

Número

5

Marzo 2025

Cuadernos Fotodoc

Grupo de Investigación Fotografía y Documentación
Universidad Complutense de Madrid

Colaboran en este número

Maite Díaz Francés
Beatriz de las Heras Herrero
Antonio Cabello
Luis Castelo Sardina
Reyes Utrera
Carlos Vega Hidalgo
Susana Oñoro
Juan Luis de la Rosa
Johanna Rosbäck
Aída Páez del Solar
Sofía Rengel



www.ucm.es/grupofotodocum/

ISSN: 2660-5910

Cuadernos Fotodoc

Grupo de Investigación Fotografía y Documentación
Universidad Complutense de Madrid

Comité Editorial

Juan Miguel Sánchez Vigil

Antonia Salvador Benítez

María Olivera Zaldua

Mónica Carabias Álvaro

Alicia Parras Parras

Lara Nebreda Martín

Federico Ayala Sorensen

[Universidad Complutense de Madrid]

Antonio Ruiz Rodríguez

[Universidad de Granada]

Pilar Irala Hortal

[Universidad San Jorge, Zaragoza]

Georgina Araceli Torres Vargas

[Universidad Nacional Autónoma de México]

Maqueta: María Olivera Zaldua

© De los textos: los autores

© De las ilustraciones: los autores

Se autoriza la reproducción de los textos
citando el /la autor/ra y la fuente

Editorial

*Fotografía. Libros y revistas. Estudios analíticos. Mirar y remirar los libros y las revistas de fotografía desde las propias publicaciones es el propósito de este cuaderno que responde a las Jornadas organizadas por el Grupo de Investigación Fotodoc. Se estructura en dos apartados: Libros y Revistas. En el primero Maite Díaz Francés se ocupa de revisar la obra *Industrial Madness* de Elisabeth Anna McCauley, profundo estudio que pone en valor contenido y continente; y Beatriz de las Heras se acerca a los "minuteros", cuya huella en la producción de documentos permite recuperar la memoria.*

*En cuanto a las revistas sobre fotografía, Antonio Cabello realiza un viaje histórico por *Arte Fotográfico*, Luis Castelo analiza *FV (Foto-Video Actualidad)* y la estadounidense *Photo Techniques*, y Johanna Rosbäck presenta *Black+White Photography*, todas ellas indiscutibles referentes en la historia de la fotografía. Se completa esta parte con el estudio de Reyes Utrera sobre las ilustraciones de *Reales Sitios*, sin duda la revista emblemática sobre el patrimonio nacional.*

Al conjunto anterior se añaden cinco trabajos científicos de contenido diverso: guerra civil (Carlos Vega), teatro (Susana Oñoro), antropología (Juan Luis de la Rosa), televisión (Aida Páez) y moda (Sofía Rengel).

Pasen y lean.

Juan Miguel Sánchez Vigil

GI_Fotodoc

Marzo, 2025

La fotografía



Libros y revistas de fotografía

Juan Miguel Sánchez Vigil

Contenido

Editorial

La fotografía

[1] Libros sobre fotografía

- 8 *Industrial Madness: commercial photography in Paris, 1848-1871, la innovadora obra de Elisabeth Anne McCauley*
Maite Díaz Francés. Archivo Contemporáneo de Navarra
- 15 *Fotografías al minuto. Crónica visual matritense*
Beatriz de las Heras. Instituto de Cultura y Tecnología (Universidad Carlos III de Madrid)

[2] Revistas sobre fotografía

- 22 *Arte Fotográfico, de escuela a universidad*
Antonio Cabello. Revista Arte Fotográfico
- 33 *Dos casos de revistas técnicas de fotografía: FV (Foto-Video Actualidad) y Photo Techniques USA*
Luis Castelo Sardina. Universidad Complutense de Madrid

[3] Revistas ilustradas

- 41 *La revista Reales Sitios a propósito de su archivo fotográfico*
Reyes Utrera. Patrimonio Nacional

[4] Comunicaciones

- 49 ***Las imágenes como arma y testimonio: El milagro de Toledo y las fotografías redescubiertas de Jorge Garcia***
Carlos Vega Hidalgo
- 53 ***Revista El arte del teatro: del retrato a la fotografía escénica***
Susana Oñoro
- 61 ***La mirada del Tonyalux. Chiapas: el fin del silencio***
Juan Luis de la Rosa Municio
- 69 ***Black + White Photography. Publicación mensual de fotografía e imagen***
Johanna Rosbäck
- 72 ***Los últimos días de Franco. Pausa. Los primeros días del Rey en RTVE***
Aída Páez del Solar
- 76 ***La democratización de la moda en España. Telva***
Sofía Rengel Ruiz

[1] Libros sobre fotografía

***Industrial Madness: commercial photography in Paris, 1848-1871*, la innovadora obra de Elisabeth Anne McCauley**

Maite Díaz Francés. *Archivo Contemporáneo de Navarra*

Introducción

La gran producción generada durante los últimos cien años en torno a la historia y técnica de la fotografía dificulta la elección de una sola obra que permita reflexionar sobre su valor como fuente y, en general, sobre su aportación a la disciplina. Ciertamente, existen obras ineludibles, cuyas aportaciones supusieron un hito, como es el caso de *History of Photography* (1937) de Beaumont Newhall, que por primera vez se centró en los fotógrafos y sus producciones frente a una historia basada puramente en la técnica. Su innovador enfoque influyó en los estudios de generaciones posteriores como fue el caso de la norteamericana Elisabeth Anne McCauley, doctora por la Universidad de Yale (1980), cuya interesante producción científica se centra en la cultura visual de los siglos XIX y XX, especialmente en la historia de la fotografía y en concreto en la formación institucional de la fotografía comercial. Entre sus obras más importantes e innovadoras destacan su monografía sobre Disdéri y el negocio de la *carte de visite* (1985) o su estudio sobre el ámbito industrial y comercial en la Francia del siglo XIX titulado *Industrial Madness: commercial photography in Paris, 1848-1871*, publicado en 1994, hace justamente 30 años.

Aunque ambas publicaciones son relevantes, *Industrial Madness* tuvo una mayor repercusión en el ámbito científico norteamericano y francés debido a que abordaba una temática, la historia comercial y empresarial de la fotografía, que hasta el momento había eludido el escrutinio de los historiadores y documentalistas por la difícil tarea que significaba rastrear y posteriormente analizar las fuentes primarias como escrituras notariales, facturas o anuncios, así como tomarse la molestia de ir más allá de la información y del puro estudio estético que ofrecen las copias fotográficas. Y eso es precisamente lo que ofreció McCauley en este trabajo de investigación, en el que invirtió más de 10 años, y que surgió de su frustración ante la inexistencia de un estudio de la fotografía como industria y profesión. Su valentía para abordar toda la documentación en conjunto marcó tendencia y se ha convertido en una fuente fundamental de consulta para las investigaciones en torno al negocio y el comercio fotográfico durante la segunda mitad del siglo

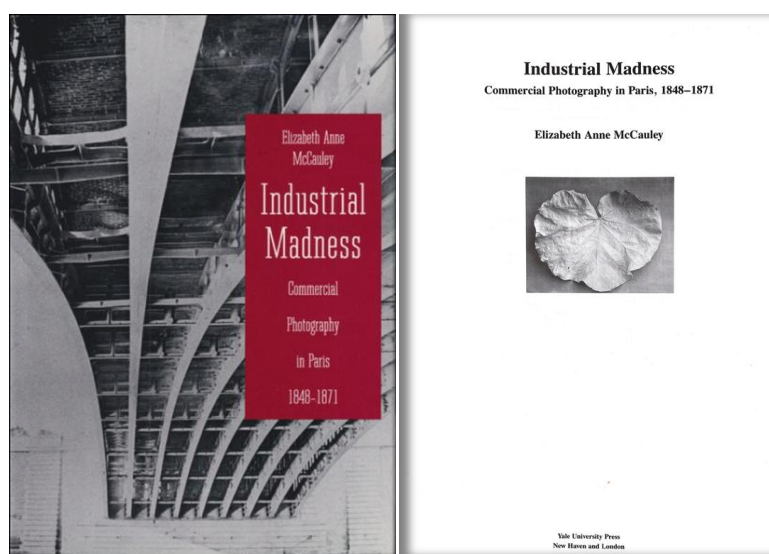
XIX, ya no sólo por los argumentos que ofrece, que muchos han trascendido en el tiempo y siguen siendo vigentes, sino por la importancia que supo otorgar a determinadas temáticas que hasta ese momento habían sido arrinconadas por algunos sectores académicos y por su cuestionamiento y planteamiento de preguntas retóricas muy generales, que dejó en muchos casos sin respuesta, y que han permitido y permiten seguir reflexionando y abrir nuevas vías de investigación.

***Industrial Madness* o la “Locura industrial” en la Francia del siglo XIX**

La obra toma su título de una crítica realizada por Charles Baudelaire al Salón de 1859 y directamente a la fotografía y al creciente entusiasmo por la industrialización fomentada por el Bonapartismo. De hecho, centra su argumento en la Francia de finales de la Segunda República y el Segundo Imperio, entre 1848 y 1871 en la que analiza el uso de la fotografía, en palabras de la propia McCauley (1994: 5), como “voz de la clase dominante dirigida al pueblo” y sobre todo “el importante papel —en gran medida indirecto y ciertamente nunca debatido en las cámaras legislativas o en la corte imperial— del gobierno de Napoleón III en la definición de la fotografía como un nuevo medio comercial” (McCauley, 1994: 8). Además, la obra explora “no sólo cómo la fotografía pasó de ser una curiosidad novedosa a una parte aceptada y vital del entorno urbano, sino también porqué su atractivo era tan poderoso y sus aplicaciones tan diversas” (McCauley: 1994: 1). Como objetivo secundario, la autora se propuso corregir algunas inferencias erróneas que hasta ese momento se habían producido por enfoques demasiado estrechos sobre los fotógrafos comerciales o aficionados, al énfasis excesivo en la estética o por las conexiones con el mundo del “arte elevado”.

Entrando en la estructura de la obra, esta se encuentra dividida en dos partes claramente diferenciadas. La primera, tras una interesante introducción donde la autora asienta sus propósitos, presenta en dos capítulos, una panorámica sobre cómo se desarrolló y consolidó la identidad profesional del fotógrafo y sobre cómo aparecieron y evolucionaron las diferentes tipologías de negocios fotográficos durante el Segundo Imperio francés. La segunda parte, en cambio, se compone de cinco estudios de caso o capítulos sobre los géneros fotográficos más importantes desde el punto de vista comercial del momento, cuya narrativa se sustentó en las figuras de cuatro fotógrafos que dominaron cada uno de estos géneros como

fueron Nadar, Braquehais, Collard y Aubry. Como colofón a la obra, además de un magnífico ensayo titulado "Bonapartismo y fotografía", McCauley incluyó un apéndice sistemático que se convirtió en uno de los primeros listados que recoge los estudios de "Artistas fotógrafos" de París, que extrajo principalmente del *Almanaque del comercio Bottin y Didot* desde 1853, así como de otras fuentes documentales. Además, toda la narrativa se vio reforzada por un extenso aparato crítico que se puede consultar al final en el apartado de notas, por una amplia hemerografía y bibliografía y sobre todo por una perfecta selección de imágenes icónicas del Segundo Imperio francés que acompañan al lector a lo largo de todo el relato.



Portadas exterior e interna de la obra de McCauley (1994).

Fotógrafos y negocio a través de la documentación y la estadística

Descendiendo al discurso de la obra, y entrando en el análisis de la primera parte, en el primero de los capítulos, "Fotógrafos: imágenes y realidades", McCauley profundiza a través de fuentes literarias y hemerográficas coetáneas principalmente en la evolución de la figura del fotógrafo y en los tipos de fotógrafos que surgieron a medida que se fue implantando la práctica fotográfica. Asimismo, y de una manera secundaria, la autora también se preocupó por esclarecer cómo los fotógrafos fueron vistos por sus propios coetáneos o por los propios historiadores de la fotografía, además de explorar inquietudes entre las que se encontraba la de compartir "las expectativas y aspiraciones de sus clientes" (McCauley, 1994: 101), es decir, lograr formar parte de la alta burguesía, y en cómo los fotógrafos pronto se preocuparon por proteger su producción intelectual. Temas que hasta

el momento sólo se habían planteado de forma sucinta y que hacen de este capítulo novedoso en la profundidad de su tratamiento.

Una vez presentado inteligentemente al profesional, el fotógrafo, McCauley deleita al lector con un capítulo dedicado al negocio fotográfico, en el que utiliza para ratificar sus argumentaciones estadísticas y mapas elaborados por la propia autora y donde por primera vez se ofrece un estudio pormenorizado no sólo de la evolución, sino de la aparición de los diferentes tipos de negocios fotográficos, desde el ambulante, pasando por el estudio fotográfico de asiento en las azoteas, hasta el famoso templo de la fotografía. Además, en su discurso proporciona como novedad un análisis de la solvencia de los diferentes tipos de negocios fotográficos, planteando por primera vez la suposición de que el mercado cambiante y la alta competencia provocaron que los estudios fotográficos terminaran en la mayor parte de las ocasiones endeudados y sucumbiendo en el mercado. Una hipótesis que sigue vigente hoy en día y que la propia McCauley corroboró a través de testimonios sobre la vida dura del fotógrafo, exenta de recompensas garantizadas. A lo que sumó también, según la propia autora, la frustración que supuso para muchos fotógrafos no obtener movilidad social ascendente a la alta clase burguesa.

Cinco temáticas para ilustrar la industria y el mercado fotográfico

En la segunda parte del libro, McCauley nos ofrece adentrarnos en el mercado de los géneros fotográficos más demandados, en concreto en el retrato, en la fotografía erótica, en el ferrocarril y las obras públicas, en el diseño y en las reproducciones de obras de arte, a través de diversos personajes, cuyas trayectorias biográficas y profesionales, cual cicerones, sirven para aumentar el conocimiento sobre la evolución industrial y el mercado fotográfico de la época.

