

SANTIAGO DE
COMPOSTELA
1923/1936



A FOTOGRAFIA EM E DE SANTIAGO 1923/1936

VÍTOR VAQUEIRO

A apresentação da conjuntura fotográfica em *Santiago de Compostela* 1923/1936 levou-nos previamente a enquadrar dito intervalo no panorama geral da fotografia, com o propósito de mostrar, na cidade compostelã e no período considerado, a presença dumas tendências e modos de fotografar e a ausência doutros. Com efeito, entre o momento inicial da fotografia —*Point de vue du Gras*, 1826, Joseph Nicéphore Niépce— e o que as linhas que seguem desenvolveriam, transcorrera um século em que existírom propostas, se consumáron rupturas e agromárom diversas opções interpretativas. Quando, o dia 19 de agosto de 1839, o presidente da Academia de Ciências da França, François Arago, acompanhado de Louis Daguerre, um dos inventores do novo meio, apresentava o procedimento do daguerreotipo numa reunião conjunta das academias de Ciências e Belas Artes, estava desenhando, se quadra sem o saber, o ponto de partida duma rota que se haveria de esgalhar de maneira imediata. Como se a assistência de membros procedentes das ciências e as artes constituísse uma premonição e restrição futuras, —ou como se constituísse uma transferência da situação social— a foto-

grafia contou, já desde os seus começos, com propagandistas a negarem o seu carácter artístico e, ao mesmo tempo, ativistas a o afirmarem. A primeira fração mantinha a ideia de ser apenas uma máquina, a câmara fotográfica, a responsável de fixação da Natureza, enquanto a segunda defendia que era a pessoa que termava da câmara quem decidia a óptica, o ponto de vista, o tema e o seu tratamento, em resumo que uma subjetividade em movimento era quem deitava a sua alma —Baudelaire dixeram— na realização da fotografia, considerada, portanto, um produto artístico. A perspectiva de julgar o labor fotográfico como uma questão estritamente técnica empurrou —como era previsível— a quem militava na conceição artística a afirmar o carácter criativo desta, á reivindicação de ser o acto fotográfico uma prática que ultrapassava a simples cópia da realidade. Para isso esta tendência desenvolveu a sua atividade realizando processos que afastassem o mais possível a cópia fotográfica do seu referente real e apanhando procedimentos inspirados nos *efeitos picturais*.

Essa evolução continuou desde o século XIX até o dia de hoje, marcando os dous grandes critérios de intervenção que se poderiam definir como *estratégias de raiz realista e não realista*. A primeira delas corresponde, entre outros, aos grandes eixos da fotografia documental nas suas vertentes de recolhida da monumentalidade de regiões ou países europeus, na captação dos chamados *tipos populares* e no registro de belezas arquitetónicas, paisagens, pessoas, ou rituais de países exóticos, pois não é casual ter sido o XIX o século do colonialismo, manifestado em conflitos de natureza bélica ou genocida, como as guerras da

Crimeia ou do ópio, ou a conquista do Oeste americano, onde a câmara, caminhando ao pé do caminho de ferro e do telégrafo, testemunhou os imensos horizontes do *far West* que presenciáram a morte dos verdadeiros povos norte-americanos, que daquela recebiam os nomes de comanches, seminóles, cherokees ou apaches. O ponto de vista do documentário persistiu —já no primeiro terço do século XX— nos colossais projetos de August Sander, desenvolvendo um retrato global da sociedade da República de Weimar, ou no da Farm Security Administration, documentando as condições sociais do Sul de Estados Unidos feridos pela depressão de 1929. A estratégia não realista manifestou-se nos movimentos pictorialistas do XIX que ficáram ativos até a I Guerra Mundial, na aparição, —no período de entre guerras— das vanguardas, com a fotomontagem como ferramenta exploradora da psique, seguindo o ronsel da psicanálise, como arma de combate contra o nazismo, nas mãos do alemão John Heartfield, ou como luta em prol da República espanhola na atividade do valenciano Josep Renau.

