó también fotografías de la vida cotidiana en Barcelona y colaboró en los periódicos *Clarín* de Buenos Aires, *Excelsior* de México y *L'Humanité* de París.

Al término de la guerra salió de España por la frontera francesa y fue internado en varios campos de concentración. Un año después se acogió al retorno de expatriados y regresó a España para ser juzgado. Fue internado en la prisión de Miranda de Ebro, juzgado y condenado a muerte, si bien la pena le fue conmutada y finalmente fue liberado. A partir de 1945 se dedicó a la foto industrial y publicitaria, y en 1952 se asoció con Antoni Campaña, Brandanas, para fundar la empresa Postales en color CYP (Campaña y Puig), donde además de producir millones de postales en color ilustraron varios libros turísticos de ciudades españolas, entre ellos la *Guía de Ávila* con texto de Camilo José Cela (1960).

La cámara del oro

La cámara del oro del Banco de España es quizás la estancia más emblemática y, paradójicamente, la más desconocida. Se trata del recinto de alta seguridad donde se encuentran custodiadas las reservas de oro de la institución y se sitúa a gran profundidad, en concreto a 35 metros bajo la rasante de la calle de Alcalá. La complejidad técnica y el coste económico que suponía su



Madrid. Banco de España. Construcción de la cámara del oro. Ca. 1932-1935. Plata en gelatina.

construcción fueron sometidos a intensas deliberaciones de los órganos de gobierno del Banco de España y a variedad de estudios previos realizados por arquitectos e ingenieros. Probada la viabilidad técnica y económica de la obra, finalmente el proyecto de construcción fue aprobado en agosto de 1932.

La idea de una caja subterránea estaba tomada de otros establecimientos bancarios públicos y privados de Europa y de Estados Unidos. Las cámaras situadas a gran profundidad resultaban seguras ante posibles ataques aéreos y ante los

avances de la delincuencia profesional que operaba después del crac del 29, principalmente en Estados Unidos. En el caso del Banco de España, el hecho de dotar al edificio de una estancia con medidas de seguridad únicas en el país tenía, además, un carácter simbólico, ya que acentuaba la preminencia de la institución dentro del sistema bancario nacional.

La obra de la cámara forma parte de la primera ampliación de la sede del Banco de España en 1927, obra del arquitecto José Yáñez Larrosa, que otorgó al edificio nuevas estancias y mayor

amplitud, y destaca exteriormente por la continuación de la línea de la fachada y la entrada principal por la calle de Alcalá y, en el interior, por el fabuloso patio de operaciones, cubierto con una impactante vidriera *art déco*, que hoy en día continúa en funcionamiento para atender al público.

En el Archivo del Banco se conservan veintisiete fotografías que reflejan distintos aspectos de la evolución de la obra de la cámara. Se encuentran agrupadas en conjuntos de nueve imágenes y pegadas sobre tres cartones de grandes dimensiones, de los cuales se expone uno. Las fotografías, que van rotuladas con una explicación técnica, pudieron ser realizadas por el arquitecto o por algún miembro de su equipo y dan una idea de la envergadura y de la complejidad de la obra. Las imágenes recogen algunos de los aspectos más destacados de la construcción, como las excavaciones, pozos y entibaciones, como se ha dicho, fue necesario llegar a 35 metros bajo el nivel del suelo; el hormigón armado, solo los muros de hormigón ocupan 1 000 m²; las soluciones y productos hidrófugos para la impermeabilización del recinto, necesarios dada la enorme influencia de las corrientes de agua bajo la calle de Alcalá; y las medidas de seguridad, entre las que se incluye la construcción del paso de ronda. Las miradas a cámara de los obreros, que fueron inmortalizados en diez de las imágenes, nos recuerdan lo duros que debieron de resultar los trabajos de una obra tan dificultosa con unos medios que distan mucho de los actuales.

La cámara contó desde el principio con numerosas medidas de seguridad. Las puertas acorazadas de acero, de varias toneladas de peso cada una, fueron traídas desde Estados Unidos para ser instaladas en el Banco de España. Las puertas, que impresionan por sus dimensiones, por su pulcro acabado y por la exacta precisión de sus sistemas de cierre, fueron construidas por la prestigiosa casa Coffres-Forts York, que también había construido las puertas de la Reserva Federal de Estados Unidos.

Una de las medidas de protección que fue ideada desde el origen de su construcción, y que ha sido objeto de numerosas leyendas, es el pozo inundable. El acceso a la antecámara se realiza cruzando un puente corredizo similar a una pasarela de barco que salva el pozo inundable. En caso de ataque, el puente se puede recoger y la puerta de

la antecámara cerrar herméticamente desde dentro para anegar el pozo por encima del marco de la puerta, utilizando para ello el agua de un aljibe situado dentro de las instalaciones de la cámara, lo que imposibilitaría el acceso a los atacantes. Con el discurrir de los tiempos y los avances tecnológicos en materia de seguridad, actualmente la cámara dispone de innumerables y actualizadas medidas de protección además de las citadas.

Las primeras prospecciones para su construcción se hicieron en el verano de 1932, la obra implicó el trabajo de más de 260 obreros en tres turnos desde la mañana a la noche y tuvo un coste final de 9 387 639 pesetas. Fue finalizada con éxito en el mes de marzo de 1936, sigue funcionando en perfectas condiciones y custodiando en su interior las reservas de oro del Banco de España.

Tiempo de silencio: guerra y posguerra

Los estragos de la Guerra Civil dejaron huella en los paisajes y sus gentes. Durante la contienda, con la mayoría de los estudios cerrados o incautados, solo se realizaron retratos identificativos, por ello en la posguerra se hizo frecuente el recorte de las copias para su reutilización, debido a la escasez de recursos económicos y de material. En lo que se refiere a los edificios, los que se encontraban en zona de combate resultaron dañados o destruidos, como el caso del Banco de España en Teruel, una de las ciudades más afectadas durante la contienda y ejemplo paradigmático sobre el que realizó una memoria de su reconstrucción el mismo autor del edificio, el arquitecto Juan de Zavala Lafora.

Localizado en un lugar preferente de la plaza de Emilio Castelar o plaza de San Juan, cerrando su frente norte, había sido proyectado por Zavala en 1933 como nueva sede, en sustitución de la anterior de la calle de San Juan, 34, y fue finalizado en 1936. Edificio de corte regionalista, parece estar inspirado en la Lonja de Zaragoza, de la que tomó la galería de arquillos bíforos en su planta superior. El edificio fue bombardeado a finales de 1937, durante la batalla de Teruel, resultando prácticamente destruido, a pesar de lo cual es uno de los pocos de la plaza de San Juan que se conservaron tras la contienda.

La memoria fue concebida a modo de álbum, ilustrada con un interesante conjunto de



Teruel. Banco de España. Edificio destruido durante la Guerra Civil. Ca. diciembre de 1937-febrero de 1938. Fotografía: marqués de Santa María del Villar. Plata en gelatina.

imágenes que permiten la completa visión de los estragos y las actuaciones posteriores. Se tituló *Resumen general de la labor realizada para la reconstrucción del edificio sucursal del Banco de España de Teruel*, y en la presentación se alude a la documentación fotográfica como elemento fundamental para las obras de rehabilitación: «El edificio sucursal del Banco de España de Teruel, cuyas fotografías están contenidas en la memoria gráfica que antecede, sufrió durante la pasada guerra grandes destrozos y derrumbamientos parciales, debido a los efectos de gran cantidad de proyectiles de todas clases caídos sobre él, y sobre todo a la explosión de una mina que fue colocada en el ángulo posterior del edificio por la parte en que está situado el Archivo».

La reconstrucción se llevó a cabo entre 1942 y 1944, y Zavala recopiló numerosas fotografías del estado previo, de la intervención y su resultado. El álbum, de 23 × 16 cm, contiene 43 fotografías en

total, y fue encuadernado en holandesa, con piel roja y cantoneras, y papel de aguas en las guardas, con el escudo de España pegado en la cubierta. Las medidas de las fotografías son diversas, con tres variantes: 4 × 6, 6 × 10 y 10 × 15 cm, todas pegadas sobre cartulina negra y recuadradas con líneas azules y blancas trazadas con tinta china.

En lo que se refiere a las propias fotografías, se trata de documentos que revelan claramente el simple propósito documental, por lo que podemos atribuir la autoría al arquitecto o a algún técnico de su equipo. En cuanto a los contenidos, el conjunto permite seguir cronológicamente el proceso de intervención en el edificio y alrededores, comenzando por las vistas exteriores e interiores del estado en que quedó al acabar la guerra, así como el desarrollo de la obra durante los dos años de ejecución. Se añaden imágenes del nuevo mobiliario, y como símbolo el omnipresente reloj colgado en el patio de operaciones para controlar el tiempo.

En la capital, el Banco de España fue telón de fondo para las imágenes de la fuente de Cibele. En muchas de ellas el monumento aparece bajo los sacos terreros que la protegieron de las bombas. En una imagen insólita que se publicó invertida el 18 de julio de 1938 en la revista *Trincheras*, órgano de difusión de las Juventudes Socialistas Unificadas, el edificio aparece en el lado contrario de la plaza, curioso error de edición y anécdota para la historia.

En Teruel estuvo también Diego Quiroga y Losada, marqués de Santa María del Villar, autor de referencia vinculado primero al pictorialismo y al naturalismo y un claro exponente de la fotografía documental, etnográfica y turística, con alta producción para el Patronato Nacional de Turismo desde su creación en 1928. Fue colaborador voluntario durante la guerra de la Dirección General de Regiones Devastadas, y en 1939 fue contratado por este organismo con el objetivo de fotografiar las labores de reconstrucción. De la sede del Banco en Teruel y de sus

alrededores se conservan en el Archivo varias copias positivas en papel brillo de la marca Agfa Brovira (17 x 17 cm), en las que captó además las ruinas de las casas de la calle de San Juan con algunos de los objetos cotidianos entre los escombros.

En el tiempo de silencio fueron numerosos los reporteros gráficos que captaron imágenes del Banco de España, tanto españoles como extranjeros. En los fondos y colecciones de las instituciones públicas (Marín, Contreras, Santos Yubero o Alfonso) se conservan cientos de fotografías donde el edificio forma parte del paisaje, como testigo mudo de la historia.

El Banco de España continuó la selección de áreas urbanas durante la posguerra con el objetivo de localizar espacios para sus nuevos edificios. Se llevó a cabo un cuidadoso estudio de las ciudades y los barrios en busca de los de mayor actividad financiera y con calles amplias y despejadas, lo que dio lugar al fotografiado de vías públicas y fincas urbanas que ayudaran en la

Burgos. Vistas de las calles Vitoria y General Sanjurjo (actual avenida del Arlanzón) con indicaciones para la ubicación del Banco de España. 1947. Fotografías: Federico Vélez. Plata en gelatina.



elección. Responden al método, entre otros, los reportajes de Burgos, Alicante o Las Palmas, con interesantes tomas de la arquitectura tradicional para documentar los estilos locales en los que integrar los edificios. De Burgos, por ejemplo, se conservan las vistas de distintas fincas propuestas en los números 34-39 de la calle Vitoria.

En este sentido es importante mencionar los originales de Tánger, Larache y Tetuán, cuyas ciudades fueron también fotografiadas en busca de solares aptos para la instalación del Banco. En Tánger abrió la sucursal en 1909, poco antes de la creación del Protectorado español, mientras que Larache y Tetuán lo hicieron en 1920. Inicialmente se optó por el régimen de inquilinato y no fue hasta mediados de los años cuarenta cuando se planteó la construcción de nuevos edificios. Los de Tánger y Larache, proyectados y dirigidos por Juan de Zavala Lafora, que como ya hemos indicado estuvo muy vinculado al Banco de España desde finales de los años veinte, fueron inaugurados en 1948 y 1950 respectivamente. Su

estilo incorporó los elementos característicos que permitieron la integración de modo natural en la arquitectura local.

La sucursal de Tetuán, inaugurada en 1950, es obra de José Yárnoz Larrosa, uno de los arquitectos de mayor peso en la historia del Banco de España y autor de algunos de sus más importantes edificios, como el de Barcelona en vía Layetana o el de la primera ampliación de la sede central de Madrid, ambos construidos en los primeros años treinta. Su relación se inició en 1917 al ganar el concurso para la construcción de la sucursal de Vitoria, y finalizó a mediados de los años sesenta con casi treinta edificios proyectados para la entidad.

Nombres propios

En el tiempo de silencio que comprenden la guerra y la posguerra hasta bien entrados los años sesenta, las fotografías del Banco de España fueron realizadas por numerosos profesionales de

Junta General de Accionistas del Banco de España. 1934.
Fotografía: Cristóbal Portillo Robles. Plata en gelatina.





Laboratorio fotográfico del Banco de España en Madrid. Ca. 1940. Fotografía: Ragel. Plata en gelatina.

prestigio cuyos nombres o seudónimos aparecen en los logotipos, sellos o soportes secundarios, fundamentalmente por Cristóbal Portillo, colaborador habitual en los actos oficiales, y por los Ragel (padre e hijo), ambos en plantilla de la institución.

