

Colección **almud**
fotografía **08**



FOTOGRAFÍA Y TURISMO

VIII ENCUENTRO EN CASTILLA-LA MANCHA



CENTRO DE ESTUDIOS
DE CASTILLA-LA MANCHA



Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha

Editores : **Esther Almarcha Núñez-Herrador - Rafael Villena Espinosa**

FOTOGRAFÍA Y TURISMO

VIII ENCUENTRO EN CASTILLA-LA MANCHA

FOTOGRAFÍA Y TURISMO

VIII ENCUENTRO EN CASTILLA-LA MANCHA

Editores

Esther Almarcha Núñez-Herrador

Rafael Villena Espinosa



CENTRO DE ESTUDIOS
DE CASTILLA-LA MANCHA



Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha

Cuenca, 2021

ENCUENTRO HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA DE CASTILLA-LA MANCHA

(8º. 2018. Toledo)

Fotografía y Turismo : VIII Encuentro en Castilla-La Mancha / editores, Esther Almarcha Núñez-Herrador, Rafael Villena Espinosa. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha y Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, 2021

564 p. ; il. ; 22 cm. – (Coediciones ; 156)

D.L. CU 166-2021. – ISBN 978-84-9044-479-5 (edición impresa)

1. Fotografía - Congresos y asambleas 2. Historia contemporánea - Congresos y asambleas 3. Ciencias auxiliares de la historia 4. Historia local 5. Castilla-La Mancha. Universidad de Castilla-La Mancha, ed. II. Universidad de Castilla-La Mancha. Centro de Estudios de Castilla-La Mancha III. Título

77(460.28)(063)

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación solo puede ser realizada con la autorización de EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA salvo excepción prevista por la ley.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos – www.cedro.org), si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

- © de los textos: sus autores
- © de las imágenes: sus autores
- © de la edición: Universidad de Castilla-La Mancha

Edita: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha y Centro de Estudios de Castilla-La Mancha

Colección COEDICIONES nº 156

El procedimiento de selección de originales se ajusta a los criterios específicos del campo 10 de la CNEAI para los sexenios de investigación, en el que se indica que la admisión de los trabajos publicados en las actas de congresos deben responder a criterios de calidad equiparables a los exigidos para las revistas científicas.

Entidades colaboradoras:

VIII ENCUENTRO
Proyecto regional de investigación
"Patrimonio fotográfico de Castilla-La Mancha", SBPLY/19/180501/000253,
Grupo Confluencias, subvencionado por el
plan propio de investigación de Castilla-La
Mancha (GI20173898)



Fotografía de cubierta: Anónimo.
Fototeca del Centro de Estudios de Castilla-La Mancha



Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional.

I.S.B.N.: 978-84-9044-479-5 (edición impresa)
I.S.B.N.: 978-84-9044-480-1 (edición electrónica)
D.O.I.: https://doi.org/10.18239/coe_2021_156.00

D.L. CU 166-2021
Composición: Sandra Ramírez-Cárdenas Amer
Impresión: Gráficas Izquierdo

Hecho en España (U.E.) – *Made in Spain* (E.U.)

Índice general

- 11 EL RELATO DE LO COTIDIANO
Esther Almarcha y Rafael Villena

VIII ENCUENTRO DE HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA: TURISMO, DOCUMENTACIÓN Y FOTOGRAFÍA

PONENCIAS

- 17 RETRATO FOTOGRÁFICO
Esther Almarcha y Rafael Villena
- 47 LA CONTRIBUCIÓN DEL MINISTERIO DE AGRICULTURA AL GÉNERO DOCUMENTAL FOTOGRÁFICO
Y CINEMATOGRAFICO AGRARIO
Pilar Coello y Juan Manuel García
- 75 LOS MUSEOS A GOLPE DE CLIC
Aku Estebaranz
- 87 LAS FOTOGRAFÍAS DE TRABAJO DE LUIS BUÑUEL
Amparo Martínez
- 115 LA PROYECCIÓN TURÍSTICA DE LAS ISLAS BALEARES MEDIANTE LA FOTOGRAFÍA EN COLOR EN LA
PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX
Joan Carles Oliver y María Josep Mullet
- 145 TURISMO DE MASAS
Bernardo Riego

TURISMO

- 177 MARTE INVADE ESPAÑA
Ramón Barnadas Rodríguez
- 189 EL TURISMO PRÁCTICO: FOTOGRAFÍA ESTEREOSCÓPICA EN CIUDAD REAL
Cristina Flox Labrada
- 199 LA COMISARÍA REGIA DE TURISMO Y SUS FONDOS FOTOGRÁFICOS EN LA PROMOCIÓN TURÍSTICA DE TOLEDO (1911-1928)
José García Cano
- 217 UN NUEVO DAGUERROTIPO DE TOLEDO. LA PUERTA DEL SOL
María de los Santos García Felguera, David Blasco Planesas
- 237 TOLEDO PARA "TURISTAS" EN CASA: VISTAS ESTEREOSCÓPICAS DE LAS COMPAÑÍAS ESTADOUNIDENSES
José Manuel López Torán
- 257 EL COLOR COMO NUEVO ATRACTIVO TURÍSTICO EN LA POSTAL: PURGER & CO Y TOLEDO A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX
Jaime Moraleda Moraleda
- 271 LOS APARATOS PRE-PHOTOMATON: ¿UNA ATRACCIÓN TURÍSTICA?
Salvador Tió Sauleda
- 291 TURISMO DE GUERRA: LAS RUINAS DEL ALCÁZAR DE TOLEDO
Carlos Vega Hidalgo

DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA

- 309 LA RECUPERACIÓN DEL PATRIMONIO FOTOGRÁFICO EN EL PROYECTO HUETE: IMÁGENES RESCATADAS
Ramón Pérez Tornero, José Luis García Martínez
- 329 ¡CASTILLOS A LA VISTA! LA FOTOGRAFÍA COMO RECURSO INMOBILIARIO, DE LO NOBILIARIO, EN LA SEGUNDA MITAD DEL XIX. LA CASA DE CAMARASA
Francisco José Guerrero Carot
- 349 CAMINO A LA MODERNIDAD. QUINTANAR DE LA ORDEN DEL SIGLO XIX AL XXI A TRAVÉS DE LA FOTOGRAFÍA
Jorge Fco. Jiménez Jiménez

- 373 EL REPERTORIO ICONOGRÁFICO DE ESPAÑA DEL ARCHIVO MAS Y LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE BARCELONA DE 1929
Carmen Perrotta
- 395 PROYECTO DÉCADAS
A. Candel Ferrero, J. Cantos Lorente, J. L. García del Rey, F. Micó Sánchez, R. Piqueras García, M. J. Sánchez Uribebarrea. Colectivo Fotográfico de Almansa
- 407 LA IMAGEN FOTOGRÁFICA Y EL MUSEO NACIONAL DEL PRADO
Beatriz Sánchez Torija

FOTÓGRAFOS

- 429 AVANCES EN LA INVESTIGACIÓN DE LA OBRA FOTOGRÁFICA DE PEDRO ROMÁN
Lorenzo Andrinal Román
- 443 UN ÁLBUM INÉDITO DE RAFAEL GARZÓN SOBRE LA ALHAMBRA EN DAIMIEL
Diego Clemente Espinosa, Alberto Celis Pozuelo
- 461 UNA GALERÍA FOTOGRÁFICA DE ESTILO ÁRABE. RETRATO Y TURISMO EN ANDALUCÍA Y TOLEDO (1890-1945)
María de los Santos García Felguera
- 489 LA FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL DE PEDRO ROMÁN: IMÁGENES AL SERVICIO DEL PATRIMONIO CULTURAL DE TOLEDO
Víctor Iniesta Sepúlveda
- 513 FOTOGRAFÍA RODRÍGUEZ EN LAS PUBLICACIONES TURÍSTICAS OFICIALES DE TOLEDO
Julia Martínez Cano
- 535 LAS TARJETAS POSTALES ILUSTRADAS "SOCUÉLLAMOS 1903"
Remedios San Andrés Alarcón, Luis Alfonso Montero Cano
- 547 MAN RAY, FOTOGRAFÍA E "IMAGEN ÓPTICA". *L'ENIGME D'ISIDORE DUCASSE*
Ana Puyol Loscertales
- 555 FOTOGRAFÍA TURÍSTICA, FOTOGRAFÍA MONUMENTAL. TRES VISIONES DEL QUEHACER FOTOGRÁFICO
Rafel Torrella i Reñé

LA PROYECCIÓN TURÍSTICA DE LAS ISLAS BALEARES MEDIANTE LA FOTOGRAFÍA EN COLOR EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

Joan Carles Oliver Torelló y María Josep Mulet Gutiérrez

Universidad de las Islas Baleares

doi.org/10.18239/coe_2021_156.05

Resumen

La difusión de la fotografía de viajes o de divulgación geográfica sufrió importantes transformaciones a raíz de la llegada del color durante las primeras décadas del siglo XX, especialmente con la utilización del autocromo para proyecciones públicas o para su reproducción en prensa. Aquí analizamos la visión y representación de las Islas Baleares con la llegada de los primeros autocromistas franceses, la difusión internacional de sus imágenes obtenidas en conferencias, lecturas y publicaciones, y los cambios conceptuales e ideológicos en la propia utilización del color según el contexto de aparición o publicación. Para ello se analiza la obra de autores que fotografiaron las Islas bajo distintas motivaciones como Raymond de Dalmas, a quien debemos algunos ejemplos tempranos de imágenes realizadas con técnicas cromogénicas (1912), Jules Gervais-Courtellemont, vinculado a su trabajo sobre las Baleares para la revista National Geographic Magazine (1928) o Ivan Dmitri, fotógrafo especializado en la representación en color en un contexto de incipiente promoción turística internacional en magazines ilustrados (1948).

