

# LA ICONOGRAFÍA DE LA LAVANDERA GRANADINA EN LA FOTOGRAFÍA HISTÓRICA<sup>1</sup>

The iconography of granadan laundress in historical photography

Daniel Jesús Quesada Morales, Universidad de Granada

Fecha de recepción: 10/05/2017.

Fecha de aprobación: 10/03/2018.

**RESUMEN:** La actividad y presencia de las lavanderas están muy ligadas a la imagen histórica de Granada en su vertiente más castiza y pintoresca. Las mujeres humildes granadinas del XIX y primeros años del XX formaban parte activa del paisaje y del espacio público de la ciudad, transitando y acudiendo, entre otros ámbitos urbanos a los lavaderos comunales. La curiosidad fotográfica de los artistas gráficos de estos años les llevó a recoger con su cámara multitud de escenas populares en estos inmuebles hidráulicos, siendo por consiguiente, el trabajo y la figura de las lavanderas una de sus temáticas favoritas.

**PALABRAS CLAVE:** Iconografía, lavanderas, fotografía, Granada, siglos XIX-XX.

**ABSTRACT:** The activity and presence of laundresses are closely linked to the historical image of Granada in its more pure and picturesque aspect. The humble Granada women in the 19th and early 20th century were an active part of the landscape and public spaces of the city, walking through and going to community laundries, among other urban areas. The photographic curiosity of the graphic artists of those years led them to collect a great amount of popular scenes in these hydraulic buildings with their cameras, as those laundresses' work and figure was one of their favourite themes.

**KEY WORDS:** Iconography, laundresses, photography, Granada, 19th and 20th centuries.

\* \* \*

## 1.- INTRODUCCIÓN

A lo largo del desarrollo del presente trabajo se pone de manifiesto la importancia de las fuentes gráficas en los procesos de investigación. Muchos de los lavaderos públicos que existieron en Granada, los conocemos actualmente, por la existencia de sus imágenes, plasmadas por los fotógrafos que residían en la ciudad o que recalaban en ella atraídos por su belleza monumental y su pasado histórico. Varios son los lavaderos de los que solo se poseen fotografías, y conocemos parte de su arquitectura, gracias a que el artista se interesó por el

---

<sup>1</sup> La redacción de este artículo se ha efectuado siendo el autor beneficiario de una Beca de Formación de Profesorado Universitario (FPU/16/01711), concedida por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, en la convocatoria de 2016. Formación predoctoral tutelada y gestionada por el Vicerrectorado de Investigación y Transferencia de la Universidad de Granada.

trabajo de las lavanderas que a ellos acudían a trabajar. Es el caso de varios lavaderos públicos y de los lavaderos naturales de las márgenes de los ríos Darro y Genil, así como los de los patios de corralas y casas de vecinos, en los que la curiosidad del fotógrafo le llevó a captar estas escenas, en esos ambientes. Convirtiéndose de este modo, la temática de las mujeres lavanderas, en una constante dentro de la fotografía antigua. Son imágenes con tono amable que se alejan de la dura realidad que esas mujeres sufrían y de lo penoso de su trabajo. No hay intención de denuncia en la plasmación de las escenas de las lavanderas, ni de crítica social, ni siquiera la de recoger con la cámara las características de un trabajo netamente femenino. La vertiente documentalista también está anulada en estos trabajos fotográficos. Se pretendía mostrar lo pintoresco, lo popular, los usos, costumbres y formas de vida de las clases humildes y trabajadoras, con un carácter etnológico y antropológico.

Por ejemplo, en Granada y su provincia contamos con numerosos testimonios gráficos que confrontados con los relatos de los viajeros y la literatura costumbrista, nos ofrecen algunos datos de cómo era la vida en los corrales y casas de vecinos. Los fotógrafos solían retratar patios con mujeres costureras, tejedoras o lavanderas, de manera edulcorada e idealizada. Pero estas imágenes encierran mucho de costumbrismo engañoso, ya que nos muestran las escenas de la vida cotidiana más amables de estos inmuebles, pero nos ocultan la estrechez de las habitaciones y las condiciones tan precarias en las que se desarrollaba el día a día de sus familias. Solo en pocos casos el fotógrafo nos muestra cómo una casa es un auténtico telar con varios empleados incluidos niños, o cómo unas cabras son ordeñadas en el patio (Barrios, 2015: 357). La realidad mostrada por los artistas gráficos, no recoge la falta de comodidades de estos hacinados alojamientos populares, distantes de las que disfrutaban los hogares burgueses coetáneos (Ballarín, 2007: 353).

Lejos estamos aún de la fotografía que mostrará a la clase trabajadora con toda su carga de masa obrera, y que hará de sus circunstancias de vida y de la fuerza de su trabajo una temática recurrente para denunciar las desigualdades sociales. Ciertamente es que en las últimas décadas del siglo XIX y en las primeras del XX, que marcaron el desarrollo de la industria moderna, nació una fotografía cuyos contenidos estaban pensados para mostrar las condiciones de trabajo y la situación de las clases menos favorecidas por el auge industrial. Este tipo de fotografía surgió como fotografía informativa, teniendo como objeto prioritario la denuncia de las injusticias, la explotación y las desigualdades, convirtiéndose en algunas ocasiones en una verdadera manifestación de activismo social (Rodríguez, 2014: 163). A nivel extranjero pueden considerarse pioneros de este movimiento al sueco Oscar Rejlander, a Jacobs-August Riis y a Lewis Hine, entre otros. Fotógrafos coetáneos a José García Ayola, Arturo Cerdá y Rico y José Martínez Rioboó, en cuya producción la temática y trabajo de las lavanderas de Granada tendrán una preeminencia destacada, pero en los que no hay afán de denuncia, ni de dar testimonio de lo que estaba ocurriendo. Sus pretensiones

discurren por los derroteros de la vertiente antropológica y etnográfica, plasmando con su cámara lo vernáculo y pintoresco de aquellos rincones de la ciudad más castizos y la actividad de sus barrios más humildes y populares. Los tres artífices registrarán y documentarán mediante sus fotografías, los paisajes, arquitectura, tipos, oficios y acervo de estos emplazamientos de antaño.

De este modo, las fotografías de las lavanderas granadinas son un importante documento histórico, no exentas de cierto tono romántico y cierto sabor añejo, en tanto que van unidas inexorablemente con el entorno urbano y arquitectónico que inmortalizan. No pretendemos acercarnos aquí a este conjunto de obras, que no dejan de ser objetos artísticos y por tanto perspectivas subjetivas, desde el punto de vista técnico. Nos aproximaremos sencillamente a intentar descifrar algo de la vida de sus protagonistas, de las lavanderas, pero desde la generalidad, y por extensión, de los lugares de Granada que muestran.

## **2.- GRANADA Y LOS ORÍGENES DE LA FOTOGRAFÍA: LA IMAGEN DE LA LAVANDERA COMO TEMÁTICA ARTÍSTICA**

El origen de la figura de la lavandera como tema iconográfico hay que buscarlo en los Evangelios Apócrifos. Según estos textos en el nacimiento de Jesús estuvieron presentes dos parteras llamadas Zalomé y Salomé, aunque en otros textos se las denomina como Zaquel y Zebel. Estas mujeres, preparadas para atender en todos los aspectos a las parturientas, ayudaron a traer al mundo a Jesús y lavaron las ropas de la Virgen tras el parto. Ese trabajo, entre sacrificado y sagrado, quedaría reflejado e inmortalizado para siempre en la celebración de la Navidad mediante la tradicional representación del Belén, incorporándose la figura de la lavandera a la iconografía navideña cristiana (De Santos, 1956: 177)<sup>2</sup>. Así mismo el arte de la pintura recogería esta temática reflejada por la denominada pintura de género o pintura costumbrista, que se encargaba de representar los acontecimientos y hechos de la vida cotidiana de la sociedad y cultura coetáneas al artista que realizaba la obra. De este modo la pintura de género plasma escenas de la vida diaria como mercados, tabernas, interiores domésticos y calles. Tales representaciones podían ser realistas, imaginarias o embellecidas por el artista. La pintura de interiores domésticos alcanzó su mayor grado de desarrollo y madurez en los Países Bajos durante la segunda mitad del siglo XVII, siendo las mujeres sus grandes protagonistas (Vergara, 2003: 17-19).

---

<sup>2</sup> La presencia de las lavanderas en la niñez de Jesucristo se encuentra descrita en *Los Evangelios Apócrifos*, concretamente en el *Protoevangelio de Santiago* (Capítulos 17-20). Obra del s. II, es el escrito apócrifo más antiguo que se conserva íntegro, siendo, posiblemente, el que más ha influido en las narraciones sobre la vida de María y de la infancia de Cristo. Este escrito, en principio anónimo, fue atribuido a Santiago el Menor con el fin de asegurar su autoridad, aunque no existe ningún indicio que permita confirmar esta autoría. La escena de las comadronas en el nacimiento de Jesús no solo se halla en el *Protoevangelio de Santiago*, sino también en el *Evangelio de Pseudo Mateo* cuya antigüedad se fija hacia mediados del siglo VI (Capítulos 13-14).

Posteriormente, en el siglo XVIII, continuando con la tradición del género costumbrista, artistas como Chardin o Goya, reflejaron en sus obras a mujeres lavanderas. Grupo importante de la pintura romántica, en la pintura española del XIX, son los pintores costumbristas. Artífices que mostraron en sus creaciones la vida circundante en sus aspectos festivos o cotidianos, pero sin intención de alegato social, ni crítica. Pintores, que según María Elena Gómez-Moreno “*contemplan la vida que bulle en derredor suyo y se interesan por ese pueblo depositario de tantas tradiciones que irán aventando los vientos de los nuevos tiempos*” (Gómez-Moreno, 1996: 131-193). Como captadores directos de lo popular la temática de las mujeres lavando en arroyos o lavaderos quedará recogida en sus obras.

