

Memoria de un espacio en trance de sumersión: Análisis iconográfico de la imagen de “El joven saltador ante los puentes”, fotografía de Wifredo López Vecino (año *ante quem* 1969)

MEMORY OF A FLOODING ENVIRONMENT: ICONOGRAPHIC ANALYSIS OF THE IMAGE OF “THE YOUNG JUMPER IN FRONT OF THE BRIDGES”, PHOTOGRAPH BY WIFREDO LÓPEZ VECINO (YEAR ANTE QUEM 1969)

ABSTRACT

The rural photographer Wifredo López Vecino has become the graphic witness par excellence of the geomorphological transformation in the sixties of the Vado de Alconetar of the Tajo river as it passed through the province of Cáceres. Beyond the graphic document offered by his images, he was able to recreate, in a self-taught way, a very personal poetics of composition, which he applied to his portraits and landscapes. Among the seconds, one of his most emblematic photographs is that of “The Young Jumper before the Bridges”, of which this study offers a detailed iconographic analysis in line with other characteristic photographs of his production and with other works of Western artistic tradition and contemporary photography that constitute references that allow us to understand the treatment of people, landscapes and symbols present in the image examined.

Keywords

Amateur photography; iconography; missing modern architecture; Vado de Alconétar (Cáceres); Wifredo López Vecino.

RESUMEN

El fotógrafo rural Wifredo López Vecino se ha convertido en el testigo gráfico por excelencia de la transformación geomorfológica del Vado de Alconétar, en el río Tajo a su paso por la provincia de Cáceres, en la década de los años 60. Más allá del documento gráfico que ofrecen sus imágenes, fue capaz de recrear de manera autodidacta una poética de la composición muy personal, que aplicó a sus retratos y a los paisajes. Entre estos últimos, una de sus fotografías más emblemáticas es la del “El joven saltador ante los puentes”, de la que en el presente estudio se ofrece un detallado análisis iconográfico en consonancia con otras fotografías características de su producción y con otras obras de la tradición artística occidental y de la fotografía contemporáneas que constituyen referentes que permiten comprender el tratamiento de personas, paisajes y símbolos presentes en la imagen examinada.

Palabras clave

Fotografía amateur; iconografía; arquitecturas modernas desaparecidas; Vado de Alconétar (Cáceres); Wifredo López Vecino.

1 INTRODUCCIÓN: Wifredo López Vecino en el contexto de la fotografía local extremeña de los años sesenta

El fotógrafo Wifredo López Vecino (1925-2020) supo leer un enclave único en un momento único. De ahí que, a pesar de dedicarse a un negocio local y al margen de las limitaciones que impone trabajar en un entorno rural, las imágenes que plasmó cuentan con una importante difusión (sobre todo en los actuales tiempos de redes y plataformas digitales), aunque las más de las veces el único reconocimiento que suelen merecer es el de la autoría. Dicho enclave es el vado de Alconétar, un remanso en el río Tajo a su áspero paso por la provincia de Cáceres, que desde el año 1969 comenzó a convertirse en el lago más extenso del embalse de Alcántara al tiempo que transformaba por completo los restos de su pasado y sus referentes visuales: el puente romano de Alconétar, trasladado de lugar en 1970, y su castillo o torre del homenaje, la conocida como Torre de Floripes, convertida en una especie de estación de medición del caudal, en evidente hidrómetro de las subidas y bajadas del almacenamiento del agua.

De alguna manera, Wifredo López Vecino hizo de su cámara el testigo de un pasado en el momento en que iba a comenzar a borrarse, de un paisaje en los instantes previos a su transformación, de construcciones humanas que iban a quedar bajo las aguas durante décadas o siglos. Entre las construcciones más llamativas, al tratarse de un espacio fluvial, destacan los puentes, puentes que, en realidad, contaban con menos de un siglo de existencia en el mejor de los casos, el del primer puente del ferrocarril, que databa de 1881. En efecto, arruinado el viejo puente romano y fruto de desavenencias históricas que remontan a la Reconquista, el vado de Alconétar sólo fue transitable mediante barcazas hasta que se construyó el citado puente del ferrocarril. Después vendrían, ya en el siglo XX, más puentes del ferrocarril y de la carretera, todos los cuales quedarían sumergidos con la construcción de la presa de Alcántara. Aunque el mismo fotógrafo también plasmó con su cámara los nuevos viaductos en construcción para salvar los trayectos, tanto ferroviarios como de carretera, que dejaban de ser transitables con los puentes sumergidos.

El lugar también resulta singular desde perspectivas toponímicas y geológicas. La toponimia refiere dos lugares, Garro y Villa de Alconétar, que se funden en Garrovillas tras el forzado abandono de la segunda en la Edad Media y que ya en la contemporaneidad recupera la atribución del antiguo nombre, reservado previamente a los restos monumentales del castillo y puente a orillas del río. Por su parte, la geología no sólo se refiere al vado del Tajo, sino a la desembocadura del río Almonte y a una falla que recorre la corriente del arroyuelo Araya, además de otros arroyos que desembocan en el río Tajo y parte de cuyos cauces quedan anegados por el embalse.

Wifredo López Vecino ha sido conocido durante años como el fotógrafo más destacable de Garrovillas tanto en su vertiente profesional como artística. Por su estudio pasó la sociedad de la población durante un cuarto de siglo, desde principios de los años sesenta, cuando decidió transformar su afición y vocación por la imagen en negocio al tiempo que mantenía la empresa familiar de textiles y del comercio-taller de electrodomésticos. Así ejecutó retratos individuales, familiares y de grupo; de parejas y de niñas con muñecas, sin olvidar los retratos escolares o las fotos para el documento nacional de identidad, desde celebraciones de bodas, comuniones y bautizos a fiestas populares, desde fiestas de Reyes a procesiones de Semana Santa, desde disfraces a trajes regionales y representaciones de teatro, desde registros de inmuebles a monumentos, desde industrias a paisajes, desde restos arqueológicos a parajes agropecuarios,

etcétera. Todo ello con película en blanco y negro que revelaba en su estudio, donde conformó una antología única de su localidad y su entorno, de su paisaje humano, urbano y natural en unos momentos de superación de las escaseces de posguerra, pero también de tiempos de fuerte control social y emigración.