El primer capítulo dedicado al fotógrafo Félix Tournachon, más conocido por su seudónimo Nadar, y la relación que este mantuvo con el comercio del ámbito Bohemio es, sin duda, uno de los que más trascendió y se criticó en reseñas como la de Aubenas (1994: 87), que no comprendió la elección de este autor para hablar de la producción de retrato, ya que para la francesa no representaba el arquetipo de fotógrafo como sí lo hacía otros como Pierre Pettit, o Judith Wechsler (1995: 335), que reprochó a McCauley de sobre teorizar sus argumentos y basarlos únicamente en cuestiones de clase, políticas y económicas. Cierto es que el fotógrafo Nadar tradicionalmente ha sido tratado por la historiografía francesa a modo de héroe y con un lugar

preeminente dentro de la vanguardia artística parisina de la segunda mitad del siglo XIX. Ante esta tradicional visión historiográfica, McCauley se arriesgó y se adentró en su trayectoria profesional deconstruyendo sus temáticas, estilos, prácticas comerciales e incluso lo preconcebido en torno a la personalidad y ambiciones del propio fotógrafo. Su seudónimo, según McCauley (1994: 107) “refleja una fractura en su personalidad, una división entre lo que quería proyectar al público y lo que era por nacimiento y educación”, es decir, burgués. Unas afirmaciones que algunos autores como Wechsler (1995: 335) criticaron por no dar margen en sus explicaciones de ir más allá de las expectativas de la clase social. Asimismo, McCauley (1994: 102) considera que las fotografías de Nadar con su círculo de amistades se pueden ver como una forma de sacar provecho de la contracultura, ya que se alimentó “del mito del artista bohemio que lucha por la verdad y la belleza en su mundo materialista y filisteo”, un comentario que fue duramente criticado de nuevo por Wechsler (1995: 335), ya que consideró que en la visión de McCauley no había logro artístico que no fuera reductible al comercio. A estas cuestiones se unió también, una crítica al escaso análisis individualizado de los retratos de Nadar. No obstante, por cómo está configurada la obra, y al no ser una monografía específica del fotógrafo se entiende perfectamente que McCauley se centrara en aspectos generalizados con observaciones acertadas basadas en testimonios manuscritos coetáneos al fotógrafo sobre el uso de la luz según las demandas de los modelos, las diferencias de poses entre hombres y mujeres o la forma en la que utilizó Nadar el traje, como sabemos un habitual significante de la clase y la profesión, con el que el fotógrafo jugó habilidosamente para situar al modelo fuera de las convenciones burguesas y del retrato convencional.

Junto al retrato, existió otro género fotográfico que contó con una gran demanda comercial durante la segunda mitad del siglo XIX, se trata de la fotografía erótica y pornográfica, que McCauley analizó en el segundo capítulo a través de la producción principalmente del fotógrafo sordomudo Bruno Braquehais. Aunque en realidad McCauley (1994: 153) priorizó en su narrativa exponer “el vasto mercado de carne femenina que surgió durante el Segundo Imperio”, y que realizó a través de un ávido rastreo de los estudios de desnudo, en cuyo análisis entrelaza las leyes que motivadas por la moral restringían este tipo de producción, así como evidentemente las consecuencias de su distribución con el análisis de los perfiles de los modelos y los clientes que consumían este tipo de fotografía. Este capítulo fue

ampliamente también criticado por Green (1995: 149) que consideró ingenuo por parte de la autora ignorar excelentes historias culturales y sociales que tratan las interrelaciones de clase y género. No obstante, la crítica alabó la parte del capítulo dedicado al destino final del estudio de Braquehais, donde McCauley analiza imágenes icónicas de la Comuna de París.

Siguiendo con el relato, la segunda parte aborda otro tema fundamental en el estudio de la fotografía, el papel de esta en la modernización y mecanización durante el Segundo Imperio francés. Titulado "Collard, la máquina y el Estado" permite a McCauley rastrear el auge de la fotografía industrial y de la ingeniería a través del fotógrafo Collard, máximo notario del nuevo entorno urbano de París, cuya obra le concede detenerse en la expansión del ferrocarril y criticar la reestructuración urbana de París. Es un capítulo interesante en argumentos y en cómo la autora define y acerca el papel de los fotógrafos que registraron el nuevo entorno urbano y las obras públicas al lector, a los que, obviando todo lenguaje académico, define en algunas ocasiones como pistoleros "a sueldo disponibles para cualquiera que pagara" (McCauley, 1994: 196); en otras los equipara con un espía, pues "la posición de la cámara no sólo congelaba a los trabajadores en sus puestos y registraba el proceso de la construcción, sino que imitaba a la función del capataz y los supervisores, que a veces aparecían en el cuadro" (McCauley, 1994: 204).

Conclusiones

Para Elisabeth McCauley la labor de escribir esta obra significó "una considerable transformación de" su "universo mental" (McCauley, 1994: XV). Probablemente, hoy en día no tenga un efecto tan conmovedor en el lector con una base consolidada sobre la fotografía por el gran avance que se ha dado en el conocimiento del fenómeno fotográfico, pero sí puede ser significativa su lectura para todos aquellos que se acercan por primera vez. Así, con sus aciertos y con sus puntuales desatinos, *Industrial Madness*, constituye una importante contribución a la literatura sobre la fotografía del siglo XIX y su éxito probablemente ha radicado: por un lado, en la habilidad de McCauley para introducir sutilmente mediante una narrativa dinámica y fascinante aquellos elementos de influencia social, política, económica y social que moldearon la naturaleza de la práctica fotográfica; por el otro, en su continuo diálogo con el lector al que plantea preguntas retóricas generales que aún hoy en día pueden volver a ser repensadas, pues tal y como ya se cuestionó la propia

McCauley (1994: 300), "¿cuál es la importancia y el significado del triunfo de la fotografía?".

Referencias bibliográficas

- Aubenas, S. (1994): Elizabeth Anne McCauley: Industrial Madness. Commercial Photography in Paris, 1848-1871. New Haven et Londres, Yale University Press, 1994. *Revue de l' Art*, 110, pp. 87-88.
- Crary, J. (1996): Industrial Madness: Commercial Photography in Paris, 1848-1871. *The American Historical Review*, 101 (3), p. 855.
- Green, D. (1995): Industrial Madness: Commercial Photography in Paris, 1848-1871. *Journal of Design History*, 8(2), pp. 147-149.
- Kelly, J. (1995): Industrial Madness: Commercial Photography in Paris, 1848-1871. *Nineteenth-Century French Studies*, 23(3/4), pp. 559-560.
- McCauley, E. A. (1985): A. A. E. *Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph*, New Haven, Yale University Press.
- McCauley, E. A. (1994): *Industrial Madness: Commercial Photography in Paris, 1848-1871*, New Haven, Yale University Press.
- Wechsler, J. (1995). Atget's Seven Albums by Molly Nesbit and Industrial Madness: Commercial Photography in Paris by Elisabeth Anne McCauley. *The Art Bulletin*, 77(2), pp. 333-336.

Fotografías al minuto. Crónica visual matritense

Beatriz de las Heras. *Instituto de Cultura y Tecnología (Universidad Carlos III de Madrid)*

La mirada atenta

Vivimos en una sociedad hipervisualizada (Mraz, 2021) en la que se da más importancia al acto de producir imágenes que al acto de observarlas o entenderlas, pero hubo un tiempo en el que se reivindicaba que el acto de captar debía precederse de un ejercicio de atención y contemplación.

Para poner en valor la mirada curiosa de un observador de la realidad proponemos la recuperación de "Fotografías al minuto", un foto-libro publicado por Sala Editorial en el año 1972 y que tiene su origen en siete cuadernos sueltos de Ediciones Alfaguara que se publicaron entre mayo 1965 y octubre de 1966 bajo el título "Nuevas escenas matritense. Fotografía al minuto". Se trata de un trabajo firmado por Camilo José Cela con el acompañamiento fotográfico de las imágenes tomadas por Enrique Palazuelo.

Podemos señalar tres razones que influyeron decisivamente en esta producción. La primera, la importancia de este tipo de foto-libro en la década de los años 60 por el resurgimiento del género costumbrista y la fascinación por los espacios urbanos. Como ejemplo, "Buenos Aires, Buenos Aires", un volumen de 1968 con las fotografías de Alicia D'Amico y Sara Facio y los textos de Julio Cortázar, que en aquel momento se encontraba exiliado en París.

La segunda es la influencia de la colección "Palabra e Imagen" de Lumen. La serie fue publicada entre 1961 y 1985 y se inició cuando el fotógrafo Jaime Buesa propuso a la editorial Lumen en 1961 "Libro de juegos para los niños de los otros", que incluía los relatos de Ana María Matute. Fue muy importante en España ya que impulsó la fotografía documental y neorrealista y a fotógrafos como Joan Colom, Xavier Miserach, Ramón Masats, Jaime Buesa, Catalá-Roca, Oriol Maspons, Francisco Ontañón, entre otros (Fernández y Ortiz-Echagüe, 2014). Muchos escritores aceptaron el reto de la colección, como la mencionada Matute, Miguel Delibes, Rafael Alberti, Mario Vargas Llosa, Pablo Neruda, dando como resultado duplas de gran valor documental como la formada por Miguel Delibes y Oriol Maspons en "La caza de la perdiz roja" (1963) o la de Pablo Neruda y Sergio Larraín en "Una casa en la arena" (1966).

La tercera razón es la curiosidad innata del propio Cela que le convirtió en un "mirón" de su tiempo, una habilidad que hacía que el

acompañamiento de la fotografía fuera muy oportuno. El primer contacto de su obra con la fotografía se produjo en "Viaje a la Alcarria" (1948), que fue publicado con instantáneas tomadas por el austriaco Karl Wlasak y que le sirvieron para ilustrar su caminar por la meseta española. Más interesante como antecedente de nuestro objeto de estudio es "Doce fotografías al minuto" del "El gallego y su cuadrilla, y otros apuntes carpetovetónicos" publicado entre 1949 y 1965. El relato está formado por doce apuntes que se publicaron en la revista Destino entre el 11 de octubre de 1952 y el 21 de marzo de 1953, y tiene como protagonista al fotógrafo ambulante Sansón García, que cuenta al narrador sus experiencias a partir de las fotografías que ha tomado en su periplo por los pueblos de España (Moreno, 2016). El antecedente más próximo es su colaboración en la colección "Palabra e Imagen" con "Izas, rabizas y colipoterras", foto-libro escrito en 1964 y que tuvo como base las imágenes que tomó Joan Colom de las prostitutas del Barrio Chino de Barcelona.

Todos estos trabajos no dejan de demostrar la fascinación *vouyerista* de Cela, tal y como expresó en "Elogio del mirón" en 1953:

"El mirón es el hombre con alma de árbol que necesita ver la vida de los otros hombres para poder escuchar, casi como sin querer, el tímido latido de su propio corazón. El mirón es el hombre espejo –por eso se asusta cuando se ve reflejado en la luna de los escaparates-, el hombre que vive en los demás..., el hombre que, en los momentos de tránsito, llega a olvidarse de sus mismas carnes para ser, según la exacta expresión del pueblo, todo ojos" (1976, 224-225).

Crónica visual matritense. Años 50

Si retomamos el estudio del volumen, Camilo José Cela decidió que el subtítulo de la colección de Alfaguara se convirtiera en el del libro de Sala Editorial como homenaje a una colección que nació, pero que no llegó a crecer, tal y como señaló en la introducción del volumen: "Aviso para descarriados".

En esta introducción también explicó al lector cómo había surgido el proceso creativo, en el que los dos autores trabajaron de forma independiente:

“Para mí tengo que el título que ahora le doy es oportuno para la mercancía que brindo ya que Enrique Palazuelo y yo -él por su lado y con sus artes y yo por el mío y con las mías- anduvimos por el Madrid de los años 50 tratando, con herramienta diferente, de buscar lo mismo: el latir quedo o tumultuario, resignado, sublevado y atónito, de la vida callejera, ese milagro que Dios produce cada mañana y -para mejor fortuna de todos- sin cansarse jamás de hacerlo” (Cela y Palazuelo, 1972, 7).

El resultado, un foto-libro en el que se relata la vida cotidiana de las barriadas de Madrid en la década de los años 50. Está dividido en 7 partes, respetando el número de revistas publicadas, a las que titula en función del número de carretes tomados por Palazuelo. Cada parte relata 9 historias. En total, 63 fotorrelatos con 65 fotografías en las casi 300 páginas en las que se retrata la calle, las verbenas, los establecimientos típicos de la época o los parques de la ciudad, mientras madrileños trabajan, descansan, se divierten o, simplemente, ven pasar la vida. Por ejemplo: “Gimoteo para el día de Navidad”, relato 4 del cuarto carrete, nos presenta la vida de la vedete Conchita Miranda, desde la guerra hasta que terminó sus días como indigente, pasando por su amorío con un hombre que le dejó tuerta de una paliza, tras lo que se casó con un practicante del que enviudaría. La historia se cierra el día de Navidad cuando se encuentra con su amor de juventud. Todo ello es ilustrado con una fotografía en la que una anciana sentada en el suelo pide limosna ante el establecimiento “Veguillas” y la mirada indiferente de los transeúntes.

Si nos adentramos en el análisis del volumen, en la mayoría de las ocasiones la fotografía es el detonante de la historia, por ejemplo, en el relato 4 del segundo carrete: “Espanich typical botijo”. En él se recoge la historia de un vendedor ambulante (a quien llama “Rafael Campullas, Chato de las Juridicciones”) que trabaja en la zona de Atocha con la única compañía del burro Clavelón. El relato le sirve para, al margen de presentar al personaje, criticar el turismo que llega a la ciudad. Fotografía, relato costumbrista y crítica colateral y ácida es común en todas las historias.

En otras ocasiones, la fotografía ilustra la propia vida del escritor, como en la última historia del primer capítulo cuando, aprovechando que Cela va a viajar a Estados Unidos, emplea la fotografía de un hombre y un niño que son retratados por la espalda

mientras se alejan del fotógrafo durante su paseo por el Parque de El Retiro. En el texto se menciona la despedida de Don Camilo y su sobrino Jorgito siendo evidente que la fotografía no retrata a estos dos actantes. Como curiosidad, en el texto Cela bromea con la posibilidad de, algún día, obtener el Premio Nobel.

También cabe destacar la meta-referencia a la fotografía. Ya en el relato del vendedor ambulante de botijos se menciona cómo éste va cobrar al fotógrafo por hacerle fotos, o en el caso de la historia 9 del carrito sexto: "El retratista Hermelando". Se trata de la historia de un minuterero que recuerda al personaje de Sansón García.

"El retratista Hermelando hacía los retratos en negro y en sepia, a elegir; en trébol, de rombo y de corazón, que a su vez se subdividían en otras tres; para mandar al pueblo, para mandar a la mili y para mandar a Alemania; éstas eran tan tristes que, a veces, hasta se perdían en el correo. ¿Negro o sepia? ¿Mande? Que si lo quiere usted en color negro o de color de zapatos, vamos, o séase marrón, cuesta lo mismo. ¡Ah ya! Pues no sé... como usted quiera... marrón, yo creo que marrón..., es para mandar a Alemania, a mi novio... El retratista Hermelando hacía los retratos en negro y en sepia, a elegir; en ocasiones, le salía algún trabajo fino, iluminado a mano, con los labios de coral, la carne de color, los ojos y el pelo copiados de la naturaleza con todo primor y un pincelito. ¿Lo quiere usted iluminado a mano? ¡Trabajo fino! ¿Mande? Que si lo quiere usted dado de color con un pincelillo especial y acuarela de importación. ¿Mande? Que si quiere que le pinte los labios y los ojos, ¿me entiende? Sí, señor; si que le entiendo- ¿En el retrato quiere usted decir, o antes? ¡No, hija; antes, no! ¡En el retrato!".