En oposición a lo sentimental, lo pintoresco, lo anecdótico o lo idealista, hasta entonces muy presentes en la representación pictórica de las lavanderas, la pintura realista mostrará estas escenas pictóricas y a sus personajes, de manera que la realidad, como hecho objetivo ajeno al propio sujeto que la percibe, se impone a su imaginación o capacidad interpretativa. La representación de la familia proletaria es un motivo que se hace muy popular en el arte de la segunda mitad del siglo XIX. La ciudad como expresión de la vida quedará plasmada en la ubicación de las periferias de las grandes ciudades, en la simbolización de la familia proletaria, y en la representación de la trabajadora en su mundo cotidiano, encarnada en la figura de la lavandera. Contemporáneo a estos movimientos artísticos es el nacimiento de la fotografía. Esta se dio a conocer en París en agosto de 1839 con la comunicación oficial leída por François Arago en la Academia de Ciencias de París. Mediante la divulgación del daguerrotipo, la noticia de un procedimiento gráfico de reproducción físico y químico pronto se extendió a todo el mundo occidental. España no quedó a la zaga en la práctica del invento, ya que en noviembre de ese mismo año, primero Barcelona y luego Madrid, realizaron tomas de vistas de su paisaje urbano, con escasos días de diferencia. Pero el daguerrotipo, enfocado a la toma de vistas exteriores, pronto se convirtió en un instrumento para conseguir retratos, llegando a desbancar la muy extendida costumbre de la miniatura. El daguerrotipo, que proporcionaba una imagen única, invertida, frágil y costosa, fue sustituido por la imagen en papel con todas las cualidades que hoy conocemos: imagen multiplicable y de coste relativamente reducido (Sougez, 1997b: 549).

El retrato fue la principal aplicación de la fotografía decimonónica en la sociedad acomodada, siendo la mujer también, como ocurrió con todas las artes plásticas desde la Prehistoria, el modelo privilegiado en los retratos fotográficos. Gracias a la evolución de los procedimientos, que abarató los costes de manera considerable, la práctica del retrato se democratizó, pasando de las clases más adineradas a los estratos más humildes de la sociedad. En carpas de ferias o al aire libre, los fotógrafos ambulantes empezaron a retratar a sirvientas, campesinas y obreras. Además, la cámara fotográfica se convirtió en compañera inseparable de viajeros y excursionistas, lo que supuso, además del registro de monumentos y paisajes, la plasmación de un amplio abanico de tipos populares recopilados en el trascurso del recorrido. La mujer continuó siendo el modelo favorito en esos

documentos que recogían a campesinas, cantadoras, vendedoras, prostitutas, gitanas, pescadoras o lavanderas (Sougez, 1997b: 550). Granada pronto estuvo en el punto de mira del nuevo invento. Si tenemos en cuenta que el nacimiento oficial se produjo en 1839 y que las primeras impresiones daguerrotípicas con motivos de la Alhambra se realizaron en torno a 1840-1842, podemos afirmar que Granada fue una de las ciudades más mimadas por la fotografía desde su nacimiento (Piñar, 1996a: 11).

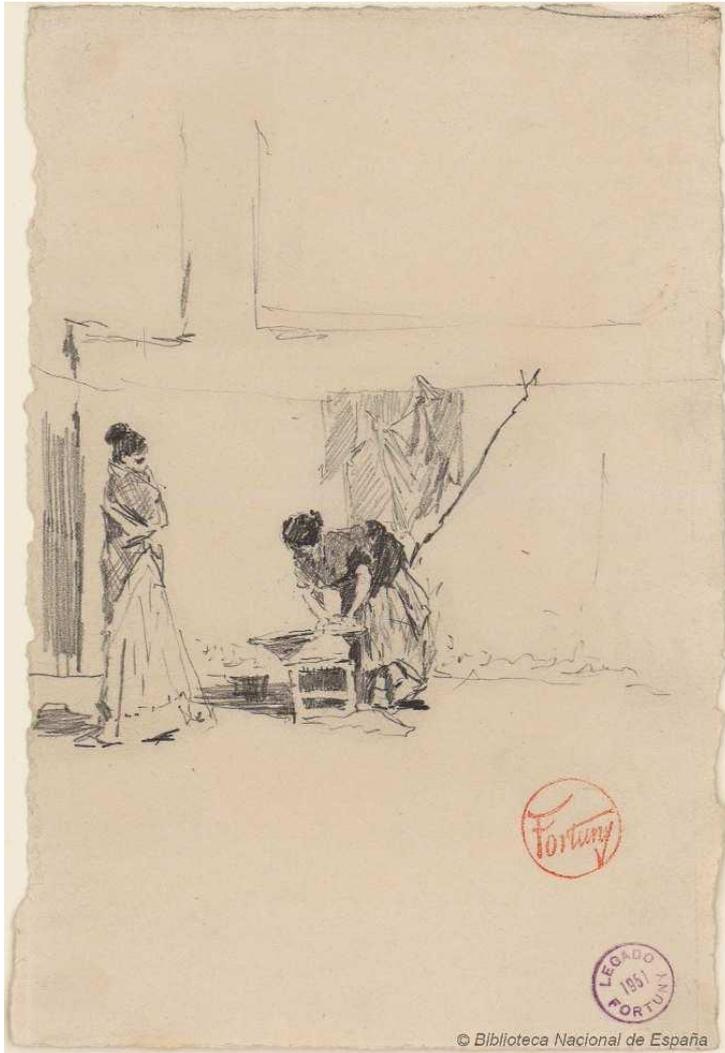


Fig. 1. *Lavanderas*, Mariano Fortuny Marsall, h. 1870-1872?. Dibujo a lápiz de grafito sobre papel vitela amarfilado. Madrid. Foto: Biblioteca Nacional de España. Signatura: DIB/18/1/5674. [BNE] <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000066291&page=1>>. Consulta: 19-03-2018.

Desde el inicio del daguerrotipo se comprobó su utilidad y eficacia para multiplicar fielmente las vistas de documentos, ciudades y obras de arte. Las copias litográficas realizadas a partir de tomas daguerrotípicas se hicieron muy populares, convirtiendo de este modo la fotografía en un competidor aventajado del dibujo al natural. El 19 de agosto de 1839 una revista francesa publicaba una litografía basada en un daguerrotipo. En los años sucesivos este tipo de experiencias se multiplicaron de manera notable. La más destacada fue la de Noël-Marie Lerebours y sus *Excursions daguerriennes: vues et monuments les plus remarquables du globe*, editada entre 1840 y 1844. Los daguerrotipos realizados por el equipo de Lerebours se publicaron en formas de grabados en tiradas con una gran difusión. Tres de ellos habían sido

tomados en España: uno en Sevilla, el Alcázar, y dos en Granada, plasmando la inevitable Alhambra (López, 1999a: 27). Todas estas publicaciones participaban de una misma raíz común cimentada sobre los estereotipos románticos de una definición de España, que se había ido gestando a través de la literatura y el arte desde finales del siglo XVIII, y en la que Granada tuvo un papel protagónico (Vega, 2017: 170). De este modo a través de las cuidadas láminas que ilustraban los álbumes se introducía al ávido lector en lo “español”. Mediante las impresiones, descripciones y narraciones de los viajeros que acompañaban a los fotógrafos y a los literatos, se creó una imagen universal y folclórica de Andalucía y de Granada, en la que abundaban una sucesión ininterrumpida de temas pintorescos y de escenas costumbristas. Se admiraba por igual las mantillas de las mujeres, los trajes de las manolas, la monumentalidad de los palacios nazaríes y edificios sacros, y los tipos populares, entre las que las lavanderas del Darro y de la ciudad ocuparon un papel destacado dentro del imaginario europeo, al quedar inmortalizadas en grabados, pinturas y fotografías (Fig. 1).

Como vemos, desde mediados del XIX, se produjo una significativa actividad fotográfica en la ciudad granadina, no solo a principios de la profesión, sino a lo largo de todo el siglo debido a la enorme atracción e influjo que la Alhambra ejercía sobre cualquier visitante que recalase en España. Tanto es así, que sus diferentes estancias, patios y salas, en sus más variados aspectos y perspectivas, constituyó el tema más fotografiado en el país, gracias en gran parte al incipiente “turismo” (Fontanella, 1981: 237). El nuevo invento aparecido en el momento más álgido del romanticismo dotó a aquellos viajeros fascinados por lo oriental y pintoresco del Sur peninsular de una herramienta con la que captar la huella histórica de las ciudades andaluzas siguiendo la estela de grabadores y dibujantes. A finales del siglo XIX, la implantación de las aplicaciones fotomecánicas dio a la fotografía plena entrada en el medio impreso y promovió el empleo masivo de la tarjeta postal fotográfica y de las láminas, lo que permitió la difusión universal de lo granadino a través de sus monumentos, espacio urbano y sus gentes (Fontanella, 1981: 237). Es obligado que la aproximación a fotógrafos como José García Ayola, Arturo Cerdá y Rico o José Martínez Rioboó, sin duda los tres artífices que más se interesaron por la iconografía de la lavandera granadina, nos lleve a hablar, aunque sea someramente, de aquellos que les precedieron. Los tres fotógrafos cultivaron la fotografía de tipos populares y ambientes pintorescos, junto con el retrato y la fotografía urbana. Sus placas nos devuelven a la Granada de finales del XIX y primeros años del XX, y constituyen una invitación a penetrar en sus espacios, y a entender algo más la ciudad a partir de ellos y de sus personajes.