Palabras clave: autocromo, fotografía y color, Raymond de Dalmas, Gervais-Courtellemont, Ivan Dmitri, fotografía y turismo, Historia de la Fotografía en las Islas Baleares.

Abstract

Dissemination of travel photography or popular geography underwent important transformations as a result of the arrival of color during the first decades of the 20th century, especially with the use of the autochrome for public projections or for its reproduction in the illustrated magazines. We analyze the representation of the

Balearic Islands with the arrival of the first French autochromists, the international diffusion of their images obtained in conferences, readings and publications, and the conceptual and ideological changes in the own use of color according to the context of appearance or publication. To this end, we analyze the work of authors who photographed the islands under different motivations such as Raymond de Dalmas, to whom we owe some early examples of images made with chromogenic techniques (1912), Jules Gervais-Courtellemont, linked to his work on the Balearic Islands for the magazine National Geographic Magazine (1928) or Ivan Dmitri, specialized in the representation in color in a context of incipient international tourist promotion of the Islands in illustrated magazines (1948).

Keywords: autochrome, photography and color, Raymond de Dalmas, Gervais-Courtellemont, Ivan Dmitri, photography and tourism, History of Photography in the Balearic Islands.

1. La popularización de la fotografía en color en el contexto turístico, geográfico y viajero de principios del siglo XX¹

La creciente utilización de reproducciones derivadas de técnicas cromogénicas supuso un factor fundamental para el desarrollo de la "revolución del color" surgida en las primeras décadas del siglo XX (ANNE KALBA, 2017), vinculada a la demanda de imágenes en los orígenes del desarrollo del consumo de masas y del turismo global (CROUCH Y LÜBBREN, 2003: 147). Asociándose cada vez más a su faceta comercial hasta los años 50, el color actuaba como contrapunto de una fotografía artística cuya autonomía se reafirmaba en el lenguaje instantáneo y documental del blanco y negro. Paralelamente, en el ámbito de la prensa ilustrada cobró especial significación para enfatizar los contenidos más relevantes dentro de una misma publicación, ofreciéndose como innovación técnica que permitía mayor grado de autenticidad en la representación o adoptando parte de las estrategias retóricas y estéticas de las conferencias de viajeros. Entendida como una característica excepcional, la representación en color asumió la función de redescubrir y volver a presentar bajo nuevos códigos formales un conjunto de escenas perfectamente arraigadas en la cultura visual del momento.

¹ Esta comunicación se enmarca en el proyecto de investigación I+D: HAR2016-77135-P. Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica de Excelencia. Ministerio de Economía, Industria y Competitividad. Gobierno de España y Fondos FEDER.

En un contexto específicamente periodístico, los partidarios de la reproducción en color encontraron rápidamente argumentos a su favor, pese a las incipientes críticas puristas vinculadas a la consolidación de la modernidad fotográfica (MILANOVSKI, 1982: 87), los altos costes que conlleva en comparación con la reproducción en blanco y negro (HILL Y SCHWARTZ, 2015: 237) y los debates de corte documentalista sobre su falta de verismo (LÓPEZ Y LENAGHAN, 2009: 51). Aun así, visto en el prisma más amplio de la historia de la fotografía en los primeros decenios del siglo XX, el uso del color satisfacía por igual algunas concepciones estéticas propias del panorama pictorialista como ciertas experiencias de vanguardia y del nuevo diseño publicitario, siendo sobre todo en la búsqueda de competencia y modernización de las técnicas de impresión, activada entre otros factores por los agentes de promoción turística y el creciente proceso de espectacularización visual, donde su demanda obtuvo mayor fortuna.

Los principales estudios sobre los orígenes de la popularización del color en ámbito fotográfico coinciden en que la llegada de las primeras placas Lumière a color o placas autocromas (1904), comercializadas desde 1907, desempeñaron un papel especial en este proceso (LAVEDRINE Y GANDOLFO, 2013). Exceptuando las anteriores técnicas de reproducción cromolitográfica y otros procesos manuales, la conjunción del autocromo con los avances en las técnicas fotomecánicas basadas en la tricromía e impresión por medios tonos permitieron las primeras impresiones obtenidas directamente en color en las principales revistas de divulgación (MAINARDI, 2017: 115). De hecho, los años de esplendor comercial del autocromo, comprendidos entre 1907-1935 (LAVEDRINE Y GANDOLFO, 2017: 248), coinciden con la consolidación del color en la prensa internacional, aun teniendo en cuenta las dificultades iniciales que suponía su reproducción. Recordemos que la revista francesa *L'Illustration* reprodujo a color la primera placa Lumière en 1907; la inglesa *Illustrated London News* lo hizo en 1911; en España *Blanco y Negro* la publicó en 1912 (SÁNCHEZ VIGIL, 2013: 133) y la revista americana *National Geographic Magazine* en 1914. Esta última abanderó, desde entonces, la labor de divulgación de un imaginario geográfico en color como reclamo para un público ávido de viajes de "sillón" (GARCÍA ÁLVAREZ, PUENTE LOZANO Y TRILLO SANTAMARÍA, 2013), adquiriendo la estructura de las entonces habituales conferencias o proyecciones de exploradores y estimulando nuevos destinos turísticos.

Las Baleares fueron un territorio destacado entre las numerosas referencias que esta revista hizo en España, motivada por sus preferencias hacia la persistente aso-

ciación a su tradición romántica y su asociación literaria a un trasfondo pintoresco y orientalista. El interés de la revista por los archipiélagos, algo mayor que otras zonas de la península (GARCÍA ÁLVAREZ, PUENTE LOZANO Y TRILLO SANTAMARÍA, 2013), permitió enfatizar todavía más el componente inalterable y desconocido de su paisaje y habitantes, enlazado directamente con la incipiente demanda del turismo norteamericano en esta misma época, que introducía en sus listas de viaje numerosos cruceros a las costas Mediterránea. El componente inalterable y ancestral que el público de las grandes metrópolis incorporaba a su "imaginería de lo exótico" (NARANJO, 2006: 187), cobra con el color un nuevo grado de objetividad y modernidad a la ya consabida herramienta fotográfica de documentación.

En el caso concreto de la difusión de imágenes fotográficas de las Islas Baleares, como sucedió con otras localidades de marcada influencia turística en el periodo de entreguerras, se produce un claro fenómeno de relación y continuidad entre las representaciones que provienen del propio ámbito de la fotografía de viaje o del contexto del *travel lecturer* o *travelogue* (BEETON, 2011: 49-56), la extensa tradición visual que acompaña la literatura de viajes ilustrada y las nuevas motivaciones geográficas y turísticas de la prensa de divulgación. La marcada incidencia de la difusión de imágenes de las Baleares entre los primeros autocromistas, junto a la cantidad de proyecciones públicas o su presencia en las primeras imágenes impresas en ámbitos periodísticos diversos, nos puede dar una idea del doble interés que existía en las primeras décadas de siglo por la obtención del color, por un lado promovido por las compañías e instituciones con fines turísticos y comerciales, por otro utilizado como vía de experimentación técnica en un panorama de sucesivas innovaciones comerciales destinadas al espectador burgués y conocedor de los avances en el sector.

2. Las islas baleares en las proyecciones fotográficas de viajeros

Con anterioridad a la prensa ilustrada, las primeras representaciones en color llegaron del ámbito de relación entre el autocromo y la fotografía de aficionados, en ocasiones vinculada a intereses científicos y naturalistas, bajo un clima estético y técnico muy cercano a la búsqueda de espectáculos visuales como reclamo para las innovaciones encaminadas a la atracción de un sector amplio del público. No olvidemos que una de las principales ventajas del autocromo era, como positivo

directo sobre cristal, su posible proyección pública con linterna mágica u otro tipo de proyectores adaptados a su formato.

Las Baleares ya formaban parte con anterioridad de un corpus de imágenes conocido en ámbito europeo, destinadas a la proyección e ilustración de conferencias, que sirvieron de sustrato para la renovación visual que protagonizaron los autocromistas. En Inglaterra, en 1896, aparecen noticias de una *Lantern lecturer* en la Liverpool Amateur Photographic Association por parte de George E. Thompson, quien mostró en repetidas ocasiones sus vistas de Mallorca ("Troguh Barcelona to Majorca"), proyectadas en diversas instituciones británicas como la Royal Photographic Society, institución que en sus reuniones periódicas de difusión al público ("Week's Meetings") siguió programando hasta 1903 numerosas sesiones sobre esta isla² (*The British Journal of Photography*, 1896: 765). El mismo año, el linternista James W. Holcombe proyectaba en Venecia una imagen de Palma entre sus "vistas luminosas". (ZOTTI, 2008: 271); en 1904, Samuel Wells utilizó ilustraciones de linterna mágica para la conferencia "The Forgotten Isles: Majorca, Minorca and Iviza" en el Picton Lecture Hall de Liverpool (*Report of the Council of the Yorkshire Philosophical Society*, 1905: 9), mientras en Francia, en 1906, Jules Cauvière, movido por su interés hacia el estudio de los restos megalíticos en las islas, proyectaba en París "Excursion aux Iles Balears" (*Figaro, Journal non politique*, 1906: 4).