Expertos que han analizado la obra de Cela, como Christoph Rodiek, reflexionan sobre cómo este trabajo, lejos de basarse en hacer comentarios referenciales sobre las imágenes, las incluye en su universo ficcional rompiendo así con la tradición costumbrista decimonónica donde la imagen resaltaba los aspectos más evidentes del texto. Según Rodiek, "Cela lee las fotos a su personalísima manera y tiende, progresivamente, a deformar a los personajes" (2008, 129).

“Si la fotografía de Palazuelo nos presenta al pobre que observa atentamente el lujoso escaparate como una referencia a las desigualdades de la estratificada sociedad española de los años cincuenta y sesenta, el texto de Cela transforma la figura de la foto en un personaje ficticio y lo hace partícipe del juego, lo convierte en el creador de otros tantos personajes, incluyendo a uno que podría ser el propio escritor” (Amorin, 2023, 49-50).

¿Y si esta aparente originalidad literaria fuera, en realidad, fruto de una respuesta más mundana? En el año 2012, mientras realizaba una estancia de investigación en Buenos Aires, colaboré con el Museo Hispanoamericano Fernández Blanco. Allí conservan unos positivados en papel de fotografías del Madrid de los años 50 que reconocí rápidamente. Se trataba de las imágenes publicadas en “Fotografías al minuto”. Habían llegado al Museo por donación de las Hermanas Castellano (Mabel y María Castellano Fotheringham), con las que me entrevisté.

Enrique Palazuelo emigró a Argentina para explotar unas tierras que había adquirido a las afueras de la ciudad de Buenos Aires. Durante su estancia, mantuvo una relación de amistad con las hermanas, trasformada en romance con una de ellas. Las hermanas cuentan que el fotógrafo recibió en su rancho un paquete remitido por Cela un día del año 1966. Se trataba de la colección completa de revistas que había publicado en Alfaguara. Según cuentan, produjo una gran sorpresa en el fotógrafo ya que nunca tuvo noticia de que Cela fuera a utilizar las imágenes en una publicación. Se las cedió al escritor cuando decidió abandonar España y migrar a América, como regalo de despedida, y le permitió que hiciera con ellas lo que deseara tras su partida. En la actualidad, esas copias que conservó Cela se custodian en el Centro Gallego de Arte Contemporáneo, que adquirió en 2017 el archivo fotográfico del escrito y que, hasta ese momento, estaba depositado en la Fundación Camilo José Cela en Padrón. Este archivo está compuesto por tres conjuntos de fotografías y negativos que fueron utilizados por el escritor para proyectos literarios y libros.

De ser cierta la versión ofrecida por las Hermanas Castellano, podríamos encontrar una explicación a la forma tan personal del foto-libro: no fue un trabajo conjunto entre escritor y fotógrafo, por lo que Cela no tuvo referencias de las circunstancias de la toma. Aproveché

las imágenes que Palazuelo le había cedido novelando lo que podría haber detrás de cada instantánea, pero sin referencia real al acto de la toma.

Referencias bibliográficas

- Amorim Vieira, E.M. (2023): "Infancia bajo el franquismo: imágenes y relatos del Libro de juegos para los niños de los otros y de Nuevas escenas matritenses", *Pasajes: revista de pensamiento contemporáneo*, núm., 67, pp. 43-54.
- Amorim Vieira, E.M. (2019): "Entre documento y ficção: fotorrelatos na Espanha da década de 1960", *Letrônica*, núm. 12(3), e34950. <https://doi.org/10.15448/1984-4301.2019.3.34950>
- Cela, C.J. (1976): *Obra Completa, Destino*, t. IX.
- Cela, C.J. y Palazuelo, Enrique (1972): *Fotografías al minuto*, Sala Editorial.
- Fernández, H. y Ortiz-Echagüe, J. (2014): *Fotos & Libros. España, 1905-1977*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Acción Cultural Española (AC/E).
- Moreno Ruiz, M. (2016): "Los apuntes carpetovetónicos de El gallego y su cuadrilla y de Las historias de España I y II. Una visión de la realidad española", en *Anuario De Estudios Celianos*, num. 9, pp. 53-124.
- Mraz, J. (2021): *History and Modern Media: A Personal Journey*, Vanderbilt University Press.
- Rodiek, C. (2002): Nuevas escenas matritenses. *El discurso metacostumbrista de Camilo José Cela*, 55(1), 80-99. <https://doi.org/10.1515/IBER.2002.80>

* Se ha escrito en el marco del Proyecto de Investigación "Estudios de História do Tempo Presente" de la Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (CNPq/420473/2022-0/2023-2025) y del Proyecto de Investigación del Programa Propio de la UC3M: "Memoria fotográfica de una guerra. Marín como observador implicado en el Madrid de la Guerra Civil, 1936-1939" del grupo de investigación "Historia del Mundo Actual: Cultura y Tecnología" (CCGo6-UC3M/HUM-0849) y del Proyecto "Imagen y memoria. Fotografía y cine como estrategia y testimonio" (2023/00246/001) del Instituto de Cultura y Tecnología a través del Programa de Acciones Estratégicas de Investigación de la Universidad Carlos III de Madrid.

[2] Revistas sobre fotografía

Arte Fotográfico, de escuela a universidad

Antonio Cabello. *Director de la revista Arte Fotográfico*

La revista *Arte Fotográfico* es un hito en la historia de la fotografía española. Fundada en un momento clave para el desarrollo de este medio artístico, ha sido testigo y protagonista de la evolución de la fotografía desde mediados del siglo XX hasta nuestros días.

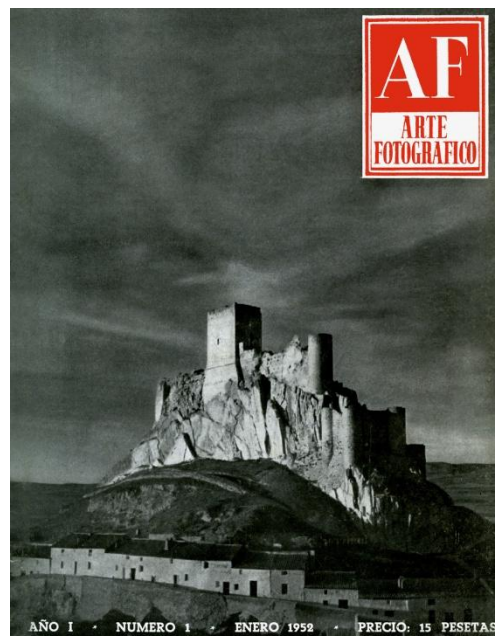
Hablar de la revista *Arte Fotográfico*, y de sus 65 años de existencia, es consolidar la publicación periódica española más reconocida por los aficionados y profesionales, es de cierta manera describir la evolución del panorama fotográfico español y llamar a la puerta de la memoria. Un largo recorrido suficientemente apasionante. El significado de su existencia y de su supresión obliga a numerosas reflexiones previas. El fotógrafo requiere de la imagen proyectada en su universo cultural que le oriente, le guíe, le sugiera un camino vital, que es el de la creatividad expresiva. Cualquier consideración crítica de sus propuestas llevará necesariamente a los problemas arrastrados de su inexistente historia; lo cual nos parece suficientemente relevante como objetivo para comprender, al menos, las claves de un mutismo inapelable que solo podía dar lugar a una trivialidad de las ideas, actividad profesional al margen.

Arte Fotográfico lleva consigo la necesaria recuperación de aquella en la que, forzosamente, se apoyaban los profesionales. Vio la luz en un ambiente cargado de preocupación por el estado de la fotografía española, ya que por los momentos en el que surge no existían escuelas, facultades ni centros de estudio, solo unas cuantas agrupaciones fotográficas que aglutinaban la mayoría de los aficionados que encontraban en sus sedes el conocimiento necesario para ejercitar su pasión.

Los fundamentos históricos de la nueva publicación se sustentan en el boletín emitido por la Real Sociedad Fotográfica de Madrid *Sombras*, el cual fue la base o los alegatos de la nueva publicación que se originó como una revista de distribución nacional, libre e independiente al servicio de la fotografía, con un precio de portada y distribución entre suscriptores y comercios. Los creadores de esta publicación, Diego Gálvez e Ignacio Barceló, colaboradores del boletín social de la Real, donde también se encontraban agrupados, emprenden la travesía de esta singular publicación.

La revista empieza su actividad en enero de 1952, siendo este un período marcado por grandes cambios sociales, económicos y políticos. A pesar de este contexto adverso, *Arte Fotográfico* se

convirtió en un espacio fundamental para la difusión de la fotografía y el debate en torno a este arte. Aunque ya Ignacio Barceló como director de la misma reseña en su primer editorial: "La Revista que creamos para cuantos practican el noble deporte de la fotografía y para aquellos que de este arte hacen su vivir cotidiano. A todos interesará nuestra Revista, porque contamos con la colaboración de técnicos de probado prestigio, conocidos de todos desde hace años, que en nuestras páginas irán ofreciendo mes a mes su saber y su experiencia". Era, por tanto, la declaración de intenciones de lo que sería la publicación más importante de la prensa especializada española de los siglos XX y XXI. Su gran difusión y contenidos hace de ella un referente dentro del panorama nacional e internacional. Hoy en día es base de estudio de aquellos que desean conocer la evolución de la fotografía española.



Revista *Arte Fotográfico*, nº1. enero de 1952.

Director: Ignacio Barceló.

Por tanto, *Arte Fotográfico* fue la escuela tan necesaria en España, ya que se distribuía por toda la geografía, con más de 10.000 suscriptores afianzaban su existencia y 15.000 ejemplares de libre distribución en quiosco consolidaban el milagro y algunos números viajaban también a otros países incluido entre ellos Nueva York en la 5ª Avenida, Francia, Italia, etc. y por supuesto sirvió de documento de cabecera para todos los que empezaban o querían perfeccionar sus conocimientos.

Ponemos como ejemplo la misiva recibida en la redacción por parte de Arnaud Bertinet, profesor de la Universidad de Tours, en Francia:

“Estudio al fotógrafo francés Emmanuel Sougez. Este artista fue el tema de un artículo en vuestra revista de marzo 1957... //... Aquí están los hechos que tengo: Oriol Maspons, “Emmanuel Sougez” *Arte Fotográfico* N ° 63, marzo de 1957. Su revista es muy interesante porque permite ver el interés que Sougez podía encontrar en España. Encontré el artículo de Roger Doloy de septiembre 1970 en la Biblioteca Nacional en París (los años 1969-1980 están depositados). Agradecido, Arnaud Bertinet”.

En sus primeros años, la revista se centró en la técnica fotográfica, ofreciendo tutoriales y consejos para aquellos que se iniciaban en este mundo. Sin embargo, rápidamente amplió su horizonte para abarcar temas más amplios como la historia de la fotografía, la crítica de exposiciones y la presentación de trabajos de fotógrafos nacionales e internacionales. También desde el primer número se trató la presentación y estudio de los nuevos equipos que se iban presentando desde la industria de la imagen. Reputados técnicos, la mayoría de ellos con titulación en Ingeniería, óptica y fotógrafos profesionales, dirigieron estas secciones que las revistas que iban surgiendo copiaron la estructura de *Arte Fotográfico* que marcó la pauta de todas las publicaciones venideras.

Una revista dos conceptos. Tanto Ignacio Barceló como Antonio Cabello jugaron un papel fundamental en la historia de la revista *Arte Fotográfico*. Barceló consolidó la revista y la convirtió en un referente para los fotógrafos españoles, mientras que Cabello la modernizó y la adaptó a los nuevos tiempos. La combinación de estos dos enfoques permitió que *Arte Fotográfico* se mantuviera vigente durante décadas y contribuyera de manera significativa al desarrollo de la fotografía en España.

Ignacio Barceló aportó la consolidación y tradición. Conservación de los valores fundacionales: Barceló se encargó de mantener los principios fundamentales con los que se había concebido la revista: divulgar la fotografía, promover el trabajo de los fotógrafos españoles y fomentar el debate sobre la fotografía.

Énfasis sobre la técnica: Durante su dirección, se prestó especial atención a los aspectos técnicos de la fotografía, ofreciendo tutoriales y consejos para mejorar la calidad de las imágenes.

Contenido variado: La revista bajo la dirección de Barceló ofrecía un contenido muy variado, que abarcaba desde reportajes fotográficos hasta ensayos teóricos, pasando por reseñas de exposiciones y noticias sobre el sector.

Antonio Cabello aportó la renovación y apertura. Modernización de la publicación: Cabello introdujo una serie de cambios en la revista con el objetivo de adaptarla a los nuevos tiempos y a las tendencias emergentes en el mundo de la fotografía.

Apertura a la fotografía internacional: La revista comenzó a publicar trabajos de fotógrafos internacionales, ampliando así su horizonte y ofreciendo a los lectores una visión más global de la fotografía.

Énfasis en la creación artística: Cabello puso un mayor énfasis en la fotografía como expresión artística, dando cabida a trabajos más experimentales y conceptuales.

Renovación visual: La revista experimentó un cambio en su diseño gráfico, con una imagen más moderna y atractiva.

Tabla comparativa

ASPECTO	IGNACIO BARCELÓ	ANTONIO CABELLO
Enfoque	Conservación de los valores fundacionales	Renovación y apertura
Contenido	Variado, con énfasis en la técnica	Más enfocado en la creación artística y la fotografía internacional
Estilo visual	Tradicional	Moderno
Concepto	Didáctico	Académico

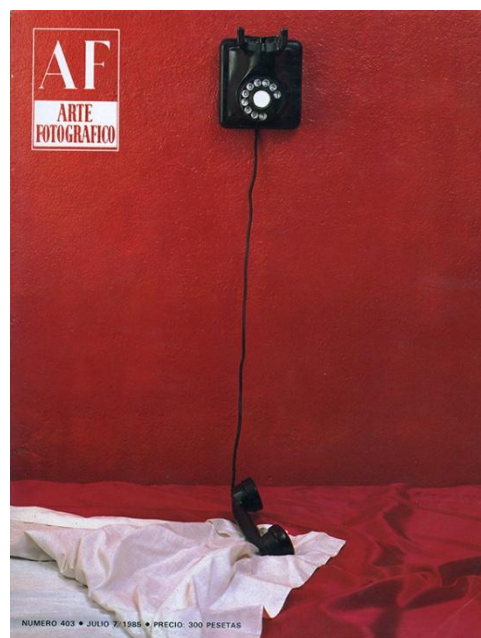
No existe ninguna otra publicación en España con la trayectoria de *Arte Fotográfico* siendo responsable de crear vocaciones en esta disciplina. Sus páginas se convirtieron en escuela de esta actividad y más tarde en universidad, ya que sus contenidos se adaptaron a la evolución del joven arte, creciendo con él y dotándole de reconocimiento general.