El inicio y formación de este patrimonio iconográfico se produjo en la década de 1830, años en los que Granada se convirtió en foco de atracción de numerosos intelectuales, artistas, dibujantes y grabadores. Estos viajeros forjaron y exportaron una imagen de la ciudad donde se entremezclan la visión romántica, el legado multicultural de la ciudad, lo histórico con lo costumbrista y los tópicos folcloristas al uso. Así, artistas como Richard Ford, Girault de Prangey, John Frederick Lewis o

David Roberts, entre otros, dejaron a su paso abundante huella gráfica. Todo este material gráfico aumentó con el trabajo de los primeros daguerrotipistas transeúntes y sus vistas, como Gustave de Beaucorps, Louis de Clerq o Couturier, ya en la década de 1840 (Fontanella, 1981: 15-16). Como figuras señeras de fotógrafos extranjeros que hicieron de Granada motivo de su obra, destacan Charles Clifford y Jean Laurent. Ambos difundieron la imagen fotográfica de la ciudad en su dimensión de espacio pintoresco y patrimonial, en cuidados y lujosos álbumes (Fontanella, 1981: 19-23). El camino trazado por los primeros fotógrafos viajeros y por los profesionales transeúntes fue seguido prontamente por los fotógrafos locales. Estudios de carácter familiar, entre los que encontramos los Sánchez, Camino, Garzón, la saga de los Linares, o Torres García, como los más representativos, a lo que habría que añadir la intervención de los aficionados (Piñar, 1997b: 26).

### 3.- JOSÉ GARCÍA AYOLA, FOTÓGRAFO EN GRANADA

José García Ayola (1836-1900?), continuando la tradición de los grabadores románticos y siguiendo los pasos de Clifford o Laurent, es uno más de los muchos artífices que contribuyeron a crear una determinada imagen de Granada. La imagen urbana que Ayola nos trasmite se puede considerar deudora de estos fotógrafos extranjeros que primeramente contribuyeron a difundir las representaciones de la ciudad. El conocimiento que el fotógrafo tenía de ambos es palpable en las similitudes temáticas y compositivas que se observan al analizar la creación artística de los tres (Piñar, 1996a: 53-55). Efectivamente la obra del fotógrafo granadino se puede clasificar, aunque en plan regional no nacional, con los trabajos de Laurent, incluso con la producción fotográfica de Hauser y Menet, respecto a sus intenciones fotográficas y procesos de difusión de la misma. Asimismo, García Ayola se distingue básicamente de los anteriores, por la inclusión muchas veces de tipos humanos en sus escenas de Granada. De este modo sus fotos de lavanderas, por ejemplo, muestran esta diferencia respecto a los interiores de las iglesias granadinas sacados con un propósito científico y arquitectónico (Fontanella, 1981: 238).

Con toda seguridad la primera actividad de Ayola como fotógrafo la constituyó el retrato de pequeño formato, tipo *carte de visite*, del cual se conservan algunos fechados en la década de 1860. A finales de siglo regentó en Granada una casa con mucho éxito y también fotografiaba como transeúnte. En los años siguientes diversificará la variedad de retratos tanto en tamaño como en retoques, convirtiéndose en el retratista más afamado de la ciudad. Es a partir de finales de la década de 1870, cuando comience a variar el tipo y las temáticas de su trabajo, ofreciendo al público tomas de la ciudad y retratos de tipos populares (Piñar, 1996a: 42-43).

La ciudad a partir de sus perspectivas, rincones, monumentos, escenas y personajes se convierte en protagonista y en espacio susceptible de ser recorrido visualmente en la producción de Ayola. Sus panorámicas del Albayzín, del río Darro, desde el camino de la Fuente del Avellano hasta su confluencia con el Genil, y a lo

largo de su curso por el centro urbano, y el río Genil, con sus paseos y laderas, son los protagonistas fotográficos, en los que podemos rastrear la presencia de actividad relacionada con el lavado de la ropa o de lavanderas. En el Albayzín y en el Sacromonte, la temática monumental es sustituida por la vista callejera y las escenas costumbristas. Estos paisajes urbanos están animados por sus habitantes y solo son comprensibles en el concurso con los mismos. A las calles y plazas se asoman mujeres lavando en las puertas de sus casas y masas de ropa tendida en fachadas, y extendida en balates y muretes. Imágenes cargadas de tipismo, de vida de barrio y de una fuerte carga popular. Son puntos de aquellos barrios populares, que no figuran en la documentación, y que las transformaciones urbanísticas han mutado por completo. Estas imágenes contienen una importantísima dimensión etnográfica, antropológica y documental sobre las usanzas, costumbres y formas de vida de las clases populares de la Granada del XIX y de la primera mitad del XX.

De la confluencia del Darro con en el Genil, son varias tomas desde el Paseo del Violón, del genuino *Puente del Genil* o *Puente de la Virgen*, sobre el más caudaloso río de Granada. Las lavanderas aparecen en el mismo cauce del Genil, sin duda de aguas más limpias que las del sufrido Darro a su paso por la ciudad, afanadas en su trabajo. No faltan los improvisados tendedores en los mismos ojos del puente (Fig. 2). Pero sin duda la foto de temática de lavandera más artística de García Ayola es la titulada *Patio de casa*, en la que en un angosto y alargado patio, aparece en primer término un lebrillo con su tabla de lavar, listo para ser usado. La composición está centrada por esta vasija, mientras la perspectiva y el punto de fuga nos conducen a la puerta abierta de la pared del fondo, en la que se ubica la lavandera, que se esconde sorprendida por la mirada del fotógrafo (Fig. 3).



Fig. 2. *Lavanderas bajo el Puente del Genil*, José García Ayola, h. 1890. Vidrio, negativo. Gelatino bromuro. Granada. Foto: Colección Adolfo Liñán López [CALL].



Fig. 3. *Patio de casa*, José García Ayola, h. 1900. Vidrio, negativo. Gelatino bromuro. Albayzín (Granada). Foto: [CALL].

Los corrales y las casas de vecindad, con sus moradores haciendo vida en el corral, tampoco pasaron desapercibidos al ojo inquieto de García Ayola. Escenas

tomadas en estas viviendas en las que aparece ropa tendida en las barandillas de madera de las galerías que se abrían al patio, como testimonio de la vida cotidiana de sus habitantes. Las galerías y el patio se muestran como aglutinadores de la existencia doméstica. Elementos arquitectónicos que se abren al interior, donde la intimidad de la comunidad solo es alterada por la curiosidad del fotógrafo. La carga de vecindad de las escenas es importante, con ropa tendida en cordeles entre los elementos sustentantes, y sus vecinos ufanos en sus quehaceres.

El río Darro, aguas arriba, a la altura del Paseo de los Tristes, con sus lavanderas ocupadas en su faena, también forma parte de las estampas del álbum urbano de García Ayola. Este enclave era el elegido por las mujeres para lavar, cuando todavía sus aguas estaban limpias y aptas para el lavado, antes de recibir las inmundicias a lo largo de su recorrido por el centro de la ciudad. A la calle que discurría junto al Darro, la actual Reyes Católicos, se le denominó la Riberilla a partir del siglo XVIII. El curso del río por el centro de la ciudad, a partir de Plaza Nueva y hasta Puerta Real, constituía uno de los enclaves más pintorescos de Granada. Antes de su embovedado, la parte comprendida entre Plaza Nueva y el Puente de San Francisco, transcurría por la ribera izquierda, y se llamaba la Riberilla de los Tintes, por las industrias allí establecidas. Las situadas entre el puente mencionado y el de los Curtidores, lo hacía por la ribera derecha, y se le llamó Riberilla de los Curtidores por el mismo motivo (Jerez, 2001: 84). Ambas actividades artesanales vertían sus residuos y deshechos al Darro, unido al aporte de las aguas sucias de los diferentes barrios que se abrían a su paso, lo que lo convertiría en impracticable para las tareas del lavado. Existen varias fotografías de mujeres lavanderas en el cauce del río Darro, en el punto que transcurre en paralelo al camino de la Fuente del Avellano, y en la confluencia con el arranque de la Cuesta de los Chinos. Perspectivas tomadas dentro del propio cajón fluvial o desde el Puente de Chirimías.

Lavaderos naturales, en los que las mujeres lavan, en un caudal mínimo, y tienden la ropa, en un plano secundario de la instantánea. Destacan en ellas, la propia orografía y embocadura del río, la vegetación de ribera de las laderas laterales, la arquitectura de los cármenes del Darro, y los muchos puntos blancos de la ropa que se seca al sol. Las lavanderas se muestran ajenas, absorbidas por su trabajo, en estos primeros “lavaderos públicos” de la ciudad (Fig. 4). La intención de estas imágenes es la de dar testimonio gráfico del paisaje urbano de Granada, y las lavanderas aparecen en tanto que forman parte de ese escenario. Es cierto que cualquier fotografía del siglo XIX, tiene por sí misma un valor documental, pues nos transmite una serie de informaciones que no podríamos obtener de otra forma, y mantiene al presente y al futuro en contacto con el pasado. Pero estas fotografías no pretenden ser testimonios de lo que estaba pasando, de lo real, ya fuera para informar o para influir en la opinión pública. No hay intención de denuncia, de enseñar lo duro del trabajo de estas mujeres. Solo, se pretende mostrar el lado romántico de las lavanderas, en su vertiente más castiza (Calbet y Castelo, 2002: 88).



Fig. 4. *Cauce del río Darro*, José García Ayola, h. 1885-1890. Vidrio, negativo. Gelatino bromuro. Granada. Foto: [CALL].