O Estado espanhol, com um déficit cultural notável depois de percorrer um complexo século XIX, ignorou em geral este segundo rumo, mantendo-se a distância de estratégias não realistas na fotografia. Os autores, em grande parte seguindo a rota desenhada por estrangeiros, fotografáram pontes ou aquedutos seculares, novas infraestruturas, vistas de cidades, conflitos bélicos, processos industriais ou celebrações castrenses e religiosas, mais fugírom de alternativas que tivessem a ver com a negação do real. Ora, duas (previsíveis) exceções devem-se sublinhar neste panorama, as constituídas por Catalunha e Euskal Herria.

Em Catalunha —onde se tirou a primeira fotografia no Estado espanhol, um daguerreotipo obtido em Barcelona apenas 12 semanas depois de o novo invento ser apresentado em Paris— diferentes autores desenvolvêrom práticas que concordavam com tendências como o pictorialismo, o surrealismo ou a Nova Objetividade (*Neue Sachlichkeit*) alemã, em canto no território basco a figura de Nicolás de Lekuona, de não ter falecido combatendo na defesa de Bilbao em 1937, teria mudado numa figura so-branceira da vanguarda europeia.

As linhas anteriores tentárom explanar resumidamente o marco internacional e estatal da fotografia no período abrangido entre a descoberta e o intervalo 1923-1926 em Compostela, objetivo último dos parágrafos que seguem. Essas linhas contextuais sugerem que, tirando as realidades catalã e basca, a Galiza, como o resto do estado, ficou em geral afastada das propostas estéticas que tivessem a ver com a vanguarda ou mesmo com o que temos denominado estratégias não realistas. Existem, porém, algumas notícias escritas procedentes de Vigo que sinalam que, entre 1856 e 1868, Manuel Ricaud realizava tomadas que, pelas temáticas e as soluções achegadas —uma pessoa concreta ocupando distintas posições numa única fotografia— obrigam a pensar em projetos pictorialistas que —de se confirmarem com a descoberta de obras concretas— precederiam em vários anos a notáveis trabalhos realizados na Europa, como os de Oscar Gustav Rejlander. Aliás, existem imagens específicas de Jaime Pacheco, em Vigo, que adotam a forma de fotomontagens e obedecem aos fins práticos de suturarem simbolicamente a ausência criada pola emigração ou a morte. Esse tipo de fotografias emer-

ge igualmente da mão de José Pacheco, em Ourense, ou de Manuel Chicharro, em Santiago de Compostela, onde se concretiza a fórmula que se acaba de sinalar, consistente na aparição dum determinado modelo em diferentes posições da fotografia. Ora, estas mostras parciais não quebram a hipótese do carácter periférico da grande maioria do estado espanhol acima postulado. Cômpre, aliás, sinalar nos anos prévios á guerra civil a notável figura de José Suárez, um fotógrafo com obra de grande modernidade, impossibilitado de agir no seu país pola intervenção dos golpistas de 1936.