Además de estos, la relación de autores cuyos nombres figuran en los originales conservados en el Archivo es extensa y, si bien no hemos hecho referencia en otros capítulos, incidimos ahora en el reconocimiento a su trabajo, destacando a Amer, Aumente, Calvet, Campúa o Savignac (Madrid), Pérez de Rozas y Puig Farran (Barcelona), Vega y Mayoral (Ávila), Ferrer y Torres Molina (Ganada), Lamela (Lugo), Planas y Sastre (Palma de Mallorca), Flores (Toledo), Jalón Ángel (Zaragoza), Diodoro (Larache), Blanco (Tánger), García Cortés (Tetuán).

Francisco Amer Masfarret fue uno de los grandes retratistas de la sociedad madrileña en los años treinta y en la posguerra se asoció con Francisco Ventosa (Amer-Ventosa); Orestes Calvet y Campúa (José Demaría Vázquez) retrataron a multitud de personajes de la sociedad, las artes y la política; Manuel Torres Molina fue un clásico en la historia de la fotografía de Granada, y Jalón

Ángel (Ángel García de Jalón Hueto), además de excelente retratista, participó y difundió la fotografía fuera de España a través de los salones internacionales organizados por la Real Sociedad Fotográfica de Zaragoza desde 1925.

Cristóbal Portillo Robles (Cehegín, Murcia, 1897-Madrid, 1957) estudió fotografía en Granada y París, y regresó a España al término de la Primera Guerra Mundial. Tras un periplo por Europa abrió estudio en Madrid en 1931, comenzó a trabajar también para empresas privadas y públicas, así como para instituciones culturales, entre ellas el Instituto Valencia de Don Juan (Madrid), museo de artes suntuarias. Como retratista alcanzó el más alto nivel, y colaboró además en la prensa: *ABC*, *Mundo Hispánico* y *Hoja del Lunes*. Su fondo se conserva en el Archivo Regional de la Comunidad de Madrid y suma cerca de un millón de imágenes en diversos soportes y formatos.

La colaboración con el Banco de España comenzó durante la República con el reportaje de la Junta de Accionistas celebrada el 11 de marzo de 1934. La reunión se celebró en el gran salón de Juntas de Accionistas, con tapiz de escudo republicano de España de fondo, y en él aparecen el gobernador Alfredo de Zavala y Lafora, el subgobernador

primero Pedro Pan Gómez, el subgobernador segundo José Suárez-Figueroa y Serrano, y los consejeros José González Pintado y Hermoso, Francisco Arítio Gómez, José Varela de Limia y Menéndez, vizconde de San Alberto, y Lorenzo Martínez Fresneda y Jouvé, entre otros.

Otra imagen interesante de Portillo expuesta en la muestra corresponde a la Junta Directiva de la Asociación General de Empleados del Banco de España celebrada el 1 de febrero de 1936, con doce personas de las que siete están sentadas y, entre ellas, Antonio Rodríguez y Morales de Setién (vicepresidente del Consejo Directivo de la Asociación General de Empleados), y cinco de pie, de las que se identifica a Sergio Hervás Asensio (vocal), Doroteo García de Fernando (tesorero) y Eduardo Valledor Idígoras (vocal). Una copia de esta fotografía, también expuesta, fue manipulada en brillante trabajo manual (recorte y pegado) para incorporar en la fila de a pie el retrato del vocal Agapito Aparicio Hernández.

De Portillo son también varios de los retratos adjuntos a los expedientes de empleados de los años treinta, previos a la guerra, con un característico sello azul en el reverso en el que figura la dirección de la galería: «Portillo. Fotógrafo. Plaza del Ángel, 17-1.º. Teléfono 16240. Madrid».

Diego González Ragel (1893-1951) se instaló en la capital de España en 1915, tras varios meses de trabajar en Argentina como reportero. Solicitó ingresar en el Banco de España en 1939 como fotógrafo adscrito a la Fábrica de Billetes. En la sesión de 21 de octubre de ese año, la petición quedó recogida por la Comisión de Administración, si bien el Consejo de Gobierno no lo aprobó (reunión de 24 de octubre), acordando que los trabajos de fotografía que realizara fueran pagados «a precio de tarifa». En un oficio conservado en su expediente personal (30 de noviembre de 1940) solicitó de nuevo su admisión con un doble argumento: la custodia durante la guerra de fotografías y clichés de interés del Banco de España y del Centro Oficial de Contratación de Moneda (guardados en su domicilio en Madrid y entregados al Ministerio de Hacienda en 1939), y los trabajos fotográficos profesionales que llevaba realizando desde el final de la guerra para la institución. Finalmente ingresó en la plantilla el 2 de enero de 1941 y desarrolló su labor durante una década hasta noviembre de 1951, fecha de su

fallecimiento. Le sucedió en la tarea su hijo Diego González Mellado (1924-2008), quien había ingresado el 10 de mayo de 1946 como ayudante de fotógrafo y permaneció en activo hasta su jubilación en 1984.

En las fotografías oficiales del Banco de España figuran las referencias de su relación contractual con la institución: «Laboratorio fotográfico del Banco de España», «Ragel. Fotógrafo oficial. Banco de España», «Ragel. D. Ramón de la Cruz, 69», «González Ragel. Fotógrafo. Duque de Almodóvar, 15», «Ragel. Fotógrafo oficial. Banco de España. D. Ramón de la Cruz, 69», y «Banco de España. Gabinete fotográfico. Madrid».

De la labor de González Ragel como fotógrafo de plantilla del Banco, una de las imágenes más curiosas fue la visita a la cámara del oro, en 1944, de Demetrio Carceller, ministro de Industria y Comercio. En la imagen, los directivos del Instituto Español de Moneda Extranjera y del Banco de España alardean de la capacidad de reconstrucción económica del país, mostrando los lingotes de oro en las estanterías a tan solo cinco años de la finalización de la Guerra Civil, cuando había desaparecido la casi totalidad de la importante reserva aurífera del Banco de España.

Actividad social.

Las viviendas de Vista Alegre

El Banco de España ha llevado a cabo numerosas actividades sociales y benefactoras. Una de ellas, de la que se conserva un álbum fotográfico que constituye un documento excepcional, fue el donativo de un millón de pesetas en diciembre de 1958 al patriarca de las Indias Occidentales y obispo de Madrid-Alcalá, Leopoldo Eijo Garay, para la bonificación de viviendas a familias humildes a través del Patronato Virgen de la Almudena, que serían construidas en los terrenos de Vista Alegre, nombre procedente de una finca propiedad de la corona descrita por Pascual Madoz a mediados del siglo XIX en el *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. «Primera posesión que se encuentra antes de llegar al pueblo (Carabanchel), a la izquierda antes del camino de Madrid».

En el año 1939 se había creado el Instituto Nacional de la Vivienda, dependiente del ministerio



Álbum fotográfico del donativo del Banco de España para la construcción de viviendas para familias humildes en Vista Alegre (Madrid). 1958. Plata en gelatina.

del mismo nombre, con el objetivo de fomentar la construcción de hogares protegidos, pero a finales de los años cincuenta una parte de la población madrileña que había perdido la vivienda tras la Guerra Civil sobrevivía en cuevas y chabolas de la periferia en los barrios de Vallecas, Orcasitas, Fuencarral, Vicálvaro, Hortaleza, Lucero, Cármenes, Caño Roto, La China, Barajas y tantos otros.

Veinte años después, en 1958, se aprobó la Ley de Urgencia Social de Madrid para la construcción de 60 000 viviendas. El Estado habilitó los presupuestos y contó además con aportaciones extraordinarias gestionadas a través de diversas instituciones, entre ellas el patronato citado. Por entonces un centenar de familias vivía en estado miserable en las cuevas de los cerros de Vista Alegre, excavadas en desmontes junto a los terrenos de la Huerta de Castañeda y los solares de El Blandón. Consciente de esta realidad, el Banco de España acordó aprobar la concesión de un donativo al Patronato Virgen de la Almudena por las fiestas de Navidad de 1958: «A fin de que sirviese de alivio en el pago de sus nuevas viviendas a las familias más humildes que muy en breve

hayán de ocuparlas en la Colonia Virgen de los Remedios de Vista Alegre».

El proyecto formó parte de un programa general de viviendas del ministerio levantadas en el kilómetro 3,5 del paseo de Extremadura, que en su conjunto llegó a sumar 670 casas «modernas, espaciales y alegres» en la Colonia del Patriarca Eijo Garay, a las que se añadirían posteriormente otras 722: «El patronato no ha olvidado ni un momento la humilde condición de estas familias y su vida anterior en las cuevas o chabolas, y les ha construido en Vista Alegre unas viviendas bonitas, modernas, soleadas».

El álbum de fotografías de Vista Alegre, en formato folio y encuadernado en piel, lleva por título: *Donativo de un millón de pesetas por el Excmo. Sr. Gobernador del Banco de España al Excmo. Señor Patriarca Obispo para bonificar viviendas a familias humildes, XII-1958*. Se compone de 33 hojas de cartulina negra que se estructuran en cinco apartados con portadilla manuscrita en tinta blanca, varios textos explicativos mecanografiados y dieciséis fotografías que pueden considerarse cruciales para el estudio histórico.

De los dieciséis documentos fotográficos, el primero es una lámina impresa con tres imágenes de las cuevas del paseo de los Olivos y el momento en que sus habitantes las abandonan con los enseres; en un segundo grupo de tres instantáneas se observan las chabolas y refugios provisionales a donde fueron trasladados temporalmente. El tercer conjunto, compuesto por siete fotografías, corresponde a la demolición de los refugios y chabolas y al traslado de sus habitantes a la Colonia Virgen de los Remedios, y el cuarto y último lo conforman cinco imágenes de las nuevas viviendas a las que llegaron el 30 de marzo de 1959. Cierra el álbum la relación nominal de las 78 familias trasladadas, con indicación del nombre completo del padre de familia, su edad, el estado civil, la esposa y el número de hijos.

La entrega de las viviendas se realizó en marzo de 1959, con exención de la cantidad a pagar a la firma del contrato gracias al donativo del Banco. La transformación vital de aquellas gentes no fue solo de carácter social, sino humano, al recuperar la dignidad, porque pasaron de las paredes húmedas y los suelos de tierra de las cuevas y chabolas a los nuevos hogares, limpios,



Álbum fotográfico del donativo del Banco de España para la construcción de viviendas para familias humildes en Vista Alegre (Madrid). 1958. Plata en gelatina.

espaciosos y acogedores, descritos así en el documento oficial: «Un hermoso balcón, ventanas en cada estancia, tres dormitorios, comedor, cocina y cuarto de aseo. La cocina tiene su horno; todas las habitaciones su puerta de madera, y la instalación eléctrica el voltaje necesario para poder usar plancha, hornillos y radio».

La aportación del Banco de España permitió que aquellas 78 familias salieran de la miseria. Las personas y los espacios que aparecen en las fotografías, inmóviles como fantasmas, recuerdan las películas del neorrealismo italiano, historias de un pasado reciente que pervive gracias a las imágenes. Las fotografías del álbum de Vista Alegre contribuyen a evitar el olvido y nos muestran las estampas pretéritas que desmienten el refrán, porque no todo tiempo pasado fue siempre mejor.

El reportaje de Pérez de Rozas

En 1955 el arquitecto Juan de Zavala Lafora terminó el edificio que había proyectado para sucursal del Banco de España en Barcelona, un imponente inmueble decorado con pinturas de

Joaquim Sunyer, Daniel Vázquez Díaz y José María Sert, estas últimas procedentes del palacio Mdivani de Venecia. Para la fachada, y por petición popular, se encargó al escultor Ángel Ferrant una talla del Ángel Custodio de la ciudad que hasta la demolición de las murallas había protegido desde aquel mismo lugar los destinos de Barcelona. En esta sucursal, la cuarta que tenía el Banco de España en Barcelona, se hizo algo nuevo desde el punto de vista arquitectónico y comercial, pues se levantó un edificio de considerable altura como no lo había hecho anteriormente el Banco, ya que además de albergar los departamentos del Banco en las cuatro plantas sobre rasante y las tres de sótano, se destinaban las seis plantas restantes a oficinas particulares.

La primera piedra había sido colocada el 2 de mayo de 1948 en un acto al que asistieron los representantes de los organismos más importantes de Barcelona, y que fue inmortalizado por el reportero gráfico Manuel Mateo Serrano. Siete años después, el 14 de octubre de 1955, se inauguró el inmueble con más de trescientos invitados del más alto nivel, entre ellos el jefe del Estado Francisco Franco y su esposa Carmen Polo; el



Barcelona. Banco de España. Inauguración del edificio de la plaza de Cataluña. Octubre de 1955. Fotografías: Carlos Pérez de Rozas. Plata en gelatina.

ministro de Hacienda Francisco Gómez del Llano, el de Comercio Manuel Arburúa de la Miyar, las autoridades civiles y militares de la ciudad, los banqueros y empresarios catalanes y el Consejo de Gobierno del Banco de España al completo.