Fig. 5. *Un lavadero de Granada*. Cuadro de Isidoro Marín, José García Ayola, h. 1890-1895. Albumina virada en sepia. Granada. Foto: Archivo de la Alhambra. Colección de fotografías/ F-05450 [AA].

En esa línea costumbrista también se desarrollaba gran parte de la pintura decimonónica granadina, que recogía entre sus temáticas escenas de lavanderas. De la producción de García Ayola, es una fotografía de un cuadro de Isidoro Marín, titulado *Un lavadero de Granada*. La obra nos ofrece a un grupo de mujeres que lavan en un lebrillo y tienden en el huerto de lo que pudiera ser un carmen albayzinerero, a la sombra de una frondosa higuera (Figs. 5 y 6). La confluencia entre la pintura y la fotografía granadinas en este momento es evidente. Coinciden ambas, en la representación de iconografías, temas, personajes y escenarios urbanos y domésticos, en obras de carácter costumbrista y paisajista. Hay una pretensión por parte de los fotógrafos de que se considere a la fotografía como una más de las bellas artes. Esta no intentará imitar a la pintura, sino elevarse a su nivel, en igualdad de condiciones y reclamando el mismo prestigio. Es el nacimiento del pictorialismo, corriente artística dentro de la fotografía, que recogerá los grandes temas de la pintura de historia, paisaje y género (Calbet y Castello, 2002: 88).



Fig. 6. *Un lavadero de Granada*. Isidoro Marín Garés, h. 1890. Óleo sobre lienzo. Granada. Colección Casa Ajsaris. Foto: <[https://es.wikipedia.org/wiki/Isidoro\\_Mar%C3%ADn\\_Gar%C3%A9s#/media/File:Mar%C3%ADn\\_Gar%C3%A9s\\_Isidoro\\_Lavadero.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Isidoro_Mar%C3%ADn_Gar%C3%A9s#/media/File:Mar%C3%ADn_Gar%C3%A9s_Isidoro_Lavadero.jpg)>. Consulta: 19-03-2018.

A finales del siglo XIX, en una situación de crisis económica, política y social, y en medio de un creciente aumento de las imágenes de los fotógrafos aficionados, consideradas como vulgares y carentes de valores plásticos, aparece un grupo de fotógrafos no amateurs, que sienten la necesidad de reaccionar ante la decadencia estética del medio. Este grupo de artistas gráficos querrá imponer un nuevo tipo de imagen que sea completamente diferente a la realizada por los aficionados (Sougez, et al., 2009c: 239-240). De igual modo, en España, las corrientes artísticas

fotográficas de comienzos de siglo también dejaron traslucir el desencanto y la ruptura que las consecuencias del Desastre de 1898 habían producido en la sociedad española. Se pretendía la vuelta al esplendor romántico, aunque su aplicación conllevara elementos claramente diacrónicos. Es el reflejo de las teorías que, desde 1886, expusiera Peter Henry Emerson sobre la fotografía de arte, y más concretamente sobre la corriente pictorialista. La rigidez academicista del bodegón, el retrato o la figura humana en la pintura de artistas como Velázquez o Zuloaga en España, y Delacroix, Rousseau o Corot, en Europa, serán el punto de arranque para la pintura pictorialista. A nivel internacional los orígenes del movimiento pictorialista los encontramos en el trabajo de profesionales como Julia Margaret Cameron, David Octavius Hill, Adamson, Carroll, etc., mientras que en España destacará la obra de fotógrafos como Juan Vilatobá, Joaquín Pla Janini, José Ortiz-Echagüe y Antonio Calvache entre otros (Sánchez y Durán, 1991: 78).

En este sentido, la fotografía española de finales del XIX y de buena parte del primer tercio del siglo XX se caracterizará por una exaltación de lo regional. Tras la crisis de 1898, en España se produjo un enorme interés por lo local, representado por corrientes de pensamiento como el folclore y el regeneracionismo, que buscaban exaltar y proyectar la esencia de lo español, sus raíces, lo vernáculo y sus señas de identidad. Ese espíritu tuvo su más pura traducción a la creación fotográfica a través de la estética pictorialista, de la que pueden distinguirse dos tipos: un pictorialismo poético y otro de tipos, paisajes y costumbres, al que puede adscribirse gran parte del grueso de la obra de José García Ayola. La corriente del pictorialismo desvinculó a la fotografía de su funcionalidad social, pues estuvo circunscrita a los ambientes artísticos que se manifestaban en los salones y círculos de arte. Todos estos fotógrafos se distanciaron de la popular fotografía documental directa, manifestando una preocupación por las clases bajas, situándolas en elegantes composiciones en las que predomina una atmósfera bucólica, ajena a las crecientes reivindicaciones de los campesinos y de la clase obrera (Castellote, et al., 2013: 48).

De este modo, las temáticas de la producción de García Ayola se encuadran dentro de lo histórico, lo arquitectónico y lo paisajístico. Si por ejemplo, la fotografía del tardopictorialista José Ortiz-Echagüe, uno de los referentes de la fotografía artística española, se propuso inventariar un país, España, a través de la plasmación de tipos populares, tradiciones, poblaciones y monumentos, la creación de García Ayola hizo lo propio al originar un archivo común del patrimonio social y cultural de la ciudad de Granada y de lo granadino (Castellote, et al., 2013: 58-59).

#### **4.- ARTURO CERDÁ Y RICO Y EL PICTORIALISMO COMO RECURSO ESTÉTICO**

Al movimiento fotográfico pictorialista puede adscribirse parte de la obra del ya citado Arturo Cerdá y Rico (1844-1921), sin duda el artista gráfico que más veces plasmará a las lavanderas de Granada. Fotógrafo alicantino, afincado en Cabra del Santo Cristo, en Jaén, tendrá en Granada su horizonte más inmediato, por cercanía

geográfica, por razones afectivas y amicales, y por su enorme atracción monumental. Cerdá y Rico, ejerció la fotografía desde la libertad del aficionado, sin las obligaciones y restricciones que pudieran imponer los encargos y clientes. Fotografiaba por deleite, pudiendo experimentar y explorar en las nuevas tendencias fotográficas. Los fotógrafos amateurs pulularon por toda España desde la última década del siglo XIX hasta finales del decenio de 1920, siendo Granada uno de sus destinos predilectos. Cerdá y Rico se integrará en los círculos pictóricos y culturales de la ciudad, en torno al Centro Artístico y Literario. Junto con el retrato, una de las constantes en su producción fotográfica granadina, será el orientalismo, y la Alhambra su icono monumental más representado.

El Albayzín con toda su carga de tipismo, asimismo, protagonizará un buen número de fotos de Cerdá. Para el fotógrafo, sus calles empinadas y su edificación popular, no se entienden sin sus gentes y habitantes, que se muestran captados por su cámara, enfrascados en los afanes cotidianos. Las mujeres serán protagonistas de múltiples fotografías, ya sea en plenas labores domésticas o en el disfrute de la vida burguesa a través del paseo, las visitas de cumplido o las charlas con las amigas. La estética pictorialista aparecerá con fuerza en estas placas, pues Cerdá y Rico, entenderá que el tema femenino debía dotarse de gran factura artística, y por consiguiente la fotografía pictorialista será la más idónea para plasmar a la mujer (Lara, et al., 2006: 27-33).

Las escenas de las lavanderas granadinas, como manifestación de la vida popular, será una de las temáticas que con mayor frecuencia, plasme Arturo Cerdá. Las mujeres aparecen realizando esta tarea tanto en el ambiente íntimo del patio albayzinerero o de la corrala de vecinos, como en el espacio urbano de la ciudad. Mujeres lavando en los lavaderos públicos, o en las huertas, sobre las pilas y lebrillos gigantes, donde enjuagaban y soleaban in situ la ropa. Mujeres tendiendo las sábanas y manteles sobre las balaustradas y corredores de los patios de vecinos, donde cuelgan lacios y flamean al viento, impregnados de olor a lejía. Lavanderas en arroyos y fuentes de Jamilena, Cabra del Santo Cristo, Cazorla, o Jaén. Lavanderas de Granada en el espacio porticado de las corralas o de la casa de vecinos, al resguardo de los altos muros comunales. Mujeres que aparecen realizando diversas tareas domésticas en las galerías bajas, en las que vemos un estante o alacena repleta de objetos, rara vez un farolillo. Unas cortinas pueden servir para proteger del sol la galería y crear un espacio de intimidad. Las paredes están decoradas con estampas religiosas, almanaques o incluso un anuncio. El mobiliario se reduce a una mecedora, taburetes y tableros sobre sencillas patas. No faltan los peroles de cobre y los platos de cerámica. Tampoco las macetas (Barrios, 2015: 355). En las casas de vecinos las mujeres cosen o aljofifan el suelo, tejen con la rueca, lavan la ropa en lebrillos o tienden bajo los arcos de yeserías de las galerías (Fig. 7). Los haces de leña aparecen apilados en las esquinas del patio, mientras las camisas blancas se secan al sol desplegadas sobre un cordel.



Fig. 7. *Tendiendo en la casa del Chapiz*, Arturo Cerdá y Rico, h. 1898-1909. Placa autocroma. Albayzín (Granada). Foto: Asociación Cultural Arturo Cerdá y Rico. Cabra del Santo Cristo (Jaén) [ACACR].