Francia seguía siendo el país de producción más destacado de este tipo de imágenes de las Baleares, destinadas a la proyección pública o al consumo individual. En este último caso, las vistas coloreadas estereoscópicas firmadas por León & Levy mostraban a finales del siglo XIX los paisajes y monumentos promovidos en las visitas o excursiones turísticas. Por otro lado, la numerosa presencia de franceses residentes en las islas (GARÍ, 2015: 185-208) y las conferencias derivadas de las

2 Este autor promueve un conjunto de lecturas entre 1890 y 1905 sobre Holanda, Italia, sudeste de Europa y Mediterráneo. El 19 de noviembre proyecta "Through Barcelona to Mallorca" con ilustraciones de linterna mágica, donde también muestra escenas de Ibiza (*The British Journal of Photography*, 1896: 765). El 4 de febrero de 1898 proyecta con linterna mágica su primera conferencia sobre Mallorca en la Yorkshire Philosophical Society (*Report of the Council of the Yorkshire Philosophical Society*, 1898: 9). Desde septiembre hasta diciembre de 1903, proyecta regularmente en diversas instituciones británicas las vistas de Mallorca, según queda constancia en la revista inglesa *Photography: the Journal of the Amateur, the Profession and the Trade*, 1903: 239, 307, 347. El 13 enero de 1906 anunció la proyección "Adventures in Majorca" en la Marsh Lane Branch Library (*The Bootle Free Library Museum and Technical School Journal*, 1905: 175).

incursiones científicas a principios del siglo XX, debieron contar también con un repertorio de imágenes de apoyo o documentales. Ya en 1905 se habría intentado llevar a cabo algunas pruebas fotográficas en ámbito científico, en el seno de la célebre expedición Lockyer a Mallorca para la captación del eclipse solar de ese mismo año, experiencias en tricromía que resultaron infructuosas a causa de las malas condiciones climáticas (*Il progresso fotografico*, 1906: 27). Antes, la excursión científica de Maurice Warot y Duguyot había dado lugar a lecturas fotografías sobre Mallorca en 1901³ (*Bulletin de la Société de géographie d'Alger et de l'Afrique du nord*, 1901: 169). Como sucedía con numerosas localidades españolas, especialmente andaluzas, desde 1911 las Baleares ya eran mencionadas en los catálogos de las célebres vistas Molteni, una de las mayores compañías encargadas de la distribución de transparencias para su proyección pública.

2.1. Los autocromos de Raymond de Dalmas y la Société d'excursions des amateurs photographes en las Islas Baleares

Entre los fotógrafos aficionados que formaban parte de las frecuentes excursiones francesas a las islas nos encontramos al diputado y miembro destacado de la *Société d'excursions des amateurs de photographie*, Emmanuelle de Las-Cases (Comte de las-Cases), quien proyectaba en 1911 como "experto conocedor de la zona" y cicerone de la *Société* en territorio mallorquín, las vistas obtenidas en uno de sus viajes al archipiélago. Los "curiosos efectos de luz y contraluz" de sus fotografías ilustraron una charla sobre el típico itinerario por los principales hitos arquitectónicos y paisajísticos de la isla que llevaba repitiendo años antes, justo en la misma sesión donde se presentaban las virtudes del "nebuloscope", preparado para la proyección de vistas a color. Aunque por las descripciones en el boletín de la Sociedad no queda demasiado claro la técnica utilizada por Les-Cases, veremos que se trataba de un itinerario fotográfico perfectamente conocido que fue reformulado esos mismos años por diversos autores con afán de experimentación cromática en ámbito fotográfico y cinematográfico (*Bulletin de la Société d'excursions des amateurs de photographie*, 1912: 6-7). En Toulouse, el fotógrafo aficionado, Gabriel

³ Este viaje aparece detallado en el *Bulletin de la Société de géographie d'Alger et de l'Afrique du nord* (1901: 169-189).

Mazières, asiduo miembro del jurado en los concursos fotográficos de la *Société d'Excursions*, proyectaba en 1913 en el *Photo-Club* de esta ciudad "Voyage aux Iles Baléares", realizado en febrero del mismo año, con el uso de "vistas coloreadas" y descrito en el boletín de dicha asociación⁴ (*Bulletin mensuel du Photo-club toulousain*, 1913: 89).

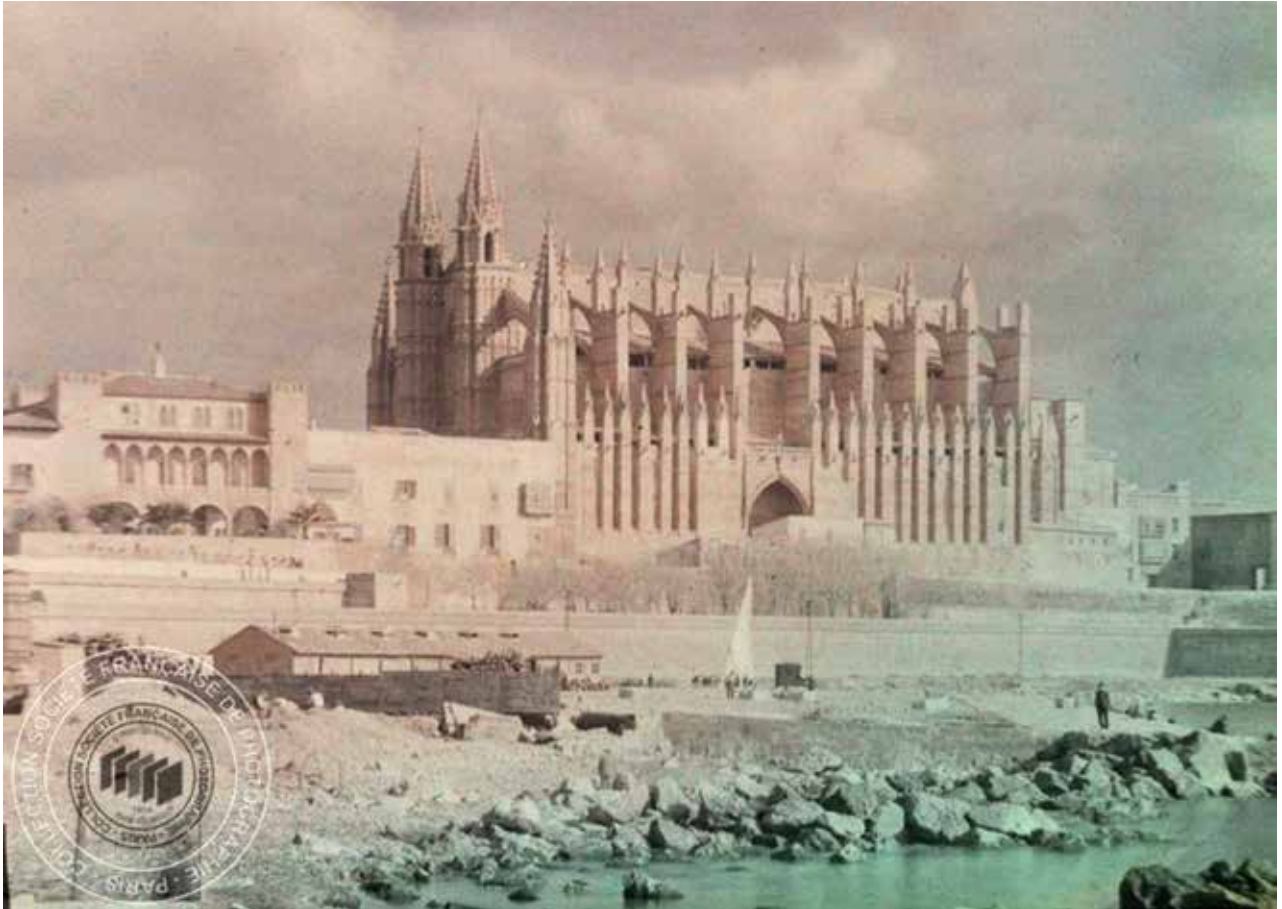
El primer ejemplo conocido donde se puede confirmar el uso de técnicas cromogénicas se debe al viajero y ornitólogo francés Raymond de Dalmas, quien en julio de 1912 daba a conocer a los miembros de dicha sociedad sus "pruebas de instantáneas realizadas con autocromos hipersensibilizados, hechas recientemente por la hermosa luz de las Islas Baleares", obtenidas en enero del mismo año⁵ (*Bulletin de la Société d'excursions des amateurs de photographie*, 1912: 103). Tres de ellas todavía se conservan en la colección de la *Société française de photographie* (SFP) (Figs. 1, 2 y 3)⁶. Se trata de escenas paisajísticas que remiten claramente a la tradición iconográfica del viajero decimonónico que llega a la isla: una vista de la fachada del portal de Mirador de la catedral y la Almudaina (Fig. 1), otra escena marítima con el faro de Portopí de fondo (Fig. 2) y una vista de las antiguas murallas (Porta del Camp) con dos niñas en primer término (Fig. 3).