Tanto en su dedicación profesional a la fotografía como en su afición por la imagen las instantáneas de Wifredo López Vecino sobresalen por un fuerte sentido plástico, que, a falta de más datos, no es de formación académica, sino de carácter colaborativo con otros fotógrafos, y de dedicación autodidacta (nos referimos no a consideraciones técnicas o sobre el aprendizaje de los procesos de revelado y de los modelos de cámaras que empleó, sino al abordaje estético o, según se podrá descubrir, poético de las imágenes). Gracias al patrocinio y apoyo de Fernando Durán, aficionado a la fotografía que le cedió sus dispositivos e instrumental, se inició en el dominio de la captura de imágenes y de su posterior revelado; pero fueron las revistas de fotografía las que le mostraron las formas en que es posible convertir en trascendente los encuadres, los contraluces, la profundidad de campo o el gesto de los retratos, con revistas como, entre otras, *Arte Fotográfico* (iniciada en 1952), cabecera mensual en la que se daban a conocer creadores y concursos, técnicas y temas, y, sobre todo, se accedía a diferentes manifestaciones plásticas de la fotografía, en unos momentos, por lo demás, dominados por una aproximación neorrealista a la imagen. En definitiva, la formación plástica de Wifredo López procede, pues, de su curiosidad personal, sin una adscripción precisa a corrientes o movimientos estéticos de la fotografía.

Por lo demás, el *corpus* de imágenes que Wifredo López Vecino ha legado reflejan una dedicación monográfica a Garrovillas y sus gentes, así como, según hemos apuntado ya, al entorno del vado de Alconétar previo a su desaparición bajo las aguas del embalse de Alcántara. En otro orden de cosas, el interés por sus fotografías y, de alguna forma, su reconocimiento público comienza en los años finales de la década de los setenta y primeros ochenta. Dicho reconocimiento se produce a partir de dos pilares: la revista *Alconétar*, que comienza a editarse en 1977, y, a partir de la década de los años ochenta del pasado siglo, la publicación de libros sobre la población de Garrovillas a cargo de entidades públicas, caso de la Institución Cultural El Brocense, de la Diputación de Cáceres, o de la Asamblea de Extremadura, que, como sucede con el volumen *Garrovillas de Alconétar. Guía Histórico Artística*, obra de varios autores e instituciones en las que se incluyen fotografías de Fernando Vecino Durán —quien desarrolla su afición en Cataluña, pero también, de alguna manera y desde la distancia, quien puede considerarse como el continuador de la labor de López Vecino—, pero, sobre todo, cuya portada es de Wifredo López Vecino. Ya en el siglo XXI, el blog *Alkonetara*, de alguna forma heredero de la revista antes citada y que, con posterioridad, dará cabida a una televisión local en red, *Alkonetara.tv* (López, Macía et al., 2001); y otros como *Las carreteras de Extremadura*, proyecto personal de Emilio M. Arévalo Hernández (Arévalo, 2011), han difundido las fotografías de Wifredo López Vecino con el criterio de que se trata de testimonios únicos, directos y no manipulados. Por otra parte, diferentes proyectos de investigación, estudios y publicaciones relacionadas con la ingeniería en la Universidad de Extremadura han recurrido también al repertorio de imágenes del fotógrafo de Garrovillas como apoyo y han hecho, al tiempo, difusión académica de sus resultados (Cruz Franco, Rueda Márquez de la Plata y Cortés Pérez, 2018). Finalmente, Wifredo López de Sande, hijo de Wifredo López Vecino, en calidad de albacea de la obra de su padre, ha elaborado vídeos, repertorios y catálogos, que, generosamente, ha abierto para uso público y constituyen la fuente actual más importante para acceder a las fotografías, a pesar de que no ofrecen una datación precisa. De entre estas películas, de especial interés para nuestro propósito es la que lleva el título de “Las piedras. 1960-1978” (<https://alkonetara.org/alkonetara-org-las->

piedras-1960-1978/). Según López de Sande, su padre ha dejado cerca de treinta mil negativos, de los que, por el momento, él ha sacado a la luz en forma de vídeos unos cuatro mil (se trata de vídeos en formato digital que son accesibles en el enlace electrónico citado; su reproducción nos ha sido autorizada por López de Sande en correo personal).

De acuerdo con lo expuesto, aunque no se trata de un caso único (la afición fotográfica se había generalizado en España en los años cincuenta con la creación de agrupaciones: Benlloch Serrano, García Cáceres y Vicente, 2014; Lázaro Sebastián, 2014), Wifredo López Vecino se presenta como un francotirador en el contexto de la fotografía en la provincia de Cáceres y, en general, en Extremadura (contexto que se descubre en Muro, 2000a; y, en lo que se refiere a una aproximación panorámica, en Sougez, 1998; finalmente, en lo relativo al conjunto de España, puede verse en Rubio Oliva, et al, 2013). Wifredo es, pues, el fotógrafo de Garrovillas, de sus monumentos y gentes, de sus paisajes y celebraciones. No tiene el interés del viajero (se limita a su entorno y a sus vecinos, incluso cuando efectúa viajes de turismo fuera de su localidad se interesa más por los rostros que por los lugares, sin que los segundos destaquen), ni el afán antropológico del forastero (pues se centra en el espacio que conoce), ni la ambición del coleccionista (valora lo que se desprende de su momento, fundamentalmente de lo que acontece en la década de los años 60), conforme se aprecia históricamente en el desarrollo de la fotografía en la provincia (Muro, 2000b). Cuando él desarrolla su labor, la Historia de la Fotografía en Extremadura y de Extremadura lleva ya un largo recorrido desde el siglo XIX, con testimonios de toda índole: miradas foráneas con afán antropológico y periodístico, retratos populares, fotografía pintoresquista y paisajística, fotografía postal, fotografía de eruditos, imágenes de documentación del patrimonio monumental, fotografía costumbrista y ritual, fotoperiodismo, fotografía realista, imágenes conceptuales, etcétera.