Fotografías que se postulan como testimonios documentales de una ciudad y de una forma de vida pretérita. De la corrala y la casa de vecinos, la cámara de Cerdá, nos traslada a los cármenes del Albayzín, donde las mujeres lavan en los lavaderos de sus huertas. El artista plasma perfectamente el ambiente femenino que rodeaba a estas estructuras. La figura de las lavanderas aparece desdibujada, reducida a la silueta, sin rostros definidos, son mujeres anónimas, que representan a la generalidad de las mujeres humildes (Fig. 8). Afanadas en su trabajo, pudieran ser cualquier grupo de mujeres lavanderas de cualquier punto de la España de la época. En estas imágenes de cuidada composición predomina el tono amable y distendido. El tema está supeditado a los valores plásticos y estéticos presentes en las instantáneas. La luz se filtra a través de los doseles creados por los frondosos árboles, como un caleidoscopio sobre la arquitectura de la casa y del lavadero, que se describen

sinécticamente. Un universo de mujeres, únicamente roto por la presencia del fotógrafo que con sus accesorios, nos ofrece una imagen trasfigurada de ellas mismas. Un coto femenino en el que suceden muchas cosas, tanto entre las mujeres, como entre ellas y el mundo exterior (Perrot, 1997: 54). Esa es la lectura que inicia Cerdá con estas imágenes, mensaje que ha de ser completado por el espectador (Fig. 9).

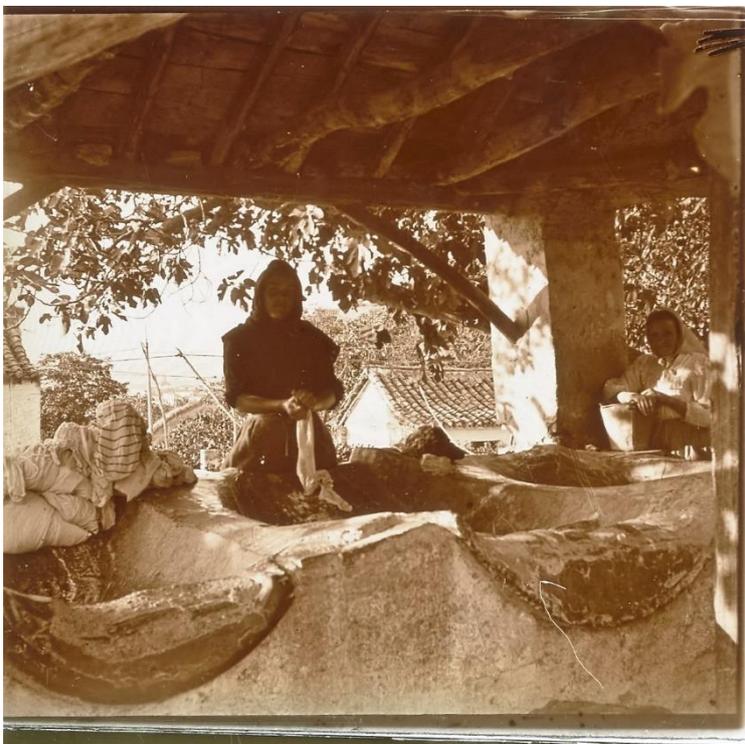


Fig. 8. *Lavadero en el carmen de la Virgen de las Angustias*, Arturo Cerdá y Rico, h. 1898-1909. Placa autocroma. Albayzín (Granada). Foto: [ACACR].



Fig. 9. *Lavadero en un carmen del Albayzín*, Arturo Cerdá y Rico. h. 1898-1909. Placa autocroma. Albayzín (Granada). Foto: [ACACR].

Estas composiciones de Arturo Cerdá pertenecen a la corriente pictorialista, en las que se produce un intento de asimilación de la fotografía con la pintura, obedeciendo a una búsqueda formal y temática, cuyo fin era obtener una fotografía con connotaciones artísticas (Sougez, 1981a: 144). De este modo, en algunas fotografías del fotógrafo alicantino, se establecen una serie de paralelismos iconográficos y compositivos, con cuadros de artistas contemporáneos a él. Es el caso de la fotografía titulada *Lavando en un lebrillo* (1905), en la que las similitudes con la obra del pintor Guillermo Gómez Gil, *Lavandera* (1896), son más que evidentes. El interés de ambos artistas por el costumbrismo tardío se concentra en la descripción amable y conformista de los afares cotidianos de las clases populares, en este caso una lavandera, sin mezclarse en absoluto con las reivindicaciones de la pintura social, ni tampoco con las corrientes regionalistas. La ubicación espacial, el interior de un humilde patio doméstico, y la acción, una muchacha joven que lava, se plasman en las dos obras de igual manera. Asimismo, la disposición de la mujer, y los elementos sobre los que enjabona y restriega la ropa, una tabla y un lebrillo, son recogidos de idéntica forma. Esta fotografía es un ejemplo claro de la vocación de paisajista con las que Cerdá y Rico afrontó sus escenas con figuras, y en la que el interés plástico está concentrado en la captación de la naturaleza a través de la vegetación del patio (Figs. 10 y 11).

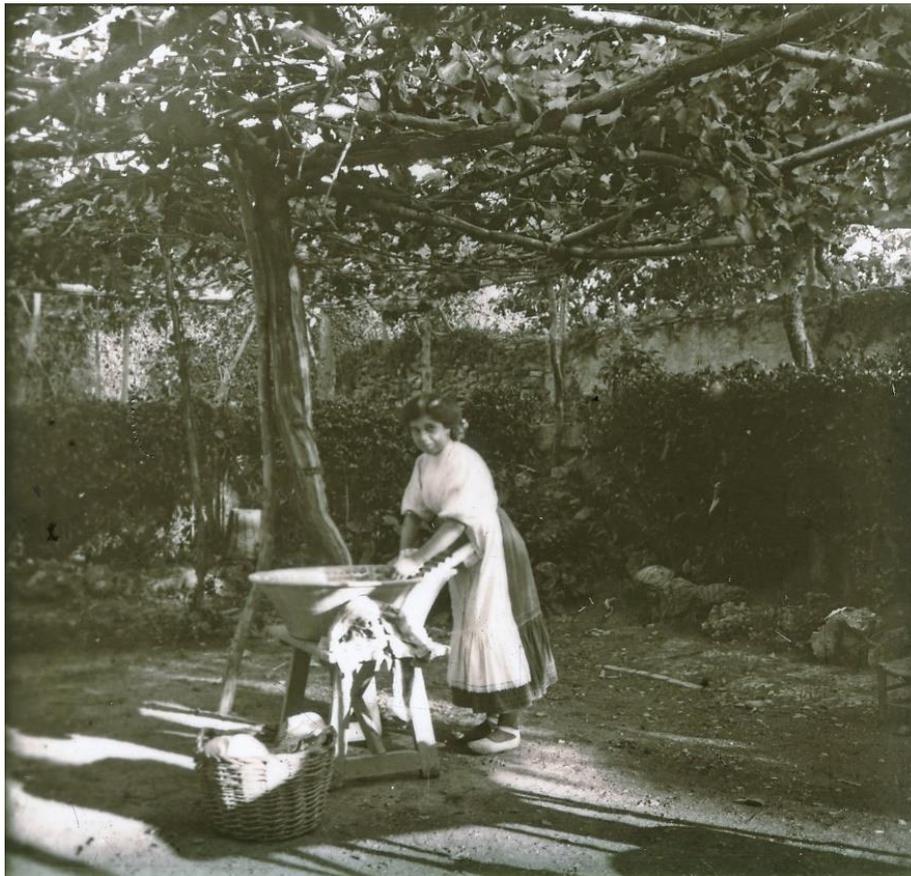


Figura 10. *Lavando en un lebrillo*, Arturo Cerdá y Rico, h. 1905. Placa autocroma. Albayzín (Granada). Foto: [ACACR].



Fig. 11. *Lavandera*, Guillermo Gómez Gil, 1896. Óleo sobre lienzo. Museo Carmen Thyssen-Málaga. Foto: <<http://carmenthyssenmalaga.org/obra/lavandera>>. Consulta: 19-03-2018.

La iconografía de la mujer granadina lavando en un lebrillo está muy presente tanto en la fotografía como en la pintura. Son varios los ejemplos de estas representaciones coincidentes en el tiempo en ambas manifestaciones artísticas. Lavanderas granadinas lavando en estos cacharros, en patios a la sombra de un parral o un chamizo, en grupo o de manera individual, plasmadas por el propio Cerdá, en la magnífica instantánea titulada *Lavandera sonriente* (h. 1908). El componente artístico de la fotografía estriba en la cuidada composición de la instantánea, centrada por la figura de la muchacha que inclinada sobre el barreño, mira al espectador. Se recogen de manera exquisita los detalles del interior de la habitación y los humildes objetos llenos de preciosismos lumínicos, con un sentido estético sobresaliente (Fig. 12). Del mismo modo, el interior doméstico se plasma en la obra *Mi mujer* (1904) de Alfonso Sánchez García. Un ámbito de trabajo de las mujeres de la casa, caracterizado por la intimidad que se produce de puertas para adentro (Fig. 13). La

impronta de la estética pictorialista tuvo en España un largo recorrido y llegó a influir en las primeras obras de documentalistas tan reputados como el propio Alfonso. Tanto en la obra de este como en la de Cerdá, coinciden la voluntad documental y la pasión por la fotografía artística con la que los dos autores enfrentaron sus trabajos. Su talento para la composición, unido a su gran dominio de la técnica, dio como resultado estas escenas, formalmente exquisitas, muy depuradas y de carácter atemporal.



Fig. 12. *Lavandera sonriente*, Arturo Cerdá y Rico, h. 1905. Placa autocroma. Albayzín (Granada). Foto: Asociación Cultural Arturo Cerdá y Rico. Cabra del Santo Cristo (Jaén). [ACACR].