Durante años, la revista se editó principalmente en blanco y negro. Desde su inicio, su impresión se realizó en tipografía y fotograbado, evolucionando hasta el offset y aumentando la calidad de reproducción. No fue hasta el número 56 en agosto de 1966, cuando la publicación se viste de color en su cubierta, donde se muestra un bodegón. Hay que esperar unos años hasta que con el nº

114 de junio de 1961 se publican tímidamente imágenes cromáticas en sus interiores y paulatinamente se comenzó a incluir fotografías en color en algunos pliegos, adaptándose así a las nuevas tendencias y tecnologías.

También la publicación evoluciona en sus aspectos técnicos, pasando de un formato 19 x 25 cm. hasta el nº 144 de 1963 y a partir del nº 145 de 1964, el tamaño se hace más europeo en formato holandesa 21 x 27,5 cm. Más aprovechable en los pliegos de 65 x 80 cm. Para cuadernillos de 16 páginas. Esto marcó una pauta en el resto de las publicaciones que iban surgiendo, ya que los anunciantes elaboraban fotolitos y realizaban contactos para todas las revistas seleccionadas. También la encuadernación evoluciona y del grapado a caballete de las primeras revistas se pasó al fresado a la americana en 1965.

Con la llegada de Antonio Cabello a la dirección, a mediados de los años ochenta, julio de 1985, con el nº 403, la revista experimentó una transformación profunda. Se puso mayor énfasis en la publicación de portafolios de fotógrafos reconocidos, tanto nacionales como internacionales, y se amplió la sección de noticias y convocatorias de concursos como única revista FIAP en España, así mismo formó parte de la creación de la Confederación Española de Fotografía (CEP).



Revista *Arte Fotográfico*, nº403. julio de 1985.
Director: Antonio Cabello.

La inclusión de colaboradores del ámbito universitario especializados en estética, historia, ingeniería, bellas artes, etc. Las

portadas se comenzaron a plastificar, aunque hubo un periodo en que fueron barnizadas UVI y de nuevo volvieron plastificarse debido a que los primeros plastificados “amarilleaban” por los bordes y porque el barniz pegaba entre sí las portadas, por lo que las nuevas tecnologías ofrecían un mejor acabado con los procesos de plastificación y los pegamentos empleados, La encuadernación desde ese momento se comenzó a presentar cosida a hilo vegetal con 5 o 6 puntadas y una vez consumido el stock de papel en almacenes se encargó una fabricación de un papel estucado con características más apropiadas para la reproducción de fotografía.

Existen una serie de números cruciales que marcan un capítulo propio dentro de su historia y son los que se publican con los números 100, 200, 300, etc. Comenzamos describiendo el primer centenar con una portada original de Ignacio Barceló. El número doscientos tiene como autor y diseñador de la portada a Gabriel Cualladó y la diagramación de la misma corrió a cargo de Geraldo Vielba. El interés del número trescientos radica en una reproducción en color del castillo de Almansa cuyo autor en esta ocasión fue Ignacio Barceló siendo una réplica en color de la fotografía captada por Eduardo Susanna Almaraz para el primer número y que se reproducía junto con un facsímil del número 1. A caballo entre el fallecimiento de Barceló y el relevo en la dirección de Antonio Cabello, María Arrieta publica el nº 400, que no presenta características especiales por el periodo provisional en la dirección de *Arte Fotográfico* desde el fallecimiento de Barceló el Jueves 19 de Abril de 1984. Con el nº 500 se publica un ejemplar de colección donde 50 reconocidos fotógrafos muestran una de sus obras acompañadas por un texto manuscrito, al igual que la misiva del Rey Juan Carlos I, que por primera vez realiza una dedicatoria de su puño y letra. Hay que indicar que este número se imprime con trama estocástica, siendo el primer libro que utiliza esta novedosa fórmula de impresión offset en España. Asimismo, en esta celebración se invitó a los compañeros de la prensa especializada en fotografía a tener comparecencia junto a los responsables de la industria de la imagen y el nº 600, se trata de un especial en el que se recoge la relación de los premios nacionales otorgados hasta la fecha de publicación. *Arte Fotográfico* siempre ha sido pionero en presentar las novedades más rabiosas y los autores más destacados.

La revista también fue pionera en la divulgación de la fotografía digital, ya que Antonio Cabello fue un investigador del nuevo arte emergente y colaboró activamente con su divulgación como evangelizador por toda la geografía española tanto con un curso

publicado en la revista por capítulos, desde el nº 530 de 2008 al 545 de 2010; que fue el primero de la historia, así como impartiendo conferencias y charlas sobre la nueva disciplina. Al principio los fotógrafos eran reticentes a las nuevas tecnologías y esto posiblemente creó confusión en los lectores que no aceptaban el porvenir de la nueva fotografía. Más de un reputado fotógrafo e investigadores reconviniéron a la editorial para obviar todo lo que no fuera fotografía fotoquímica, pero estaba claro que no se puede dar la espalda a la innovación. De hecho, en más de una ocasión se recrimina a esta revista ser una publicación de corte pictorialista aunque desde el primer número sus páginas estuvieron abiertas a todas las tendencias fotográficas. Hay que ser consciente de que actualmente se practica un alto contenido de pictorialismo tecnológico y *Arte Fotográfico* es un fiel reflejo de la fotografía contemporánea, evitando siempre esa fotografía exenta de fotografía con un discurso fuera de la representación propia a la imagen.

Arte Fotográfico también contribuyó a la divulgación de los autores, tanto a los internacionales en España y de los nacionales extra fronteras, cómo es el caso de una exposición de fotógrafos españoles organizada en Photokina en 1966 por Ignacio Barceló en Colonia (Alemania) llevando entre otros a Alberto Schommer. Desde el primer número se apostó por mostrar la obra de los fotógrafos internacionales y a su vez dar a conocer a nuestros compatriotas en otros países.

En el año 2008 con el partido socialista (PSOE) en el poder se produjo una gran crisis económica que afectó a la mayoría de las empresas que pierden su capacidad adquisitiva y esto les empuja a suspender sus campañas publicitarias en prensa lo que sin duda fue el principio del fin de la industria editorial; periódicos, revistas, y medios de comunicación no aguantan la falta de financiación y comienzan a remodelar o cerrar sus redacciones surgiendo la prensa por internet que era un remedio a primera vista, pero no fue una solución, ya que la mayoría perdió su participación en el mercado de la comunicación.

Con el nº 620 del año 2009 la publicación comienza una nueva etapa en la que se editan números monográficos con una excelente calidad de reproducción, se eleva la lineatura de impresión para ofrecer mayor detalle. Se imprime con tintas más pigmentadas y un negro intenso. Las fotos son impresas con una plancha de barniz reserva semi brillo. El papel elegido es un estucado de 175 g. semi brillo y los autores son los mejores del mundo en sus respectivas disciplinas. Se prescinde de la información de productos ya que los anunciantes retiraban sus mensajes publicitarios que por esas fechas apenas

existían, pero eso permitió que los ejemplares fueran atemporales y pudiesen ser de culto y colección al estar disponibles en cualquier momento para su venta.

En 2012 *Arte Fotográfico* tomó la decisión de comenzar una nueva aventura en internet con la cabecera *AF.es*. En principio sobrevivieron ambas publicaciones, la impresa y la online hasta sucumbir la primera a favor de la segunda. La crisis hizo que las empresas adoptaran nuevos formatos de comunicación y, aunque ya no existían los altos costes de impresión, fue imposible continuar con este ambicioso proyecto. Las páginas de *Arte Fotográfico* constituyen un archivo histórico de gran valor, que refleja la evolución de la fotografía en España y en el mundo. Gracias a esta revista, se pueden conocer las tendencias, los debates y los protagonistas de cada época, en un periodo de 65 años.

AF.es es una propuesta totalmente innovadora, de gran proyección, ya que la difusión de la misma estaba en 1.000.000 de visitas, lo que le aportaba un magnífico carácter comunicativo. Los principios editoriales consistían en incluir nuevas secciones de gran interés para el lector como eran las visiones de autores históricos que ya nos hablaban en los ejemplares impresos, la incorporación de la medicina a las actividades fotográficas o los artículos legales de interés para el fotógrafo. Fueron relevantes los portafolios de fotógrafos emergentes, como innovación en el mundo de la comunicación de la imagen, la inclusión de un cortometraje en el que, dentro de un guion argumental, incluía el estudio funcional de los equipos más novedosos de la industria de la imagen. Los equipos se podían ver perfectamente cómo participaban en el rodaje y dentro de la misma publicación un artículo de cada uno descriptivo, toda una novedad editorial. Al margen de todo ello, una página web ilustraba a los fotógrafos sobre la actualidad del mundo de la imagen, y una newsletter con más de 200.000 direcciones mantenía una audiencia que era informada sobre noticias culturales y de productos. Un blog de la revista recogía los aspectos más destacados de la misma y en redes sociales *Arte Fotográfico* contaba con más de 200.000 seguidores.

No hay que obviar los productos editoriales que *Arte Fotográfico* ofertaba a sus lectores, destacando: *Poptografía* una revista de rabiosa actualidad que tuvo una trayectoria muy corta y la edición de libros como *Conceptos técnicos para fotografía artística*, *La ampliación en fotografía*, *El tratamiento del negativo* y también un compendio de fórmulas sobre revelado.



Revista *Arte Fotográfico* digital online AF.es nº1.
Director: Antonio Cabello.

El legado de los dos directores de la revista *Arte Fotográfico* se resume en:

Las editoriales de Barceló en la revista propiciaron un “interesante intercambio de opiniones y no poca polémica” sobre lo que se consideraba fotografía moderna en aquel entonces. Esto sugiere que Barceló tenía una postura definida y que no todos compartían su visión. Ignacio Barceló, como director de *Arte Fotográfico*, no pasó desapercibido. Su gestión generó debate y controversia en un momento de cambios significativos en el mundo de la fotografía en España.

Promotor del debate sobre la fotografía moderna: Barceló utilizó la revista como plataforma para expresar sus puntos de vista sobre la fotografía moderna, lo que generó un “interesante intercambio de opiniones y no poca polémica”. Esto indica que su dirección no fue pasiva, sino que buscó activamente definir y discutir los rumbos de la fotografía en su tiempo. Este debate es un legado importante, pues impulsó la reflexión y el desarrollo del pensamiento fotográfico en España.

Antonio Cabello aportó su larga trayectoria y experiencia como redactor gráfico, documentalista, ilustrador y fotógrafo publicitario, que se concretó en los siguientes aspectos:

- Visión artística de la fotografía: Se le considera un “artista fotógrafo” con una visión de la fotografía como arte. Esto sugiere que su dirección en *Arte Fotográfico* ha estado

orientada a promover y difundir la fotografía desde una perspectiva artística y creativa.

- Labor como comunicador: Se destaca su labor como comunicador, transmitiendo sus conocimientos y ofreciendo su sincero parecer a quienes lo consultan. Esto implica que su dirección no se limita a la gestión editorial, sino que también busca formar e informar a la comunidad fotográfica.
- Conocimiento y preparación: Se menciona su “intuición, conocimientos y preparación” como elementos que le permiten transmitir sus conocimientos y ayudar a otros. Esto refuerza la idea de que es una figura con autoridad en el campo de la fotografía.
- Referencia en el mundo de la fotografía: Su labor como director de *Arte Fotográfico* es su faceta más conocida, lo que indica que ha tenido un impacto significativo en el mundo de la fotografía en España.
- Participación en eventos y actividades: Ha participado en diversas actividades, como jornadas y conferencias, donde ha compartido sus conocimientos y experiencias. Esto demuestra su compromiso con la difusión de la fotografía.

En resumen, Antonio Cabello es considerado un director con una sólida trayectoria, una visión artística de la fotografía y una gran capacidad de comunicación. Su gestión estuvo enfocada en promover la fotografía como arte, formar a la comunidad fotográfica y difundir conocimientos relevantes en el campo. Así pues, ha jugado un papel crucial en el progreso y fortalecimiento de la fotografía como arte en España. Su perspectiva artística, caracterizada por un intenso compromiso con la realidad y una incansable búsqueda de la perfección técnica, ha dejado una marca indeleble en el escenario fotográfico del país. Su herencia sigue motivando a las nuevas generaciones de fotógrafos y fortaleciendo la fotografía como un medio de expresión artística de primer nivel.

En el compendio sobre fotografía, Cabello expresa la frase: “La fotografía no es arte; con la fotografía se puede crear arte”, otorgándole valor a los artistas que emplean esta herramienta para moldear su trabajo.

Naturalmente, no todos los fotógrafos son artistas, por lo que se categoriza a los fotógrafos en el sentido amplio de la palabra, clasificándolos en: Fotógrafos que captan el entorno sin convicciones

plásticas/estéticas; fotógrafos profesionales que tienen como forma de vida esta habilidad, empleándola en diversas actividades; fotógrafos con inquietudes artísticas, suelen ser la mayoría, incluidos los de renombre; fotógrafos artistas y artistas fotógrafos. Son contados los artistas fotógrafos que se ejercitan en España. Lo más común son los fotógrafos con inquietudes artísticas que presentan sus colecciones con gran belleza.

La revista *Arte Fotográfico* todavía está viva, dado que los ejemplares monográficos siguen siendo demandados por un amplio público que valora la calidad de la fotografía en la actualidad. Indudablemente, la publicación ha creado a sus seguidores y, si hubiera sobrevivido hasta el presente, sería un referente en el ámbito de la Inteligencia Artificial. Si en su tiempo se adoptó la revolucionaria fotografía digital como sustituto de la foto/química, aunque parezca audaz afirmar, como ya lo hicimos en aquel entonces, que los conceptos innovadores de la Inteligencia Artificial prevalecerán y, nuevamente, solo los artistas generarán arte.

Ha sido un largo periodo de tiempo dedicado al servicio de la fotografía lo que nos hace sentir orgullosos y sobre todo conscientes de que hemos contribuido a que muchos fotógrafos bebieran de nuestras fuentes para iniciar su camino, otros de perfeccionar su técnica y muchos de que fuera fuente de inspiración para conformar su creatividad. Hoy sabemos que nuestra misión ha sido cumplida y esto nos lleva a estar presentes en esta bella disciplina llamada *Arte Fotográfico*.

Para concluir, solo una sugerencia: minimizar lo que se expresa basándose en lo que no se observa en la foto. Es necesario mirar lo que realmente se ve para percibir y no atribuir créditos a las frases literatas y embaucadoras. Solo existe lo que se muestra en la imagen y sus principios; no es necesario extraerlos del contexto.