En fin, en Wifredo López Vecino se funden las figuras del fotógrafo rural o local al servicio de su población (como el linaje Díez en Plasencia o los Diéguez en Trujillo, por poner dos ejemplos significativos de la provincia de la cacereña al margen de la propia capital), con la del aficionado que busca conferir una mayor trascendencia a la imagen que documenta con la cámara. Su figura más próxima probablemente sea la de Remigio Mestre Hurtado (1914), que desarrolló su labor también en torno al río Tajo, en Alcántara (Mestre, 2000), desde antes de la construcción de la presa que cambiaría la fisonomía del Vado de Alconétar. Finalmente, el caso del cacereño Juan Guerrero (1934-2013) refleja una voluntad de periodismo como memoria y preservación retentiva del paso del tiempo y las personas, como si la fotografía fuera, ante todo, un recurso mnemotécnico (Guerrero, 2009); también Juan Guerrero dejó constancia del embalsamamiento del río Tajo en Alconétar, pero con un afán de documentación más que de reflexión, según decimos. Se trata meramente de tres ejemplos, entre otros posibles, que permiten ubicar la labor de Wifredo López Vecino no sólo en el espacio del río Tajo (González López, 2014; Méndez Hernán, 2014, p. 220) sino, sobre todo, en el contexto de su época y entorno provincial y, de forma llamativa, de fotógrafos autodidactas en los tres casos.

En síntesis, en el caso de López Vecino se trata más bien de instantáneas de lo cotidiano, de ceremonias repetidas, tomadas con cierta detención y tiempo, y, en general, de forma ajena a las modas o corrientes estéticas de la época (sintetizadas estas en Fontcuberta, 2003). Sin embargo, el resultado es destacable, apoyado además en el respeto por las personas fotografiadas y en la admiración auténtica por el entorno; y, en efecto, no se trata de un fotógrafo ruralista. Falta aún por hacer un estudio pormenorizado de las implicaciones de las imágenes de personas, con un número ingente de fotografías deslumbrantes, pendientes de un análisis detallado, más

allá del realismo o neorrealismo (el mencionado Remigio Mestre sí resulta a este respecto más ruralista).

En efecto, en los ejemplos que se abordan a continuación, se descubren aspectos sobresalientes en su retratística (al cabo, Wifredo López Vecino es más fotógrafo de personas que de lugares); además, en epígrafes posteriores se revisa su estética paisajista o monumental, para culminar con el análisis iconográfico de una de sus fotografías clave, “El joven saltador ante los puentes”, si bien su autor no puso título alguno.

Se propone, pues, el examen de una fotografía emblemática del corpus de Wifredo López Vecino a través de los tratamientos de las figuras humanas, el paisaje de ruinas y el simbolismo en la trayectoria previa del fotógrafo, así como de otros referentes en la Historia del Arte, los cuales permiten una aproximación coherente al significado de la imagen en el contexto de un espacio en proceso de sumersión cuando el artista compone la instantánea.

Pero las claves de lectura que se propugnan son eminentemente iconográficas, en una línea metodológica que nace con los estudios de E. Panofsky (1980), con hitos semióticos en R. Barthes (1990), fenomenológicos en U. Eco (1972) y hermenéuticos en S. Sontag (2006), por citar únicamente tres, de forma que la imagen fotográfica adquiere un significado trascendente si se pone en relación con un contexto estético que, aplicado a la imagen fotográfica, destaca por el predominio de la instantaneidad y el encuadre, tal como, por señalar un único pero elocuente paralelismo, sucede en la obra de Cartier-Bresson (García López, 2006, pp. 102-103; Gilbert Tormo, 2015). Esta base metodológica, aunque ecléctica, permite el reconocimiento de motivos que son, simultáneamente, actualizados y fijados en la imagen, tal como se resaltará en nuestro epígrafe conclusivo a través de un procedimiento comparado.

2 ICONOGRAFÍA DE LAS FIGURAS HUMANAS: EL ARCO DE LA VIDA

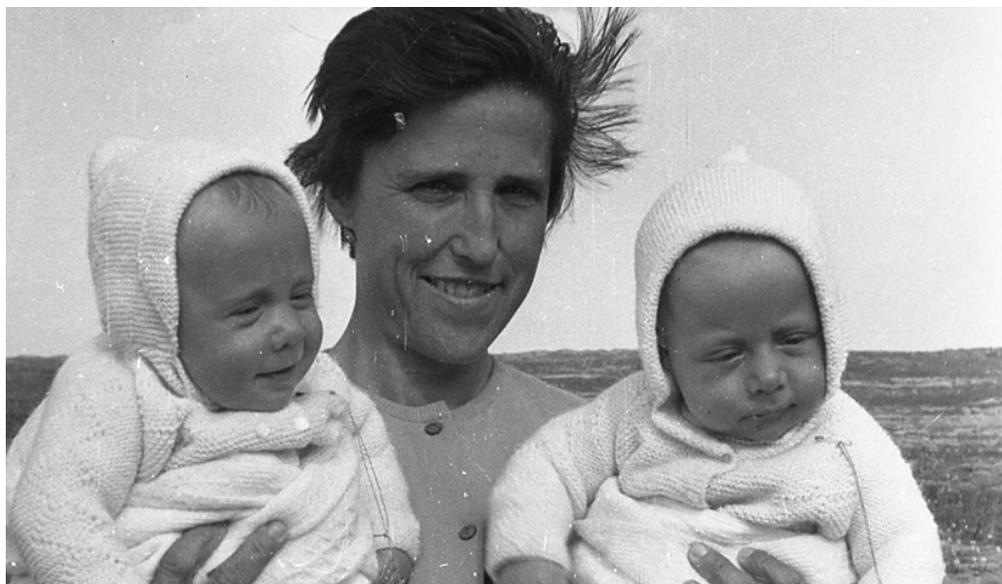


Figura 1. Wifredo López Vecino, año *circa* 1965. ©Wifredo López de Sande.