Fig. 13. *Mi mujer*, Alfonso Sánchez García, 1904. Gelatinobromuro de plata sobre papel. Madrid. Biblioteca Nacional de España. Foto: <<http://leereluniverso.blogspot.com.es/2010/04/fotografia-siglo-xxalfonsosanchez.html>>. Consulta: 19-03-2018.

Con *Lavando en el patio* (h. 1904), Cerdá y Rico equipara su trabajo al de pintores como Rafael Latorre Viedma, autor del cuadro, *¡Qué salpica!* (1894). En la producción de ambos abundan las escenas costumbristas y los paisajes granadinos animados por los transeúntes. En este caso plasman a mujeres de la época en escenarios domésticos realizando tareas cotidianas de su día a día como lavar la ropa (Caparrós, 1996: 174). Imágenes de lavaderos particulares, entornos llenos de agua y jabón, que dejan ver lo que fueron aquellos mentideros. Casas y rincones antiguos de Granada donde se admira el empedrado del patio, la puerta de cuarterones, las zapatas y vigas de madera y la jaula del pajarito. El lebrillo de cerámica pintada de Fajalauza, la tabla de lavar, el cubo de zinc y los cantarillos, nos muestran el sencillo utillaje de las lavanderas, mientras el cañizo tamiza el sol y mitiga los calores estivales (Figs. 14 y 15). Estos son los ambientes en los que nuestras lavanderas realizan su trabajo, y que permanecieron en la memoria de un joven Francisco Ayala, que encaramado en una tapia quedó deslumbrado por la belleza de una muchacha que lavaba con brío en un patio contiguo al suyo (Ayala, 1983: 70).



Fig. 13. *Lavando en el patio*, Arturo Cerdá y Rico, h. 1898-1905. Plaza autocroma. Asociación Cultural Arturo Cerdá y Rico. Cabra del Santo Cristo (Jaén). [ACACR].



Figura 15. *¡Qué salpica!*, Rafael Latorre Viedma, h. 1894. Óleo sobre lienzo. Colección privada. Granada. Foto: <<http://juanolallarodriguez.com/rafael-latorre-viedma/lavanderas.htm>>. Consulta 19-03-2018.

Mujeres que lavan en lugares privados, pero también en la propia vía pública, como en la calle Aire Alta, en imágenes tomadas por Cerdá desde la Cuesta del Realejo, con lavanderas en plena tarea, aprovechando el agua del pilar, situado en el arranque de la calle. Y lavaderos con sus mujeres, como el de la Ponderosa en la Huerta Colorá (Fig. 16). Lavadero que se ubicaba al inicio de la Cuesta de los Chinos, y del que disponemos de varias fotografías realizadas por Arturo Cerdá. Las imágenes nos muestran un lavadero al aire libre, constituido por una alberca, a las que las mujeres acudían pertrechadas con sus lebrillos y aristadas tablas. La ropa tendida, los acetres y calderos, y las canastas de mimbre con las que transportaban la ropa, son el resto de objetos que nos hablan del trabajo de estas lavanderas. Fotografías que no pretenden reflejar la situación política y social española del momento. Como vimos en la España de 1900 la praxis fotográfica se mantenía alejada de la realidad artística y era despreciada e ignorada por las élites culturales, que la consideraban como una criada de las artes o como un pasatiempo sin especial relevancia. Al contrario que poetas, novelistas y pintores, nuestros artistas del objetivo, en su mayoría adscritos a las corrientes pictorialistas importadas tardíamente de Europa, no supieron reflejar la realidad que les rodeaba, ni sintieron el más mínimo interés por las profundas convulsiones sociales que provocaron el

desplome total del armazón político de la Restauración. En palabras de Publio López Mondéjar: “*comparada con la literatura, el pensamiento y el arte español, la fotografía artística española de la época era sencillamente, patética*” (López, 1999a: 91-92).



Fig. 16. *Lavadero de la Ponderosa en la Huerta Colorá*, Arturo Cerdá y Rico. h. 1898-1909. Placa autocroma. Albayzín (Granada). Foto: [ACACR].

En este sentido, la visión que Cerdá y Rico nos ofrece de los interiores de las corralas, casas albayzineras y lavaderos públicos está falta de la crudeza con la que sus vecinos afrontaban la supervivencia y de sus duras condiciones de vida, y que sí se encargó de mostrar de manera palmaria la novela realista de la época. Para penetrar en la vida de un corral de vecinos siempre hay que retomar la literatura costumbrista y leer a Ramón de la Cruz, Mesonero Romanos, Luis Montoto, Pérez Galdós, Baroja, Arniches, R. Gómez de la Serna o López Silva. Gracias a estos autores conocemos los deberes y obligaciones que los inquilinos y la casera debían cumplir. Por sus relatos hemos oído el bullicio y el jaleo del patio, y las trifulcas y peleas entre las vecinas, porque a pesar de la imagen idílica que muestran las fotografías antiguas de estos espacios de ocupación, vivir en una corrala o en una casa de vecindad, era sinónimo de pobreza y de estrechez económica (Quesada, 2018: 26-27).

## 5.- JOSÉ MARTÍNEZ RIOBOÓ, ENTRE LA FOTOGRAFÍA ARTÍSTICA Y EL DOCUMENTALISMO GRÁFICO

Temas de marcado carácter pictórico también aparecen en la producción fotográfica de José Martínez Rioboó (1888-1947). Fotógrafo, formado como pintor en el taller de José Larrocha, forma parte de la amplia nómina de fotógrafos granadinos de las primeras décadas del XX (Viñes, et al., 2002: 36). La obra gráfica de Martínez Rioboó es el resultado de su curiosidad e inquietud por fijar con su cámara la vida de la ciudad. Con carácter de reportero gráfico recogerá tanto los grandes acontecimientos sociales, como la vida cotidiana y doméstica en diferentes rincones de la ciudad. El valor de la obra fotográfica de Rioboó radica en el contenido documental de una parte de sus instantáneas, complementado con otro tipo de imágenes de carácter más artístico o pictorialista (Viñet, et al., 2002: 39). A este último grupo pueden adscribirse sus tomas de los interiores de los patios de las casas moriscas, en los que al igual que en el caso de Cerdá, la arquitectura y mobiliario quedarán plasmados en sus más mínimos detalles. La cámara de Rioboó captará el ritmo lento y sosegado de estos interiores, donde el tiempo se serena, y la tranquilidad solo es rota por la mirada del fotógrafo. Casas moriscas que dotan de identidad al viejo Albayzín, y que nos traen escenas de la vida diaria de sus mujeres, encajeras, hilanderas, costureras, tejedoras y lavanderas, se muestran en su labor cotidiana. Lugares y rincones que mantienen su esencia más tradicional captados por la cámara de manera atemporal. Causa emoción contemplar en este grupo de fotografías la desaparecida Casa de la Lona (Fig. 17), con sus largas galerías animadas por la blanca ropa tendida, o los patios de las casas moriscas del Albayzín que nos adentran en un aire de aljibe, botijo y sillas de anea, con sus mujeres a la sombra de la galería realizando labores de aguja (Piñar, et al., 2005c: 16-17).

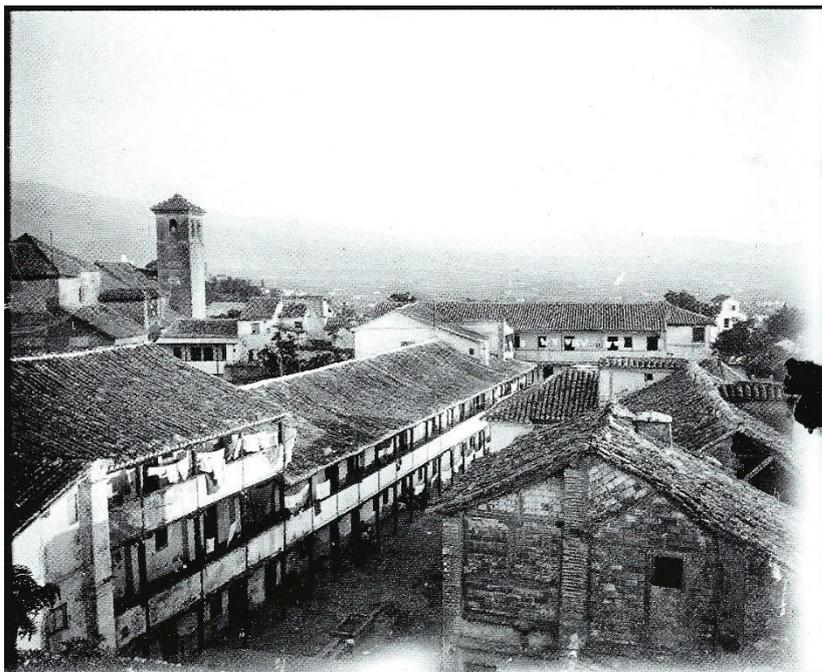


Fig. 17. *Casa de la Lona*, José Martínez Rioboó, h. 1915-1925. Negativo estereoscópico sobre vidrio (gelatino-bromuro). Albayzín (Granada). Foto: [CALL].

En las escenas de la vida cotidiana, el instante se inmoviliza en una doble vertiente. Por una parte es el entorno el que queda fijo, y por otra el ser humano, que no solo es inmutable, sino que se deteriora a ojos vista. La fugacidad de un instante artificialmente eternizado es captada por la cámara, en la mujer que lava la ropa en el patio de una casa morisca en la cuesta de la Victoria. Esta ha alzado la cabeza para mirarnos, pero sabemos que al instante continuará con su labor, inclinada sobre el lebrillo, restregando y frotando con sus poderosos y desnudos brazos (Piñar, et al., 2005c: 24). La lavandera continuará con sus afanes, mientras nosotros contemplamos el empedrado del suelo, las yeserías y alicatados de sus paredes y zócalo, la potencia de las vigas de madera y las talladas zapatas, sustentadas por columnas (Fig. 18).