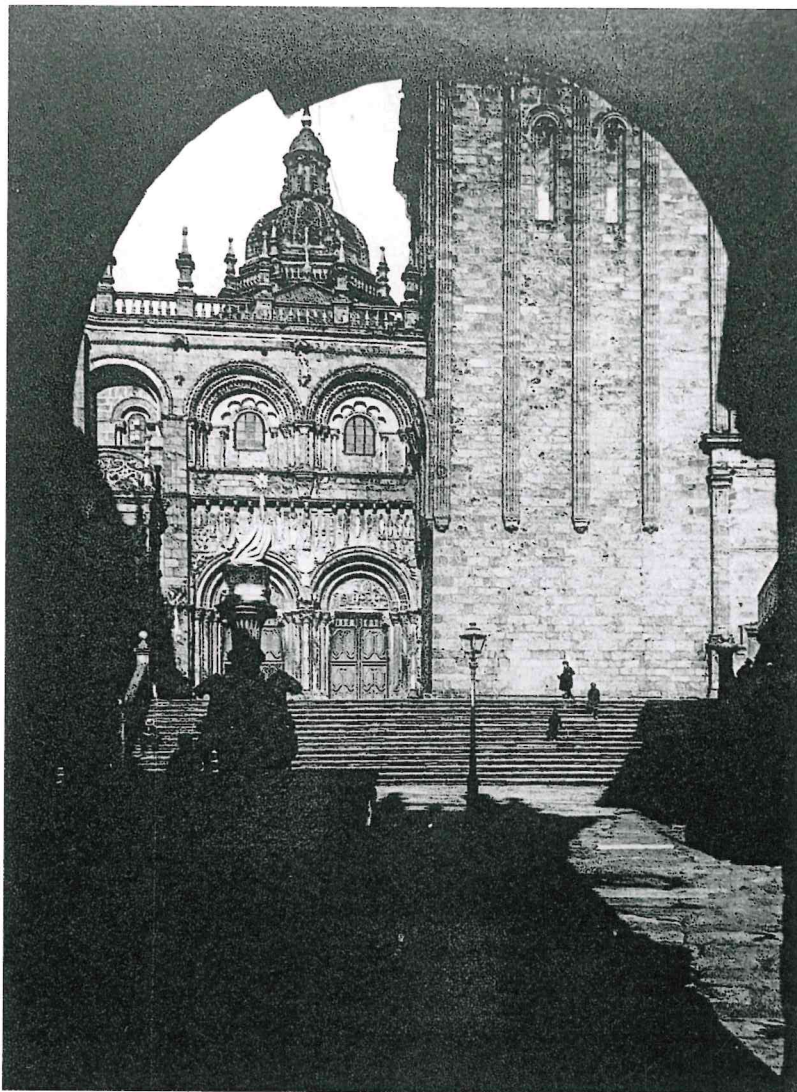
Finalmente sinalaremos que, para a análise do período sugerido, que se acha compreendido entre dous golpes de estado, fôrom escolhidos quatro profissionais do meio que representam conceições e manifestações distintas do feito fotográfico, quer no emprego de materiais cromáticos diversos —preto e branco em relação á cor—, quer na origem do trabalho —decisão pessoal em relação a encarrego—, quer na finalidade —arquivo ou coleção em relação a exposição ou álbum—, quer á procedência —Galiza em relação ao estrangeiro—, quer ao volume —umas poucas unidades em relação a centos ou milheiros de fotografias—. Estas divergências, temáticas e formais, fôrom as determinantes da escolha de quatro profissionais: Jules Gervais-Courtellemont (Avon, 1863 – Cosutevroult, 1931), Jaime Pacheco (Freixo de Espada à Cinta, 1878 – Vigo, 1954), Luis Casado, Ksado (Ávila, 1887 – Santiago de Compostela, 1972) e Ruth Matilda Anderson (Nebraska 1893 – New York, 1983). Sem sombra de dúvida, são Anderson e Ksado as duas grandes figuras protagonistas desta escolma, nomeadamente pola vontade, a sistematização e o rigor

á hora de desenvolverem o seu trabalho, pelo número de imagens fornecidas e pelas condições com que estas chegaram a hoje, em forma de publicações que permitem uma análise demorada das obras respectivas. No caso da norte-americana, a coletânea, desenvolvida entre os anos 1924 e 1926, *Gallegan Provinces of Spain. Pontevedra and La Coruña*, constitui um volume que recolhe um total de 682 ilustrações, abrangendo fotografias realizadas pela própria Ruth Matilda, além de reproduções de gravados ou quadros —cessões de particulares e entidades museográficas— ou colaborações de fotógrafos galegos, entre os que se contam Sarabia, Pacheco, Jiménez, Ksado e Ferrer, ou estrangeiros, como Ruiz Vernacci e Pelai Mas. No que atinge a Ksado, serviu como elemento basilar a publicação *Estampas de Compostela*, dos anos finais da década dos 20, bem como as 42 imagens procedentes das séries 1 a 4 do álbum *Estampas de Galicia*, que véu a luz na década dos trinta, publicações ambas nas que o autor poria especial atenção e, como consequência, mostraria na escolma as suas preferências temáticas e estéticas. As três monografias sinaladas correspondem-se com projetos específicos pessoais, a primeira um encarrego que The Hispanic Society of America fai á fotógrafa de Nebraska, enquanto as *Estampas de Compostela* e *Estampas de Galicia* refletem uma vontade do abulense de apanhar, baixo o prisma da religiosidade, o latejo do viver compostelano. Polo seu lado, Pacheco (provavelmente Horácio) oferece a mostra da reportagem da cidade, realizada em 1929 e aparecida fracionadamente em diferentes meios de comunicação como *Vida Gallega*, mentres que Courtellemont, que apresenta a novidade de realizar fotografia em cores, publicou o seu trabalho no número de janeiro de 1931 da revista *National Geographic*. Cóm-



Santiago. Paço de Gelmires, ca. 1928.