Con sus viajes alrededor del globo, las célebres descripciones del Japón (DALMAS, 1885) y los viajes al Mediterráneo occidental (DALMAS, 1895), este autor ejemplifica la figura del viajero de intereses naturalistas que encuentra en la fotografía un modo de ilustrar con mayor énfasis y veracidad sus descubrimientos, sirviéndose del autocromo para mejorar sus propósitos de divulgación, convirtiéndose en un referente en el ámbito de la autocromía de viajes como lo estaba siendo, en lo mismo años, Jules Gervais-Courtellemont. En marzo de 1909 la influyente *Photo-Gazette* publicaba las recetas de Dalmas para suprimir el uso de ácido sulfúrico

4 Este viaje se publica en 3 volúmenes consecutivos del *Bulletin mensuel du Photo-club toulousain*, de 1913 (julio, agosto y setiembre). Se trataba de vistas coloreadas para su proyección con linterna mágica (*Bulletin mensuel du Photo-club toulousain*, 1913: 30).

5 R. Dalmas exhibe estos autocromos para después continuar su lectura con otras localidades españolas, especialmente Valencia, el castillo de Santa Bárbara, Murcia, Ronda, Málaga y Granada. De las Islas Baleares solo menciona Mallorca, Ibiza y Formentera.

6 Imágenes digitalizadas en <<https://www.sfp.asso.fr/>>.



1. *Catedral de Mallorca*. Raymond de Dalmas. 1912. © Société française de photographie



2. Port de Porto Pi, Mallorca. Raymond de Dalmas. 1912. © Société française de photographie



3. *Dos niñas bajo los arcos de un puente* (Porta del Camp, Palma, Mallorca). Raymond de Dalmas. 1912. © Société française de photographie

en los procesos de inversión del autocromo, vistas las dificultades de transporte que este líquido ocasionaba en los viajes, (DALMAS, 1909:100) y al parecer las vistas obtenidas en las Baleares también fueron concebidas como "ensayos" para sus primeras "instantáneas lentas con autocromos hipersensibilizados", de cuyos resultados parecía no estar del todo satisfecho (DALMAS, 1912: 46).

Las incursiones fotográficas a Mallorca por parte de la *Société d'excursions des amateurs photographes* se prolongan años más tarde. Aun en 1925, Henri Bourée, entonces presidente de dicha asociación y pionero de la fotografía oceanográfica en color, muestra en su colección "Cent autochromes" algunas imágenes del archipiélago que habría obtenido en sus frecuentes campañas oceanográficas junto al príncipe Alberto I⁷ (*Bulletin de la Société d'excursions des amateurs de photographie*, 1925: 86).

2.2 Autocromo y Chromecolor: un mismo contexto de renovación de la iconografía turística decimonónica

El mismo año en que los miembros de la *Société* francesa empiezan a realizar estos primeros autocromos y que la literatura de viajes francesa, con autores como Jules Leclercq (1912) insistía en los arquetipos paisajísticos y arquitectónicos de la isla, Mallorca era el escenario de los primeros *Chromecolor* de León Gaumont (*L'Île de Majorque*, 1912) en la que ha sido considerada la primera película en color rodada en territorio español precursora del cine en color (BROTONS, MURRAY Y BLÁZQUEZ, 2016). Este film fue exhibido en Francia y Nueva York en numerosas ocasiones, entre ellas un año más tarde en la sesión de apertura del Gaumont-color de París, donde se convocaron a gran parte de las sociedades vinculadas al desarrollo de la fotografía francesa. Entendemos que esta proyección es indisociable del ambiente estético y técnico del autocromo, de las experiencias en proyecciones basadas en la tricromía y de las novedades fotográficas en color destinadas al público burgués. De hecho, parte de las innovaciones de Gaumont eran presentadas directamente a la citada *Société d'excursions* y sus contactos con los autocromistas que habían fotografiado las Baleares no pueden pasarse por alto. Sin ir más lejos, cuando

7 Sus primeros autocromos fueron realizados entre 1907 y 1914, difundidos por el instituto oceanográfico francés. Se conservan en dicha institución 43 de sus autocromos, ya que el resto fue destruido en la Segunda Guerra Mundial (*Bulletin de la Société d'excursions des amateurs de photographie*, 1925: 86).



4. *Claustro de la Iglesia de San Francisco*. Lucien Roy. 1913.
Société Française d'Archéologie et Ministère de la Culture
(France) - Médiathèque de l'architecture et du patrimoine



5. *Claustro de la Iglesia de San Francisco*. Lucien Roy. 1913.
Société Française d'Archéologie et Ministère de la Culture (France) -
Médiathèque de l'architecture et du patrimoine

Gaumont presenta su *phonoscope* a dicha sociedad, en febrero de 1911, el mencionado Las-Cases actuó de modelo para la primera proyección del aparato parlante, preparado expresamente para su exhibición (*Bulletin de la Société d'excursions des amateurs de photographie*, 1911: 180).

La elección de las Islas Baleares para estas proyecciones no era casual. Se debía en mayor medida al afán por encontrar escenas cuya carga visual despertase el interés del espectador mostrando lugares turísticos relativamente cercanos, extrayendo de ellos vistas de los monumentos, paisajes y construcciones perfectamente conocidos por los fotógrafos y aficionados a la literatura de viajes, hecho que per-

mitía su comparación con las nuevas imágenes en color. Se trataba de la renovación formal de una iconografía turística ya conocida. Aun así, en esta elección no podemos desestimar los factores técnicos, dado que el tipo de película pancromática del *Chronochrome* funcionaba sobretodo en exteriores, bajo condiciones lumínicas óptimas, ocasionando dificultades en rodajes de interiores, donde se perdía la calidad y la ansiada "naturalidad" de los colores. También los altos tiempos de exposición que requería el autocromo se veían notablemente reducidos en un ambiente de fuerte intensidad lumínica. *L'Île de Majorque*, junto la proyección de viajes a la Costa de Azur y Madeiras fue exhibida entre escenas florales, detalladas colecciones de conchas, mariposas y escasas escenas de "actualidad", de género y carnavalescas. Se trataba de ofrecer una nueva apariencia a un imaginario ya asimilado mediante una técnica que aspiraba a tener el éxito comercial del autocromo.

Una concepción parecida se desprende de las imágenes realizadas en Mallorca por Lucien Roy en 1913 (Figs. 4 y 5), arquitecto y miembro destacado de la Sociedad Francesa de Arqueología, de quien se conservan vistas arquitectónicas del mismo motivo, con encuadres similares, tomadas a la vez con autocromos y gelatinobromuro. Dado que la representación en color todavía se movía en un margen de menor precisión, la labor de documentación arquitectónica quedaba asegurada con las técnicas tradicionales en blanco y negro.

3. Imágenes en color para la difusión internacional de las Islas Baleares

3.1. Entre el enfoque etnográfico y la proyección turística

Las imágenes de las Baleares que en esos mismos años y una década más tarde provienen de viajeros de ámbito norteamericano aparecen desprovistas del énfasis renovador del panorama francés. En su caso resulta más propio asociarlas a un sentido didáctico y humanista, de marcado enfoque etnográfico y divulgativo. Con algunas excepciones, desaparece la voluntad de utilizar las islas como escenario renovado ya que, a diferencia del francés, para el viajero norteamericano todavía era, a principios de la década de los años 20, "un misterio que estas islas fuesen desconocidas para el turista moderno" (BINNEY HARNDEN, 1924: 425). En el mismo sentido, todavía en 1928 se sorprende Roy W. Baker, cónsul de Estados Unidos en Barcelona, de la poca afluencia turística al archipiélago (BAKER, 1928: 177).

Aunque sin ignorar el talante propagandístico de tales afirmaciones, es cierto que el aficionado fotógrafo francés reconoce en las nuevas imágenes a color un imaginario ya identificado, renovado y avanzado técnicamente, mientras el viajero norteamericano parece redescubrir la faceta más romántica del territorio, alejada de vistas arquitectónicas y personajes célebres, y en cambio cercana a la representación de costumbres, formas de vida, trabajo y escenarios paisajísticos.