Fig. 18. *Lavandera en el patio de una casa morisca de la Cuesta de la Victoria*, José Martínez Rioboó., h. 1915-1925. Negativo estereoscópico sobre vidrio (gelatino-bromuro). Albayzín (Granada). Foto: [CALL].

Desnudo se nos muestra el patio de la casa de la calle del Agua, libre de actividad humana, solo un lebrillo con su tabla de lavar bajo el arco árabe, indican que hay mujeres en la casa. Sin bullicio, también encontramos uno de los patios de las Casas del Chapiz. La ropa tendida de la galería alta y dos lebrillos sobre muretes de ladrillo, comparten el protagonismo de la escena, con la arquitectura del inmueble. De la calma de los interiores domésticos, la mirada de Martínez Rioboó, nos conduce

a las bulliciosas calles del Albayzín, en las que la ropa tendida en el Carril de la Lona, nos habla de la actividad de las lavanderas. Ropa blanca que palpita al sol sobre las tapias, balates y tendedores, o en el cauce del río Genil, en una panorámica desde el Violón, en la que las mujeres, aparecen minúsculas lavando y tendiendo bajo el Puente de la Virgen. El pulso de la calle, queda asimismo reflejado en la fotografía *El puente del Genil* (Fig. 19), en el que una joven lavandera realiza su trabajo en la misma orilla del río, mientras el agua transcurre lenta cauce abajo. Contrasta el esfuerzo que suponía tener que lavar la ropa en esas condiciones con la sonrisa limpia y espontánea de la muchacha. Qué difícil vida la de estas lavanderas que en infinidad de ocasiones tendrían que romper la costra de hielo para poder meter los trapos. La imagen nos muestra como era el río Genil al natural, sin estar canalizado por ninguna parte. Bajo el arco del puente se adivina la primera construcción aguas abajo, la fundición de Castaños, y a continuación los corrales del matadero, un poquito más abajo, apenas visible, las instalaciones de la primera fábrica de gas que dotó de luz a la ciudad. Esta fotografía de Martínez Rioboó puede alegarse como un documento veraz del pasado, que no por serlo, fue siempre mejor que nuestro presente.

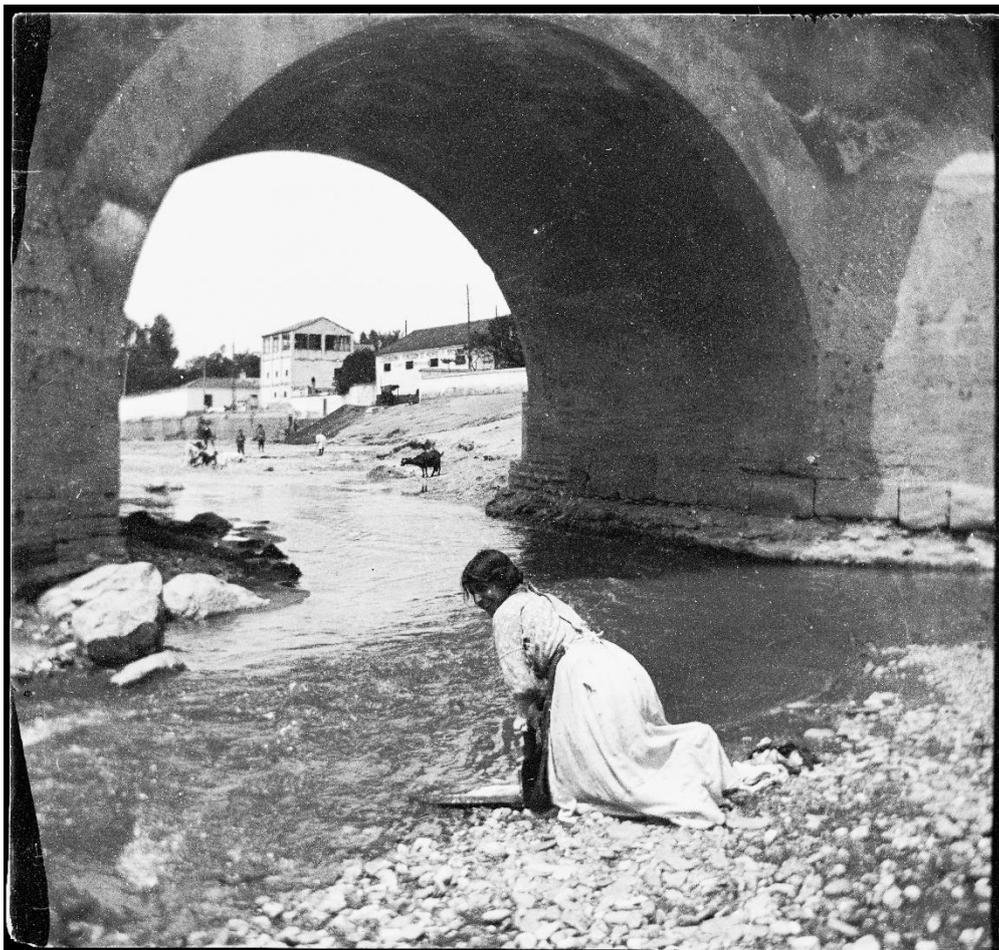


Fig. 19. *El puente del Genil*, José Martínez Rioboó, h. 1915-1925. Negativo estereoscópico sobre vidrio (gelatino-bromuro). Albayzín (Granada). Foto: [CALL].

El pictorialismo de la fotografía queda patente en la estudiada composición, y en la plasmación de la joven núbil, ensimismada, ajena a la mirada del fotógrafo y del espectador. Sustituido aquí, el interior del salón burgués, donde las señoritas leen, escriben, bordan o contemplan el exterior desde la ventana, por la calle y el lecho del río con la joven trabajadora. Coinciden en ambas representaciones la actitud melancólica de sus protagonistas y la atmosfera romántica que las envuelve. Jóvenes casaderas, aparecen también en el patio del Carmen de los Chapiteles, en las que un grupo de muchachas de clase media, comparten confidencias, labores de costura y lavado de la ropa (Fig. 20). Son imágenes muy cuidadas y estudiadas, en las que no hay cabida a la improvisación, con un marcado carácter pictórico. Componente artístico que igualmente se aprecia en la fotografía de José Ortiz-Echagüe, titulada *Taller de costura* (Fig. 21), en la que a través de su cámara, plasma de idéntica forma, aquellos aspectos más representativos de la tradición española, en este caso un espacio marcadamente femenino solo roto por la presencia del fotógrafo. Esta búsqueda no es una actitud aislada de Ortiz-Echagüe o Martínez Rioboó, sino que, en su proceder, ambos artistas se integraron en un ambiente generalizado en España que afectó, además de a la literatura, a la fotografía o a las artes plásticas, sobre todo a la pintura, en torno a la que se van a originar una serie de escuelas regionales interesadas por unos asuntos comunes como los retratos de tipos, tradiciones del lugar y paisajes (López, 2005b: 239).



Fig. 20. *Grupo de mujeres en un carmen granadino*, José Martínez Rioboó, h. 1915-1925. Positivo estereoscópico sobre vidrio transparente (gelatino). Albayzín (Granada). Foto: [CALL].



Fig. 21. *Taller de costura*, José Ortiz-Echagüe, 1905. Carbón directo sobre papel Fresson. Pamplona. Legado Ortiz Echagüe, Museo Universidad de Navarra. Foto: <<http://www.euskonews.com/0161zbnk/gaia16105es.html>>. Consulta 19-03-2018.

En otra línea totalmente opuesta a los ejemplos manifestados, fruto del reporterismo gráfico que también practicó Rioboó, encontramos una serie de escenas de lavanderas tomadas en acequias, riachuelos y lavaderos, en lo que prima la repentización y la toma fotográfica directa sin artificios. Fuera del ámbito urbano, acaso en la cercana Vega, se desarrollan dos escenas de lavanderas, que lavan en el agua libre de torrentes y canales. En estas fotografías el documentalismo gráfico se antepone al componente artístico (Figs. 22 y 23). Con este tipo de trabajos Martínez Rioboó escudriñó la vida cotidiana de la ciudad de Granada, desde la existencia áspera y dura de las lavanderas, hasta el paseo dominical burgués por la calle Reyes Católicos, pasando por la ceremoniosa procesión del Corpus, el limpiabotas callejero o la venta de cestería en la plaza de las Pasiegas. Son testimonios de la Granada de Lorca y de Falla y que nos permiten conocer su intimidad cotidiana y el ritmo lento de una ciudad burguesa y provinciana, resultado del trabajo ambulante del fotógrafo. Imágenes tomadas sin exceso narrativista, ni pretenciosidad pictorialista, que se corresponden con un tipo de reportaje popular que basa su capacidad de sorpresa o deslumbramiento en la propia sencillez de lo retratado. Con estas instantáneas Martínez Rioboó equipara su trabajo con los de otros reputados fotorreporteros a nivel nacional, como fueron los miembros de la dinastía Alfonso. El ya nombrado Alfonso Sánchez García y su hijo Alfonso Sánchez Portela. Obras, completamente apartadas de la artificiosidad de la fotografía pictorialista, y que nos ayudan a comprender la honda sugestión y la capacidad emotiva de algunos de los trabajos de estos incipientes reporteros gráficos. Esta producción viene determinada por el reflejo

espontáneo e instintivo de las gentes, del pueblo y de lo secular de los lugares que retratan, acercándonos de modo inmediato, a su cotidianidad y a la tensión ciudadana (López, 1999a: 127).