La fotografía responde a un potente primer plano, a un retrato familiar que destila intimidad. La línea del horizonte queda por debajo del rostro de la mujer-madre y, en lo que se refiere al exterior, poco importa que se trate de un páramo, aunque este aporte un asomo de dureza vital. Las personas fotografiadas se sitúan por encima del horizonte. Tampoco los elementos atmosféricos poseen importancia, ante un celaje despejado, sin nubes que creen contrastes y con la cabeza de la mujer hasta el borde superior de la imagen. Solamente el viento aporta movimiento a través de los cabellos de la mujer. Están abrigados los niños, con sus gorros, en tanto la mujer no lo necesita, curtida ya. El tono de su piel y el brillo reflejan una probable existencia al aire libre, en labores de campo. Los tres miran levemente hacia abajo y hacia su izquierda, interesados por algo ajeno a la cámara. La madre muestra a sus gemelos como los frutos de su vida, con manos de dedos largos y recios, que parecen emerger de la tierra como ramas y que los sujetan con seguridad. No importa el cuerpo en sí, sino el triángulo que forman las tres cabezas, como un arco de vida extraño, que va desde la infancia pero que no termina en la senectud, sino en otra infancia, hacia la derecha, conforme a la secuencia de movimiento habitual de las edades, y donde incluso las sonrisas parecen evolucionar, como un movimiento de unos mismos labios, de forma que no queda sino un icono estático, de perenne simultaneidad.

De cualquier forma, el referente iconográfico es evidente: se trata de una maternidad. En la tradición iconográfica occidental la maternidad gemelar tiene un doble referente: la titánide Leto (o Latona), madre de los dioses olímpicos Afrodita y Apolo, de un lado, y, ya con una inspiración totalmente cristiana, de otro lado, El niño Jesús con “Sanjuanino”. En relación con la iconografía de Leto y sus hijos, una antigua pieza cerámica griega (ánfora ática de figuras negras, circa 520 a. C., del British Museum, nº de catálogo 1836,0224.42) muestra a la diosa abrazando a los gemelos de manera firme. El motivo se repite en la pintura occidental desde el Renacimiento, aunque no se trate de un relato de amplia difusión.

En relación con la tradición cristiana, es Rafael Sanzio el que pinta tres cuadros con idéntico motivo y ambientaciones levemente diferentes: *La bella jardinera*, también conocida como *La Virgen y el niño junto al pequeño san Juan Bautista* (*La Belle Jardinière / La Vierge à l'Enfant avec le petit saint Jean Baptiste*, 1507; Musée du Louvre, Paris), *Virgen del Prado* (*Madonna del Prato*, 1506; Kunsthistorisches Museum, Wien), o, en fin, la *Virgen del jilguero* (*Madonna del cardellino*, 1507; Galleria degli Uffizi, Firenze).

Tal es la tradición en que se sitúa Wifredo López Vecino, aunque sea de manera probablemente poco consciente por su parte. Así, un espectador avezado se siente ante una mujer poderosa a la vez que ocupada en el juego de sus pequeños retoños. Al cabo, la imagen se percibe como un homenaje a un tipo femenino, algo extensible al conjunto de los retratos que el fotógrafo garrovillano llevó a cabo.

Pero los ecos iconográficos no solo se dan en el tratamiento de la figura humana, según se acaba de analizar. Y es que lo relativo a los motivos temáticos de índole clásica o tradicional, la tipología del encuadre, su legibilidad e iconografía se hace patente de forma también singular en sus fotografías de paisajes. A este respecto, en las próximas páginas se van considerar tres aproximaciones: el “pittoresque”, la ruina y los puentes. Al final, se llevará a cabo un análisis que, creemos, sintetiza las características de la aproximación al paisaje que formula la fotografía de Wifredo López Vecino en el que se integra una figura humana instantánea que se recorta contra la aparente fijación inmóvil de los puentes.



Figuras 2 y 3. Black-figured amphora [fragmento] (circa 520 a. C., British Museum, London). *Madonna del Prato* (Raffaello Sanzio, 1506; Kunsthistorisches Museum, Wien).

3 ICONOGRAFÍA DEL PAISAJE EN WIFREDO LÓPEZ VECINO: EL "PITTORESQUE"



Figura 4. Wifredo López Vecino, año *ante quem* 1969. ©Wifredo López de Sande.