Aunque tenemos constancia de las incursiones en 1921 a las Baleares de Hereford Tynes Cowling, cámara al servicio de la compañía del conferenciante y cineasta Burton Holmes o de los trabajos de documentación arquitectónica de autores como A. Byne, M. Stapley o R. S. Requa, no se entrevé un especial interés por el color entre sus representaciones ni escritos, centradas en mostrar con voluntad documental los rasgos y costumbres más características de cada zona. Tampoco en la prolífica literatura de viajes norteamericana a las Islas encontramos de forma evidente el uso de autocromos o técnicas cromogénicas, en comparación al auge que estas técnicas adquirieron en Francia. Como destacada excepción, sabemos que éstos fueron utilizados por la fotógrafa Ruth Matilda Anderson durante su primer viaje a España, en 1923. Se trataba de una expedición por encargo de la Hispanic Society of America en la que realizó un número reducido de autocromas de Cataluña, País Vasco y Baleares, que se sumarían a las 95 placas autocromas realizadas por esta autora en territorio español. En esta primera campaña centró su atención no tanto en los trajes y textiles de cada zona, sino en paisajes y edificios, como es el caso de una Vista de Sóller (GÓMEZ Y LENAGHAN, 2009). La importancia de la reproducción del color en esta autora, vinculada a la estética del reportaje pictórico de Joaquín Sorolla realizado años antes en la HSA (ESPINOSA, 2011: 104), será fundamental más adelante en sus estudios de trajes tradicionales y en la producción de colotipos para su correcta impresión. Es posible que los autocromos de 1923 fuesen un banco de pruebas para estos usos posteriores.

Las anteriores imágenes de los viajeros y autocromistas se difundieron principalmente entre un público cercano al círculo relativamente reducido de aficionados o interesado en cuestiones técnicas, hasta que el magazín ilustrado supo recoger estos intereses, adoptar parte de su retórica y estructura, y extender de forma masiva el conocimiento popular de los territorios en un nuevo espacio global. Una de las revistas que pronto adoptó este papel fue la *National Geographic Magazine*, que desde sus inicios pugnaba por ofrecer mayor calidad fotográfica entre sus páginas.

Las primeras referencias directas a las Baleares en artículos autónomos y de importante carga fotográfica en esta revista aparecen en abril de 1924 (BINNEY HARDEN, 1924) y agosto de 1928 (BAKER; GERVAIS-COURTELLEMONT, 1928). Este último, firmado por el citado cónsul de EEUU en Barcelona Roy W. Baker e ilustrado a color con 29 autocromos del fotógrafo viajero Jules Gervais-Courtellemont, junto a otras imágenes tomadas por el propio Baker, supone un hito en la representación fotográfica de las islas encaminada a la difusión internacional y a la proyección turística en auge, como lo sería para otros territorios españoles.

3.2. Autocromos de las Islas Baleares realizados por Jules Gervais-Courtellemont

Courtellemont publica las imágenes de su viaje a las Baleares en 1928, cuando ya es uno de los fotógrafos y conferenciantes exploradores de mejor proyección internacional y con más experiencia en la técnica del autocromo, a escasos tres años de su muerte. Nacido en 1863 en Seine-et-Marne, emigra junto a su familia a Algeria en 1874, iniciándose en la fotografía en la década de 1880 por influencia de su amigo y profesor en Algeria Léon Gautier (DEVOS, 2017). Aunque sus primeros autocromos realizados en España se publican en agosto de 1924, se tiene constancia de que el autor se había desplazado sucesivas veces al país, de modo que entre 1883 y 1884 ya había realizado sus primeros viajes a Andalucía (DEVOS, 2017), y en 1911 regresaba de nuevo a España en un tour hacia Algeria y Túnez. Entre 1914 y 1917 obtiene numerosos autocromos de diversas localidades españolas (Ávila, Bilbao, Burgos, Córdoba Granada, Santiago, Segovia, Sevilla y Toledo) para sus trabajos de documentación fotográfica en *Les Archives de la Planète* promovido por el banquero francés Albert Kahn. En estos mismos años impartió algunas conferencias en España acompañadas de sus autocromos en el teatro Apolo y en el Ateneo de Madrid⁸, poco antes de documentar sus célebres escenas de la Primera Guerra Mundial en *Champs de batailles de la Marne. 1914-1915* (GERVAIS-COURTELLEMONT, 1915) y *Puis de Verdun* (GERVAIS-COURTELLEMONT, 1917).

⁸ El 25 de marzo de 1916 en el Ateneo de Madrid y el 27 de marzo de 1916 en el Apolo de Madrid, vistas de la India (*La India deslumbrante*).

El conjunto de reportajes sobre España publicados por Courtellemont desde 1924 y hasta el año de su muerte, en 1931, son fruto de encargos de la *National Geographic Magazine*, en un contexto de acercamiento a España de la política exterior norteamericana, previo a la Exposición Universal de Barcelona y la Exposición Iberoamericana de Sevilla. Aunque algunas referencias bibliográficas han indicado la importancia de las imágenes de este autor para la proyección internacional del territorio español (BAS, 2011: 23-35), todavía desconocemos las fechas e itinerarios precisos de estos últimos viajes.

En 1894 Courtellemont se convierte en uno de los primeros franceses en obtener fotografías de la Meca, publicadas en 1896 (*Mon voyage à La Mecque*), hecho que incrementa su labor de conferenciante y fotógrafo en importantes revistas ilustradas como *l'Illustration* (1894-1923). Entre 1898 y 1906 viaja a China, Japón, Madagascar, Egipto, Yunnan y a colonias francesas en Asia, y un año después adopta como técnica predominante en sus viajes las placas Lumière para los viajes a Egipto, Turquía y Palestina. Con ellas proyectará sus *Visions d'art y Visions d'Orient* (NATHALIE, 1996: 53) así como otras exhibiciones públicas de autocromos en el *Palais de l'Autochrome* (SEWELL, 2008). Regresa a Algeria entre 1921 à 1923, realizando su última publicación en *l'Illustration* con autocromos que acompañan el reportaje *À travers l'Espagne pittoresque: La semaine de Pâques dans la Sierra de Francia* (GERVAIS- COURTELLEMONT, 1923). Entre 1923 y 1925, publica los tres tomos de su obra escrita más influyente y reeditada, *La Civilisation-Histoire sociale de l'humanité*, (GERVAIS-COURTELLEMONT, 1925) y de 1924 a 1930, publica unos 359 autocromos para la *National Geographic Magazine*, sustituyendo esta técnica, en 1931, por las recién comercializadas *Filmcolor* de Kodak (GÓMEZ Y LENAGHAN, 2009: 27).

De su paso por las Islas Baleares se hizo eco la revista *La Nostra Terra*, en septiembre de 1928, resaltando la trascendencia turística que podía tener dicha publicación:

Il·lustren l'esmentat treball profusió de fotografies i 29 esplèndids autochromes Lumiere de'n Gervais Courtellemont. Aquest article de Roy W. Baker té, ara, una especial importancia material per a Mallorca. El fet de publicar-se a una revista de tant de prestigi com de National Geographic Magazine, pot ben bé traduir-se en un sensible augment de la afluència del turisme nordamericà a Mallorca (*La Nostra Terra*, 1928: 39).

Las diferencias en la forma de elaborar y combinar las imágenes en los dos artículos de la NGM dedicados a las Baleares indican el grado de protagonismo que adoptarán los autocromos a finales de los años 20 en la propia publicación. En el primer caso, en el artículo escrito por Phoebe Binney (1924) se recurre principalmente a imágenes de archivo, de fotógrafos autóctonos o de diversas obras anteriores para acompañar el texto, con la voluntad de ofrecer una panorámica visual de las islas de marcado talante etnográfico, aun manteniendo la disparidad entre texto e imagen (GARCÍA ÁLVAREZ, PUENTE LOZANO Y TRILLO SANTAMARÍA, 2013), citando como precedente la conocida obra de Mary Stuart Boyd (1911). El reportaje de Courtellemont de 1928, en cambio, parece estar expresamente creado para la revista, integrándose en ella como un artículo autónomo y manteniendo las directrices estéticas que había mostrado en Andalucía (*Moorish Spain*, 1924) y que mantendría en otras localidades españolas (*Color Camera Records from Spain*, 1929 y *Color Contrasts in Northern Spain*, 1931). En este capítulo, las imágenes de aparecen claramente desvinculadas de la tradición iconográfica de la literatura de viajes a las Baleares y buscan una faceta más próxima a sus visiones exóticas de Oriente que a los criterios monumentales e históricos.

Estas directrices son homogéneas en toda la obra en color de Courtellemont para la National Geographic Magazine. En este sentido, presenta concomitancias con la obra del resto de autocromistas que publicaron en esta revista en las mismas épocas como Hans Hildebrand o Maynard Owen Williams. No obstante, el énfasis cromático "orientalista" de Courtellemont hace que puedan distinguirse la mayoría de sus imágenes por la insistencia en la creación de puntos de color altamente contrastados en los primeros y segundos términos de la fotografía, así como en la distribución claramente planificada de personajes en diversos términos sobre fondos paisajísticos o arquitectónicos importantes. La repetición de ciertos patrones cromáticos en sus fotografías demuestra la predilección por las escenas donde se pudiese ofrecer el máximo de registros cromáticos, como síntoma de la modernidad técnica y visual, y de la confluencia con la práctica pictórica, frente a los modos de representación en blanco y negro (ANNE KALBA, 2017). El color acababa unificando territorios lejanos y de culturas dispares, ajenos al color local, actuando con lo que S. Hawkins (2010) llamó estrategias *sinécdoque*: todo se descontextualiza por el color, se unifica, cobra algo ajeno al color local.