Fig. 22. *Mujeres lavando en el río*, José Martínez Rioboó, h. 1915-1925. Negativo estereoscópico sobre vidrio (gelatino-bromuro). Granada. Foto: Fundación Rodríguez-Acosta. Fondo Martínez Rioboó [FRAFMR].

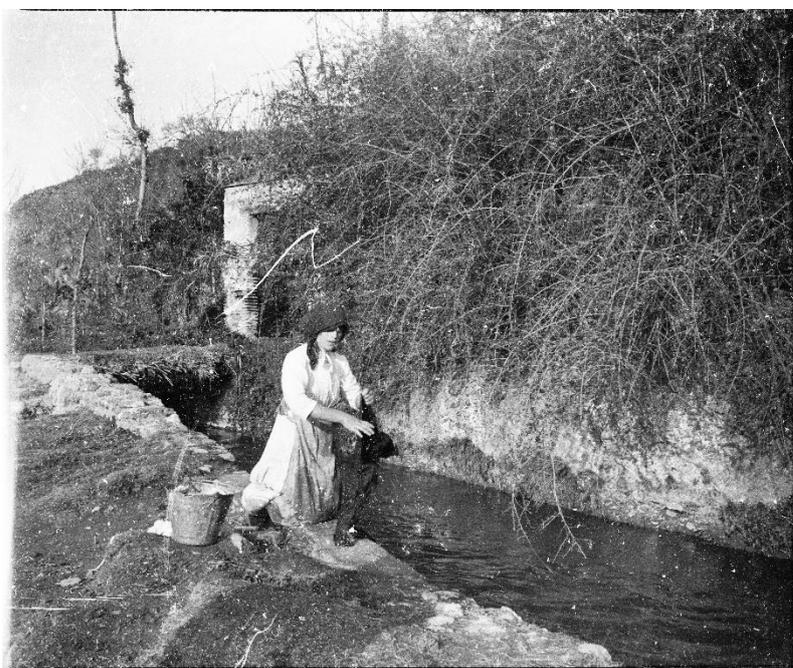


Fig. 23. *Lavandera granadina*, José Martínez Rioboó, h. 1915-1925. Negativo estereoscópico sobre vidrio (gelatino-bromuro). Granada. Foto: [FRAFMR].

## CONCLUSIONES

El corpus gráfico analizado nos permite destacar la importancia de las fuentes visuales y gráficas como herramientas muy útiles en la investigación de carácter

científico y académico. Fundamental ha sido la consulta y el estudio de la fotografía histórica como fuente para la caracterización y contextualización de algunos de los lavaderos granadinos desaparecidos, y por extensión para el conocimiento de la figura y trabajo de las lavanderas de la ciudad de Granada, como motivo iconográfico. Hemos pretendido acercarnos a un tiempo, no muy lejano, en el que los ríos y los lavaderos, el lavado de las ropas, y las mujeres como ejecutoras, dejaban representaciones visuales, sonoras, materiales y sociológicas, que forman parte de nuestro acervo cultural y patrimonial, vinculado con la cultura y el universo del agua. Asimismo, ha quedado patente, la función de los lavaderos públicos como lugares exclusivos de las mujeres, como espacios de género y de trabajo, donde encontrarse, charlar, intercambiar opiniones y comentarios, lejos de la intervención masculina, como puntos urbanos que ofrecían intercambio, contacto y hasta consuelo en una sociedad opresiva que escondía a la mujer muros adentro de la casa.



Fig. 24. *Lavanderas en el lavadero de la Puerta del Sol*, Autoría desconocida, h. 1900. Tarjeta postal. Granada. Foto: [CALL].

Las representaciones de mujeres lavando en las pilas de los lavaderos o sobre lebrillos, en los patios de corrales y casas vecinales, en imágenes plasmadas por la fotografía y la pintura de la época, se han convertido en numerosas ocasiones, parte integrante de la iconografía arquetípica e idealizada de este tipo de edificaciones. Estas imágenes, tuvieron una extraordinaria difusión en postales coloreadas tan del gusto de la época (Fig. 24). Son escenas llenas de pintoresquismo, de tono amable, pero que encierran tras de sí, todo un universo femenino lleno de trabajo, dureza, y esfuerzo, de un pasado no tan lejano. Con el advenimiento de los nuevos tiempos los lavaderos cayeron en desuso y en el ostracismo, pero el recuerdo de las lavanderas está vivo aún en la memoria de los más mayores y en el imaginario colectivo, en frases y coplas populares de indudable valor antropológico, en museos y colecciones

museográficas de carácter etnográfico que muestran el utillaje empleado por las lavanderas, en la literatura, la fotografía y la pintura. Actividades que perpetúan el recuerdo de esta actividad y de sus protagonistas.

## **BIBLIOGRAFÍA**

AYALA GARCÍA-DUARTE, F. (1983). *Recuerdos y olvidos*. Madrid: Alianza Editorial.

BALLARÍN DOMINGO, P. La escuela de niñas en el siglo XIX: la legitimación de esferas separadas. *Historia de la Educación. Revista Interuniversitaria*, nº 26 (2007), pp. 143-168.

BARRIOS ROZÚA, J. M. (2015). “Género y vivienda: corrales y casas de vecinos en la ciudad liberal (1874-1898)”. En M. E. DÍEZ JORGE (ed.). *Arquitectura y mujeres en la historia* (pp. 341-364). Madrid: Síntesis.

CALBET, J. Y CASTELO, L. (2002). *Historia de la Fotografía*. Madrid: Acento Editorial.

CAPARRÓS MASEGOSA, L. Las exposiciones de Bellas Artes en los festejos del Corpus. Granada, 1891-1899. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 27 (1996), pp. 169-185.

CASTELLOTE, A. ET AL. (2013). *España a través de la fotografía. 1839-2010*. Madrid: Fundación Mafre.

DE SANTOS OTERO, A. (1956). *Los Evangelios Apócrifos*. Madrid: La Editorial Católica.

FONTANELLA, L. (1981). *Historia de la Fotografía en España desde los orígenes hasta 1900*. Madrid: Ediciones El Viso.

GÓMEZ-MORENO, M. E. (1996). *Pintura y escultura españolas del siglo XIX. Summa Artis. Volumen XXXV*. Madrid, Espasa Calpe.

JEREZ MIR, C. (2001). *La forma del centro histórico de Granada. Morfología urbana, Tipología edificatoria y Paisaje urbano*. Granada: Universidad.

LARA MARTÍN-PORTUGUÉS I. et AL. (2006). *El Albayzín de Cerdá y Rico (1898-1909). [Catálogo de la exposición]*. Granada: Salvador Rus López Construcciones, S.A.U.

LÓPEZ MONDÉJAR, P. (1999). *150 años de fotografía en España*. Barcelona: Lunwerg Editores.

LÓPEZ MONDÉJAR, P. (2005). *Historia de la fotografía en España. Fotografía y sociedad, desde sus orígenes hasta el siglo XXI*. Barcelona: Lunwerg Editores.

- PIÑAR SAMOS, J. et AL. (1996). *José García Ayola, fotógrafo de Granada (1863-1900): [Catálogo de exposición]. Centro Cultural La General 16 de enero al 28 de febrero de 1997.* Granada: Fundación Caja Granada.
- PIÑAR SAMOS, J. (1997). *Fotografía y fotógrafos en la Granada del siglo XIX.* Granada: Caja General de Ahorros de Granada y Ayuntamiento de Granada.
- PIÑAR SAMOS J. et AL. (2005). *Por amor al arte: José Martínez Rioboó y la fotografía amateur en Granada (1905-1925). [Catálogo de exposición].* Granada: Fundación Rodríguez Acosta.
- PERROT, M. (1997). *Mujeres en la ciudad.* Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.
- QUESADA MORALES, D. Arquitectura popular y género. Lavaderos en corralas y casas de vecindad en la Granada del XIX: ejemplos de vida doméstica. *Revista de Folklore*, n° 432 (2018), pp. 10-33. [consulta 19-03-2018]. - <http://www.funjdiaz.net/folklore/pdf/rf432.pdf>.
- RODRÍGUEZ PASTORIZA, F. (2014). *Qué es la fotografía. Breve historia de los géneros, movimientos y grandes autores del arte fotográfico.* Lunwerg Editores: Barcelona.
- SÁNCHEZ VIGIL, J. M. y DURÁN BLÁZQUEZ, M. (1991). *España en blanco y negro.* Madrid: Espasa Calpe.
- SOUGEZ, M. L. (1981). *Historia de la Fotografía.* Madrid: Cátedra, 1981.
- SOUGEZ, M. L. (1997). “La mujer en la fotografía española”. En *VIII Jornadas de Arte. La mujer en el arte español. Madrid 26-29 de noviembre de 1996* (pp. 549-557). Madrid: Editorial Alpuerto.
- SOUGEZ, M. L. et AL. (2009). *Historia general de la fotografía.* Madrid: Cátedra.
- VEGA, C. (2017). *Fotografía en España (1839-2015). Historia, tendencias, estéticas.* Madrid: Ediciones Cátedra.
- VERGARA SHARP, A. (2003). *Vermeer y el interior holandés.* Madrid: Museo Nacional del Prado.
- VIÑES MILLET, C. et al. (2002). *Documentalismo gráfico en Granada: [Catálogo de la exposición celebrada en el Museo Casa de los Tiros, 15 de Marzo de 2002-19 de Abril de 2002].* Granada: Fundación Caja de Ahorros de Granada.