Ksado



Santiago. Fachada e praça de Pratarías, ca. 1928.

Ksado

pre sinalar ademais um dado salientável que atinge ao objeto de estudo, quer dizer a cidade de Santiago. Polas próprias características de Compostela, o seu carácter simbólico, o signo universal que representa, a sua história, não resulta fácil para quem a fotografa fugir da evidência da religiosidade, a onnipresença do clero, bem como a reiteração de pontos de vista previamente explorados. Neste sentido constitui um exercício de didática estabelecemos comparações entre as obras da norte-americana e o abulense para compreendermos as diferentes soluções adotadas perante um mesmo material, pondo-se desta maneira de relevo as distintas subjetividades que subjazerem no feito fotográfico.

A referência anterior ao fator religioso de Compostela é, em grande medida, o sentido que domina na obra de Ksado. Em *Estampas de Compostela*, o império do elemento espiritual católico é absoluto: das 65 fotografias que configuram a publicação, case as duas terceiras partes são de natureza religiosa, praticamente a metade recolhem aspectos amplos ou restritos da catedral, apenas nove mostram temas de arquitetura ou construções civis e só em três o elemento humano apresenta carácter substancial. No que concerne ás fotografias escolhidas para *Estampas de Galicia* o percorrido será semelhante, atendendo ademais ao feito de estarem presentes nesta escolma imagens já aparecidas em *Estampas de Compostela*. Seria a análise da monumentalidade compostelã o roteiro preferente seguido por Ksado na definição da cidade. Uma cidade, a de Ksado, em primeiro termo, *catedrallesca*, em segundo, num sentido mais genérico, *eclesial*, e, finalmente, na que salienta uma notável *arquitectura civil* — edifícios da Universidade, Hospital Real, paços de Fonseca e Raxoi— e

onde, como se tem dito, a pessoa fica, na prática, ausente. Tirando casos anedóticos, em que a figura humana enfeita certas paisagens urbanas —praça de Pratarías ou do Obradoiro onde gentes anônimas passam apressadas—, apenas três mulheres na fonte dos cavalos da Praça de Pratarías, um peregrino no Pórtico da Glória ou os tiraboleiros termando do botafumeiro apresentam projetos de integração do retrato dentro da estrutura geral da obra compostelã de Ksado. Possuidor duma excelente técnica, cujos alicerces teria aprendido no estúdio ourensão de José Pacheco, Ksado fotografou esplendidamente as ruas do Vilar e Nova, às vezes com a chuva desenhando texturas nos solos lajeados, lugares em que a soidade e o silêncio são absolutos e onde a pessoa, mesmo em pleno dia, desaparecera. Em certa medida, a visão fotográfica que Ksado deita sobre a cidade é de natureza arqueológica, centrando a sua atenção num passado —definido pola arquitetura românica, plateresca ou barroca— sagrado e esplendoroso, na esteira dos olhares dum tempo marcado pola influencia intelectual do Seminário de Estudos Galegos e onde a pedra, protagonista basilar, tem mais interesse que os canteiros que a trabalharam ou as leiteiras e vendedoras que a habitaram e triparam. Destarte, não é por acaso que *Estampas de Compostela* venha enquadrada por um limiar de Salvador Cabeza de León, na altura presidente da Academia Galega e membro do Seminário, e que o próprio Ksado pertencesse como sócio e colaborador a dita instituição, achegando no mesmo ano 1927 uma *Aportazón fotográfica á catalogazón de moimentos*. Seja como for, na análise monumental que Ksado desenvolve aprecia-se uma impecável organização fotográfica dos espaços, aspectos sobranceiros quer nos interiores —paço de Gelmírez, cole-



Tiraboleiros da catedral de Santiago, ca. 1928.