6. S. T. (*Melons for sale on the quay at Palma*). Jules Gervais-Courtellemont. 1928. National Geographic Image Collection

3.4. Autocromos inéditos de las Islas Baleares enviados por Gervais-Courtellemont a la National Geographic Magazine

La presencia de fotografías no publicadas sobre las Islas Baleares en los archivos de la *National Geographic Society*, junto a las escasas referencias técnicas que el autor disemina en alguna de sus obras y en artículos más específicos, pueden

dar cuenta del modo de trabajar en sus artículos. En dichos fondos, se conservan al menos 35 autocromos inéditos donde se representan las Islas. Gran parte de ellos incorporan las mismas temáticas publicadas en la revista, pero bajo ángulos y encuadres diferentes. Tal es el caso de la “vendedora de melones en el puerto de Palma” (Fig. 6), que encuadra en un plano más cerrado para visualizar mejor los detalles de la tienda, el castillo de Bellver al fondo y a la propia vendedora con su hijo en brazos y por otro (Fig. 7) en un plano mucho más general, mostrando su presencia en el puerto de Palma. Este modo de trabajo, que indica la toma sucesiva de diversos puntos de vista de los cuales se seleccionará el más significativo, se repite en otras imágenes. Otras

escenas desestimadas mostraban también naturalezas muertas con productos locales, escenas laborales ligeramente movidas, varias pruebas de los modelos femeninos y paisajes o escenas de calle con mayor dosis de instantaneidad.

Las referencias técnicas de Courtellemont en su propia obra literaria no son abundantes. En sus primeros viajes a la Meca explica la necesidad de esconder entre el equipaje su cámara de 13 x 18 con las placas para tomar la documentación fotográfica, o cómo un amigo le proporciona una *Photo-Jumelle Carpentier*, en ocasiones disimulada bajo un tapiz, con la que debió efectuar el primer panorama de la zona en cinco planchas consecutivas (GERVAIS- COURTELLEMONT, 1896: 87). Respecto al uso del autocromo, sabemos que utilizaba dos formatos de placas en sus viajes: 13 x 18 y 9 x 12, siendo este último más versátil para la posterior proyección. Un objetivo Goertz de gran apertura (4.6) le permitía mejorar los tiempos de pose, y



7. Spain's Enchanted Isles. (National Geographic Magazine). Jules Gervais-Courtellemont. 1928

cuando quería obtener nitidez en los distintos planos utilizaba un diafragma F. 6, mientras que en planos muy cercanos trabajaba a F. 20 aumentando el tiempo de exposición. Éste era de unos 4 segundos con sol y de 24-25 segundos en las puestas de sol. Al parecer también solía revelar y fijar la placa durante el viaje, a fin de poder mejorar los resultados (MARESCHAL, 1908: 130-113). Parte de sus sucesivas aportaciones en el ámbito de los autocromos podían consultarse en la *Photogazette*, de los primeros años 1908-1910. Tengamos presente la regresión técnica que suponía la utilización del autocromo en cuanto a los tiempos de pose o la utilización de cámaras de gran formato, frente a la creciente rapidez y comodidad de las primeras cámaras de mano (ANNE KALBA, 2017).

Como se ha apuntado en el caso de España, las imágenes de la revista se muestran “mucho más cercanas al periodismo de viajes que a la geografía académica” (GARCÍA ÁLVAREZ, PUENTE LOZANO Y TRILLO SANTAMARÍA, 2013). De hecho, es evidente que no existía una pretensión científica en los textos de la revista, sino básicamente una motivación periodística subjetiva, repleta de apreciaciones personales. Aun así, no debemos pensar que las imágenes de Courtellemont responden exclusivamente a directrices meramente turísticas, sino que pueden ser entendidas como una suma de factores que iban desde la herencia modernizada de un conjunto de convenciones etnográficas y la fuerte influencia y continuidad del pictorialismo fotográfico (HAWKINS, 2008).

Tanto los 29 autocromos publicados en 1928 como las tomas que han permanecido inéditas, muestran un claro predominio de lo rural y bucólico, del peso de la tradición agrícola y pesquera en su entorno natural, ocultando completamente cualquier tipo de escena urbana o representación de elementos que denoten modernidad y llegando incluso a obviar cualquier referencia visual al patrimonio arquitectónico y artístico de la zona⁹. Aunque en el texto de Baker se intuyen algunos indicios metropolitanos al citar los numerosos hoteles en Palma, los servicios públicos, “las carreteras bien preparadas, la presencia de cines, teatro, conciertos”, nada de todo ello se traduce en las fotografías (BAKER, 1928). Al contrario, en este halo de neutralidad que revisten las escenas que Schulten (2000: 26) llamó “imágenes de la inocencia”, el carácter humano “sencillo, afable, sobrio, honesto y simpático”

⁹ No es así en todo el artículo, sino en las imágenes de Courtellemont. En el resto del reportaje se recopilan, como en 1924, imágenes de Burton Holmes de la iglesia de Sant Francesc o de la carretera de sa Calobra.

(HAMMOND, 1996: 136) debía encontrar un paralelo ancestral en su imagen campesina, en la voluntad de mantener la naturaleza amable del lugar, subyacente desde los primeros años de la revista.

3.5. Otras publicaciones de divulgación en ámbito norteamericano

En los años circundantes, otras publicaciones norteamericanas populares de divulgación geográfica empezaron a utilizar imágenes en color de forma habitual, como la obra de carácter enciclopédico *Countries of the World* (1926: 23), conocidas en Mallorca en su fecha de publicación¹⁰. La dialéctica entre modernidad incipiente y continuidad tradicional, obvia en la *National Geographic Magazine*, está presente en las fotografías realizadas por E. Peterfy para un artículo de E. G. Harmer en dicha obra, especialmente vinculada a la progresiva substitución y obsolescencia de sistemas productivos y agrícolas.

A diferencia de estas publicaciones, la literatura de viajes más tradicional seguía con la descripción de itinerarios basados en sucesiones de monumentos y personajes célebres, pero remarcando la carga visual. Tal es el caso del libro de Dorothy Gilles, que encabezaba "A Road Through Spain" (GILLES, 1929), con la reproducción a color de un jardín de Mallorca (Fig. 8).



8. *Majorcan garden* (publicada en *A Road Through Spain*. Dorothy Gilles). 1929

¹⁰ En las cartas al editor del número 24 de esta publicación, el presidente de Fomento de Turismo de Mallorca "S. Margues", agradece la aparición de un reportaje completo sobre las Baleares, escrito por E.G. Harmer y con fotografías de Ernst Peterfy, E.N.A y J. Roig.

Con las imágenes de las Islas de Courtellemont, la iconografía geográfica de Baleares pasa a formar parte de la retórica visual de unificación discursiva y formal que provocaron los magazines, extendida posteriormente a la esfera de la divulgación turística, en un sentido diferente a la función reservada para las imágenes en blanco y negro. Las Baleares dejan de ser tratadas con la lógica del viaje decimonónico para introducirse en un imaginario idealizado y adquiriendo un doble discurso: por un lado sirve de contrapunto a la industrialización y cosmopolitismo urbano de los EEUU a través de la reelaboración visual de un imaginario exótico y orientalista forjado en la literatura de viajes romántica, pero por otro, no lo olvidemos, reafirman la seguridad, modernidad y sistema de vida de todo aquello que no es "lo otro" americano (OSBORNE, 2000: 91). Con la presencia de figuras de espaldas, inmóviles y ajenas al objetivo, o con los pequeños grupos posando estáticos en su propio ambiente doméstico, las imágenes de Courtellemont mantienen la ilusión de un estado de armonía y conexión con el entorno, y que el mundo occidentalizado ha perdido generando cierta "Melancolía romántica" del paraíso perdido. Del mismo modo, los arquetipos orientalistas sobre los que se percibe el sustrato de las Islas, la ocultación de las realidades económicas y sociales, acababan unificando la visión del territorio con la de cualquier otro lugar del Mediterráneo, especialmente de las costas norteafricanas, alimentando los slogans que aparecían cada vez con más frecuencia entre sus páginas, y que sin duda contribuirían a la numerosa afluencia de viajeros norteamericanos a las Islas entre 1930 y 1935 (BARCELÓ I PONS, 2000: 39).