A la una en punto de la tarde comenzó el evento y se realizó una visita oficial en la que actuó de cicerone Juan de Zavala. Después hubo ágape y el subgobernador del Banco recibió a la prensa local en el despacho del director para entregarles una nota con los detalles técnicos del edificio, redactados por el arquitecto, así como diversas fotografías del mismo.

Uno de los mejores fotógrafos de entonces, Carlos Pérez de Rozas y Sáenz de Tejada, realizó un magnífico reportaje de impresionante calidad que Zavala recogió en un álbum formato folio, encuadernado en tela azul estampado en oro y guardas de agua. Está compuesto por un informe mecanografiado cuyo título es «Relación del viaje a Barcelona con motivo de la inauguración del edificio de la nueva sucursal del Banco de España», y se añade al final un apartado específico de «Fotografías y anexos».

Las imágenes seleccionadas fueron catorce en papel brillo de 18 × 24 cm con margen blanco mínimo, divididas al cincuenta por ciento entre los actos protocolarios y las vistas del edificio. A los primeros corresponden la llegada, la visita institucional y el momento de las firmas oficiales de Franco y su esposa (5) y la bendición del obispo (2), y a las segundas los exteriores (4) e interiores (3). Las tomas de los personajes no son solo documentales, sino que ofrecen información sobre la complicidad entre los asistentes a través de los gestos, mientras que las de interiores recogen los rincones geométricos con exactitud.

Pérez de Rozas demuestra con estas imágenes su doble faceta de periodista y artista al documentar el evento y captar la esencia del edificio con elegancia, pulcritud y creatividad. Dos de las tomas del exterior pueden encuadrarse en la corriente denominada *street photography* (fotografía de calle), comparables a los trabajos de los grandes autores estadounidenses de los años cincuenta. En la primera foto a la que aludimos incorporó en primer plano el detalle de un lujoso automóvil recortado sobre el edificio, con el asfalto mojado por la lluvia plagado de brillos que rellenan las zonas oscuras; con ello aporta un

aire de modernidad que contrasta con el resto de vehículos que aparecen en la escena. La segunda fotografía es una toma nocturna de una fachada lateral del Banco con la escultura iluminada del Ángel de la Guarda en una hornacina, obra que Alejandro Ferrant regaló a la ciudad de Barcelona. Ambas fotografías pueden encuadrarse entre las mejores imágenes sobre arquitectura de la posguerra española, tanto por el dominio de la luz como por la belleza de la composición.

Completa el álbum, como anexo, una selección de varios recortes de prensa con las noticias de la inauguración publicadas en distintos periódicos: *La Vanguardia*, *Diario de Barcelona*, *El Correo Catalán*, *Solidaridad Nacional*, *La Prensa* y *Noticiero Universal*, artículos ilustrados con fotos del propio Pérez de Rozas y de Josep Brangulí, presente también en la inauguración.

Carlos Pérez de Rozas y Sáenz de Tejada (Barcelona, 1920-1990) es un clásico de la historia de la fotografía española. Al igual que su padre, Carlos Pérez de Rozas Masdeu (Barcelona, 1893-1954), de reconocido prestigio y cuya firma figuró en toda la prensa catalana desde 1912. Sus primeras colaboraciones fueron en el *Día Gráfico* en tareas de aprendiz, y durante la Guerra Civil colaboró en este mismo periódico y en *La Noche*. Al término de la contienda ingresó en *Solidaridad Nacional* cubriendo todo tipo de informaciones, y en 1956 junto a Ramón Dimas se dedicó a filmar documentales para televisión durante un breve periodo de tiempo. En 1979 ingresó en la redacción de *La Vanguardia*, donde permaneció hasta su retirada en 1984.

Conferencia de la American Bankers Association

La XIII Conferencia Monetaria Internacional organizada por la American Bankers Association reunió en España, entre el 23 y el 27 de mayo de 1966, a los gobernadores de los bancos emisores más importantes del mundo, a los altos directivos de la banca privada, representaciones de organismos internacionales monetarios y económicos, y a otras importantes personalidades de la vida política y económica internacional. La conferencia trató asuntos económicos de gran calado, como la situación económica en los principales países



XIII Conferencia Monetaria de la American Bankers Association celebrada en España. Mayo de 1966.
Fotografías: Ferrer y Manuel Aumente. Plata en gelatina.

industriales, la balanza internacional de pagos, la política monetaria, el mecanismo monetario internacional y los bloques comerciales.

La conferencia tenía lugar anualmente, alternando su ubicación entre Estados Unidos y otro país de Europa. En el año 1966, se celebró por primera vez en España, circunstancia que fue posible tras el proceso de apertura institucional, política y económica iniciado en la década de 1950. Entre otros hitos, destacamos el regreso de los embajadores extranjeros a España en 1951, tras su retirada del país en 1946, y en 1955 el ingreso de España en la ONU. En el ámbito económico, en 1958 España se adhirió al Fondo Monetario Internacional (FMI), a

la Organización Europea para la Cooperación Económica (OECE) y al Banco Mundial, y puso fin al periodo autárquico con la apertura al exterior de su economía a través del Plan de Estabilización de 1959. Joan Sardà, exjefe del Servicio de Estudios del Banco de España y principal artífice del Plan de Estabilización, participó en los actos de la Conferencia Monetaria Internacional en calidad de asesor del gobernador, puesto que ocupaba desde 1965. Curiosamente, apenas aparece en las múltiples fotografías que se conservan de este evento, aunque sí hay constancia documental de su asistencia a la conferencia.

En las cinco jornadas del evento se combinaron intensas sesiones de trabajo y protocolarias

con actos culturales y de entretenimiento para agasajar a los asistentes. El acto de apertura y las primeras sesiones se celebraron en el Banco de España en Madrid y fueron presididas por George Champion, presidente del Chase Manhattan Bank de Nueva York y de la conferencia; Archie Kimbrough Davis, presidente de la American Bankers Association; Angier Biddle Duke, embajador de Estados Unidos en España, y Mariano Navarro Rubio, gobernador del Banco de España. El 24 de mayo, Francisco Franco, jefe de Estado, recibió en audiencia a los asambleístas en el palacio de El Pardo.

Posteriormente, el 26 y el 27 de mayo, las jornadas de trabajo se desarrollaron en Granada, en el palacio de Carlos V. La clausura tuvo lugar en los jardines del Generalife con un discurso de Henry Hammill Fowler, secretario del Tesoro de Estados Unidos, que destacó el espíritu de cooperación necesario para que el sistema de financiación internacional promoviera el desarrollo de todas las naciones. Además de los citados, asistieron a la conferencia más de 130 personalidades de la banca y las finanzas, entre otros: Juan José Espinosa San Martín, ministro de Hacienda de España; Pierre-Paul Schweitzer, director general del FMI; Harold Francis Linder, presidente del Banco de Exportación e Importación de Estados Unidos, y George Rowland Stanley Baring, gobernador del Banco de Inglaterra.

Dada la trascendencia de la conferencia y de las personalidades asistentes, esta tuvo una destacada repercusión mediática con múltiples apariciones en la prensa escrita que cubrió los distintos actos, también el noticiario NO-DO se hizo eco de su celebración. Llamaron la atención las fotografías de los eventos de asueto que nos sitúan históricamente en el proceso de apertura al exterior, no solo económico, sino también político y social, de la España de la década de los años cincuenta en adelante. Es el momento en que se reactiva la labor diplomática española y se potencia la exportación cultural del folclore, el tipismo y el casticismo a través de las campañas de turismo internacional impulsadas desde el nuevo Ministerio de Información y Turismo con lemas tan famosos como *Visit Spain* y *Spain is different*. En el Archivo del Banco de España se conservan extensos reportajes fotográficos de la conferencia, con más de doscientas fotografías en total, realizados por

conocidos fotógrafos del momento, como Manuel Aumente, que presidiría la Agrupación Nacional de Fotógrafos en los años setenta, y Manuel Torres Molina, un clásico del reporterismo gráfico y director de la primera escuela de fotografía creada en España (Granada, 1916).

Los Madrazo y el cine Gong

A finales de los años sesenta el Banco de España decidió ampliar su espacio ocupando la esquina de la calle de los Madrazo con Marqués de Cubas, ángulo con varios edificios decimonónicos de viviendas, oficinas y servicios, que fue transformado por los arquitectos Juan de Zavala Lafora y Javier Yáñez Orcóyen entre 1969 y 1976. Allí estuvieron, en el número 3 de Marqués de Cubas, la cafetería Palais, en el 5 y 7 las redacciones y talleres de los diarios *El Liberal* (1879-1939) y *Heraldo de Madrid* (1890-1939), también en los bajos del 5 la librería de la editorial Afrodisio Aguado, y en el 11 el comercio de calefacción automática de F. Gurrea Nozaleda y el cine Gong, que daba nombre al bar del número 25 de Los Madrazo.

Desde 1918 y hasta 1959 el Banco había ido adquiriendo los inmuebles de la manzana en la que está ubicado en la calle de los Madrazo (n.º 27 y 29) y Marqués de Cubas (n.º 3, 5, 7, 9 y 11), en previsión de futuras necesidades y cuando las circunstancias se presentaran favorables. El deseo de aislamiento e insularidad había acompañado siempre, por su propia naturaleza, los proyectos del Banco, pero desde la finalización de la Guerra Civil se habían manifestado nuevas necesidades de espacio, debidas especialmente al incremento de la circulación de metálico y custodia de valores, la instalación en 1939 del Instituto Español de Moneda Extranjera y el incremento de la plantilla en 1962 con la creación de los Servicios de la Banca Privada —actual Dirección General de Supervisión— y la Central de Riesgos, ambos consecuencia directa de la nacionalización del Banco de España.

Se trataba de la segunda ampliación, que extendía el edificio hasta las calles de los Madrazo y Marqués de Cubas mediante una construcción periférica y envolvente, al tiempo que en el nuevo patio que se definía se levantaba un bloque exento que fue destinado a servicios auxiliares,

sirviendo además de núcleo de comunicación entre el nuevo edificio y el preexistente a través de la disposición de pasarelas de enlace. El Banco de España pasó así a ocupar toda la manzana, salvo la esquina Alcalá-Marqués de Cubas, que había pertenecido primero a la Banca Calamarte y luego al Banco Pastor.

Las obras se desarrollaron entre 1969 y 1976 y se realizaron varios reportajes fotográficos de seguimiento que suman en total más de setecientas imágenes, de las que se han seleccionado siete para la exposición. Proporcionan información detallada de la evolución de los trabajos y nos regalan fotografías únicas de los edificios preexistentes, de los que, sorprendentemente, apenas se conservan imágenes, como el cine Gong o la redacción del periódico *El Liberal*.

EL CINE GONG La Agencia EFE conserva una de las pocas imágenes del exterior del cine Gong. Su embocadura era reducida, similar a la del portal de la finca, y tenía un enorme luminoso de neón (letras en blanco sobre fondo rojo) que ocupaba

dos pisos. La imagen de la agencia muestra el gigantesco mural pintado con el rostro de Greer Garson, protagonista junto a Ronald Colman del drama *Niebla en el pasado* (*Random Harvest*), dirigida por el gran Mervyn LeRoy y estrenada en 1942. Antes que cine fue salón de baile, sala de espectáculos de variedades y cabaré. Se levantó en un solar donde hubo un establecimiento de muebles, cuyo dueño lo cedió para el rodaje de la película *Un solo corazón* que protagonizaron María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, según relató el dramaturgo Eduardo Marquina al recordar su vinculación al cine entre 1914 y 1915, como referencia a la escasez de medios y de plató por entonces. Marquina había escrito el argumento y los letreros de esa película para Segre Films, y su hijo fue el realizador¹⁰.

En 1935 el cabaré cerró y el local fue reformado para cine por el arquitecto Teodoro de Anasagasti, inaugurado el 19 de octubre de ese año con la película *Madre alegría* de la productora y distribuidora Diana, dirigida por José Buchs y protagonizada por Ana Leyva y Gaspar Campos. Una reseña del preestreno se publicó en la revista *¡Tarari!* el 3 de octubre. Tenía ochocientas localidades entre la planta baja y el entresuelo, y ofrecía películas de estreno en sesiones continuas desde las cuatro de la tarde hasta medianoche. El crítico Bernabé de Aragón de la revista *Mundo Gráfico* comentó su apertura en el número del 23 de octubre: «Es un local que honra a Madrid, la ciudad de los Palace cinematográficos, y puede ser clasificado entre los de primera categoría», y en una reseña del semanario *Crónica* del día 27 de ese mes, además de alabar la modernidad del trabajo de Anasagasti y del ingeniero Rogelio Sol, se decía: «Unidos el arte y la técnica, han llevado a la realidad un proyecto muy bello, en el que junto a la esbeltez de líneas, al acierto de colorido y confort del local, se destaca el acierto y novedad de la iluminación, que hoy forma una rama de la ingeniería: la luminotécnica».