Dos Casos de revistas técnicas de fotografía: *FV (Foto-Video Actualidad)* y *Photo Techniques USA*

Luis Castelo Sardina. *Universidad Complutense de Madrid*

1. Introducción

La fotografía, desde su invención, ha estado intrínsecamente vinculada a la divulgación del conocimiento técnico y artístico a través de publicaciones especializadas. Las revistas técnicas han funcionado como plataformas educativas, foros de discusión crítica y fuentes de inspiración tanto para fotógrafos profesionales como aficionados. Dos ejemplos representativos son *FV (Foto-Video Actualidad)*, publicada en España desde 1988, y *Photo Techniques*, sucesora de *Camera & Darkroom* en Estados Unidos desde 1996.

Ambas revistas nacieron con propósitos similares: ofrecer información técnica precisa, fomentar el desarrollo artístico y documentar los avances tecnológicos en fotografía. Sin embargo, cada una respondió de manera diferente a los desafíos de la era digital y a los cambios en los hábitos de consumo de los fotógrafos.

2. *FV (Foto-Video Actualidad)*: Innovación y formación técnica

FV, fundada en 1988, surge como una publicación pionera en España dedicada a la fotografía y el vídeo. Desde sus inicios, estableció tres objetivos claros: informar, formar y entretener. Estos pilares se mantuvieron constantes a lo largo de su historia, especialmente durante sus primeras etapas, donde la revista destacaba por sus artículos didácticos y sus análisis exhaustivos de equipos y técnicas.



Portada de *FV video actualidad*. N°1 junio 1988.

El equipo fundacional de *FV* lo componían tres personas, socios a diferente porcentaje de Omnicón, la sociedad anónima de la que depende la revista, la editorial homónima y otros proyectos empresariales. Los tres socios fundadores – Juan Manuel Varela, Alfonso del Barrio y Valentín Sama- formaron parte del equipo de redacción de Foto Profesional, revista anterior a *FV* a cargo de Manuel López.

2.1. Enfoque didáctico

La publicación arranca con una periodicidad mensual y pronto destaca en su labor de difusión técnica sobre fotografía y vídeo, orientando a los fotógrafos en el uso de las nuevas tecnologías que estaban surgiendo. Los números de esta primera etapa -trece primeros números- intercalan la actualidad tecnológica con los artículos de fondo, de marcado carácter didáctico. También, desde el primer número se incluye la sección fija Panorama sobre historia de la fotografía, que a partir del número siete (1989) ocupa casi con exclusividad Antonio Molinero Cardenal.

El carácter técnico de *FV* se evidenció en secciones emblemáticas como En Profundidad – Test Técnico y Fotopraxis, donde se abordaban procedimientos específicos para optimizar la calidad de las imágenes. Las pruebas técnicas llevadas a cabo por Valentín Sama constituyeron un estándar de precisión y objetividad. Dichas pruebas se convirtieron en referente de otras publicaciones con menos capacidad y/o conocimientos para llevarlos a cabo. Así mismo fueron de obligada consulta por los aficionados y profesionales del momento. Como experto en óptica y con amplios conocimientos científicos, Valentín Sama era capaz de traducir conceptos complejos sobre el funcionamiento de los sistemas fotográficos a un lenguaje comprensible para el público general. Valentín Sama fue la referencia técnica de la etapa en la que formó parte del equipo de redacción entre 1988 y 2005.

2.2. Aportaciones educativas y editoriales

La A partir de 2017 se incorpora una nueva sección “Fotos icónicas”. El carácter didáctico de la revista, queda reflejada por los extensos contenidos de investigación sobre Fotografía de la historia e Historia de la fotografía a cargo de Alfonso del Barrio actual director de la revista.

La revista no solo ofrecía análisis de equipos y técnicas, sino que también desempeñó un papel crucial en la traducción y publicación de obras esenciales para la formación fotográfica, como la trilogía de Ansel Adams (*El negativo, La cámara, La copia*) textos imprescindibles para la formación fotográfica que de otro modo habrían sido inaccesibles para muchos lectores españoles.

Así mismo, la revista *FV* dedicó varios suplementos especiales dedicados a la difusión de centros de aprendizaje en fotografía: Guía de escuelas de Fotografía y Vídeo. Publicó el primero en el número 107 (1997) y después en un documento independiente, más operativo como guía, desde 1998. Posteriormente, en 2000-2001, cambiaría el nombre por el de Guía de escuelas de Fotografía e Imagen.

2.3. Adaptación al cambio tecnológico

FV fue una revista pionera en España desde sus orígenes (1988) en la introducción de las técnicas de procesamiento digital de las imágenes, incluyendo varios contenidos respecto al cambio de paradigma que sería una realidad tangible diez años más tarde, a principios del siglo XXI.

3. Camera & Darkroom

Fue fundada en 1979 y fue publicada en Los Ángeles, Estados Unidos 12 veces al año por Larry Flynt Publications, Inc. hasta 1995. Su editora jefa fue Ana Jones. Esta publicación se caracterizaba por un estilo editorial fundamentalmente técnico y experimental. Incluía artículos de fondo que exploraban la estética fotográfica, el impacto de la luz y la composición, junto con ensayos críticos y entrevistas y portfolios de fotógrafos reconocidos. También abarcaba técnicas de revelado, pero su énfasis estaba en la fotografía como una forma de arte. Esto le daba un carácter más amplio y conceptual.

Su público abarcaba tanto a fotógrafos profesionales como a aficionados interesados en el arte fotográfico y en la fotografía de autor. Esta revista atraía a aquellos fotógrafos con inclinaciones artísticas, interesados en el análisis crítico de la fotografía y en su papel como medio expresivo.

La dirección artística de esta revista enfatizaba la creatividad visual y la expresión estética a través de la técnica, reflejando, al mismo tiempo, una presentación que buscaba inspirar visualmente a sus lectores. Su enfoque técnico era el núcleo central de la revista profundizando en artículos relacionados con la óptica, y la química fotográfica.



Portada de *Camera & Darkroom*. Mayo 1992.

Con el avance de la tecnología digital y el declive del uso del cuarto oscuro, su relevancia fue disminuyendo. La nostalgia y el regreso de la fotografía analógica en los años recientes han renovado el interés por estas publicaciones, que hoy en día son vistas como documentos históricos de una época crucial en la evolución de la fotografía.

4. *Photo Techniques*: arte y técnica en equilibrio

Photo Techniques, nacida de la fusión de *Camera & Darkroom* en 1996, combinó el enfoque técnico de su predecesora con una mirada artística más reflexiva.

La revista expandió su contenido para incluir temas digitales, manteniendo secciones dedicadas a los procesos fotográficos analógicos para su audiencia leal, pero complementándolas con artículos sobre edición digital, el uso de software de manipulación de imágenes y nuevas tecnologías en equipos fotográficos. De esta manera, *Photo Techniques* se convirtió en una publicación integral que cubría el espectro completo de la fotografía, permitiendo que fotógrafos de todas las orientaciones técnicas (analógica y digital) encontraran contenido útil y relevante. Esto permitió a la revista atraer a un nuevo público, interesado en aprender técnicas híbridas de fotografía, tanto tradicionales como digitales.



Portada de *Photo Techniques Magazine*. Diciembre 2008.

4.1. Enfoque híbrido: analógico y digital

El núcleo de *Photo Techniques* era su énfasis en la enseñanza de métodos avanzados de creación de imágenes. Esto incluía una variedad de tutoriales paso a paso que detallaban desde el uso de técnicas de iluminación hasta el manejo preciso de la cámara, tanto en formato digital como en película. Muchos artículos profundizaban en temas de exposición, composición y procesamiento de imágenes, destacándose en los primeros años por sus instrucciones sobre revelado en cuarto oscuro, la toma o la iluminación. Con el tiempo, el enfoque se amplió para incluir la edición digital y el procesamiento posterior con programas de edición como Photoshop. Su objetivo principal era proporcionar a los fotógrafos información detallada y técnicas ilustradas para crear fotografías excepcionales, abarcando tanto procesos analógicos como digitales.

4.2. Ensayos críticos y filosóficos

Además de los tutoriales, la revista incluía ensayos críticos sobre la evolución de la fotografía como arte y tecnología. Estos artículos solían estar escritos por expertos en fotografía, incluyendo figuras como David Vestal, cuya columna era un atractivo clave para los lectores. Vestal y otros colaboradores analizaban la filosofía detrás de la fotografía, así como sus implicaciones en el arte contemporáneo.

Aunque la revista tuvo un gran impacto en la comunidad fotográfica, especialmente en los años 90 y principios de los 2000, dejó de publicarse en formato impreso en 2014. La desaparición de la

revista refleja los cambios en el panorama de la fotografía y el impacto de la digitalización, que afectó a muchas publicaciones especializadas

4.3. Reseñas de equipos y materiales

Un apartado fundamental de *Photo Techniques* era la evaluación de equipos fotográficos. Las reseñas cubrían desde cámaras hasta objetivos, filtros, flashes y otros accesorios esenciales. Estas evaluaciones no sólo se centraban en la calidad técnica de los productos, sino también en su aplicabilidad en diferentes estilos de fotografía, brindando a los lectores recomendaciones fundamentadas para maximizar su inversión en equipos. Esto incluía tutoriales sobre el uso de cámaras DSLR, la edición digital avanzada, y la gestión del color aplicada a copiado de alta calidad. La revista reconoció y documentó la transición de la película al digital, guiando a los fotógrafos a través de los desafíos y oportunidades que esto suponía.

4.4. Sección de procesos químicos y alternativos

A lo largo de su historia, incluso después del auge de lo digital, *Photo Techniques* mantuvo un interés por los procesos fotográficos alternativos y el revelado químico.

Los fotógrafos interesados en técnicas de impresión como las platinotipias, goma bicromatada, o el uso de emulsiones fotográficas especiales encontraban una fuente rica de conocimiento en la revista. Estos artículos iban más allá del contenido superficial y proporcionaban fórmulas y procesos detallados para quienes deseaban experimentar con métodos no convencionales.

4.5. Portafolios y crítica fotográfica. Comunidad fotográfica y colaboración

La participación de sus lectores, mediante la publicación de portafolios y artículos enviados, fomentó un sentido de comunidad en torno a la revista. Esto permitió que *Photo Techniques* se convirtiera no solo en un recurso técnico, sino también en un espacio de diálogo y colaboración entre fotógrafos

Otro elemento destacable era la inclusión de portafolios de fotógrafos profesionales y aficionados. En esta sección, se presentaban colecciones de imágenes acompañadas de una crítica detallada que analizaba tanto la técnica como la expresión artística del trabajo. Estos artículos funcionaban tanto como inspiración para los lectores como oportunidades de aprendizaje a través de la crítica visual.

En 2010 cambia su nombre a *Photo Technique* y adquiere un contenido menos técnico y más volcado al arte fotográfico, añadiendo artículos de fondo en formato PDF para sus abonados. Cambia el diseño y adquiere una calidad de papel superior, aunque con menos páginas. Incluye para los suscriptores unos enlaces a artículos en PDF que complementan los contenidos de cada número. La revista cerraría definitivamente en 2014.

5. Conclusiones

Las revistas técnicas de fotografía *FV* y *Photo Techniques* representan dos enfoques complementarios en la divulgación del conocimiento fotográfico. Mientras que *FV* destacó por su rigurosidad técnica y su orientación didáctica, *Photo Techniques* sobresalió por su capacidad para equilibrar el arte y la técnica, proporcionando una visión más holística del mundo fotográfico.

Ambas publicaciones desempeñaron un papel crucial en sus respectivos contextos, adaptándose a los cambios tecnológicos y socioculturales con diferentes grados de éxito. A pesar de la desaparición de *Photo Techniques* en 2014, su legado sigue vivo en las colecciones de fotógrafos y entusiastas, sirviendo como testimonio de una época dorada en la historia de las revistas especializadas en fotografía. Por su parte *FV* sigue publicándose, aunque con una periodicidad muy baja.

Referencias bibliográficas

San Frutos, M. (2024). *El papel de la fotografía. Historia y evolución de las revistas especializadas en fotografía en España, del papel al píxel, de Afal a nuestros días*. Tesis doctoral. UCM.

[3] Revistas ilustradas

La revista *Reales Sitios* a propósito de su Archivo Fotográfico

Reyes Utrera Gómez. *Patrimonio Nacional*

La llegada al Archivo General de Palacio de parte del archivo fotográfico generado por la revista *Reales Sitios* desde su fundación en 1964 hasta el año 1984, y el recuerdo en este año 2024 a los 60 años de vida de la revista, nos ha brindado la oportunidad de traer a estas jornadas hoy dedicadas a las publicaciones periódicas con papel preponderante a la Fotografía, a la que fuera buque insignia cultural de Patrimonio Nacional.

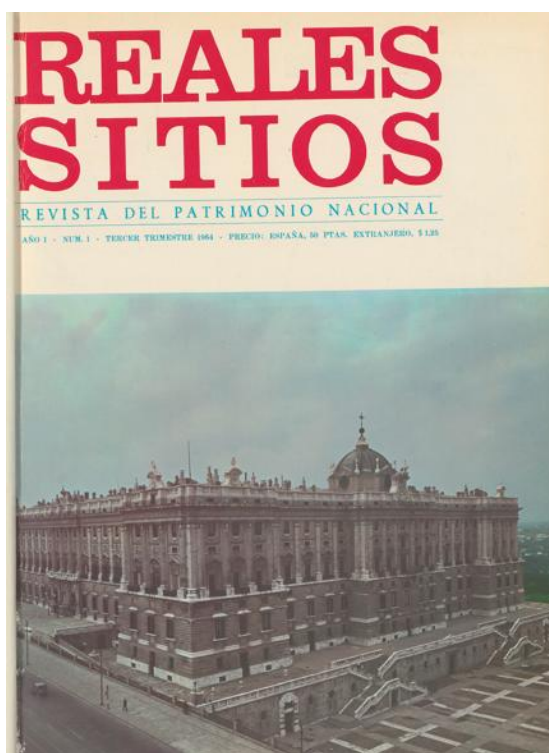
Para entender el significado de la revista *Reales Sitios* es preciso retrotraernos al año 1940 en que por la ley de 7 de marzo se establecen los fines y organización de Patrimonio Nacional, organismo encargado de la administración de los bienes constitutivos del antiguo patrimonio de la corona, entonces asignados al uso y servicio del jefe del Estado, para el restablecimiento pleno de su tradicional significación histórica.

El deber para toda institución que custodia conjuntos importantes de obras de arte es conservar y mejorar esa riqueza con todo el esfuerzo que exige la tarea cultural. Patrimonio Nacional desde sus inicios estableció como objetivo prioritario las tareas de restauración y conservación del inmenso legado artístico procedente de la corona española repartido por los diversos Reales Sitios y colecciones artísticas, con el fin de preservarlos del deterioro y la ruina en que habían quedado tras la guerra civil.