Ksado

giada de Sar—, quer nos exteriores, com magníficos tratamentos, por pôr um exemplo, da praça do Obradoiro.

O trabalho de Ruth Matilda Anderson (cuja obra não podemos mostrar pelas condições económicas impostas pela Hispanic Society of America) apresenta notáveis diferenças com o de Ksado, geradas, sem dúvida, pelas específicas motivações de ambos e as expectativas que cumprirem em cada

circunstância: Ksado, talvez movimentado por um sentimento galeguista, por um desejo de registrar as “belezas da Galiza” para estas contribuírem ao conhecimento do país além das suas fronteiras e, como consequência, ao incre-



Santiago. Rúa do Vilar, ca. 1928.

Ksado

mento do turismo, indústria que daquela se tinha por fundamental; Anderson, pela necessidade de satisfazer o encargo que a Hispanic Society of America lhe figura, consistente na documentação de diferentes aspectos da cultura tradicional galega de base material e, notadamente, ainda que não de maneira exclusiva, do traje tradicional. Portanto, se qualificarmos, *grosso modo*, como *arqueológico* o ponto de vista de Ksado, teria de se qualificar de *etnográfico* o da fotógrafa de Nebraska, diferença que aparece com força ao certificarmos, em Anderson, a presença humana em seis de cada dez imagens do volume acima comentado, *Gallegan Provinces*, onde ademais quase uma quinta parte corresponderia á consideração social do retrato —posado, acordo mútuo entre sujeito e fotógrafa, frontalidade, etc—. Ademais desta circunstancia, há-se de ter em conta os contextos fotográficos vividos por ambas personalidades: Ruth M. Anderson estudara em Nova Iorque na escola de fotografia de Clarence White, um fotógrafo fundamental na história da fotografia, no pictorialismo e fundador do movimento da Photo Secession, que lhe forneceu a oportunidade de conhecer diretamente a figuras da relevância de Gertrude Käsabier, Edward Steichen ou Alfred Stieglitz, quer dizer, a primeira linha da fotografia mundial daquela época. De tal maneira que Ruth Matilda possuía uma formação prática, teórica e histórica que abrangia a fotografia pictorialista, a ruptura da volta á nitidez, ou as vanguardas que desde 1914 abrolhavam em Europa, conhecimentos que seria difícil que desfrutasse Ksado, ao achar-se a Galiza, como se sinalou,

em situação periférica do ponto de vista fotográfico.

Juntando na sua pessoa as facetas de fotógrafa, jornalista, colecionista e etnógrafa e alicerçando-se numa disciplina de caráter quase espartano, Anderson fotografou, às vezes quase com visão de entomologista, zocas tradicionais, cônegos, parelhas camponesas, fachadas monumentais, feiras de gado da carvalheira de Santa Susana, cangas e leiteiras nas ruas. Em todo o seu amplo percurso documental seguido na Galiza e, mais concretamente, em Compostela, pode-se perceber a utilização de recursos que, dentro das diferentes tendências fotográficas baseadas em estratégias de matriz realista, Anderson leva a cabo. Nela podem intuir-se a fotografia de objetos ou interiores que alguns dos fotógrafos da *Farm Security Administration*, os seus contemporâneos, realizárom, bem como certos retratos, ateigados de frontalidade, que tirara August Sander. Mais também fortes angulações, como a que nos mostra o paço de Raxoi, igualmente ensaiadas por Pacheco, enunciadoras de novas visões nas que domina a subjetividade, ou nos achegamentos a pequenos pormenores que lembrariam alguma tomada dos fotógrafos da Nova Objetividade alemã.