El Gong fue uno de los cines preferidos del ilustre escritor Azorín, al que acudió con

Programa de mano del cine Gong. 1940.



¹⁰ Pascual Cebollada y Mary G. Santa Eulalia (2000). *Madrid y el cine. Panorama filmógrafo de cien años de historia*. Madrid: Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid.



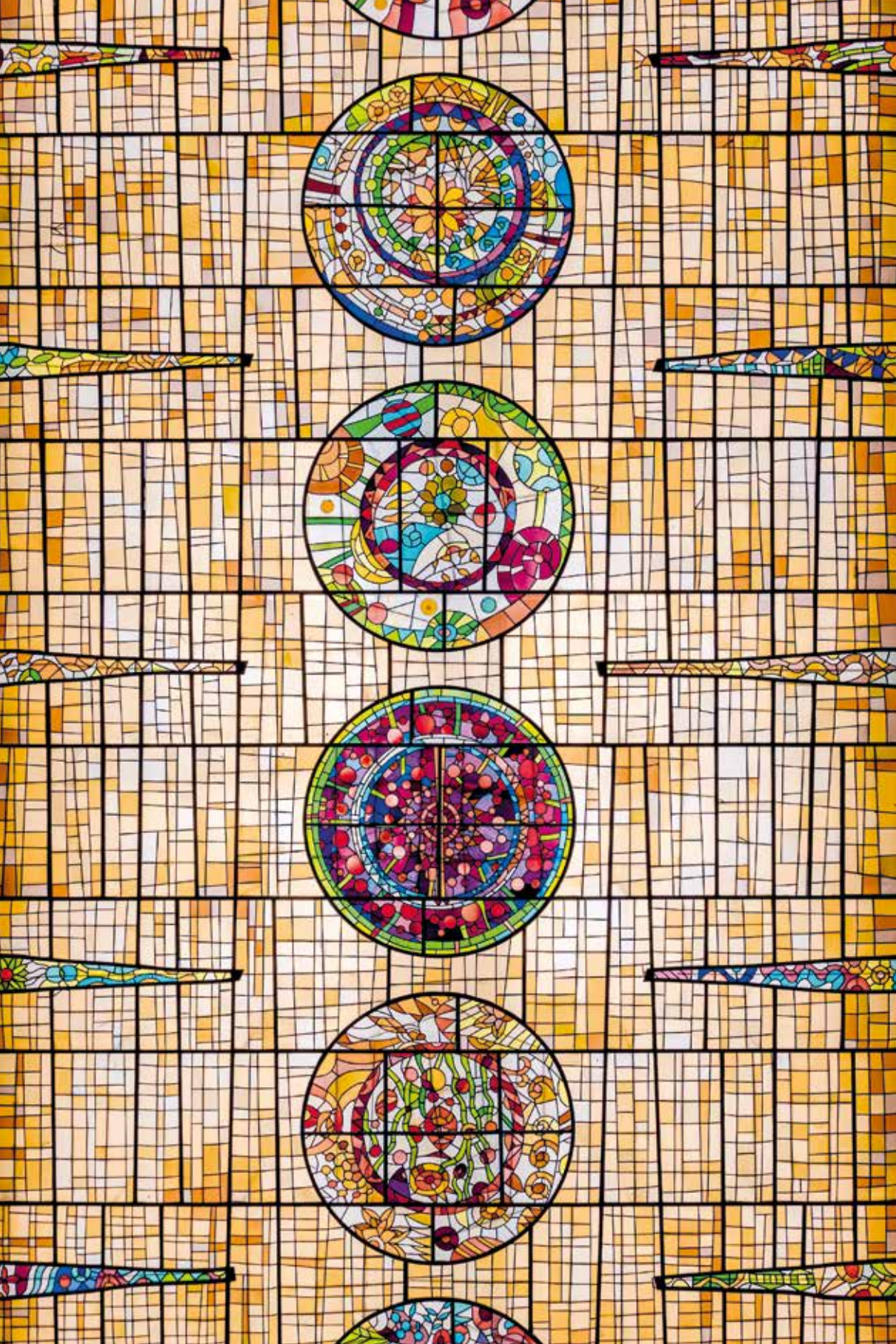
Cine Gong. Demolido en 1970 para la ampliación del Banco de España. Calle de Marqués de Cubas, 11. Ca. 1965. Fotografía: Agencia EFE.

frecuencia a partir de 1950 en los últimos años de vida desde su domicilio del número 21 de la calle Zorrilla, a un paseo de la sala. Allí pasó las horas de la vejez disfrutando de los estrenos americanos y redactando notas críticas para la prensa después de escribir que encontraba igual goce estético en un libro que en una película¹¹. Mervyn LeRoy debió ser uno de sus directores preferidos, porque Azorín fue retratado ante la taquilla del cine Carretas contemplando el cartel de *La rival* (*Homecoming*), en la que formaron

pareja de ficción Clark Gable y Lana Turner (Archivo de *ABC*). El catedrático y crítico literario Andrés Amorós le recordaba así: «Siendo yo un chiquillo recuerdo haber visto a Azorín, que hacía cola delante del cine Gong, muy cerca de su casa [...] Curioseé cómo se acercó a la taquilla, compró su entrada y entró. Con casi ochenta años había nacido en él una pasión de senectud por el cine»¹².

La sala fue además muy adelantada a su tiempo. Contó en los años cincuenta con guardería infantil atendida por enfermeras, y se organizaron cineclubs en colaboración con el Círculo de Escritores Cinematográficos desde junio de 1951. En 1964 incluyó en el programa películas en versión original en dos sesiones, con descuentos para los estudiantes de idiomas. Cerró sus puertas en el otoño de 1965.

11 Fernando Lázaro Carreter (1996). «El cinematógrafo. Azorín», en *ABC literario*, 5 de enero.
12 Andrés Amorós (2023). «Azorín, clásico vivo», *ABC*, 8 de junio.



Sala 4

Spain is different

«La fotografía es un hecho de amor».

Alberto Schommer

En el intenso periodo comprendido desde la transición democrática hasta finales del siglo xx, el Banco de España desarrolló infinidad de actividades que se resumen en un centenar de imágenes expuestas en un audiovisual. Desde el punto de vista fotográfico, la etapa es fascinante por el cambio radical del blanco y negro al color, por el uso de las diapositivas, y por la «democratización» de la imagen al poner en manos de los *amateurs* cámaras de reducido precio y fácil manejo. Todo ello además de los trabajos documentales y creativos que tuvieron al edificio de Cibeles como protagonista, con dos libros paradigmáticos visibles en la muestra: *Banco de España. Una visita a la planta noble del edificio de Madrid* (1970) y *El viaje* de Alberto Schommer (1994).

Se exhiben, así mismo, los proyectos presentados al concurso de ideas para el cierre del edificio en la zona de la calle de Alcalá, convocado en 1978, y al que concurrieron los arquitectos Fernando Moreno Barberá, Eleuterio Población Knappe, Luis Cubillo de Arteaga, José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún, Josep Maria Martorell, Oriol Bohigas y David Mackay, Javier Yárnoz Orcoyen, y Rafael Moneo, quien finalmente ejecutaría la obra en 2006.

Otro conjunto documental de gran interés lo componen los actos oficiales: juras de cargos, visitas y tomas de posesión de los gobernadores, en las que además del designado aparecen

retratadas relevantes personalidades de la política y la economía. Es también importante el grupo de los Premios de Economía Rey de España, instituidos en 1986 por la Fundación José Celma Prieto con periodicidad bienal y que constituyen un reconocimiento a la trayectoria científica de personalidades españolas y latinoamericanas. Se completan los documentos con imágenes de las visitas de los reyes al Banco de España con ocasión de eventos especiales, como la celebración del bicentenario del Banco en 1982, o la realizada en octubre de 2021 para asistir a un consejo de gobierno e inaugurar la exposición *2.328 reales de vellón. Goya y los orígenes de la Colección Banco de España*.

El mundo en color

El último cuarto del siglo xx se inició con la transición hacia la democracia y terminó con el mundo sumido en la tecnología digital. Un mes después de celebrarse las primeras elecciones democráticas en 1977, España presentó la demanda oficial de adhesión a la Comunidad Económica Europea (CEE), antecedente de la actual Unión Europea, si bien la entrada no se produjo hasta casi una década después, en 1986. La fotografía vivió una radical transformación, las cámaras se robotizaron, las imágenes se contabilizaron en píxeles, los carretes metálicos pasaron a ser pieza de colección, los originales en papel, los negativos y diapositivas comenzaron a digitalizarse y la maquinaria de los laboratorios fue cambiada por computadoras, servidores e impresoras. Todo ello afectó a la edición, y evidentemente a la prensa,



Visita oficial al Banco de España de Karl Klasen, gobernador del Deutsche Bundesbank. 26 de octubre de 1970. Copia cromogénica.

por lo que cambiaron los fotograbados en blanco y negro por las fotomecánicas en color, sin que ello afectara a la esencia de la función informativa y documental: «Las imágenes reproducidas en la prensa preservan la información de un asunto específico de la vida pasada»¹³.

El Archivo del Banco de España recopiló a partir de los años setenta centenares de imágenes sobre el cambio en diversos soportes, reuniendo un corpus sobre el proceso de transformación económico, político y sociocultural. La particularidad fue que a las fotografías de los profesionales

se añadieron otras de aficionados que, al margen de su calidad, captaron momentos interesantes por especiales o únicos. A ello contribuyeron, como después lo haría la telefonía móvil, las nuevas tecnologías aplicadas a cámaras de fácil manejo y bajo precio con las que se tomaron millones de instantáneas al día, como la española Werlisa Color, la alemana Voigtländer o la popularísima Instamatic de Kodak, que volvió al eslogan decimonónico de la empresa fotográfica por excelencia: «You press the button, we do the rest» («Tú pulsas el botón, nosotros hacemos el resto»).

Al mismo tiempo, las antiguas tarjetas postales en gris pasaron a imprimirse en colores vivos, alcanzando su esplendor con el turismo interior y exterior. La sede del Banco en Cibeles fue de

¹³ Boris Kossoy (2014). *Lo efímero y lo perpetuo en la imagen fotográfica*. Madrid: Cátedra, p. 61.

nuevo uno de los emblemas elegidos como marca España, motivo de referencia para mostrar las excelencias de la capital, y al mismo tiempo reflejo de la actividad cotidiana en su entorno: el tráfico, los automóviles, los transeúntes, el mobiliario urbano, y en definitiva la rutina de la ciudad.

Además, las actividades y el patrimonio del Banco de España fueron registrados en monografías analíticas y descriptivas, y entre ellas en la obra que se expone y que condensa el preámbulo o antecedente de la masiva incorporación del color a la cultura del libro, pieza *vintage* acuñada en los años setenta con el título: *Banco de España. Una visita a la planta noble del edificio de Madrid*. Se trata de un recorrido por las salas del edificio, a modo de visita guiada a un museo para contemplar su mobiliario, las pinturas, las esculturas, los tapices y las obras de arte suntuarias y decorativas: vidrieras, relojes, jarrones, escribanías, biombos, lámparas, candelabros, tinteros... El libro recoge las imágenes de un edificio

recientemente renovado en sus principales salas por los arquitectos del Banco, que lo modernizaron, lo adaptaron a las nuevas funciones de la entidad tras su nacionalización y lo enriquecieron con rico mobiliario y decoración.

Se diseñó con láminas desplegables en trípticos, ilustraciones silueteadas, cortes a sangre, márgenes escasos, tipografía rústica e incluso parte del papel en textura similar al utilizado para el empapelado de paramentos. Todo ello hace que este libro sea un artefacto prototípico, resultado de la característica fotomecánica de la época: impresión en colores desvaídos y saturados, con predominio del magenta sobre el azul o el amarillo.

Como contrapunto se expone el libro *El viaje*, una de las muchas creaciones del académico de Bellas Artes de San Fernando y premio nacional de Fotografía Alberto Schommer. En la obra, publicada en 1994, el artista escogió el blanco y negro para mostrar detalles de la ciudad

El presidente del Gobierno, Adolfo Suárez, durante el acto de jura de José Ramón Álvarez Rendueles y Mariano Rubio como gobernador y subgobernador del Banco de España. 31 de julio de 1980. Fotografía: Europa Press ©. Plata en gelatina.



de Madrid e involucrar al espectador en la identificación de los escenarios. Uno de ellos fue el palacio de la plaza de Cibeles en una perspectiva inédita: el reflejo del edificio en el retrovisor de un vehículo. En esa otra forma de mirar, el Banco de España fue de nuevo el escogido.

Proyectos de futuro

El 25 de septiembre de 1978 el Banco de España convocó un concurso de ideas para construir un nuevo edificio en la esquina de la calle de Alcalá con Marqués de Cubas, 1, que sustituyese al existente. Allí se localizaba, desde 1924, el edificio mandado construir por la Banca García-Calamarate al arquitecto José de Lorite Kramer en 1919, en cuyas plantas baja y sótano se instalaron las oficinas y otras dependencias del Banco, siendo destinado el resto del edificio a viviendas de lujo en régimen de alquiler. El Banco de España había adquirido el edificio en 1950, pero no fue hasta 1974 cuando se produjo su desalojo total. Se trataba del último solar que iba a permitir lograr la vieja aspiración de obtener completa la manzana, consiguiendo un edificio exento y cerrado, como correspondía a su naturaleza.