La tradición pictórica del paisaje con ambientación monumental (una torre del homenaje como elemento vertical del meandro de un río) se encuentra tras esta fotografía y, en realidad, responde a un tratamiento de larga trayectoria, tanto en la Historia de la Fotografía como en la de la Pintura, con una temática que pervive hasta nuestros días. La concepción del paraje fotografiado responde en buena medida al diseño de un “pittoresque”, es decir, de un paisaje que merece la pena que quede grabado en la retina; y más que de un paisaje, de un encuadre del paisaje. De cualquier forma, no se trata de “pintoresco” como una recreación intrascendente debido a un abuso de una percepción que se agota en la mera estética visual, sino que, desde su inspiración clásica, con creadores de la talla del paisajista Francisque Millet (también conocido como Jean-François Millet, pero, al coincidir su nombre con el célebre pintor realista, se está generalizando en la tradición académica su mención como Francisque) o, de manera más especial, de Nicolas Poussin, se pretende trascender el espacio con claves hermenéuticas de mayor complejidad mitológica y filosófica (Marin, 1981; 2011). No es este el lugar para exponer en detalle la evolución iconográfica de los elementos que integran el paisaje, salvo para destacar que, frente a la tradición pictórica, en la fotografía de Wifredo López Vecino están ausentes los elementos atmosféricos, en tanto el primer plano de las sombras invita a conferir un carácter esencialmente fotográfico a la imagen. Y es que, en efecto, aunque sin renunciar a un tono pictórico (en una composición concebida como brochazos de contraluces presentes en el reflejo en el agua, en las laderas respunteadas o la conocida como Torre de Floripes se muestra casi sin perfilar en la lejanía, en un conjunto impresionista de tres volúmenes con tonos diferentes), importa el instante propio de lo fotográfico, cuando la torre se refleja en el agua en el punto exacto de la anchura del río antes de girar en un meandro y entre dos arbustos en la línea de un camino o carretera, como su arcén vegetal. El resultado es dinámico y, por ende, fuertemente romántico; la instantánea se aplica a un paraje que, amenazado por la construcción de un embalse, se pretende transformar en universal, entre los recodos del agua que fluye hasta que sea detenida (en Poussin el agua no fluye).



Figura 5. Nicolas Poussin, *Paysage par temps calme*, 1651 (Los Angeles, J. Paul Getty Museum).

4 EL VADO DE ALCONÉJAR COMO RUINA EN WIFREDO LÓPEZ VECINO



Figura 6. Wifredo López Vecino, año *ante quem* 1969. ©Wifredo López de Sande.

Al tema del paisaje “pittorresco” se añade en esta fotografía la presencia humana, para recrear el ámbito del “paisaje con figuras”, según un modelo academicista en el que los monumentos y las ruinas confieren una trascendencia universal al conjunto. Los restos arquitectónicos son resaltados por un potente primer plano y una línea de fuga diagonal, de derecha a izquierda, hasta perderse en un horizonte de neblina que parte levemente la silueta desvaída de una torre. En medio, la corriente del río, entre manchas blanquecinas de bancales de arena de carácter aluvial frenados por los sillares de piedra. No existen elementos atmosféricos, como si estos se depositaran en la composición en contraste entre aguas y arenas en el suelo.

La importancia del arco, único visible de los restos del puente, destaca por su presencia abrupta en el margen derecho de la imagen y por el volumen oscuro de su oquedad, que genera una fuerte concentración misteriosa sobre el espacio. Además, su marcada nitidez resalta también frente al torreón borroso del fondo, al tiempo que dialoga con la silueta humana, también opaca, que camina tras el descenso en pendiente que se inicia junto al arco. En sentido inverso, la vegetación que aparece entre las grietas del puente al lado del arco y en su base resulta nítida frente al contraste que ofrecen los fragmentos de arbustos que se encuentran enfrente, en el lado izquierdo de la fotografía.

Es difícil saber si la figura humana se dirige hacia las aguas o regresa de su orilla. No obstante, de alguna manera, es indiferente el trayecto, por cuanto, sin puente, el caminante no podrá cruzar la corriente de agua y, aunque su movimiento fuera de alejamiento, estaría obligado a retornar.

En este contexto, su gesto más bien delata una actitud diletante, de paseo ocioso o de pérdida, de aparición fantasmal sin destino. Exactamente igual sucede con la ruina percibida esta como espectro, una escenografía del paso del tiempo a la que parece someterse la figura humana con el empequeñecimiento de su silueta a la vez que comparte su contorno en sombra con el fondo negro del arco. En otras palabras, la presencia del puente y la del ser humano resultan gratuitas, sin un objetivo, y, en definitiva, reflejan una imagen de la melancolía, de acuerdo además con la idea de ruina como un marco romántico y academicista (Zucker, 1961; Spallanzani, 2014). De cualquier forma, el paisaje en ruinas también responde a una exaltación de la antigüedad clásica y oriental y suele enriquecerse con motivos de índole mitológica, que, en el caso de la fotografía de López Vecino, evoca la imposibilidad de cruzar el río sin que el barquero de los muertos cuente al personaje entre sus pasajeros.

Ello se demuestra de forma bastante palpable en una instantánea hecha probablemente con pocos minutos de antelación a la que se acaba de comentar, e incluso parece su reverso: efectivamente, sin ser una fotografía fallida, resulta menos sugerente, a pesar de la triangulación de los tres espacios (el puente, la casona y la torre) y la neblina que aporta la lejanía, se trata de una imagen previsible, ausente de reflexión y meramente testimonial, sin que quepa interrogarse acerca de la existencia de un puente sin río y de un río sin puente, como barreras no sólo físicas sino como una ausencia en abstracto que las ruinas no logran transmitir.



Figura 7. Wifredo López Vecino, año *ante quem* 1969. ©Wifredo López de Sande.

5 “EL JOVEN SALTADOR ANTE LOS PUENTES” COMO SÍNTESIS DE LA ESTÉTICA DE WIFREDO LÓPEZ VECINO

En un primer golpe de vista se trata de una instantánea acerca de un saltador que se arroja a las aguas de un río con la escenografía de fondo de unas líneas de puentes formados por arcos. El momento detenido supone la paralización del tiempo plasmada en la mostración de un bañista en el aire en un trance fugaz, que es imposible empíricamente salvo en la imagen fotográfica. Solamente por eso la fotografía tendría mérito, pero la composición denota otras claves más elaboradas: el aire ocupa la izquierda de la escena, dado que el saltador no ocupa su centro, de forma que llegar al otro lado se presenta como un destino imposible por cuanto jamás se recorrería mediante el salto una distancia de más de tres o cuatro metros; no obstante, los

puentes conectan ambas orillas, poniendo en duda la necesidad de cruzar la corriente a nado, de saltarla.