Pelo seu lado Pacheco —seja este quem for, Jaime de Sousa Guedes Pacheco ou o seu sobrinho Horácio Guedes Mezquita (Freixo de Espada à Cinta, 1899 – Vigo, 1980)— afeito a refletir a monumentalidade que as classes dirigentes de Vigo ergueram nos anos fronteiriços dos séculos XIX e XX, aplicaria o mesmo esquema a Santiago no seu trabalho do ano 1929. Em realidade, em sintonia com Ksado, Pacheco levaria a fim um projeto que semelha cingir-se à pedra compostelã, ainda que fugindo

da religiosidade que desenvolvera o colaborador do Seminário de Estudos Galegos. Desta maneira oferece uma visão do Colégio de Fonseca ligeiramente picada, o qual permite olhar o claustro e o jardim interior, o andar, a torre e o contexto no que se insere o conjunto, definido pela monumentalidade das torres da catedral, método que aplicará de novo numa visão menos convencional que as de costume sobre a praça de Pratarías, numa tomada desde a casa do Cabido. Ao mesmo tempo, parece abandonar a frontalidade que caracteriza o processo docu-



Santiago. Colégio de Fonseca, ca. 1929.

Pacheco

mental para optar pelas profundas angulações, que iteraria na mostra em plenitude do paço de Raxoi, sublinhada polos enca-deados do Hospital Real, e no próprio Hospital, com uma vista desde a escadaria que conduz à praça da Azivecharia. E optará por intensas perspectivas em profundidade das ruas do Franco ou Nova. Fecharia o seu carácter de foto-jornalista registrando o en-terro do arcebispo Manuel Lago González, acontecido em março de 1925. E, para além de todo o anterior, *Pacheco* fabricaria uma imagem para a lembrança histórica, realizada quando se achegava o verão de 1936 e, com ele, a terrível desgraça que os rebeldes do 18 de julho haviam promover.

A fotografia à que nos referimos foi tomada com o fim de des-



Santiago de Compostela, ca. 1929.

Pacheco



Enterro do arcebispo Manuel Lago González, 1925.

Pacheco

envolver uma campanha publicitária da empresa automobilística cujo veículo aparece na imagem da praça do Obradoiro e, com total segurança, está obtida desde um ponto elevado que se situa no paço de Raxoi, conseguindo abranger um amplo campo que se alastra do cimo das torres da catedral até o solo situado já mui perto do devandito paço, o que permite alviscar as sombras do edifício projetadas no chão da praça. Completam o desenho um carro e uma longa faixa sobre o solo, que permite ler o termo semicortado [AUTO]NOMIA, seguido duma estrela de cinco pontas — símbolo utilizado como sinónimo de proteção, segurança, liberdade ou emancipação— escoltada superior e inferiormente polo termo afirmativo SI. A potencia da imagem vem reforçada pola ausência de gente na praça —apenas cinco pessoas—, polo picado

—que fornece um ponto de vista de privilegio— pelas sombras projetadas no chão —que centram a atenção sobre a mensagem escrita— e pola incógnita que decreta o home que parece observar atentamente a viatura, tudo isto demarcado pola imensa fachada que age como um pano de fundo no que tem lugar a ação. A imagem, inevitavelmente, trabalha como um elemento reconstrutor da memória, obrigando a imaginar ou sonhar como teria sido o processo de construção nacional galego se apenas umas semanas mais tarde não se tivesse produzido o golpe militar.

A figura do francês Jules Gervais Courtellemont apresenta notórias diferenças ao compará-la com as consideradas previamente. Do ponto de vista técnico, é o único que emprega o autocromo, um processo de obtenção de fotografia a cores, inventado pelos irmãos Lumière, apresentado na Academia de Ciências de Paris em 1904 e que deitava resultados atraentes de natureza pictórica, o que popularizou o seu uso até meados da década dos trinta, momento em que apareceu a primeira película positiva, Kodachrome. Tematicamente, talvez consequência da sua infância em Argélia e da sua posterior conversão ao islamismo, Courtellemont mostrou pendor ao registro do longínquo e exótico, empatando neste sentido com a fotografia de viagens do século XIX. Como consequência da sua paixão viageira e desse pendor polo afastado no seu arquivo xorde uma grande variedade temática que cristalizava na aparição de dançantes asiáticos, ciganas espanholas, elefantes hindus, bailarinas egípcias, pintores de cavalete europeus ou outras inesperadas figuras. Estilisticamente —e as imagens tiradas na capital da Galiza constituem uma boa mostra disso— segue a linha que marca a prática do autocro-



Santiago. Hospital Real. Autocromo 1929. (Original en cores)

Gervais Courtellemont



Vista geral de Compostela. Autocromo, 1929. (Original em cores)

Gervais Courtellemont

mo, concretizada num emprego cuidadoso do enquadramento e na ordenação do espaço no interior da placa fotográfica, na utilização de efeitos dramáticos e numa mistura de elementos procedentes da atitude documental e da pictorialista, além duma estratégia de fusão de pontos de vista impressionistas e pós-impressionistas ao se descompor a cor nas suas imagens em pontos que geram luminosidade, suavidade de foco e matizes oníricos.