El Banco de España se había construido entre 1883 y 1891 sobre los solares del palacio de Alcañices, la Real Congregación de San Fermín de los Navarros, el palacio de la marquesa viuda de Larios y un fragmento del terreno de la Escuela de Caminos, a la que se accedía por la calle Marqués de Cubas. La situación de los solares a lo largo del paseo del Prado entre las calles de Alcalá y Los Madrazo, propició que el arquitecto Eduardo Adaro situara en aquel la fachada principal, quedando como secundaria la de la calle de Alcalá, menos extensa, a la que daba paso el monumental chafán de Cibeles. No siendo un edificio exento, pero queriendo serlo, el arquitecto conectó las calles de los Madrazo y Alcalá mediante un callejón que lo aislaba de los edificios colindantes. En 1928 se encargó a José Yáñez Larrosa el proyecto de ampliación del edificio en el solar donde se localizaban las casas de Santamarca o del Chantre, en los números 48, 50 y 52 de la calle de Alcalá, pertenecientes a la duquesa de Nájera. El nuevo edificio, que fue finalizado en 1934, replicaba en la fachada de modo escrupuloso el modelo de

Adaro, relegando al interior toda la novedad de la arquitectura de los años veinte. Yáñez situó el pabellón de ingreso, donde introdujo ciertas novedades respecto al pabellón de Prado, en el centro de la composición, absorbiendo un quiebro en planta que apenas queda perceptible. Por razones de seguridad y aislamiento, volvió a repetir el callejón perimetral. Entre 1969 y 1976 se produjo la segunda ampliación del edificio, cuyo proyecto corrió a cargo de Juan de Zavala Lafora, fallecido a comienzos de 1970, y Javier Yáñez Orcoyen, hijo del autor de la anterior ampliación, que lo continuó en solitario. El resultado fue un edificio periférico sobre las calles de los Madrazo, 25 y 27, y Marqués de Cubas, 3, 5, 7, 9 y 11, que dejaba un amplio patio interior en el que se levantó un edificio exento unido por pasarelas al nuevo y a la ampliación de los años treinta.

Restaba para cerrar la manzana y aislar completamente el edificio la anexión de la esquina de Marqués de Cubas, 1, con la calle de Alcalá, con una superficie de apenas 400 m². Se planteó para el Banco de España el reto de dar un digno remate a un edificio que era un emblema de Madrid, fotografiado en múltiples ocasiones como imagen de la ciudad. No se trataba, principalmente, de ampliar la superficie útil sino, sobre todo, de lograr la condición de integridad que caracteriza lo público. El Banco de España era consciente de la importancia arquitectónica del solar dentro del contexto urbanístico de la zona y por ello decidió contar con la colaboración de los arquitectos más prestigiosos del momento. En esta primera aproximación lo que se solicitaba de ellos era simplemente un estudio del volumen adecuado al entorno, así como un diseño de las fachadas, uniendo el primitivo edificio del Banco, fachada de la calle de Alcalá, con el nuevo de ampliación por su fachada de Marqués de Cubas. Se invitó a participar a estudios de arquitectura de la talla de Oriol Bohigas Guardiola, Luis Cubillo de Arteaga, Fernando Moreno Barberá, Rafael Moneo, Eleuterio Población, Ramón Vázquez Molezún y Javier Yáñez Orcoyen, varios de ellos vinculados antes o después al Banco de España a través de la construcción de otros edificios. Luis Cubillo había llevado a cabo varios proyectos de reformas importantes en diferentes espacios internos del edificio tradicional; Ramón Vázquez



Arriba y en el centro: Madrid. Banco de España. Concurso de ideas para el cierre del edificio en las calles de Alcalá y Marqués de Cubas. Propuestas de Corrales y Molezún y Moneo. 1979. Fotografías: Altair Photo. Copias cromogénicas. Abajo: Madrid. Banco de España. Ampliación del edificio en las calles de Alcalá y Marqués de Cubas. 2006. Imagen digital.

Molezún y José Antonio Corrales son los autores de la actual sede de Badajoz, inaugurada en 1985, y del edificio auxiliar en la calle de Alcalá, 522, construido entre 1983 y 1992. Rafael Moneo es el autor de la antigua sucursal de Jaén, inaugurada en 1988; Eleuterio Población firma, en 1985, el proyecto del último edificio de la sucursal de Huesca; y Javier Yárnoz Orcoyen realiza, junto a Juan de Zavala, la segunda ampliación del edificio entre 1969 y 1976.

El Banco, consciente de la dificultad que entrañaba el proyecto y de la responsabilidad con la ciudad de Madrid que suponía levantar un edificio que diera continuación al preexistente, buscó la colaboración de instituciones que le proporcionasen la máxima garantía y colaboración a la hora de tomar una decisión. Así, solicitó al Ayuntamiento de Madrid, a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y al Colegio Oficial de Arquitectos que nombrasen cada uno un arquitecto que les representase para integrar una comisión asesora que emitiría un dictamen sobre las propuestas presentadas, que fueron entregadas el 15 de enero de 1979 y el concurso fallado el 15 de octubre, resultando ganadora la de Rafael Moneo, que había entendido el lenguaje del Banco y resolvía de la mejor manera posible la ocupación del solar, completando con el nuevo volumen el trazado anterior.

Cuatro de las soluciones planteadas —Cubillo, Moreno Barberá, Yárnoz y Moneo— tenían acentos continuistas, diferenciados sustancialmente en el planteamiento compositivo de las fachadas y, sobre todo, en la capacidad de análisis del edificio en su conjunto. Martorell, Bohigas y Mackay optaron por hacer dos propuestas con soluciones alternativas: una de zona ajardinada ocupando todo el solar y otra de pabellón con menor altura que el edificio. Corrales y Molezún propusieron una construcción en altura con fachadas en muro cortina y también, como segunda idea,

la inclusión de un volumen de cerramiento hasta la cornisa existente. Eleuterio Población, finalmente, respondió a las demandas del concurso con el modelo de una solución hermética completamente opuesta a la imagen de la fachada de Alcalá.¹⁴

El Banco estaba en disposición de comenzar la construcción de modo inmediato, pero el Ayuntamiento de Madrid, que en aquel momento trabajaba en evitar la demolición sistemática de patrimonio arquitectónico en la ciudad, retrasó la licencia de derribo. Finalmente, no incluyó el edificio Calamarte en el catálogo del plan general y pudo derribarse en 2002.

Habían transcurrido casi veinticinco años desde la formación del proyecto hasta su ejecución y Rafael Moneo, reconocido arquitecto internacional, trató de poner al día la propuesta presentada en 1979 introduciendo pocos, pero significativos cambios, que mejoraron notablemente el proyecto original, fundamentalmente los huecos del chaflán, la reorientación de las tres fachadas y el entendimiento del programa escultórico. Su planteamiento se basó en la definición de un chaflán como elemento vertebrador enfrentado a la importante arteria urbana que hoy es la Gran Vía, simétrico al monumental y emblemático chaflán de Cibeles, así como en la utilización de la figura de las cariátides como elemento de transición y continuidad entre edificios, en sintonía con su función en las primitivas fachadas. A ello contribuye también el hecho de encontrarse las cornisas a la misma altura e introducir una verja de protección del edificio de la calle Marqués de Cubas similar a las que corren a lo largo de las fachadas de Prado y Alcalá. Fue finalizado en 2006. Su construcción permitió el cierre y dominio completo de la manzana mediante un edificio espléndido de arquitectura contemporánea que se complementa, llegando a ser casi un solo elemento, con la arquitectura anterior.

Un centenar de estampas

En el audiovisual elaborado para la sala cuarta de la exposición se recoge un centenar de imágenes en blanco y negro y color sobre los principales

14 José María Viñuela (2006). «Arquitectura del Banco de España: la plenitud de un modelo», en *El edificio del Banco de España*. Madrid: Banco de España.



Inauguración de la Exposición Numismática del Banco de México en la sede del Banco de España en Madrid. 1978. Fotografía: Europa Press. Plata en gelatina.

eventos del Banco de España entre los años 1975 y 2022, con una sola imagen fuera de este periodo, fechada el 16 de noviembre de 1973, y que corresponde al Consejo General celebrado en Valencia, tomada por Luis Vidal Vidal, miembro de una de las más importantes sagas de fotógrafos valencianos.

Los aspectos económicos relacionados con el Banco de España han sido tratados por María Ángeles Pons, y de muchos de ellos se conservan fotografías en el Archivo Histórico. Desde el punto de vista fotográfico, las imágenes de las que se conservan unidades y reportajes constituyen un interesante corpus que permite la lectura y el análisis sociocultural y económico de la última parte del siglo xx y los primeros años del xxi.

La selección para la muestra da idea de las numerosas actividades y de la gran cantidad de personalidades retratadas. Siguiendo un orden cronológico, los eventos representados entre 1975 y 2002 son: Firma de concesión de préstamos al

Estado español (1976), Consejo de Gobierno (1977), Exposición de numismática (1977), Bicentenario del Banco (1982), Consejo ejecutivo en el Palacio de la Moncloa (1982), Presentación de billetes (1983), Homenaje a Juan Sardá (1987), Reunión de Gobernadores de Bancos Centrales Latinoamericanos y de España (1988, 1992), Inauguración de la sucursal de Girona (1990), Audiencia del Rey al Consejo de Gobierno del Banco (1994), Consejo de Gobierno del Banco Central Europeo (1999, 2000).

Las fotografías más recientes, realizadas también con intención documental y en formato digital, reflejan de nuevo la actividad del Banco en todos sus ámbitos de actuación. Todas ellas memoria de la vida, de la actividad y de las personas que integran o se relacionan con la institución. Del 2000 al 2023 se recoge un mayor número de imágenes: Campaña de información Euro 2002 del Eurosistema (2001), Inauguración de la exposición *El camino hacia el euro* (2001), Reunión



Arriba: Reunión del Consejo de Gobierno del Banco Central Europeo. 1999. Copia cromogénica. Centro: Gonzalo Gil, exsubgobernador del Banco de España, en la inauguración de la exposición *Diez años del euro en España*. 2009. Imagen digital. Abajo: Visita del rey don Felipe VI al Banco Central Europeo. 19 de octubre de 2022. Fotografía: Juanjo Martín, Agencia EFE. Imagen digital.

de Gobernadores de Bancos Centrales del Continente Americano y de España (2003), Jaime Caruana Lacorte y Rafael Moneo Vallés con los planos del proyecto de la esquina de Alcalá con Marqués de Cubas (2000-2006), Conferencia Banco de España-Fondo Monetario Internacional (2004), Consejo de Gobierno del Banco Central Europeo (2006), Inauguración del nuevo edificio del Banco de España y exposición *150 años de Historia* (2006), Miguel Fernández Ordóñez en el Seminario de Gobernadores del Eurosystema y Países Mediterráneos (2007), Inauguración de la exposición *Diez años del euro en España* (2009), Reunión del Banco Central Europeo en Barcelona (2012), Firma del Plan de Educación Financiera (2013), Presentación del billete de 20 euros Serie Europa (2015), Constitución de la Sociedad Imprenta de Billetes, S.A., Imbisa (2015), Visita de Danièle Nouy, presidenta del Consejo de Supervisión del Banco Central Europeo (2017), III Día de la Educación Financiera (2017), Concurso Generación euro (2018, 2019), Reunión del Consejo de Gobierno en Sevilla (2018), Conferencia «Climate change. Challenges for the financial system» (2019), Día de la Educación Financiera (2019), Cupón ONCE Día Educación Financiera (2019), Margarita Delgado en el Toque de Campana por la Igualdad de Género en la Bolsa de Madrid (2020), Renovación del convenio de colaboración para el fomento de la educación financiera (2020), Día Internacional de la Mujer (2020), Inauguración de la Exposición *2.328 reales de vellón. Goya y los orígenes de la colección Banco de España* (2021), Último día del plazo de canje de pesetas por euros (2021), Visita de Felipe VI al Banco Central Europeo (2022), Reunión del Patronato de la Fundación FAD Juventud (2022), Semana de la Administración Abierta (2022) y Consejo de Gobierno (2023).

Se incluye también una selección de tomas de posesión de gobernadores: José Manuel Álvarez Rendueles (1980), Mariano Rubio (1984), Luis Ángel Rojo (1992), Jaime Caruana (2000), Miguel Ángel Fernández Ordóñez (2006), Luis María Linde (2014), y Pablo Hernández de Cos (2018), así como de la entrega de Premios de Economía Rey de España: Luis Ángel Rojo (1986), Julio Segura Sánchez (1990), Gabriel Tortella (1994), Enrique Fuentes Quintana (1998), Juan Velarde Fuertes (2002), Gonzalo Anes Álvarez

de Castrillón (2006), Pedro Schwartz Girón (2010), Carmen Reinhart (2018) y Agustín Carstens (2023).