En la década de los años sesenta, de la mano del crecimiento del turismo surgía la necesidad de lanzar un mensaje a nivel local, nacional e internacional sobre la importancia histórico-artística de España para los años venideros. En 1964 el Consejo de Administración de PN con objeto de difundir la ingente riqueza cultural generada bajo los hospicios de la corona decide la puesta en marcha de la revista *Reales Sitios*, cuyo lanzamiento se hizo coincidiendo con las celebraciones de los 25 años de Paz, y la conmemoración del IV Centenario de la fundación del Monasterio de El Escorial. En 1964 más de 13 millones de turistas extranjeros habían visitado España, más del 80% de los que llegaban a Madrid visitaban el Palacio Real y el Museo del Prado, porcentaje elocuente de la capital función de nuestra cultura en el turismo.

Así surgía la revista RRSS, uno de los proyectos más ambiciosos de Patrimonio Nacional como publicación científica de periodicidad semestral, dedicada a la investigación histórico-artística sobre los fondos de Patrimonio Nacional y la cultura histórica de la corte. El consejero Gerente de Patrimonio Nacional, Fernando Fuertes de Villavicencio, asumió la dirección de la Revista hasta el año 1975. Rafael Sánchez Pérez, jefe del gabinete de prensa

de PN, fue el responsable de la edición de la revista y el encargado darle forma, con diseños que fueron transformándose a medida que cambiaban los gustos y técnicas de edición¹. El año 1964 nacía el primer número de la revista trimestral con un precio de cincuenta pesetas por ejemplar y distribución mixta, por suscripción o compra directa. El mismo jefe del Estado escribió el prólogo del primer número, asignando a Patrimonio Nacional la misión de servir como “fuente de inspiración histórica y descubrimiento artístico de nuestro país” A lo largo de todos estos años se consolidó como una de las publicaciones periódicas de Historia del Arte más valoradas del panorama editorial español². En ella colaboraron prestigiosos historiadores, conservadores y especialistas vinculados o no al Patrimonio Nacional, figuras marcados por la excelencia como el marqués de Lozoya³, de justicia también es señalar la fecunda labor de las primeras conservadoras y estudiosas de las colecciones reales Maria Teresa Ruiz Alcón y Paulina Junquera que entre otros grandes profesionales dejaron una imborrable huella en ella⁴.



Revista Reales Sitios. Portada primer ejemplar, 1964, 1er trimestre

-
- ¹ Sánchez Pérez, Rafael, *La revista Reales Sitios en sus 100 primeros números, Revista Reales Sitios Número extraordinario*, año 1989.
- ² Martín-Laborda, Pilar, *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*; Cabeza, Carmen, *Exposiciones y publicaciones de Patrimonio Nacional, Revista Reales Sitios N.º Extra 200, 2014* (Ejemplar dedicado a: 50 aniversario de la revista), pp. 184-193.
- ³ 23 de enero de 1958 se nombra consejero del Consejo de Patrimonio Nacional a don Juan de Contreras y López de Ayala, Marqués de Lozoya, cargo que desempeñó hasta su fallecimiento el 23 de abril de 1978. AGP, Caja 1.145 Exp. 9
- ⁴ AGP, Caja 1.189 exp.7: Expediente personal de Paulina Junquera; AGP, Caja 268 exp.4: Expediente personal de Maria Teresa Ruiz Alcón.

Uno de los aspectos que hoy reivindicamos de la revista es su interesante impronta gráfica en diferentes niveles. En primer término las fotografías que acompañaban a los artículos científicos a color y en blanco y negro se complementaban con despleables en papel martelé a todo color de grano fino con un especial atractivo fotográfico⁵. En segundo lugar por su incorporación al apartado de crónica social con nombres de grandes profesionales del medio, la revista ofrecía un sugestivo testimonio fotográfico de hechos históricos, políticos, culturales y sociales que se dieron en España en la década de los años 60 y 70. Por último la fotografía se incorpora al lenguaje publicitario en los años dorados de su desarrollo, alentada por la situación de prosperidad económica y el crecimiento de la llamada clase media, incidente en el desarrollo de una sociedad de consumo y ocio. La fotografía se imponía definitivamente a la ilustración aportando un mayor detallismo y una mayor capacidad de persuasión. La publicidad era necesaria para poder financiar la revista que nunca consiguió rentabilidad económica.

Cuando se cumplen sesenta años de su aparición es momento también de hacer balance de una interesante publicación en la que colaboraron destacados fotógrafos de la España de aquellos años, como José Demaría Vázquez "Campúa", Cristóbal Portillo, Branguli, Catalá Roca, Gyenes o Santos Yubero dejando algunos de ellos instantáneas para la historia. La visita de Dalí con su esposa Gala al Monasterio de El Escorial y al Valle de los Caídos registrada por Gyenes, el seguimiento gráfico de Campúa en las ceremonias de las credenciales diplomáticas ante el jefe del Estado, la inmortalización de las exequias del presidente del gobierno Carrero Blanco tras el atentado perpetrado por la ETA por parte de Santos Yubero en 1973, o las del Generalísimo Franco tras su fallecimiento en 1975. Con motivo de la muerte de don Joaquín Romero Murube en 1969, representante de la generación del 1927 y custodio de los Reales Alcázares sevillanos, la revista publicaba un interesante reportaje de la saga Sánchez del Pando en homenaje por su labor en pro de la cultura. Interesante también el testigo gráfico de la "Operación España" que tuvo lugar en 1969 con la invitación a exiliados con 25 años o más de estancia fuera del país y residentes en Hispanoamérica. Visitas de Estado como las del canciller George Keisinger en 1968, de los presidentes de EEUU Nixon en 1970 o Gerard Ford en 1975⁶. Así como algunos capítulos también históricos de la crónica social como la visita de la hija del presidente de EEUU Lindon Johnson a Madrid en 1966, o la boda de

⁵ Sánchez Pérez, op.cit. pg.43: La impresión de la revista se efectuaba por el procedimiento offset, por emplear la cuatricromía mediante fotolitos en reproducción fotomecánica.

⁶ *Revista Reales Sitios* nº18, año1968; *Revista Reales Sitios* nº25, año 1970

la nieta del Jefe del Estado, Carmen Martínez Bordiu con el duque de Cádiz, don Alfonso de Borbón en 1972⁷.

Otro de los objetivos de este estudio es el de rendir el merecido homenaje al gran profesional del medio gráfico Francisco Villanueva, a quien ya dimos a conocer en las Jornadas Fotodoc de 2022, mostrando hoy la plenitud de su obra, como consagrado fotógrafo al servicio de Patrimonio Nacional⁸.

Francisco Villanueva López, natural de Córdoba había nacido el 25 diciembre de 1914, y sus inicios en la profesión fueron de la mano del fotógrafo Eduardo Rodríguez, en su estudio de la calle Montera nº42. En 1947 ingresaba en la plantilla de Patrimonio Nacional como fotógrafo tras la baja de Bernardo López, en el Servicio del Tesoro Artístico, con fecha de 11 de junio y sueldo anual de 6000 pts. Por su expediente personal conocemos su interés en el perfeccionamiento de la técnica fotográfica de laboratorio en color en sus estancias en Alemania, con sendos cursos de formación en los años 1959 y 1977 en Hamburgo y Leverkusen respectivamente. En 1969 se le concedió la Cruz oficial de la orden del mérito civil, y continuó prestando sus servicios hasta el año 1983 en que se retiró de su actividad profesional⁹.

Las fotografías que damos a conocer están fechadas entre 1964 y 1983, y muestran una realidad, sin filtros en torno a la actividad de dicha institución. En primer lugar la labor ingente en el ámbito de la recuperación y preservación de las Colecciones Reales y de los edificios y jardines adscritos a Patrimonio Nacional en los Reales Sitios y Reales Patronatos. La restauración general del Palacio Real, dañado durante la guerra, iniciada en 1941 y que culminó en 1973 con la incorporación de las esculturas de los reyes Fernando VI y Bárbara de Braganza. La reparación de las cubiertas del Monasterio de El Escorial¹⁰, inauguraciones de nuevos museos para solventar las necesidades expositivas como de Carruajes en Madrid y Pedralbes, el Museo de Falúas en Aranjuez, y la recuperación de edificios representativos con nuevas propuestas como el museo de la caza en Riofrío, del Monasterio de las Descalzas, o las nuevas salas de medallas y música en el palacio real entre otros, el museo del Traje en Aranjuez o el museo de tapices en la Granja. La intensa actividad de la editorial de Patrimonio Nacional y su presencia destacada en la Feria del Libro, así como la activa política de exposiciones. Lugar destacado en las crónicas ofrecía la actividad de la "Fundación Generalísimo Franco" de Industrias Artísticas Asociadas con su encomiable labor de

⁷ *Revista Reales Sitios* nº8, año 1966; *Revista Reales Sitios* nº31, año 1972; *Revista Reales Sitios* nº44, año 1975

⁸ Utrera Gómez, Reyes, Inventarios fotográficos de las Colecciones Reales en el siglo XX. *XVI Jornadas Fotodoc*, 2022.

⁹ AGP, Caja 1322 Exp.6: Expediente personal de Francisco Villanueva.

¹⁰ *Revista Reales Sitios*, nº18, 1968

preservación de las diversas técnicas artesanas y formación de diversas generaciones en ello y visitas oficiales a dicho establecimiento¹¹.

Otro de los aspectos mejor representados en este archivo es la preocupación constante hacia las clases trabajadoras. Una de las líneas de actuación que caracterizó a Patrimonio Nacional fue la activa plasmación de la preocupación social con un amplio programa de actuaciones que quedo perfectamente inmortalizado en la cámara de Villanueva. Con la creación del Patronato Oficial de la Vivienda de Patrimonio Nacional en 1962, se llevó a cabo un ambicioso programa de construcción de poblados con viviendas e infraestructuras dignas para los trabajadores en los Reales Sitios de El Pardo, Valsaín, El Escorial, La Granja, Aranjuez, Madrid y explotaciones agrarias como la de Sotomayor, que se fueron entregando paulatinamente desde 1966 en adelante¹². Además de la entrega de viviendas, la inauguración de economatos, las campañas de vacunación, la política de reparto de beneficios de las explotaciones agrícolas y forestales de Sotomayor y Valsaín entre otras, fueron algunas de las actuaciones reseñadas por el objetivo de nuestro fotógrafo, seguidos de las comidas o meriendas en las que participaban las familias de los empleados¹³. Son un clásico también entre estas series la imposición de condecoraciones que

¹¹ La Fundación Generalísimo Franco. Industrias Artísticas asociadas, se creó en 1941, el 7 de febrero por el jefe del Estado don Francisco Franco con arreglo a las normas del código civil, y con la donación del fundador de 4 millones de pesetas como capital inicial. Su fin inmediato consistió en la creación de fábricas y talleres para mantener y fomentar la artesanía, con tanta tradición en España, formando a las distintas generaciones que se fueran sucediendo. La gestión administrativa se llevaba a cabo por un Consejo integrado por 9 miembros. El 4 de diciembre de 1963 pasa a hacerse cargo de ella el Consejo de PN, como órgano gestor. La fundación se creó como institución sin fines lucrativos, de modo que los beneficios de la misma se revertían en la ampliación y perfección de los fines fundacionales.

¹² Por Decreto 3209 de 29 de noviembre de 1962 se creó el Patronato Oficial de la Vivienda, y para dar mayor agilidad a su actuación Decreto 2940, de 7 de diciembre de 1967 se regulaba el funcionamiento del Patronato oficial de Vivienda del Patrimonio Nacional. *Revista Reales Sitios*, 1966 nº10: Entrega de viviendas en Aranjuez; *Revista Reales Sitios*, 1966 nº9: Entrega de viviendas en el Pardo

¹³ La finca de Sotomayor en Aranjuez estaba incorporada desde 1540 por Carlos V a los bienes de la orden de Santiago. Desde que en 1951 se hizo cargo Patrimonio Nacional se hicieron importantes inversiones y mejoras. Se construyeron 72 viviendas para pobreros y mejoraron las tierras de regadío, se añadieron 500 ovejas manchegas, constituyendo una empresa agrícola de importancia creciente. En la vertiente social se procuró a los trabajadores que viviendo en el campo no les faltaran las atenciones sociales necesarias, escuelas asistencia religiosa y círculos recreativos. Económicamente participaban de los beneficios de la explotación, siguiendo un régimen de salarios superior al establecido en la zona. Se procedía al reparto anual de beneficios entre los obreros que trabajaban en la misma (la media percibida por cada uno de los obreros era de 25.000 pesetas y el total de familias beneficiadas en el año 1970 ascendió a 22; en 1972 los beneficios fueron de 30.000 pts como media para 18 familias que vivían y trabajaban en la explotación. En 1974, 14 familias superaron el reparto de ½ millón de pesetas.

siempre era seguida de la entrega de regalos navideños. El objetivo de Villanueva, recogió puntualmente la inauguración de instalaciones deportivas en San Lorenzo de El Escorial con la inauguración del Club de la Herrería, y en el real sitio de El Pardo con el complejo deportivo de Somontes, muestra del aliento que desde la institución se daba a la actividad al aire libre de jóvenes, también con la organización de campamentos juveniles.



Inauguración de economato en el Real Sitio de El Pardo, 1967, Francisco Villanueva. AGP, Fondo fotográfico, caja 242 Exp.12.

La preocupación por la docencia también fue constante y en el ámbito de Patrimonio Nacional generó la apertura de centros pioneros como el gran Colegio de los Dominicos de Nuestra Señora de Atocha inaugurado en 1960 en una parte de los terrenos del antiguo olivar, con todos los adelantos en el sistema educativo y en las instalaciones de la formación profesional, cubriendo la finalidad social que entroncaba con los patronatos como el de San Lorenzo de El Escorial, Santa Isabel o Loreto¹⁴. La inauguración de las nuevas escuelas para los hijos de los guardas forestales de El Pardo y la apertura del colegio la Sección Femenina en dicho real sitio son otros de los significativos reportajes interesantes en dicho ámbito.

A partir de 1976 con la llegada de la nueva etapa política la crónica gráfica de Patrimonio Nacional prestará servicio a la corona en su acción representativa, quedando en el archivo testimonio gráfico de las solemnes ceremonias de Estado de carácter histórico marcadas por el protocolo tradicional, tanto en las cenas de gala a los jefes de Estado que visitaban nuestro país, como en la presentación de cartas credenciales ante el Rey por los embajadores extranjeros en España. Relevante eco tuvo la emotiva recepción que en el palacio real que se dio al Santo Padre Juan Pablo II en su primera visita a España en octubre de 1982.

¹⁴ *Revista Reales Sitios*, nº 24, año 1970



Inauguración de escuelas en el Real Sitio de El Pardo, 1966,
Francisco Villanueva, AGP, N°10244717

La crónica social en torno a la actividad cultural alentada por la corona y las celebraciones de la onomástica del rey en el campo del Moro con la presencia de figuras del mundo de la política y la cultura también han quedado inmortalizadas en el archivo de la revista. Paralelamente a todo ello se recogen las importantes obras de restauración que se siguen llevando a cabo en el entorno de los Reales Sitios de Aranjuez, Escorial, palacio de la Almudaina y Reales Patronatos de Buen Suceso, Hospital del Rey, o el Monasterio de las Huelgas entre otras.