O trabalho realizado por Courtellemont na Galiza responde inteiramente ao plano que se vem de desenhar e do que se deduz uma prática que opera segundo alguns critérios que teriam a ver com qualquer coisa que lembrasse a *fotografia encenada*, afirmação que compre tomar com extrema prudência

ao se tratarem o número de tomadas feitas, e conservadas, na Galiza inferiores a uma dezena. Atualmente conhecem-se um total de três autocromos obtidos em Santiago, provavelmente em 1929. Dous deles correspondem a vistas genéricas da cidade: a primeira realizada dum ponto situado ao começo do passeio da Ferradura —que se havia converter num lugar convencional de fotografado de Compostela ao longo de décadas— mostra o bairro das Hortas em primeiro plano, enquanto ao fundo se ergue a catedral e a parte traseira do paço de Raxoi, ficando em primeiríssimo termo uma rapariga e uma mulher vestida com o traje tradicional galego, ambas as duas a admirarem o conjunto fotografado; a segunda, uma panorâmica que o autor situa “from the fountain of Santa Maria”, ainda que, em realidade, foi obtida desde a fonte de Santas Marinhas, em Sar, onde, de novo, uma parelha feminina expressamente situada e vestida com vestiário requintado, feitio urbano e já não estritamente popular, olha á sua frente, mentres, em clara alusão à existência duma fonte, uma selha pousa sobre uma plataforma e os campos se alastram sobre o arrabalde de Sar e, ao fundo, novamente a cidade onde se erguem os prédios eclesiásticos que a definem. Finalmente, uma terceira fotografia algumas pessoas na porta do Hospital Real na praça do Obradoiro, onde a parelha feminina, mais uma vez, se mostra. Exotismo, pictorialismo, cor, constituem a proposta do fotógrafo francês que, ao pé dos discursos de feitio documental, jornalístico, etnográfico, preto e branco de Anderson, Ksado ou Pacheco, configuram conjuntos de possíveis interpretações formais da Compostela que, entre duas guerras, vivia uma das suas etapas basilares.

BIBLIOGRAFIA

- ANDERSON, R.M., *Gallegan provinces of Spain. Pontevedra and La Coruña*. New York: The Hispanic Society of America. 1939.
- CASTELAO, C., *As orixes da fotografía en Galicia. Estudos composteláns do XIX*. Santiago de Compostela: Ed. Alvarellos. 2018.
- HANNAVY, J., *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*. New York: Ed. Routledge Taylor & Francis Group. 2008. Pp. 321.
- KSADO. *Estampas compostelanas*. Madrid: Ed. Gráficas Villarroca. 1927.
- LÓPEZ DE LA VEGA, "El artista Ricaud". *La Oliva. Periódico de política, literatura e intereses materiales*. Vigo. 9 de julho de 1856. Pp. 2-3.
- SOUGEZ, M.L., *Historia de la fotografía*. Madrid: Ed. Cátedra. 1981.
- VAQUEIRO, V. "Pacheco, testemuña dun século". Em López Mondejar, P. (ed.), *Pacheco, a memoria dun tempo e dun país*. Barcelona: Ed. Lunweg. 2002.
- ARIZZOLI, L., "Autochromes by Etienne Clémentel (1864-1936)": Études photographiques [Online], 35. Printemps 2017. En <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3613>
- Australian War Memorial: "Captured in colour: rare photographs from the First World War."
- Jules Gervais Courtellemont (1863-1931)". En <https://www.awm.gov.au/visit/exhibitions/captured/french/gervais>
- *Vida Gallega*. 10 de abril de 1929, pp.18 e 19; 10 de maio de 1929, p.17; 20 de maio de 1929, p.36 e 10 de xuño de 1929, p.44.