Las visitas y actos con participación de la Casa Real se resumen en el bicentenario del Banco (1982), Exposición de monedas hispánicas (1989), visitas de don Juan Carlos y doña Sofía para conocer los retratos realizados por Carmen Laffón (1989), visita de don Felipe de Borbón (1989, 2006 y 2010), audiencia del rey Juan Carlos al Consejo de Gobierno del Banco (1994), el príncipe de Asturias con la Comisión Ejecutiva (2001) y el Consejo de Gobierno (2012), los reyes en la inauguración de la última ampliación del edificio (2006), el rey Felipe en la inauguración de la exposición *2.328 reales de vellón. Goya y los orígenes de la colección Banco de España* (2021) y la reunión de la reina Letizia con el Patronato de la Fundación FAD Juventud (2022).

Las fotografías fueron realizadas por agencias especializadas, fundamentalmente EFE, por profesionales contratados para documentar los actos, e incluso por aficionados presentes en los acontecimientos. Del centenar de imágenes del audiovisual, tienen créditos treinta, y en el resto no figura el autor: Agencia EFE (2), Banco de España (1), Europa Press (1), Juanjo Martín (3), Ana Muller (2), Juan Carlos Quindós (1), Daniel Santamaría (17), Luis Vidal (1) y Vita & Olga (2).

Las dos imágenes de Ana Muller presentan al gobernador Jaime Caruana Lacorte con el arquitecto Rafael Moneo Vallés examinando, sobre la mesa del Salón de la Comisión Ejecutiva, los planos del proyecto de cierre de la manzana de la sede principal del Banco de España en la esquina formada por las calles de Alcalá y Marqués de Cubas.

Daniel Santamaría es el autor con mayor número de fotos seleccionadas. Su relación con el Banco comprende el periodo 2013-2023, con el reportaje del Consejo de Gobierno de 2013 en el que estuvo presente Felipe de Borbón, la constitución de Imbisa en 2015, la visita de Danièle Nouy en 2017, la celebración del III Día de la Educación Financiera en 2017, el Cupón ONCE dedicado al Día de la Educación Financiera en 2019, el Día Internacional de la Mujer en 2020, el Premio de Economía Rey de España al citado Agustín Carstens (2023) y varias tomas del exterior e interior del edificio de Cibeles.



2

3

5

6

21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43

4321 8920

8

9

31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

INTERVENCIÓN

11

12

123

14

15

HOJAS PONES DE DEPÓSITO

17

18

4321

20

21

4321 23456

23

24

4 5 6 7 8

Sala 5

Hacia la inteligencia artificial

«El mundo parece existir para ser fotografiado».

Antonio Muñoz Molina

Las fotografías expuestas en la última sala responden a la puesta en valor del Archivo como garante de la memoria, en este caso de la memoria de la institución, así como al desarrollo del universo digital y a la evolución hacia la inteligencia artificial, capaz de producir increíbles imágenes hiperrealistas.

Se expone como referencia un conjunto de imágenes de los viejos archivos de diferentes sedes, así como dos fotografías digitales realizadas expreso en el Archivo Histórico del Banco de España para conmemorar la muestra: la sala de investigadores y el depósito.

En un guiño a las técnicas clásicas y para cerrar el círculo se han elaborado dos fotograbados con tecnología actual, a partir de originales en soporte papel y digital, que simbolizan el pasado y el presente de la fotografía y sus aplicaciones. Como broche, y siguiendo una de las premisas de la exposición en cuanto a la actividad y a los retratos de los profesionales, se ha seleccionado una imagen emblemática que simboliza el papel de la mujer en la España del siglo XXI.

Una línea del tiempo, a modo de cronograma, explica el discurrir de los acontecimientos en los ya casi dos siglos desde que la fotografía

se presentara en París el año 1839. Historias de la historia contempladas desde los documentos fotográficos.

El Archivo como garante de la memoria

De la albúmina al píxel cumple con el propósito final del Archivo del Banco de España: la difusión desde la visibilidad. Los valores de la fotografía se contemplan desde el contenido (patrimonio) y el continente (fuente de información), fundidos ambos en el término genérico de documento (mensaje sobre un soporte). Como patrimonio, la fotografía forma parte de los conjuntos documentales y artísticos de las instituciones, como fuente es clave del estudio histórico: «Toda fotografía es un residuo del pasado, una fuente tanto para el historiador de la fotografía como para los demás historiadores, científicos y estudiosos»¹⁵.

Las publicaciones (impresas y digitales) avallan el carácter y función de la fotografía como documento histórico. Desde su presentación oficial, próxima a cumplir los dos siglos, el recorrido ha sido largo, pasando de los libros ilustrados con albúminas pegadas a los fotograbados de la prensa y, posteriormente, a las técnicas fotomecánicas, para desembocar en un recorrido vertiginoso en el universo digital de finales del siglo XX, del que da buena muestra el detalle de la vidriera de la sede de Tenerife expuesto en gran formato, fotografía de Galder Gortazar (2022), que forma parte de un extenso conjunto de fotos digitales realizadas por varios fotógrafos en diversas cursales de toda España.

15 Boris Kossoy (2014). *Lo efímero y lo perpetuo en la imagen fotográfica*, op. cit., p. 50.



Huesca. Banco de España. Archivo de la sucursal.
Calle Coso Alto. 1945. Fotografía: Martín Lluésma
Vallés. Plata en gelatina

La producción fotográfica reunida por los profesionales del Archivo a lo largo de su historia ha sido, de acuerdo a protocolos, ordenada, clasificada y dispuesta para su consulta y difusión. El Archivo del Banco de España es, por consiguiente, paradigma y modelo, y en su función ha seguido la directriz general de la institución, definida por María A. Pons: «Su papel ha sido el de promotor del buen funcionamiento y de la estabilidad del sistema financiero, así como de asesor sobre las reformas y las medidas necesarias para afrontar los problemas, y será, como lo ha sido a lo largo de su historia, crucial»¹⁶.

Las y los profesionales implicados (mujeres y hombres), así como las actividades y los escenarios donde se realizan, son y serán fragmentados en instantes para perpetuar la memoria, de ahí el simbolismo de la imagen tomada por Daniel Santamaría el 8 de marzo de 2020, en la que posan las mujeres en la Biblioteca del Banco de España en Madrid (antiguo patio de caja de efectivo), junto a la subgobernadora Margarita Delgado Tejero. Su interés y relevancia nos retrotrae

a la posguerra civil cuando se produjo la incorporación de un importante número de mujeres a la plantilla para ocupar variedad de puestos, cuyos rostros conocemos gracias a los retratos de los expedientes personales, si bien no se conserva ninguna fotografía de grupo de aquella época.

Es así que el fotógrafo será autor y testigo, la imagen reflejará la intrahistoria y el Archivo del Banco de España continuará siendo el garante de la memoria. El ingreso de fotografías es constante, con varias procedencias: actos institucionales y actividades, reproducción de documentos o adquisición de originales especiales. Incluso durante el proceso de preparación de la muestra han sido incorporadas diversas fotografías de interés.

El universo digital

Con la inteligencia artificial en el punto de mira, dadas las posibilidades de generar imágenes, y en la era que Joan Fontcuberta ha definido como posfotográfica, la cultura visual cobra una fuerza inusitada. El artista nos advierte sobre un aspecto clave en la masiva y constante producción de fotografías: el riesgo de que la circulación de la imagen prevalezca sobre el conte-

¹⁶ María Ángeles Pons Brías (2023). «El Banco de España y la economía», en *Archivo Fotográfico Banco de España, 1874-2023*. Madrid: Banco de España, p. 384.



Madrid. Banco de España. Calle de los Madrazo. Remate de la fachada. 2018. Fotografía: Luis Asín. Imagen digital.

nido¹⁷. En este contexto, los archivos cobran un papel fundamental y se hace imprescindible su intervención para invertir los términos.

El Archivo del Banco de España ha seguido una constante evolución que se refleja en la excepcional colección que conserva, gestiona y difunde. Su adaptación al cambio ha sido y es uno de los retos a los que hacer frente, y para ello ha aplicado, aplica y aplicará la tecnología y los recursos adecuados, de manera que el corpus documental, del que forma parte la fotografía con cerca de 25 000 objetos, no solo continúe creciendo, sino que adquiera mayor valor mediante su tratamiento y difusión, especialmente en el ámbito empresarial y académico, colaborando así en el estudio sociocultural y económico del país, y contemplando dos aspectos convergentes: la responsabilidad y el compromiso. El primero, para garantizar la conservación del patrimonio; el segundo, para cumplir con las funciones que la institución le atribuye.

El universo digital y su significado se explican con las propias actuaciones llevadas a cabo en el

Archivo para la digitalización de los documentos fotográficos. Tras los trabajos de tratamiento archivístico que incluyeron los procesos de rastreo, localización, identificación, clasificación, descripción, instalación y conservación de fotografías que se llevaron a cabo entre 2013 y 2018, se procedió a la digitalización de la colección por Informática Abana, empresa experta en digitalización de patrimonio documental. Las características y directrices técnicas del plan de digitalización respondieron a prácticas homologadas y estándares internacionales que procuran la preservación a largo plazo y la difusión de los objetos digitales, así como la interoperabilidad con otros sistemas. Dada la fragilidad de los materiales originales, la digitalización se realizó de forma manual en escáneres cenitales que cumplen con la norma de calidad ISO 19264 para la digitalización de patrimonio documental. El proceso dio como resultado ficheros de preservación y ficheros derivados optimizados para difusión. Los objetos digitales generados van acompañados de sus correspondientes metadatos descriptivos, técnicos y de preservación de acuerdo a los esquemas internacionalmente reconocidos METS (Metadata Encoding Transmission Standard) y PREMIS (Preservation Metadata: Implementation Strategies). En total, se digitalizaron 20.500

¹⁷ Joan Fontcuberta (2020). *La furia de las imágenes. Notas sobre la posfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, p. 39.



Madrid. Banco de España. Depósito y sala de trabajo e investigadores del Archivo Histórico. 2024. Fotografías: Ana Amado. Imágenes digitales.



Madrid. Banco de España. Día Internacional de la Mujer. Empleadas del Banco de España con la subgobernadora, Margarita Delgado. 8 de marzo de 2019. Fotografía: Daniel Santamaría. Imagen digital.

originales en soporte físico (papel y plástico fundamentalmente) que dieron lugar a 32.000 ficheros máster que se almacenan en servidores del Banco de España y se gestionan a través de una herramienta informática específica para este objetivo. La colección se difundirá a través del Repositorio Institucional del Banco de España para su puesta a disposición de la ciudadanía.

Se exponen en la muestra cuatro obras como ejemplo de la aplicación del proceso digital: dos originales en diferente soporte y dos fotograbados contemporáneos obtenidos a partir de esos originales. Las imágenes son del patio de operaciones de la sucursal de Sevilla, fotografiado por Dubois en 1929, y del que se conserva copia en papel, y del remate de la fachada del edificio del Banco de España en Madrid en la calle de los Madrazo, foto digital creada por Luis Asín (2018). A partir de ambas, Juan Lara elaboró en su taller (Ogami-press) los dos fotograbados citados.

Se ha generado también un conjunto de copias digitales, a partir de fotografías en papel de la primera mitad del siglo XX, que nos permite conocer el núcleo de los archivos y su esencia.

Del conjunto se ha destacado el de la sucursal de Vigo, fotografiado por Enrique Sarabia González el 6 de septiembre de 1929. El Banco de España abrió sucursal en Vigo en 1885, alquilando un palacete en la Rúa do Areal, 66, que había sido diseñado por Manuel de Uceda en 1863 como residencia personal de Fernando Carreras. En 1869 lo adquirió en propiedad, realizando a lo largo de los años varias adaptaciones del espacio interior. En 1943 la sucursal se trasladó a un nuevo edificio en la calle Policarpo Sanz, 15, cuyo proyecto se encargó al arquitecto Romualdo de Madariaga. La sucursal se cerró en 1982.

Por último, como colofón, se han creado dos nuevas fotografías digitales del Archivo del Banco de España: la sala de lectura y el depósito de documentos. Su autora, Ana Amado, ha generado imágenes que trazan la línea divisoria en el antes y el después de la muestra. En *De la albúmina al píxel*, es decir, de ayer a hoy, se muestran imágenes realizadas con distintos procedimientos técnicos y tecnológicos, pero la esencia siempre será el contenido, sin olvidar que «todo es fotografiable, pero no todo ha sido fotografiado».



Fotógrafos de la exposición

Del análisis documental de los fondos fotográficos del Banco de España resultan más de seiscientos autores profesionales de toda la geografía española, a los que habría que añadir un segundo grupo no cuantificable, pero también numeroso, debido a la falta de crédito en los originales. La diversidad de trabajos aportados es absoluta, si bien centrados en los tres aspectos

que se contemplan en la muestra: retratos, espacios y actividades. Todos ellos han retratado a través del objetivo a gobernadores, consejeros y empleados, y han captado los espacios, edificios, escenarios y los principales eventos. La mayoría de estos profesionales fueron —son— de reconocido prestigio, y en la muestra figura un centenar en representación del conjunto.