4. Ivan Dmitri i las Kodachrome: *Life is pretty soft in Majorca*

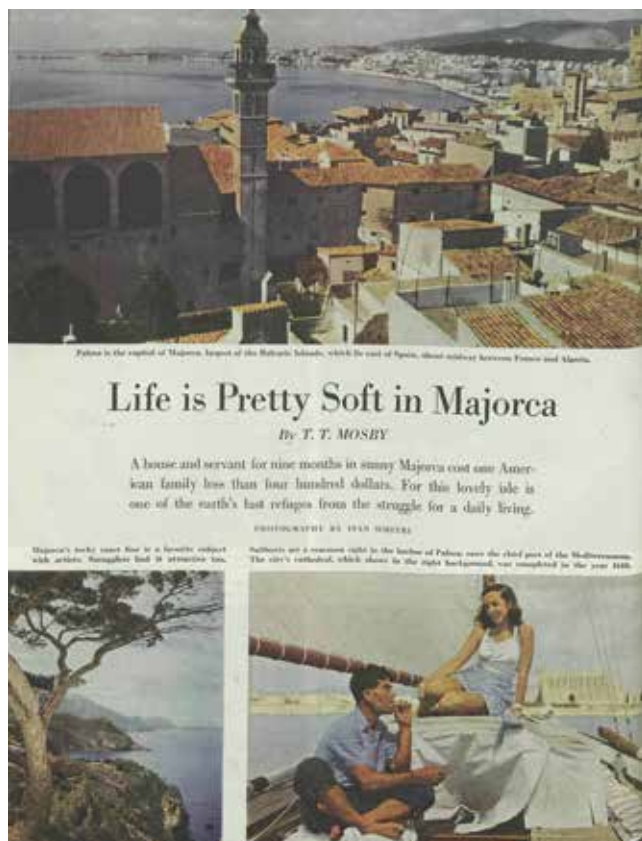
El periodo de auge del magazine ilustrado, entre 1930 y 1950, coincide con el declive del autocromo y la creciente popularización de métodos cromogénicos entre los que destacaron, por su gran repercusión comercial, las diapositivas kodachrome (1935-2009), primer sistema sustractivo en color con el que se facilitaba la producción y difusión de imágenes en prensa. Sabemos que la imagen de Mallorca y las Baleares se difundirá en revistas ilustradas de los años 50 como *Harper's Bazaar*, *Life* o *Saturday Evening Post* (MULET GUTIÉRREZ, 2009) en un panorama de creciente aceptación del color en la prensa ilustrada, paralelo a un declive de su uso en la fotografía artística, que reivindicaba el blanco y negro como parte esencial de su lenguaje (FRIZOT, 1998: 419).

En un contexto de creciente promoción turística, entre las imágenes que acompañaron los inicios del turismo de masas, cabe mencionar la presencia en la isla de Ivan Dmitri, pseudónimo del grabador norteamericano Levon West y autor de primer orden en la difusión técnica y publicitaria de la fotografía en color. Dmitri obtuvo a finales de los años 40 un conjunto de fotografías en color de Mallorca, posiblemente vinculadas a la documentación gráfica para las agencias de transporte por las que trabajaba. Las kodachrome de Dmitri se encuentran entre las primeras representaciones con este procedimiento en ámbito mallorquín que obtuvieron una difusión en la prensa norteamericana, aunque con escasa trascendencia local e internacional.

Nacido en Dakota del Sur, West adquirió notable fama como dibujante y grabador, especialmente a raíz de un viaje a España en 1925 junto al editor Joe Mitchell Chappel, del cual resultaría la obra ilustrada "Vivid Spain" (CHAPPEL, 1926). Discípulo de Joseph Pennell y especializado en el retrato al aguafuerte, publicó en 1932 *Making an Eatching*, un manual técnico y crítico donde expone su técnica utilizada en los aguafuertes. En 1935 había decidido adoptar el "extraño nombre ruso" de Ivan Dmitri para firmar sus trabajos comerciales realizados como fotógrafo, e identificándose como uno de los artistas vinculados a la imagen a color de la próspera América de finales de los cuarenta y principios de los 50 (*The Saturday Evening Post*, 1937: 112). El autor se especializó en el uso de Kodachromes publicando, en 1939, obras de carácter técnico y divulgativo como "Colour in Photography" (1939) y "Kodachrome and How to Use it" (1940), entre otras aportaciones en ámbito museístico¹¹. Su persistente asociación con la fotografía en color le llevó a ser el primero en publicar una imagen extraída de una de sus diapositivas en la portada de la *Saturday Evening Post*. Precisamente en esta revista Dmitri dejó constancia de su paso por Mallorca en las imágenes que ilustraban "Life is Pretty Soft in Majorca" (MOSBY, 1950: 169-175), reportaje firmado por T. T. Mosby.

El reportaje estaba pensado para dar a conocer algunas pinceladas de las comodidades y estilo de vida que gozaban los residentes norteamericanos y británicos en Mallorca, narrando los contactos de Mosby en la isla. Nuevamente, la disparidad entre el contenido textual y el visual es evidente, mientras las imágenes incorpo-

11 Una de sus últimas pero principales aportaciones fue el comisariado en el Metropolitan Museum de la exposición *Photography as a Fine Arts*, en 1959.



9. *Life is Pretty Soft in Majorca* (The Saturday Evening Post, 1950). Ivan Dmitri. 1948

ran la contraposición entre la figura del turista ocioso frente al trabajador autóctono. El artículo se abre con una imagen panorámica de Palma (Fig. 9) y sigue con escenas de mercado reclamo turístico que combinan los habituales pescadores locales con figuras femeninas a modo de alegres turistas; un sonriente posado de jocosas payesas sobre un carro, una escena de calle en un pueblo de interior y una vista de las *marjades* de Banyalbufar. Algunas revistas europeas como *Popular Photography* se hacen eco de la llegada de Dmitri al Mediterráneo en junio de 1948, en un tour de 5 meses para cubrir sus trabajos promocionales con esta compañía, fecha que coincide con la realización de las imágenes en Mallorca.

5. La consolidación de la fotografía en color como parte de las estrategias visuales del turismo de masas

Las imágenes del artículo de Dmitri denotan una prolongación y exaltación de los tópicos visuales norteamericanos sobre la isla, de los cuales el texto todavía insiste con más ímpetu, pudiéndose hablar de una verdadera continuidad con las premisas de representación de la *National Geographic Magazine*, aunque desprovistas ahora del componente etnográfico e incluyendo como eje básico la figura del turista o residente extranjero: el bajo coste de vida, la continuidad de formas de

producción arcaicas, la ocultación de elementos que denoten modernidad, la asociación de paisaje como reclamo de artistas, vuelven a aparecer como símbolos de una forma de vida inmutable. "No hay preocupaciones en Mallorca": americanos y británicos viven tranquilamente en el confort de los pueblos de interior y de costa por menos de dos dólares al día, pudiendo dedicarse exclusivamente a sus aficiones.

Las referencias a elementos patrimoniales, arquitectónicos, artísticos o culturales son tan pobres que se limitan a algunos indicios cronológicos sobre la catedral en un pie de foto donde esta aparece en último término, borrosa y de fondo en una escena de yate (Fig. 9). Comparada con los primeros autocromos de Dalmas (Figura 8), la presencia de estos elementos queda literalmente minimizada y relegada a un último plano, frente a la monumentalidad y protagonismo que adopta en la primera. Junto a este giro iconográfico, el color formaba una parte esencial de las estrategias formales de la nueva fotografía del turismo de masas, potenciando el estereotipo ilusorio de un paraíso ingenuo, ajeno al crecimiento industrial y en constante armonía con las formas de producción arcaicas, mientras las imágenes de carácter instantáneo, documental o de corte periodístico, seguían siendo en blanco y negro.

A pesar de esta visión predominante, sabemos que Dmitri realizó un conjunto de fotografías mucho más extenso, entre el que se cuentan numerosas imágenes de calles de pueblos de Mallorca, especialmente de Banyalbufar, Petra, Sineu y Palma. Habían pasado aproximadamente dos décadas entre las imágenes de Courtellemont y las de Dmitri, así como entre las de Courtellemont y las primeras representaciones de autocromistas llegados a las Islas. Sus motivaciones son distintas y oscilan entre la continuidad de los tópicos de representación decimonónicos, la naciente geografía popular y las imágenes publicitarias de carácter turístico, pero ambos actúan bajo un paraguas estético e ideológico muy parecido en cuanto a su concepción fotográfica: el uso del color es para ellos un método para contrarrestar la tradición representativa decimonónica asociada a la reproducción monocroma, competir en un clima de creciente densificación iconográfica, y rebatir la iconografía de monumentos e hitos históricos mediante las estrategias naturalistas, la modernidad técnica y la nueva cultura visual. El repertorio de arquetipos heredados de la fotografía de viaje, perfectamente conocidos a principios del siglo XX en ámbito intelectual francés, muestran ahora una nueva faceta entroncando con los nuevos roles de expresión y visión del autocromo, como parte de un redescubrimiento de los objetos y los lugares parecido al clima entusiasta de los primeros años de la fotografía, con el que también comparten la fusión entre motivaciones objetivas e influencias artísticas (SEWELL, 2008: 12). Sin duda, las Islas Baleares, arraigadas en la cultura visual francesa, formaron parte de este redescubrimiento fotográfico de la iconografía de viajes, mientras se incorporaba por primera vez en a la iconografía exótica y orientalista del lector norteamericano.