Figura 8. Wifredo López Vecino, año *ante quem* 1969. ©Wifredo López de Sande.

Por lo demás, no se trata de un único puente, sino de varios (al menos, tres, de los que del central solamente quedan las pilastras, enmarcadas bajo los arcos del primer puente, en cada uno de sus centros, y superando todas ellas la línea superior del puente del fondo); en definitiva, se trata de una elaborada propuesta geométrica. Decimos de varios porque, a pesar de que, a duras penas sería visible, tras los últimos arcos a la izquierda del puente del fondo existen los restos de un puente romano, el puente de Alconétar en su ubicación originaria. Y, finalmente, porque el cuerpo del joven saltador se convierte en metáfora de puente, dada su marcada horizontalidad, como si completara alguna plataforma o tablero entre las pilastras del puente intermedio. Los puentes son, respectivamente, el cuerpo del joven, el nuevo puente del ferrocarril (construido en el año 1933), las pilastras del primer puente del ferrocarril (del año 1881), el puente de la carretera (año 1928) y, aunque apenas perceptible, el viejo puente romano, de los siglos I-II d.C. en su primer diseño, con diversas remodelaciones hasta su abandono a fines de la Edad Media. La ruina, aunque sea de arqueología contemporánea, está presente en los pilares del antiguo paso metálico del ferrocarril. El conjunto revela un paisaje de vías de comunicación en época industrial, de hierro y hormigón.

La imagen es muy rica: la línea del horizonte se encuentra bajo los arcos del primer puente, recogiendo al completo el último, en tanto el fondo y la línea del horizonte del cuerpo del saltador siempre es agua, sobre la que se dibuja el cuerpo. Las orillas son disimétricas: más áspera a la derecha y más llana y con mayor vegetación enfrente, tratándose de una vegetación

a contraluz, en diagonal con el contorno opaco del fotógrafo.

Sin elementos atmosféricos (una de las pautas de la estética fotográfica de Wifredo López Vecino), en la imagen parece que hay más agua que aire. No obstante, el agua como elemento físico dominante viene justificada por la sombra del fotógrafo, por su presencia, que alarga hacia abajo la composición. Y es que, al cabo, puede contemplarse como una imagen acerca del agua del río, imposible de detener como tampoco es posible hacerlo con el vuelo del saltador. El hieratismo del fotógrafo cuadra con el de los puentes, como una pilastra en la orilla, aferrado a los matorrales, dando la sensación incluso de no tocar el agua en tanto el saltador vuela sobre un fondo totalmente acuático sin siquiera necesidad de un trampolín. En fin, la sombra no es un error del fotógrafo, sino una presencia marcadamente deliberada; es decir, con sentido; más cuando en realidad el saltador es uno de los hijos del propio Wifredo López Vecino, según nos ha informado Wifredo López de Sande. Al tiempo que la sombra, el saltador deja rastro como reflejos en el agua, una sombra fragmentada y móvil entre las ondas líquida, con un reflejo marcadamente impresionista que ya hemos señalado a propósito de otras fotos de paisaje, sólo que aquí la reverberación es la de un cuerpo humano.

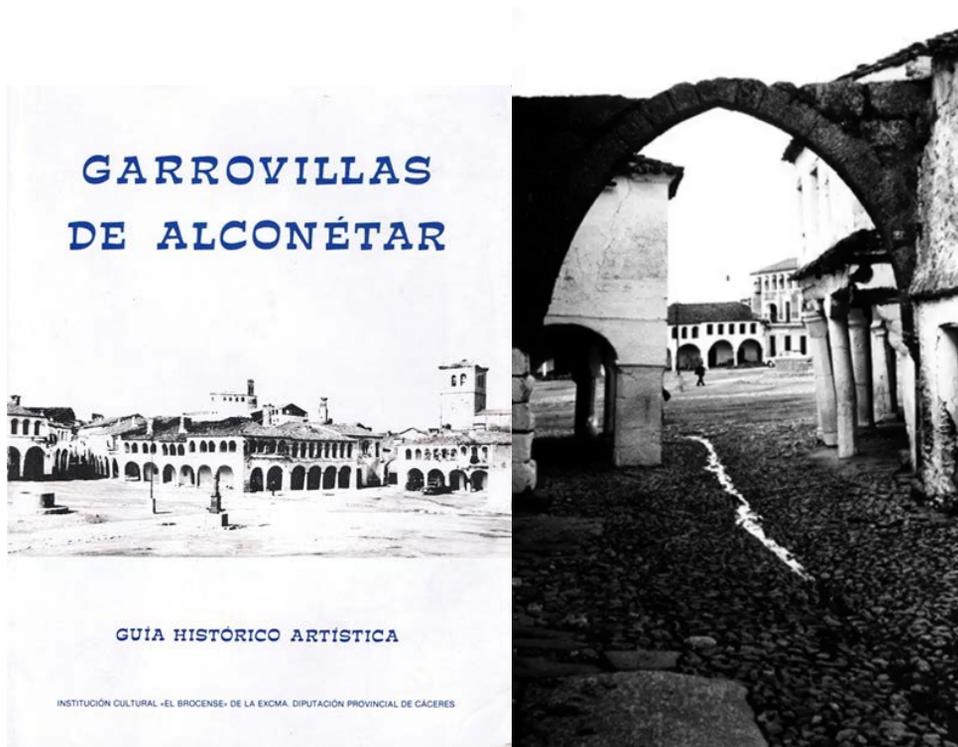
Así, se produce una especie de paso del tiempo, de edades, de acciones distintas: el que contempla y el que salta, y ello con el horizonte de fondo de los puentes. La impronta reflexiva que se descubre en el paisaje con figura se mantiene en esta fotografía gracias a la presencia de la sombra; es decir, al cabo sigue siendo un paisaje, en parte humano y en parte geográfico¹, en una síntesis que es singular de Wifredo López Vecino.