Sala 1

- Calderoni *et al.* (Budapest)
- Champagne, A. C. (Ámsterdam)
- G. H. (Bruselas)
- Juliá, Eusebio (Madrid)
- Laurent, Jean (Madrid)

Sala 2

- Alonso (Madrid)
- Calvet Salvatella, Orestes (Madrid)
- Cepillo Lorite, Francisco (Cádiz)
- Collada Vega, Celestino (Oviedo)
- Gombau, Venancio (Salamanca)
- Grollo, J. (Valencia)
- Hauser y Menet (Madrid)
- Irigoyen Zabaleta, José (Madrid)
- Llaudará, J. (Lleida)
- Mena (Zamora)
- Muro, Alberto (Logroño)
- Olivenza Salazar, Miguel (Badajoz)
- Ortega, Carlos (Murcia)
- Photo Art (Alicante)
- Rodríguez, J. (Valencia)
- Sociedad Artístico Fotográfica (Cáceres)
- Tutor, R. (Calahorra)
- Yruela Marín, Enrique (Madrid)

Sala 3

- Alfonso (Sánchez Portela) (Madrid)
- Altair Photo (Madrid)
- Amer Masfarret, Francisco (Madrid)
- Antonio Antón, José de (Segovia)
- Aumente Menéndez, Manuel (Madrid)
- Blanco (Tánger)
- Calvet Salvatella, Orestes (Madrid)
- Campúa, José (Madrid)
- Cortés, Francisco García (Tetuán)
- Ferrer (Ganada)
- Flores (Toledo)
- Foto Mediamarca (Larache)
- Foto Moderna (Tetuán)
- Foto Nueva (Burgos)
- Fotografía Aérea y Terrestre (Madrid)
- Jalón Ángel (Zaragoza)
- Lamela (Lugo)
- Marín, Pascual (San Sebastián)
- Martínez, Fotografía (Madrid)
- Mateos Hernández, A. (Almería)
- Mayoral (Ávila)

- Moncho (Santiago de Compostela)
- Paisajes Españoles (Madrid)
- Pérez de Rozas, Carlos (Barcelona)
- Pérez Gómez, Leopoldo (Madrid)
- Planas (Palma de Mallorca)
- Portillo Robles, Cristóbal (Madrid)
- Puig Farran, Joan Andreu (Barcelona)
- Quiroga y Losada, Diego (Marqués de Santa María del Villar) (Madrid)
- Ragel (González Mellado, Diego) (Madrid)
- Ragel (González Ragel, Diego) (Madrid)
- Reyes (Guadalajara)
- Rodríguez (Toledo)
- Roisin Besnard, Lucien (Barcelona)
- Rotophot (Madrid)
- Rul·lan, G. (Palma de Mallorca)
- Salinas, A. (Vitoria)
- Sarabia González, Enrique (Vigo)
- Sastre (Palma de Mallorca)
- Savignac, Leopoldo (Madrid)
- Torres Molina, Manuel (Granada)
- Vega (Ávila)
- Vélez, Federico (Burgos)
- Videá, Vicente López (Madrid)
- Villafranca Hernando, Eliseo (Burgos)
- Zárraga, Antonio de (Madrid)

Sala 4

- Agencia EFE (Madrid)
- Agencia Europa Press (Madrid)
- Altair Photo (Madrid)
- Martín, Juanjo (EFE) (Madrid)
- Muller, Ana (Madrid)
- Quindós, Juan Carlos (Madrid)
- Santamaría, Daniel (Madrid)
- Schommer, Alberto (Madrid)
- Vita & Olga (Madrid)

Sala 5

- Amado, Ana (Madrid)
- Asín, Luis (Madrid)
- Gortazar, Galder (Tenerife)
- Dubois (Sevilla)
- Lara, Juan (Madrid)
- Lluésma Vallestín, Martín (Huesca)
- Mena Zuasti, Javier (Pamplona)
- Samot (Santander)
- Sarabia González, Enrique (Vigo)
- Torres Molina, Manuel (Granada)



Bibliografía

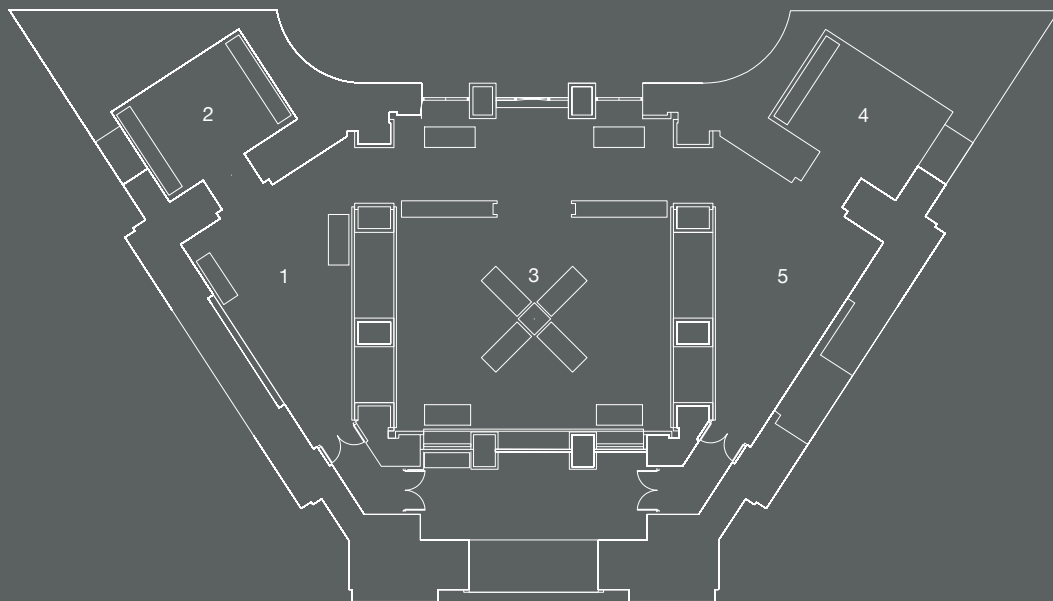
- Alonso del Torno, Patricia (2016). «La cámara del oro del Banco de España y su colección de monedas», en *Actas del xv Congreso de Numismática (Patrimonio numismático y museos)*. Madrid, 28-30 de octubre de 2014, pp. 143-153.
- Alonso, María José (1990). «Las sucursales del Banco de España. Arquitectura-tipología», en *Arquitectura bancaria en España* (cat. exp.). Madrid: Electa-Ministerio de Fomento, pp. 47-56.
- Amorós, Andrés (2023). «Azorín, clásico vivo», *ABC*, 8 de junio. Disponible en <https://www.almendron.com/tribuna/azorin-clasico-vivo/> [consulta: 8/12/2023].
- Antebi Arnó, Andrés; Roger Adam Bernad, Roger, González Morandi, Pablo y Ferré Panisello, Teresa (eds.) (2015). *Reporters gràfics. Barcelona 1900-1939*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- Archivo del Banco de España. *Actas de las Comisiones Especiales, 1932-1936*.
- Archivo Regional de la Comunidad de Madrid. «Cristóbal Portillo». Disponible en <http://gestiona.comunidad.madrid/archivos.atom/index.php/cristobal-portillo> [consulta: 28/12/2023].
- Ayala, Federico (2023). «Christian Franzen, príncipe de los reporteros gráficos», en Olivera Zaldúa, María y Nebreda Martín, Lara (eds.), *Otras miradas. Fotógrafos extranjeros en España, 1839-2023*. Madrid: Fragua, pp. 157-168.
- Azorín (1996). *El cinematógrafo. Artículos sobre cine y guiones de películas (1921-1964)*. Edición de José Paya y Magdalena Rigual. Madrid: Pre-Textos.
- Baldasano y de Llanos, Félix Luis (1959). *El edificio del Banco de España* (2.ª ed.). Madrid: Banco de España.
- Banco de España (1970). *Banco de España. Una visita a la planta noble del edificio de Madrid*. Madrid: Banco de España.
- Cajal, Federico (1885). «Bellas Artes», *La Ilustración*, 13 de septiembre, pp. 175-177.
- Cánovas, Antonio (Kaulak) (1912). *La fotografía moderna. Manual compendiado de los conocimientos indispensables al fotógrafo*. Madrid: Imprenta de J. Fernández Arias.
- Cebollada, Pascual y Santa Eulalia, Mary G. (2000). *Madrid y el cine. Panorama filmógrafo de cien años de historia*. Madrid: Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid.
- Cervera, Marta (2023). «La inteligencia artificial noquea al mundo de la fotografía», *El Periódico de España*, 15 de abril. Disponible en <https://www.epe.es/sociedad86056987> [consulta: 30/9/2023].
- Conferencia Monetaria de la American Bankers Association (1966). Informaciones de prensa sobre la XIII Conferencia de la American Bankers Association: Madrid-Granada, 1966. Madrid: Oficina de Prensa del Banco de España.
- Crain, Jim (1994). *California in Depth. A stereoscopic history*. San Francisco: Chronicle Books.
- Darrah, William C. (1977). *The world of stereograph*. Tennessee: Edición del autor.
- Diez Francés, Maite (2016). *J. Laurent, 1816-1886. Un fotógrafo entre el negocio y el arte*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- Durán Blázquez, Manuel y Sánchez Vigil, Juan Miguel (1991). *Historia de la fotografía taurina*. Madrid: Espasa.
- Enciclopedia Universal Ilustrada (1924). «Fotogalvanoplastia». Madrid: Espasa-Calpe, 1924, tomo 24, p. 669.
- Enciclopedia Universal Ilustrada (1924). «Fototipia». Madrid: Espasa-Calpe, 1924, tomo 24, p. 781.
- España, G. R. (1898). «Cómo se hacen los billetes de banco», *Blanco y Negro*, 13 de agosto.
- Estella Izquierdo, Elena y García Ballesteros, Aurora (1979). «Latina (Lucero, Cármenes, Aluche)», en *Madrid*. Madrid: Espasa-Calpe, tomo 1, pp. 321-340.
- Fernández Rivero, Juan Antonio (2004). *Tres dimensiones en la historia de la fotografía. La imagen estereoscópica*. Málaga: Miramar.
- Fontanella, Lee (1981). *La historia de la fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid: El Viso.
- Fontcuberta, Joan (2020). *La furia de las imágenes. Notas sobre la posfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- García Lorca, Federico (2011). «Infancia y muerte», en *Poesía completa*. Fechado en Nueva York, 7 de octubre de 1929. Madrid: Galaxia Gutenberg.
- Gómez de la Serna, Ramón (1917). *Greguerías*. Valencia: Prometeo.
- Gómez de la Serna, Ramón (1926). «Juliá. Sus fotografías», en *La sagrada cripta de Pombó*. Madrid: s. n.
- Gómez de la Serna, Ramón (1948). *Automoribundia*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Gómez Mesa, Luis (1973). «Azorín y Pío Baroja frente al cine y el cine ante esos grandes escritores», *Mundo Gráfico*, julio, n.º 1304, pp. 31-33.
- Guillén, Esperanza y Romero, Yolanda (2023). *La arquitectura de Eduardo de Adaro y el Banco de España* (cat. exp.). Madrid: Banco de España.
- Guixà, Ricardo (2016). «El carácter emblemático de la fotografía. El retrato oficial y la producción de presencia», *Emblemática*, n.º 22, pp. 207-230.
- Huergo Cardoso, Humberto (2020). *El desahucio a la vista. Escritos sobre fotografía (1908-1954)*. Ramón Gómez de la Serna. Madrid: Casimiro.
- Irala, Pilar (2022). *Jalón Ángel (1898-1976). Más allá del fotógrafo*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Irigoyen, José (1911). «Necrológica», *Blanco y Negro*, 9 de abril de 1911.
- Kossoy, Boris (2014). *Lo efímero y lo perpetuo en la imagen fotográfica*. Madrid: Cátedra, p. 50.
- Lázaro Carreter, Fernando (1996). «El cinematógrafo. Azorín», en *ABC literario*, 5 de enero, p. 7.
- León, Antonio de (1915). *Fotografía. La máquina fotográfica y el laboratorio al alcance de todos*. Madrid: Ediciones Ibéricas.
- López Gómez, José Manuel (2005). *La reconstrucción de Teruel 1939-1957* (cat. exp.). Teruel: Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte. Disponible en <https://culturadearagon.es/wp-content/uploads/2022/04/la-reconstruccion-de-teruel-1939-1957-1.pdf> [consulta: 28/12/2023].
- López Hurtado, Mariana (2013). *La tarjeta postal como documento. Estudio de usuario y propuesta de un modelo analítico. Aplicación a la colección de postales del Ateneo de Madrid*. Tesis doctoral. Madrid: ucm.
- López Mondéjar, Publio (1989). *Las fuentes de la memoria. Fotografía y sociedad en la España del siglo xx*. Barcelona: Lunwerg.
- Madoz, Pascual (1846-1850). «Carabanchel», en *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. Madrid: s. n. Tipografía de P. Madoz y L. Sagasti.
- Martí, Jep (2021). «Rovira Deloupy, Leopoldo», en *Clifford. Portal dels tòtgrafs del segle xx* a Espanya.