En 1982 asumía la dirección de la revista Ramón Andrada, y por imperativo jurídico del desarrollo de la nueva ley de Patrimonio Nacional 23/1982, de 16 de junio, consolidando la misión docente y cultural que figura en el preámbulo de la ley.

[4] Comunicaciones

Las imágenes como arma y testimonio: *El Milagro de Toledo* y las fotografías redescubiertas de Jorge García

Carlos Vega Hidalgo. *Doctorando Universidad Complutense de Madrid*

Tras la finalización del asedio del Alcázar de Toledo el 28 de septiembre de 1936 la maquinaria propagandística del bando franquista comenzó a trabajar con una primera exaltación de la defensa del viejo palacio de Carlos V y la gesta de resistencia por parte de sus defensores. En 1937 las ruinas fueron declaradas Monumento Nacional y las visitas al itinerario museístico fueron frecuentes décadas después, gracias a la labor de difusión de la radio y la prensa inmediatamente tras producirse los hechos históricos. La edición propagandística de libros, folletos, y otros artículos tuvieron una gran producción tanto en España como en el extranjero (Almarcha, 2011: 395).

Uno de estos folletos, con abundante material gráfico, fue editado en 1936 en Lisboa con el título *El Milagro de Toledo*. Documentario fotográfico anotado (Teixeira y Boaventura, 1936). La publicación de 42 páginas fue organizada por Alvaro Teixeira con la introducción del reconocido periodista portugués Armando Boaventura. Teixeira era el director de la Scipat, empresa productora de Banacao, que desde agosto de 1936 apoyó la sublevación militar con la distribución de este alimento para las columnas del general Juan Yagüe en su marcha hacia Madrid¹.

El documento, con textos redactados en español, portugués, alemán e italiano, indicaba que su venta estaba destinada «a favor de los heridos del Ejército Nacionalista Español». El reportaje fotográfico contó con un total de 24 imágenes tomadas después del asedio, realizado por el reportero luso Jorge García del servicio de propaganda de Scipat con una cámara Zeiss-Ikon. El resto de las fotografías anteriores a la guerra fueron incluidas para contextualizar los hechos acontecidos.

Jorge García pasó por Toledo con su cámara en octubre de 1936 para realizar el reportaje que ilustró el folleto portugués con un destacado «papel de lujo» para una mejor visualización de las fotografías de gran calidad y nitidez. Todas las imágenes llevan su pie de foto en los cuatro idiomas señalados, por lo que la publicación quedaba completamente detallada. En la ciudad, García documentó

¹ Hoy, 22/08/1936; *Diário de Lisboa*, 04/09/1936, nº 4957.

los daños causados alrededor del Alcázar a edificios particulares de viviendas, la plaza de Zocodover, los restos de las fachadas y en el interior de las ruinas donde obtuvo fotografías de la sala de operaciones, la piscina y los enterramientos, el horno y los sótanos todavía con un par de caballos.

Los pocos datos que se han podido recopilar sobre Garcia apuntan a su estudio fotográfico en la calle Caetanos de Lisboa y ejerciendo como reportero gráfico de noticias deportivas y de actualidad en diarios portugueses y el reconocido Marca de España. En los fondos fotográficos de António Bivar en el Archivo Municipal de Lisboa encontramos una imagen de Garcia en 1952 portando la misma cámara Zeiss-Ikon con las que obtuvo seguramente las fotografías en Toledo años atrás en 1936.



El fotógrafo Jorge Garcia retratado por António Bivar en la Feira da Golega de 1952. Archivo Municipal de Lisboa.

Durante el proceso de investigación de este trabajo fueron recuperadas en diferentes colecciones privadas españolas y portuguesas hasta un total de 14 copias positivas originales de las fotografías de Garcia que ilustran *El Milagro de Toledo*. Estas copias, de tamaño 12x18 cm y en papel Agfa-Brovira con sello original de la época, son las ediciones de trabajo que el equipo de Scipat y Garcia entregaron a la editorial para incluir en el folleto. Al dorso, cada copia tiene un número escrito a lápiz que se ha podido comprobar indican el orden en el que figuran en la publicación final. Además, en una de las

fotografías se ha identificado a José Sainz Nothnagel, jefe provincial de Falange, quien pudo acompañar al fotógrafo durante su labor documental en Toledo (Fig. 370).

La recuperación de esta documentación ha sido vital para el proceso de investigación, además de abrir un nuevo campo de investigación sobre los reporteros gráficos menos estudiados y olvidados, como en este caso Jorge Garcia y otros profesionales portugueses.



Plaza de Zocodover tras el asedio del Alcázar en octubre de 1936. Jorge Garcia. Colección Carlos Vega Hidalgo.



Horno utilizado en el interior del Alcázar durante el asedio. Jorge Garcia. Colección Carlos Vega Hidalgo.

Referencias bibliográficas

San Fr Almarcha Núñez-Herrador, E. & Sánchez Sánchez, I. (2011). El Alcázar de Toledo. La construcción de un hito simbólico. Archivo secreto: revista cultural de Toledo, nº 5. 392-416.

Centro de Estudios de Castilla-La Mancha (en línea). Fototeca de CLM. Disponible en: www.flickr.com/photos/ceclm/albums/72157645672325727/ [Consulta: diciembre de 2024].

Teixeira, A y Boaventura, A. (1936). *El milagro de Toledo* jl. 1936-set. 1936 = Il miracolo di Toledo = O milagre de Toledo = Das Wunder von Toledo. s.n.

Revista *El arte del teatro*: del retrato a la fotografía escénica

Susana Oñoro Barba. *Doctoranda Universidad Complutense de Madrid*

1. Introducción

El auge del teatro en la España finisecular propició, en paralelo, la aparición de revistas especializadas que daban respuesta a un número cada vez mayor de lectores interesados en consumir información sobre artes escénicas. El uso del flash en espacios escasamente iluminados abrió la puerta al desarrollo de la fotografía escénica. Los espectáculos y los artistas ya no solo tenían el retrato para promocionarse, sino que ahora la fotografía de escenas ofrecía una nueva mirada al lector. La revista especializada *El arte del teatro* (Madrid 1906-1908), ofreció un innovador y vanguardista uso de la imagen, tanto del retrato fotográfico, de la fotografía escénica, así como, de la caricatura, la pintura en óleo o en acuarela. Una revista que elevó a la fotografía al anhelado rango de arte pictórico.

2. El auge de la información teatral

Desde sus inicios la fotografía ha estado estrechamente vinculada con el teatro y sus artistas. Las artes escénicas viven durante la España finisecular uno de sus momentos de mayor expansión. Se estima que en el primer tercio del siglo XX había en la península ibérica alrededor de 6.000 establecimientos escénicos, desde grandes teatros a salones más modestos (Salaün, 2005: 65). La apertura de nuevos locales va acompañada de un aumento de público y, sobre todo, de un mayor interés en el consumo de información cultural. Aparecen nuevas secciones sobre teatro en las revistas. La primera sección específica sobre espectáculos escénicos aparece el 26 de enero de 1895 en la revista *Blanco y Negro*, bajo el nombre de *Los éxitos* donde se informaba de los últimos estrenos teatrales incorporando numerosas fotografías.

Con el salto al siglo XX, la industria gráfica vivió una gran transformación. Pasó de modelos decimonónicos a grandes negocios de variedad temática y tiradas masivas que hicieron llegar la información a todos los estratos de la sociedad (Sánchez Vigil, 2008: 47). Solo en la primera década del siglo XX, el número de revistas que se publican en España sube más de un 20%. La revista *El arte del teatro* es una de las primeras publicaciones especializada en espectáculos teatrales. En ella la imagen adquiere un papel protagonista: no solo se

utiliza la fotografía como elemento informativo, sino que, al igual que otros géneros pictóricos incluidos en la publicación, cumple una función artística. La revista sale a la luz en Madrid el 15 de abril de 1906 y se anuncia como revista quincenal ilustrada, con dos números los días 1 y 15 de cada mes. Cuenta con 16 páginas de gran calidad tanto en el soporte de papel utilizado como en las tintas aplicadas. La publicación tiene una vida activa de tres años y cierra con su último número del 15 de diciembre de 1908.

Editada por la Imprenta Artística José Blass y Cía., creada en 1903 por la asociación de dos destacados profesionales de las artes gráficas y la fotografía. Por un lado, el impresor de origen alemán José Blass Mayer, pionero en la impresión a color en España donde se ha instalado desde 1899 como jefe de máquina de la revista *Blanco y Negro*, y responsable de introducir en la península la técnica de impresión en color por tricromía¹. Por otro lado, por el fotógrafo de origen danés Christian Franzen, instalado en la península desde 1890 y conocido como uno de los fotógrafos más destacados por introducir el flash de magnesio en España y convertirse en el máximo exponente de las fotografías en interiores con escasa iluminación.

La imprenta se había posicionado como la gráfica de referencia a la que se acudía cuando se querían realizar trabajos de gran calidad y así lo anunciaban desde los primeros números de la revista "*Talleres con todos los elementos para la aplicación del arte moderno a la tipografía. Impresiones de Obras y Revistas de Lujo. Cromotipia-Relieve*". Aplicaban las mejores tintas provenientes de la casa Michael Huber de Munich (Baviera), una empresa alemana que ya contaba desde 1765 una prestigiosa trayectoria y fama por el uso de tintas de gran calidad y que, en la actualidad, mantiene su producción después de más de 250 años de existencia. La revista se posiciona como un objeto de lujo coleccionable, (con un precio de 0,60 céntimos, coste ligeramente superior a las revistas del mercado: *Blanco y Negro* cuesta 0,30 céntimos; *Nuevo Mundo* y *Comedia y Comediantes* con un coste de 0,50 céntimos) va dirigida a una clase pudiente, ilustrada y vinculada a la modernidad teatral.

Dirigida por Enrique Contreras y Camargo, periodista, novelista y autor dramático, colaborador de la revista *La Ilustración Española y América* y miembro de la Asociación de la Prensa de Madrid desde 1896, la publicación desde un primer momento, se alinea con las vanguardias europeas y cuenta con corresponsales en las ciudades

¹ Tricromía: procedimiento fotográfico de reproducción de todos los colores mediante la estampación en imprenta de cian, magenta y amarillo

destacadas como Madrid, Barcelona, París o Nueva York ofreciendo a los lectores una amplio contenido nacional e internacional.

3. Uso de la Fotografía

3.1. El retrato femenino de portada

Todos los números de la publicación abren en portada con un retrato femenino que irá protagonizando cambios significativos e interesantes a lo largo de la corta, pero intensa, vida de la revista. Durante el primer año, en el año 1906, la publicación presenta una cubierta impresa a varias tintas con un retrato en blanco y negro en primer plano de una mujer arropada por las sinuosas líneas del movimiento artístico francés *Art Nouveau*², que tiene impregna también a las mujeres retratadas con grandes tocados con flores, plumas y sombreros voluminosos propio de las últimas tendencias en moda francesa del momento.

En este primer año, los retratos muestran una línea continuista del retrato decimonónico, alineado al estilo burgués. Estamos a finales de la primera década de 1900, la burguesía española comienza a experimentar un malestar con la expansión del género frívolo, conocido también como variedades, que inundó desde finales del XIX los escenarios nacionales y cuya explosión le llevó, en muchos casos, a desvirtuar las artes escénicas llevándola por áreas que más tenían que ver con la promiscuidad de los locales de alterne que con el arte (Salaün, 2005: 65). La revista se dirige a un público aristocrático y burgués, pudiente e ilustrado, que acude junto a sus homólogos sociales a los grandes teatros a ver obras dramáticas nacionales. De ahí la selección de retratos regios en primeros planos de mujeres formales, en blanco y negro. El uso de retratos de mujeres artistas se alinea con las miles de imágenes de vedette y cabareteras que inundan el mercado con postales iluminadas pero, en este caso, manteniendo el decoro y la seriedad propia de las convicciones de su público elitista al que va dirigido.

En 1907, durante el segundo año, la publicación sigue manteniendo en la gráfica de su cabecera la influencia del arte floral y sinuoso del *Art Nouveau*. Los editores, influenciados por las corrientes europeas, muestran la importancia que le otorgan a la tipografía, elevándola a la condición de arte. Es durante este segundo año cuando se produce un cambio en el nombre de la revista, deja atrás su cabecera *El arte de El Teatro* para nombrarse *El arte del teatro*, posicionando al mismo nivel el "arte" y el "teatro". Esto quedará visible el innovador uso de las imágenes por la publicación. Los retratos de

portada protagonizan ahora una evolución con nuevos encuadres y poses, alternándose primeros planos con retratos de cuerpo entero. Se introduce el color en los retratos, siempre en sintonía gráfica con el diseño cromático de la portada, y se posiciona a la imagen fotográfica en la misma escala que las artes pictóricas, una de las reivindicaciones del llamado "movimiento pictorialista", que aboga por equiparar la fotografía con la pintura y del que es miembro uno de los editores de la publicación, Christian Franzen.

El tercer y último periodo, durante el año 1908, viene marcado por cambios radicales en la cabecera de la revista que serán incluso anunciados a los lectores en el último número de diciembre de 1907. Editores y dirección apuestan decididamente por el arte pictórico, anunciando la incorporación entre sus colaboradores de destacados artistas de la pintura y el dibujo. La publicación se posiciona firmemente como obra de arte coleccionable, y así lo esgrimen en los numerosos anuncios con los que se promocionan los materiales para el almacenaje de lujo de toda la colección, con tapas de gran calidad y la posibilidad de completar con número pasados bajo encargo.



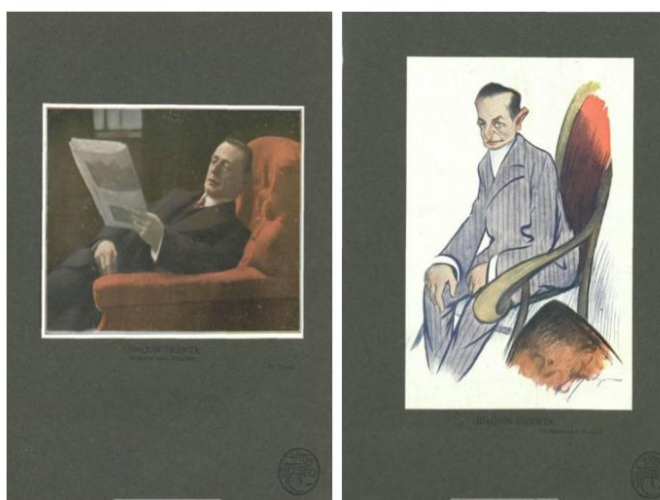
El movimiento *Art Nouveau* dejó de tener influencia en Europa a finales de 1905 y la revista, con una influencia tardía, eliminó en 1908 toda referencia gráfica a esa tendencia. Ahora, las fotografías e imágenes de las portadas toman protagonismo absoluto sin elementos con los que competir, ya que son insertadas sobre un pulcro fondo blanco. En este tercer año, la fotografía de la portada convive, e incluso se fusiona, con otros géneros pictóricos como la acuarela o el óleo. Los cuatro primeros números de la revista de 1908 serán imágenes en acuarela y óleo, mientras que la fotografía no aparecerá hasta el quinto número del año publicado el 01 de marzo. La mujer sigue siendo la única protagonista de las cubiertas, pero las fotografías

pasan ahora a recibir una mayor intervención por parte de maquettadores, diseñadores e impresores. La convivencia de la fotografía con otras artes pictóricas ofrece portadas con nuevos planteamientos, donde la fotografía se fusiona con el diseño gráfico, la pintura al óleo y la acuarela, sobrepasando los límites del retoque para presentar una nueva interpretación de la imagen.