La superposición de arcos también responde a una composición visual cara al fotógrafo, en una población como Garrovillas cuya plaza porticada constituye uno de sus elementos iconográficos más reconocibles. Los juegos de luces y sombras semicirculares, de contraluces a lo largo de los soportales y accesos, se presentan con una composición concomitante a la percepción del agua y los arcos de los puentes. La profundidad de campo de la imagen permite el efecto de puentes en una composición cúbica. Al tiempo, la superposición de puentes con arcos en la fotografía de “El joven saltador ante los puentes” parece recrear una plaza líquida, con soportales ante la calle metaforizada en el río. Los ejemplos son numerosos en el corpus fotográfico de Wifredo López Vecino, y la disposición concomitante con la de los puentes se descubre en instantáneas como, por poner solamente un par de imágenes, en la portada del libro *Garrovillas de Alconétar*, mencionado con anterioridad, y en una llamativa composición vertical con arco que hace de puente de un canalillo de agua y que resulta fuertemente ilustrativa de la descripción que acabamos de llevar a cabo y, de alguna manera, casi dialoga con ella, además de mostrar, de nuevo, un fondo atmosférico vacío:

Pero el foco está depositado en la figura del saltador. En el año 1951 el fotógrafo experimental a la vez que neorrealista Nino Migliori dirige el objetivo de su cámara al ambiente playero vacacional en Italia (Benigni, 2019); entre las imágenes que obtiene se cuenta una de fuerte simbolismo en la que el fotógrafo busca captar el instante en el que un saltador se arroja al agua; se trata de la fotografía conocida como “Il tuffatore”. Además del momento detenido, la composición destaca por la horizontalidad del nadador, que se contrapone a la de un bañista sentado, de alguna manera fuertemente arraigado al suelo y con un gesto cabizbajo².

Es bastante posible que, a través de las revistas a las que estaba suscrito, López Vecino conociera la imagen de Migliori, pues, efectivamente, esta es evocada a la vez que traslada al paisaje del Vado de Alconétar en unos momentos en los que se sabe que se trata de parajes que van a

desaparecer para siempre. No obstante, el grado de abstracción presente en una y otra imagen se apoya en premisas diferentes: los volúmenes en el caso del italiano y las líneas en lo que respecta al fotógrafo de Garrovillas.



Figuras 9 y 10. Portada del libro *Garrovillas de Alconétar. Guía histórico artística*. Cáceres, España: Institución Cultural El Brocense. & Wifredo López Vecino, año *ante quem* 1969. ©Wifredo López de Sande.



Figura 11. "Il tuffatore", 1951. ©Nino Migliori.

6 CONCLUSIONES: Paralelismo de iconografía comparada sobre un momento de inmersión

A propósito del análisis efectuado cabría aún un nuevo tipo de aproximación, de índole comparada, dado que se rompe la idea de orden temporal, pues su contraste es, ahora sí, azaroso. En 1968 se descubrió en el sur de Italia, en una necrópolis de Paestum, en Campania, una tumba decorada con pinturas, entre las que se cuenta la que cubría la cara interior de la cubierta del sarcófago, que pasó a ser conocida como “Il tuffatore” (El saltador). En esta aparecía un hombre que se arrojaba a unas aguas desde una peana de sillares, escoltado por dos arbustos, en una escena que ha sido objeto de interpretaciones muy diversas (Pontrandolfo Greco, Rouveret y Cipriani, 1992). Desde una perspectiva histórica, la pieza responde a una losa decorada con pinturas rojas de estilo griego arcaizante y se suele fechar en la primera mitad del siglo V antes de Cristo; no obstante, el dibujo presenta una enorme modernidad conceptual: es enigmático y, al tiempo, cotidiano. Al cabo, la pintura capta un instante. Se trata de la pintura de un instante como metáfora de la vida. De ahí su potencia expresiva, su dinamismo. El carácter prácticamente monocromo de los motivos y la tonalidad terrosa del conjunto confiere una moldeabilidad propia de la arcilla, de un baro de alfarero, por así decir³.



Figura 12. Fresco (circa 470 a.C.; Museo Archeologico Nazionale di Paestum).

Los ecos de “Il tuffatore” con la propuesta de López Vecino son elocuentes, con el añadido del paisaje de puentes superpuestos en el vado de Alconétar. Y es que una imagen y otra comparten la misma metáfora, mediante un cotejo o proceso de comparación que sirve para hacer trascendente, más allá de la arqueología industrial y de los paisajes desaparecidos, la fotografía del garrovillano. Esta posee voluntad de trascendencia por sí misma: el testimonio del entorno que va a ser anegado permite la creación de un nuevo referente visual gracias al arte fotográfico. Y es que, al cabo, no se trata de una mirada hacia atrás, que dé testimonio de lo que dejará de existir, sino de generar una nueva percepción: la paradoja de la eternidad sumergida y el instante que la sobrevuela para siempre. Y es que, según hemos señalado en un párrafo previo a propósito de Cartier-Bresson, sendas propuestas responden a la fijación de un instante, que en el fresco y en la imagen de López Vecino se ha transformado ya en iconografía.

7 REFERENCIAS

Arévalo, E. M. (2011-2020). *Las carreteras de Extremadura* (Blog). Recuperado de <https://lascarreterasdeextremadura.blogspot.com/>

Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.

Benigni, C. (2019). *Nino Migliori: Forme del Vero*. Milano, Italia: Silvana.