Bibliografía

- ANNE KALBA, L. (2017). *Color in the Age of Impressionism: Commerce, Technology, and Art*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.
- BAS, B. (2011). "A fotografía de Jules Gervais-Courtellemont: un documento para a investigación e a didáctica do patrimonio en Galicia" en *Adra*, 6, pp. 23-35.
- BAKER, R. W. (1928). "The Balearics, Islands Sister of the Mediterranean" en *National Geographic Magazine*, Vol. 54, Núm. 2, pp. 177-206.
- BEETON, S. (2011). "Tourism and the Moving Image. Incidental Tourism Promotion" en *Tourism Recreation Research*, Vol. 36, Núm. 1, pp. 49-56.
- BINNEY HARNDEN, P. (1924). "Keeping house in Majorca" en *National Geographic Magazine*, Vol. 45, Núm. 4, pp. 425-440.
- BIDEAULT, M. (2010). "Œuvre de Jules Gervais-Courtellemont" en *L'Iconographie du Caire dans les collections patrimoniales françaises*. París: Sources, pp. 185-194, <<http://journals.openedition.org/inha/4744>> [Consulta: 5 de octubre de 2018].
- BROTONS CAPÓ, M. M., MURRAY MAS, I. y BLÁZQUEZ-SALOM, M. (2016). "Viaje de ida y vuelta, al mito. La contribución del cine a la formación de la iconografía turística de Mallorca" en *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Vol. 36, Núm. 2, pp. 203-236.
- Bulletin de la Société de géographie d'Alger et de l'Afrique du nord* (1901). Algeria: Charles Zamith & Cie.
- (1912). París: Société d'excursions des amateurs de photographie.
- (1913). Toulouse: Photo-club toulousain.
- CHAPPLE, J. M. (1926). *Vivid Spain*. Boston: Chapple Publishing Company.
- CROUCH, D. y LÜBBREN, N. (2003). *Visual Culture and Tourism*. Oxford y Nueva York: Berg.
- DALMAS, R. (1885). *Les Japonais, leur pays et leur mœurs. Voyage autour du monde*. París: Plon-Nourrit.
- (1925). "Le procédé Artigue à deux plaques pour le Portrait", en *Bulletin de la Société d'excursions des amateurs de photographie*, 252, p. 86.
- DEVOS, E. (2008). "Jules Gervais-Courtellemont à la Salle Charras. De la photographie au cinématographe" en *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 56, <<http://1895.revues.org/4053>> [Consulta: 1 de octubre de 2018].
- (2017). "À travers Le Caire, l'œuvre de Gervais-Courtellemont en Égypte de 1894 à 1911" en *Le Caire dessiné et photographié au XIXe siècle*. París: Picard,

- <<http://journals.openedition.org/inha/4886>>
<https://journals.openedition.org/inha/4886>> [Consulta: 4 de noviembre de 2019].
- DMITRI, I. (1939). *Color photography*. Chicago: Ziff-Davis Publishing Company.
- (1940). *Kodachrome and how to use it*. Nueva York: Simon and Schuster.
- "Excursion aux Iles Balears". (19 febrero de 1906). *Figaro, Journal non politique*, p. 4.
- ESPINOSA FERNÁNDEZ, N. (2011). *La fotografía en los fondos de la Hispanic Society of América: Ruth Matilda Anderson*. Tesis Doctoral, Universidad de Castilla-La Mancha.
- FRIZOT, M. (Ed.) (1998). *A new history of photography*. Köln: Konemann.
- GARÍ, M. G. (2015). "Franceses en las Islas Baleares a partir de registros consulares. 1835-1926" en *MRAMEGH*, 25, pp.185-208.
- GARCÍA ÁLVAREZ, J., PUENTE LOZANO J. y TRILLO SANTAMARÍA, J. M. (2013). "La imagen de España en National Geographic Magazine (1888-1936)" en *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, Vol. 17, <<http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-454.htm>> [Consulta: 9 de octubre de 2018].
- GERVAIS-COURTELLEMONT, J. (1890). *Algérie artistique et pittoresque. Documents d'art et d'histoire, archéologie, mœurs et coutumes indigènes, excursions et voyages, nouvelles et contes d'Orient*. París: Cia Editeurs d'Art.
- (1896). *Mon voyage à la Mecque*. Paris: Hachette et cie.
- (1913). "Gervais-Courtellemont, Jules Claudin, explorateur et publiciste, membre du Syndicat de la Presse Coloniale depuis sa fondation". París: Leonore Archives nationales, L1125063, <http://www2.culture.gouv.fr/public/mistral/leonore_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_1=COTE&VALUE_1=LH/1125/63> [Consulta: 4 de noviembre de 2019].
- (1923). *La civilisation: histoire sociale de l'humanité*. París: Le Vasseur et Cie.
- (24 de marzo de 1923). "A travers l'Espagne pittoresque: La semaine de Pâques dans la Sierra de Francia" en *L'Illustration*, pp. 289-292.
- (1928). "Spain's Enchanted Isles" en *National Geographic Magazine*, Vol. 54, Núm. 2, pp. 183-198.
- GILLES, D. (1929). *A Road Through Spain*. Philadelphia: The Penn Publishing Company.
- GÓMEZ, M. y LENAGHAN, P. (2009). *El color del sol. La placa autocroma en España*. Madrid y Nueva York: Ediciones El Viso, The Hispanic Society of America.

- HAMMOND, J. D. (2004). "Photography and ambivalence" en *Visual Studie*, Vol. 19, Núm. 2, pp. 135-144.
- HARMER, E. G. (1923). "Balearic Islands. Sea-girt Outposts of Spain" en Hammerton, J. A. (Ed.). *Countries of the world*. Londres: The Fleetway House, Vol. 1, pp. 517-532.
- HAWKINS, S. L. (2010). *American Iconographic: National Geographic, Global Culture, and the Visual Imagination*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- HILL, J. y SCHWARTZ, V. R. (Eds.) (2015). *Getting the Picture: The Visual Culture of the News*. Londres: Bloomsbury.
- "Keeping posted" (mayo de 1937), *The Saturday Evening Post*, p. 112.
- KRAUSE, P. (1985). "Preservation of autochrome plates in the collection of the National Geographic Society" en *Journal of Imaging Science and Technology*, 29, pp. 182-192.
- La Nostra Terra: revista mensual de literatura, art y ciencias* (1928). Palma: Estampa d'en Francesc Soler.
- LAVÉDRINE, B. y GANDOLFO, J.-P. (2013). *The Lumiere Autochrome: History, Technology, and Preservation*. Los Ángeles: The Getty Conservation Institute.
- LECLERQ, J. (1912). *Voyage à l'île Majorque*. París: Plon-Nourrit.
- "L'eclissi solare del 30 agosto 1905 e le sue fotografie ordinarie e tricrome" (1906) en *Il progresso fotografico*, Año XIII, Febrero, p. 27, <<https://ia800100.us.archive.org/6/items/progressofotogra1326unse/progressofotogra1326unse.pdf>> [Consulta: 10 de octubre de 2018].
- MAINARDI, P. (2017). *Another World: Nineteenth-Century Illustrated Print Culture*. New Haven y Londres: Yale University Press.
- MARESCAL G. (junio de 1908). "Emploi de plaques autochromes en voyage" en *Photo-Gazette*. París: Año 18, Núm. 25, pp. 130-13.
- MILANOWSKI, S. R. (1982). *Factors influencing the Neglect of Color Photography. 1860 to 1970*. Tesis Doctoral. Massachusetts Institute of Technology, <<https://dspace.mit.edu/handle/1721.1/75914>> [Consulta: 10 de octubre de 2018].
- MOSBY, T. T. (octubre de 1950). "Life is Pretty Soft in Majorca" en *The Saturday Evening Post*, pp. 169-175.
- MULET, M.-J. (2001). *Fotografia a Mallorca (1839-1936)*. Barcelona: Lunwerg Editores.

- (2009). "Fotògrafs de projecció internacional a Les Balears. Motivacions i objectius" en *Estudis Baleàrics*, 94-95, pp. 91-108.
- NARANJO, J. (Ed.). *Fotografía, antropología y colonialismo. 1845- 2006*. Barcelona: Gustavo Gili.
- NATHALIE, B. (1996). "Les Visions d'Orient de Jules Gervais-Courtellemont" en *Revue d'histoire du cinéma*, Vol. 1, Núm. 1, pp. 53-61.
- OSBORNE, P. (2000). *Traveling light: Photography, travel and visual culture*. Manchester: Manchester University Press.
- Photography: the Journal of the Amateur* (1903). Londres: Iliffe & Son, Vol.16.
- Report of the Council of the Yorkshire Philosophical Society*. (febrero de 1898). York: Coultas & Volans Printed king Street.
- SÁNCHEZ VIGIL, J. M. (2013). *La fotografía en España. Otra vuelta de tuerca*. Gijón: Ediciones Trea.
- SEWELL, T. G. (2008). "The autochrome Proces" en *Il Photoresearcher*. Viena: European Society of History of Cinema, 11, pp. 5-13.
- SCHULTEN, S. (2000). "The Making of the National Geographic: Science, Culture, and Expansionism" en *American Studies*, 4, p. 26.
- The Bootle Free Library Museum and Technical School Journal* (diciembre de 1905), Vol. 4, Núm. 32.
- The British Journal of Photography* (noviembre de 1896), 27. Londres: H. Greenwood.
- VIOLARD, E. (noviembre de 1891). "El *Moniteur* en las Baleares" en *Las Baleares: diario republicano*. Año I, Núm. 164, p. 2.
- WALTON, J. K. (2005). "Paradise lost and found: Tourists and expatriates in El Terreno. Palma de Mallorca, from the 1920s to the 1950s" en Walton, J. K. (Ed.), *Histories of Tourism: Representation, Identity and Conflict*. Cleveland: Chanel view Publications, pp. 179-194.
- WEST, L. (1932). *Making an Etching*. Londres: London LTD.
- ZOTTI, C. A. (2008). "El viatge de l'ull i les vistes Lumière" en Mulet, M.-J. y Seguí, M. *Fotociència*. Palma: Govern de les Illes Balears.