- Disponible en: <https://www.fotoconexio.cat/clifford> [consulta: 4/12/2023].
- Martín Lou, María Asunción (1979). «Vista Alegre», en *Madrid*. Madrid: Espasa-Calpe, tomo 1, pp. 361-380.
 - McMillan, Walter George (1890). *A treatise on electro-metallurgy*. Londres: C. Griffin and Company.
 - Moneo, Rafael (2006). «Memoria descriptiva de la propuesta ganadora», en *El edificio del Banco de España*. Madrid: Banco de España, pp. 68-170.
 - Muller, Ana (2023). *La Voz de la Imagen*. Disponible en: <https://www.lavozdelaimagen.com/index.php?art> [consulta: 12/12/2023].
 - Muñoz Fajardo, Ricardo (2023). «José Yánoz Larrosa», en *Diccionario Biográfico Electrónico*. Real Academia de la Historia. Disponible en: <https://dbe.rah.es/biografias/19555/jose-yarnoz-larrosa> [consulta: 15/12/2023].
 - Naranjo, Juan; Fontcuberta, Joan; Formiguera, Pere; Terré, Laura y Balsells, David (2000). *Introducción a la historia de la fotografía en Cataluña*. Barcelona: Lunweg.
 - Navascués Palacio, Pedro (1982). «El Banco de España en Madrid. Génesis de un edificio», en *El Banco de España. Dos siglos de historia*. Madrid: Banco de España, pp. 91-129.
 - Navascués Palacio, Pedro (2015). «La arquitectura del Banco de España», en Serrano García, E. (ed.), *Planos históricos de los edificios del Banco de España. Madrid y sucursales*. Madrid: Banco de España, pp. 11-38.
 - Navascués Palacio, Pedro (2023). «El Banco de España y la ciudad», en *Archivo Fotográfico Banco de España, 1874-2023*. Madrid: Banco de España, pp. 25-40.
 - Pons Brías, María Ángeles (2023). «El Banco de España y la economía», en *Archivo Fotográfico Banco de España, 1874-2023*. Madrid: Banco de España, pp. 373-384.
 - Ramón y Cajal, Santiago (1934). *El mundo visto a los ochenta años*. Madrid: Tipografía Artística.
 - Riego, Bernardo (2010). *España en la tarjeta postal. Un siglo de imágenes*. Barcelona: Lunweg.
 - Ríos Carratalá, Juan A. (2023). «Una pasión de senectud: Azorín y el cine». Biblioteca Virtual Cervantes. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/una-pasion-de-senectud-azorin-y-el-cine> [consulta: 3/12/2023].
 - Rodríguez Mateos, Araceli (2023). «En pago de su recibo. Franzen, fotógrafo en la corte de Alfonso XIII. Un estudio económico», en Olivera Zaldúa, María y Nebreda Martín, Lara (eds.), *Otras miradas. Fotógrafos extranjeros en España, 1839-2023*. Madrid: Fragua, pp. 169-180.
 - Rodríguez Molina, M. J. y Sanchis Alfonso, J. R. (2013). *Directorio de fotógrafos de España, 1851-1936*, tomo II. Valencia: Archivo General y Fotográfico de la Diputación de Valencia, p. 395.
 - Rodríguez Reséndiz, Perla Olivia (coord.) (2020). *Inteligencia artificial y datos masivos en archivos digitales sonoros y audiovisuales*. México: IIBI-UNAM.
 - Sánchez Vigil, Juan Miguel (2001). *Alfonso. Imágenes de un siglo*. Madrid: Espasa, p. 45.
 - Sánchez Vigil, Juan Miguel (2002). «Eusebio Juliá», en *Diccionario de fotografía*. Madrid: Espasa, pp. 388-389.
 - Sánchez Vigil, Juan Miguel (2021). *Kaulak. La fotografía como arte y documento*. Gijón: Trea.
 - Sánchez Vigil, Juan Miguel y Olivera Zaldúa, María (2014). «Puig Farran, Andreu», en *Fotoperiodismo y República*. Madrid: Cátedra, p. 387.
 - Schommer, Alberto (1994). *El viaje*. Madrid: Turner.
 - Schommer, Alberto (1998). *Elogio a la fotografía*. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid: RAE.
 - Schottle, Hugo (1982). *Diccionario de la fotografía*. Barcelona: Blume.
 - Serrano García, Elena (2015). *Planos históricos de los edificios del Banco de España. Madrid y sucursales*. Madrid: Banco de España.
 - Serrano García, Elena (2016). *Planos históricos de los edificios del Banco de España. Madrid y sucursales*. Madrid: Banco de España.
 - Serrano García, Elena (2019). *José Yánoz Larrosa*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños. Disponible en: https://xn--institutoestudiosmadrileos-4rc.es/portfolio_page/Yánoz-larrosa-jose/ [consulta: 3/1/2024].
 - Serrano García, Elena (2020). «El edificio del Banco de España en el nuevo eje financiero del Madrid moderno», en *El Paseo del Prado y el Buen Retiro, paisaje de las artes y las ciencias*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, csic, pp. 197-266.
 - Serrano García, Elena y Alonso del Torno, Patricia (2019). *Primeras fotografías del edificio del Banco de España*. Madrid: Banco de España.
 - Serrano García, Elena y Alonso del Torno, Patricia (2022). «The photographic collection of the Banco de España Historical Archive», en *Photography and Finance. Volume 2*, The European Association for Banking and Financial History (EABF) Bulletin, pp. 6-19.
 - Serrano García, Elena y Alonso del Torno, Patricia (2023). «El Archivo Fotográfico del Banco de España», en *Archivo Fotográfico Banco de España, 1874-2023*. Madrid: Banco de España, pp. 11-25.
 - Umbert, Pedro (1909). *Las grandes ciudades*. Barcelona: Henrich y Cía.
 - Utrera, Reyes (2023). «Christian Franzen en su faceta de editor y propagador de la cultura española», en Olivera Zaldúa, María y Nebreda Martín, Lara (eds.), *Otras miradas. Fotógrafos extranjeros en España, 1839-2023*. Madrid: Fragua, pp. 147-156.
 - Villalón, Fernando (2002). *Andalucía la Baja*. Barcelona: Biblioteca Al Sur.
 - Viñuela, José María (2006). «Arquitectura del Banco de España: la plenitud de un modelo», en *El edificio del Banco de España*. Madrid: Banco de España, pp. 13-21.
 - Voirin, J. (1892). *Manuel pratique de phototype. La photographie et ses applications*. París: Ch. Mendel.
 - vv. AA. (1970). *Banco de España. Una visita a la planta noble del edificio de Madrid*. Madrid: Banco de España.
 - vv. AA. (2013). *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*. Madrid: La Fábrica.
 - Wikipedia (2023). «Diego González Ragel». Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Diego_González_Ragel [consulta: 28/12/2023].
 - Wikipedia (2024). «Leopoldo Eijo y Garay». Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Leopoldo_Eijo_y_Garay [consulta: 6/1/2024].
 - Wing, Paul (1996). *Stereoscopes. The first one hundred years*. Nashua: Transition Publishing.
 - Zamacois, Eduardo (1931). «La farándula pasa. El engaño de las fotografías», *Ahora*, 22 de noviembre, p. 17.
 - Zapater Jareño, Justo (1882). *Manual de fotolitografía y fotograbado en hueco y en relieve*. Madrid: Biblioteca Enciclopédica Popular Ilustrada, n.º 50.
 - Zavala y Lafora, Juan de (1944). *Resumen general de la labor realizada para la reconstrucción del edificio sucursal del Banco de España de Teruel*. Archivo del Banco de España. Inédito.

BANCO DE ESPAÑA	PUBLICACIÓN	Pies de foto
SECRETARÍA GENERAL Secretario general Javier Priego	Texto Juan Miguel Sánchez Vigil Elena Serrano Patricia Alonso	Cubierta: Madrid. Banco de España. <i>Ca.</i> 1895. Fotografía: Moreno. Papel a la albúmina.
Vicesecretario general Jaime Herrero	Diseño underbau	Interior de cubierta: Bilbao. Banco de España. Patio de operaciones. Gran Vía D. Diego López de Haro. 1923. Plata en gelatina.
Jefa de la División de Archivos y Gestión Documental María de Inclán	Traducciones Philip Sutton	Página 6: Madrid. Banco de España. Puerta de hierro forjado. 1891. Fotografía: Laurent y Cía. Copia posterior de Juana Roig. Plata en gelatina.
Responsable del Archivo Histórico y General Elena Serrano	Corrección de textos Isabel García Viejo	Página 18: Valencia. Banco de España. Fachada del edificio en construcción. Calle Barcas. <i>Ca.</i> 1915. Plata en gelatina.
EXPOSICIÓN	Impresión Artes Gráficas Palermo	Página 32: Barcelona. Banco de España. Plaza de Cataluña. 10 de octubre de 1955. Fotografía: Carlos Pérez de Rozas. Plata en gelatina.
Organiza Banco de España	ISBN 978-84-09-59468-9	Página 58: Santa Cruz de Tenerife. Banco de España. Vidriera del patio de operaciones. Calle Viera y Clavijo. 2023. Fotografía: Galder Gortazar. Imagen digital.
Comisarios Juan Miguel Sánchez Vigil Elena Serrano Patricia Alonso		Página 68: Vigo. Banco de España. Archivo de la sucursal. Rúa do Areal. 1929. Fotografía: Enrique Sarabia González. Plata en gelatina.
Dirección del proyecto María de Inclán		Página 74: Sevilla. Banco de España. Patio de operaciones. Plaza de San Francisco. 1929. Fotografía: Dubois. Plata en gelatina.
Coordinación Archivo Histórico		Página 77: Almería. Banco de España. Patio de operaciones. Plaza Circular. <i>Ca.</i> 1929. Fotografía: Antonio Mateos Hernández. Plata en gelatina.
Equipo técnico Rosario Calleja Gema Hernández Itziar Saenz Marta Sánchez Belén Villar		Interior de contracubierta: Palma. Banco de España. Vestíbulo. Calle Sant Bertomeu. <i>Ca.</i> 1929. Fotografía: Rui-Ian. Plata en gelatina.
Diseño museográfico Francisco Bocanegra		Contracubierta: Madrid. Banco de España. <i>Ca.</i> 1900. Fotografía: Lacoste. Papel a la albúmina.
Montaje Dime Antonio del Peso Peipe HT Museos		
Documental Good News Television		

Agradecimientos

Abana Sistemas de Información, Agencia EFE, Bolsa de Madrid, Europa Press, Filmoteca de Castilla y León, Filmoteca Española, Miguel Alonso, Ana Amado, Raquel Aragón, Luis Asín, Enrique Bala, Antonio Campos, Almudena Camps, Mila Carrasco, José Castaño, Ricardo Fernández, José María de Francisco Olmos, Ignacio Gálvez, Virginia García de Paredes, Damián Gemenó, Lourdes Gómez Moñux, Víctor Heras, Conchita Hernando, Jaime Herrero, Nuria Horcajada, Rodrigo Iglesias-Sarriá, Raquel Jiménez, Laia Lafuente, Juan Lara, Elena Malagón, Cristina Martín Arcos, Carolina Martínez, Julio Mínguez, Susana Ortiz, Javier Planello, Javier Priego, Luis Rejano, Luis Romero, Yolanda Romero, Marta Ruiz, Ana Sánchez, Javier Sánchez, Marta Sánchez, Óscar Sánchez, David San Prudencio, Andrew Shallcross y Miguel Ángel Valverde.



Archivo Fotográfico Banco de España

De la albúmina al píxel

Sala 1

El tiempo amarillo

- Galería de los representantes de la nación
- Los retratos de Juliá
- El reportaje de Laurent
- Las primeras sucursales del Banco de España
- Tarjetas estereoscópicas

Sala 2

La fotografía como documento

- José Irigoyen: retratos y galvanos
- Retratos como sonetos
- Geografías del Banco de España
- El Banco en la prensa y en los libros
- Tarjetas postales

Sala 3

De la edad de plata a la transición

- Alfonso XIII. Retrato institucional
- Paisajes, arquitecturas, espacios
- La eternidad vulnerable de los retratos
- Puig Farran y el álbum de Barcelona
- La cámara del oro
- Tiempo de silencio: guerra y posguerra
- Nombres propios
- Actividad social. Las viviendas de Vista Alegre
- El reportaje de Pérez de Rozas
- Conferencia de la American Bankers Association
- Los Madrazo y el cine Gong

Sala 4

Spain is different

- El mundo en color
- Proyectos de futuro
- Un centenar de estampas

Sala 5

Hacia la inteligencia artificial

- El Archivo como garante de la memoria
- El universo digital