Benlloch Serrano, J., García Cáceres, M. y Vicente, P. (2014). dFoto. Directorio de fondos y colecciones de fotografía en España. Un instrumento para la investigación y preservación de la fotografía. Latente. *Revista de Historia y Estética del Audiovisual*, 12, 23-31.

Cruz Franco, P. A., Rueda Márquez de la Plata, A., y Cortés Pérez, J. P. (2018). *Veinte siglos de Patrimonio de Extremadura en ocho puentes: Documentación digital en las obras públicas*. Cáceres, España: Universidad de Extremadura y Junta de Extremadura.

Eco, U. (1972). *La definición del arte*. Barcelona: Martínez Roca.

Fontcuberta, J. (2003). *Estética fotográfica*. Barcelona, España: Gustavo Gili.

García López, S. (2006). Robert Capa y Henri Cartier-Bresson: A la captura del azar en el instante decisivo. En R.R. Tranche (ed.). *De la foto al fotograma. Fotografía y cine documental: Dos miradas sobre la realidad* (pp. 90-105). Madrid: Ocho y Medio.

Gilbert Tormo, M. (2015). Kairós. El instante decisivo. *Thémata. Revista de Filosofía*, 51, 227-246.

González López, A. (2014). Kairós: el momento en la fotografía del río Tajo. En M.M. Lozano Bartolozzi y V. Méndez Hernán (eds.). *Patrimonio cultural vinculado con el agua: Paisaje, urbanismo, arte, ingeniería y turismo* (pp. 117-128). Mérida: Editora Regional de Extremadura, Universidad de Extremadura y Ministerio de Economía, Industria y Competitividad.

Guerrero, J. (2009-2013). *Juan Guerrero Fotógrafo* (Blog). Recuperado de <http://fotografojuanguerrero.blogspot.com/>

Lázaro Sebastián, F. J. (2014). Caracterización del panorama

fotográfico español a mediados del siglo XX. *Revista da Faculdade de Letras – Ciências e Técnicas do Património*, 13, 207-220.

López de Sande, W., Macía Merino, S. et al. (2001-2020). *Alkonetara* (Web). Garrovillas de Alconétar (Cáceres): Alkonetara. Recuperado de <https://alkonetara.org/> .

Marin, L. (1981). La description du tableau et le sublime en peinture: À propòs d’un paysage de Poussin et de son sujet. *Communications*, 34, 61-84.

Marin, L. (2011). Poussin and the Sublime. *Art History*, 5, 914-933.

Méndez Hernán, V. (2014). Aproximación al estudio de la representación del territorio: mapas y planos históricos en torno a los puentes de la cuenca del Tajo a su paso por Extremadura. En M.M. Lozano Bartolozzi y V. Méndez Hernán (Eds.). *Patrimonio cultural vinculado con el agua: Paisaje, urbanismo, arte, ingeniería y turismo* (pp. 189-222). Mérida: Editora Regional de Extremadura, Universidad de Extremadura y Ministerio de Economía, Industria y Competitividad.

Mestre Hurtado, R. (2000). *Alcántara en blanco y negro*. Alcántara (Cáceres), España: R. Mestre.

Muro Castillo, M. (2000a). *La fotografía en Extremadura, 1847-1951*. Mérida, España: Editora Regional de Extremadura.

Muro Castillo, M. (2000b). La fotografía en Extremadura. *Atlántica: Revista de arte y pensamiento*, 27, 120-139.

Panofsky, E. (1980). *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza.

Pontrandolfo Greco, A., Rouveret, A., y Cipriani, M. (1992). *Le Tombe Dipinte di Paestum*. Modena, Italia: F. C. Panini.

Rubio Oliva, M., et al. (2013). *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*. Madrid, España: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte & La Fábrica.

Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Alfaguara.

Sougez, M.-L. (1998). *Historia de la Fotografía*. Madrid, España: Cátedra.

Spallanzani, L. (2014). Hybrid Ruins: A Scientist at Serapis and

Troy. *Studies in Eighteenth Century Culture*, 43, 169-196.

Suárez Japón, J. M. (2015). Memoria, iconografía y paisaje: A propósito del uso de la fotografía como fuente geográfica. *Investigaciones geográficas*, 63, 33-44.

Zucker, P. (1961). Ruins. An Aesthetic hybrid. *Journal of Aesthetic and Art Criticism*, 20, 119-130.

NOTAS

1. Un interesante estudio con una línea concomitante, referida al entorno del Guadalquivir a su paso por la localidad de Coria del Río, puede verse en Suárez Japón (2015).
2. La inspiración de la imagen se explica, en principio, por influencia del arte contemporáneo: la figura sentada y ausente de la acción actúa como contrapeso de lo que sucede y su actitud remite en buena medida a la poética de Pablo Picasso, según se aprecia, por poner un ejemplo significativo, en un cuadro como "La acróbata de la bola" (*Acrobate á la boule*, 1905; Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscú); también, al respecto de la misma figura sentada, por "El pensador de Rodin" (*Le Penseur*, 1882-1904; Musée Rodin, Paris). No obstante, la composición recuerda también el tema clásico de "La caída de Ícaro", tal como refleja, con el añadido del paisaje de fondo, la tradición pictórica de los frescos pompeyanos (que conoce Picasso: Boncompagni, 2011), en una de cuyas pinturas se aprecia nuevamente una figura sentada, en actitud contemplativa y gesto nuevamente cabizbajo ("Dédalo e Ícaro", *Dedalo e Icaro* (affresco), Villa Imperiale, Pompei, s. I d.C., Museo Archeologico Nazionale di Napoli).
3. Existe otra tumba en Tarquinia con el motivo de un saltador, la Tomba della Caccia e della Pesca (en torno a su iconografía, cf. Cerchiai, 1987).