Las firmas de los retratos de las portadas corresponden a los grandes maestros de la fotografía finisecular en España. En este caso, el propio editor de la revista, Franzen, realizó un total de 10 retratos de los 58 publicados en portada, seguidos de destacados autores como Kaulak y Walter (pseudónimo de José Compañy, hijo del célebre fotógrafo madrileño Manuel Compañy), ambos reconocidos retratistas del mundo del espectáculo. Otros autores colaboradores en la revista son Veronés (3), Alfonso (2), Audouard (2), Compañy (2), seguidos por Areñas, Ernesto, Pavón, Segura y Toja. Es significativo que un total de 24 retratos fotográficos aparezcan sin la identificación de la autoría en algunos casos en los que la intervención pictórica deja sin conocer al propio fotógrafo. Por su parte, los retratos en acuarela u óleo de las portadas son realizados por destacados pintores como Máximo Peña, Fernández Ardavín, Cecilio Plá, Enrique Simonet, M. Palacio y Pedro Sáenz.

3.2. Retrato masculino

Si las artistas femeninas han sido las protagonistas indiscutibles en las portadas, la revista ofrece en su interior un innovador espacio para los retratos masculinos de celebridades de las artes escénicas: dramaturgos, actores, músicos, compositores, tenores, etc. Influenciado por las galerías de personajes ilustres del siglo XIX como la realizada por el fotógrafo Jean Laurent de la bohemia madrileña entre 1860 y 1873. La revista muestra una innovadora representación iconográfica de hombres ilustres estableciendo un interesante diálogo entre fotografía y caricatura. Los retratos fotográficos, en color por tricromía sobre lámina embuchada, dialogan con sus caricaturas homólogas. Una intención de elevar y equiparar la fotografía a las pinturas de vanguardia.



Se observa en los retratos la libertad creativa tanto del fotógrafo como del caricaturista, con arriesgados encuadres, poses e incluso intervenciones sobre la fotografía. Personajes como Jacinto Benavente (dramaturgo), Federico Chueca (compositor), Luis Mariano de Larra (dramaturgo), Hnos. Álvarez Quintero (dramaturgos y poetas), Pérez Galdós (novelista y dramaturgo), Santiago Rusiñol (pintor y dramaturgo), Manuel Linares (dramaturgo), José Serrano (compositor), Ruperto Chapí (compositor), Carlos Allen-Perkins (actor), aparecen retratados y a su vez caricaturizados en la revista. De igual manera que en la autoría de los retratos femeninos de las portadas, los retratos de hombre célebres son realizados por los maestros de la fotografía en España: Franzen, con un total de 22 retratos, seguido de Kaulak (9), Walter (5), Gombau (5), Veronés (2) y otros como López, Laverdure, Alfonso, Audouard, Compañy, Hernández Britz y García. Por su parte, de la misma manera que en los retratos femeninos de portada se encuentran numerosos retratos sin autoría; un total de 12 de las fotografías de celebridades no están identificados sus autores.

3.3. La fotografía escénica

Si bien los retratos tienen un protagonismo claro en la publicación, la fotografía escénica que ilustra las críticas de obras teatrales tiene un rol fundamental. La revista publica en cada número entre dos y tres críticas teatrales, todas ellas acompañadas de numerosas fotografías de gran tamaño lo que demuestra su papel destacado.

El editor Franzen se había labrado una importante carrera y fama como reportero gráfico. Su destreza en el uso del flash en espacios escasamente iluminados y el conocimiento de la puesta en escena de los personajes le otorgó el prestigio como fotógrafo de interiores. El fotógrafo danés era conocido por su participación en las grandes cabeceras del momento como la revista *Blanco y Negro*, donde colaboró en las secciones Madrid de noche o Salones de Madrid mostrando el ocio de la pudiente e intelectual sociedad española del momento o la revista *Nuevo Mundo*, de la que llegó a formar parte de su equipo fundador en 1894. Franzen había colaborado con el fotógrafo madrileño KaulaK, entre 1900 y 1902, en la realización de cuadros vivos bajo el título de *Tres fiestas artísticas*, donde trabajaban los posados asesorados por pintores como Ricardo de Madrazo, lo que le dotó de la mirada adecuada para la composición teatral.

El desarrollo de la fotografía escénica tiene origen en la fotografía de interiores con flash. Durante todo el siglo XIX, la promoción de las artes escénicas estuvo capitaneada por el retrato. Ahora, los avances tecnológicos de la fotografía de interior transforman al teatro en el estudio del fotógrafo y lo que pasa sobre el escenario toma igual o más importancia, convirtiéndose así en actualidad informativa. El lector de la revista puede informarse ahora sobre las obras dramáticas de otra manera. Se abre la puerta al interés por ver los dotes interpretativos de los actores, la grandilocuencia de los escenarios teatrales, los vestuarios, la puesta en escena de los equipos de actores, etc. En las imágenes escénicas el público desaparece, los encuadres son completamente cerrados, acotados por el escenario e influenciados por la visión cinematográfica en boga a inicios del siglo XX. Las fotografías de los espectáculos teatrales se asemejan a los frames de las películas cinematográficas e invitan al lector a miraras como si estuviera sentado en la butaca del teatro, directamente observando el escenario.

La ejecución de la fotografía con baja iluminación requería un conocimiento técnico muy preciso, no extendido aún entre los profesionales de la fotografía. Encontramos así en la revista, un número reducido de colaboradores de entre los que destacan las figuras Alfonso, reconocido fotógrafo madrileño y conocedor del medio escénico ya que era hijo de un empresario teatral y del propio Franzen, que realizan la mayoría de los reportajes escénicos de la publicación.



Referencias bibliográficas

Biblioteca Nacional de España (en línea): Hemeroteca Digital.

Disponible. www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/

[Consulta:30 de octubre de 2024].

Rodríguez, M. (2024): "Christian Franzen fuera del estudio: fotografía y revistas ilustradas (1895-1900)" en *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*. nº28.

Salaün, S. (2007). "Las mujeres en los escenarios españoles (1890-1936). Estrellas, heroínas y víctimas sin saberlo" en *Revista Dossiers Feministes*, 10, pp 63-83.

Sánchez Vigil, J.M. (2008): *Revistas ilustradas en España*, Madrid, Ed. Trea.

Utrera, R. (2023): "Franzen su faceta de editor y propagador de la cultura española" en *Otra mirada. Fotógrafos extranjeros en España (1839-2023)*, Madrid, Ed. Fragua.

La mirada del Tonyalux. *Chiapas: el fin del silencio*

Juan Luis de la Rosa Municio. *Doctorando Universidad Complutense de Madrid*

Las primeras luces de la mañana se abren paso a través del velo de niebla, que cubre la ciudad que reposa en el lecho del valle de Jovel. Se comienzan a intuir las líneas que dibujan los contornos de los viejos muros de las casas de origen colonial, mientras que, a lo lejos, suenan las campanas de la iglesia barroca de Santo Domingo. Mujeres del color de la tierra, ataviadas con coloridos huipiles y largas trenzas negro azabache, que se deslizan por sus espaldas, caminan apresuradas por las estrechas calles de la antigua Villa Real. Van en dirección al mercado local, cargando en sus espaldas somnolientos bebés y fardos con los productos que venderán en los puestos.

En la plaza del zócalo, un grupo de perros callejeros se disputan los restos de un tlacuache muerto, en tanto que dos hombres con sombreros de palma, de los que cuelgan tiras de telas multicolor, observan la escena desde una esquina, embozados y protegidos del gélido amanecer por sus *chujes* negros de lana de borrego.

Pertrechado por un sombrero de ala ancha y una gabardina que le llega hasta los tobillos, un joven Antonio Turok, de tan sólo 17 años, sujeta entre sus manos la cámara Pentax que su padre le regaló en la Ciudad de México. Observa extasiado la escena: un mundo nuevo y atávico que se abre ante sus ojos.

Esta recreación imaginada evoca lo que pudo ver y sentir Antonio Turok a su llegada, por primera vez, en 1973, a la ciudad de San Cristóbal de las Casas, Chiapas.

Antonio Turok (Ciudad de México, 1955) es considerado uno de los fotógrafos documentales mexicanos más importantes de la actualidad. Se inició desde muy joven en el mundo de la fotografía utilizando la cámara Leica de su padre, Rodolfo Turok, propietario de un negocio de postales. A lo largo de su carrera, ha participado en diferentes publicaciones periodísticas y documentales, y ha sido galardonado con diferentes premios y reconocimientos a su trabajo¹.¹⁷

Ha documentado con sus fotografías importantes episodios de la historia norte y centroamericana, como las guerras civiles de

¹ Publicaciones periodísticas y documentales: *Camera Work*, *Aperture*, *Double Take* (Estados Unidos), *Stern* (Alemania), *The Independent* (Gran Bretaña) *Paris Match* (Francia), *Proceso* y *La Jornada* (México). Galardones y reconocimientos: Premio *Mother Jones Fund for Documentary Photography* y *Medalla al Mérito Fotográfico* (México, 2018), entre otros.

Nicaragua, Guatemala y El Salvador, en los años 80, las revueltas sociales en Oaxaca del 2006, las crisis migratorias de mexicanos hacia los Estados Unidos y la llegada a la presidencia de Trump en 2017. Por efecto de la serendipia, también, ha sido unos de los primeros fotorreporteros en cubrir eventos como la marcha indígena en San Cristóbal en 1992, el alzamiento zapatista de 1994 o el atentado de las Torres Gemelas de Nueva York el 11 de septiembre de 2001.

Fue acompañando a su hermana antropóloga, Marta, como Turok llegó por primera vez a Chiapas, quedando fascinado por un mundo que le pareció mágico y completamente ajeno al contexto urbano del que procedía en la Ciudad de México. San Cristóbal de las Casas era todavía una pequeña localidad rural, con mayoría de población indígena, muy alejada del ruido del tráfico y de las hordas de turistas que, hoy día, recorren sus calles. Deslumbrado por lo que se descubría ante sus ojos, Turok decidió quedarse allí (Turok, 1998, p. 19; Strauss, 2023).

La mirada fotográfica de *Tonyalux* (duende de piedra), apodo que utiliza su amigo, el poeta Francisco Álvarez Quiñones, para nombrar a Turok, se va transformando, a lo largo del tiempo, acorde con las experiencias personales y los contextos histórico-sociales que van aconteciendo en su biografía.

En su primer periodo en Chiapas, Turok desarrolla un estilo fotográfico personal, con un fuerte componente poético y onírico: Paisajes urbanos nocturnos y personajes insólitos y marginales. Al mismo tiempo, probablemente influenciado por su hermana Marta y por la etnóloga suiza Gertrude DUBY Blom, afincada en Chiapas y con la cual colaboró (Susi, 2014, p. 130), Turok desarrolla un interés creciente por las culturas indígenas. Admira de estas su resiliencia a lo largo de 500 años de historia, desde el inicio de la colonización española, y quiere captarlas con su cámara para mostrar al resto del mundo la existencia de estas culturas olvidadas (INAH, 2018).

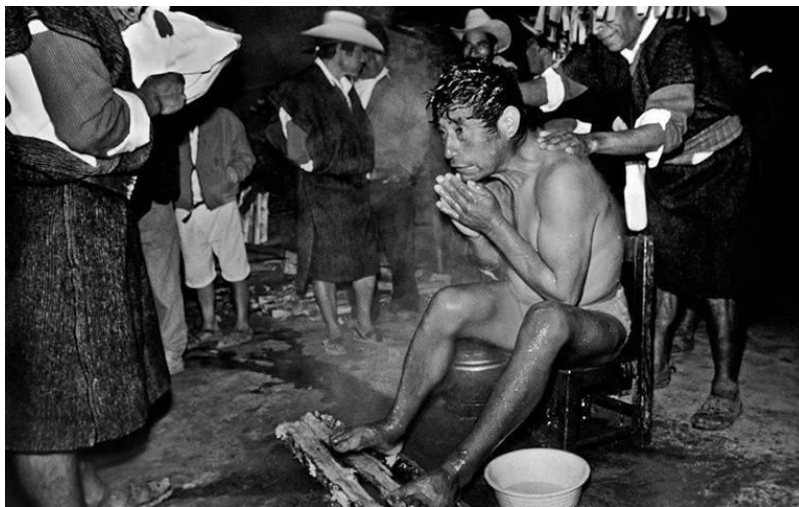
No obstante, según narra el propio Turok, se encuentra ante un desafío que afrontar. Las poblaciones indígenas no sólo desconfiaban de los mestizos, sino que tampoco entendían la utilidad de ser fotografiadas (Turok, 1998, p. 20).

Es entonces cuando Turok comienza a acercarse a estos pueblos y a ganarse su confianza a través del conocimiento y el respeto. Según su concepción de la fotografía documental, el fotógrafo debe comprender el contexto social y cultural de lo que fotografía, para dotar a las imágenes, y al mensaje que se quiere comunicar con ellas, de mayor riqueza y trascendencia. (INAH, 2018;

Strauss, 2023). Turok, entiende la práctica de la fotografía documental como una labor interdisciplinaria que se combina con otros saberes, como la antropología, la sociología, la historia o el arte. Este conocimiento del contexto permite al fotógrafo dilucidar qué es lo que se quiere contar y sirve como un método para acercarse y acceder a los sujetos y contextos que se desean fotografiar.

Es así como Turok comienza un proceso de transformación personal e inmersión cultural que le permite adentrarse y participar en espacios de la sociedad indígena que, hasta entonces, habían estado vetados para los no indígenas.

Ejemplo de esto, es la imagen que representa la ceremonia de purificación del *pasión* principal en el recinto sagrado de la localidad de San Andrés Sakamch'en de los Pobres. La imagen transmite un momento íntimo y evocador, en el que se muestra semidesnudo y tembloroso el pasión, rodeado por otros miembros de la comunidad que se encuentran en la penumbra del interior de un recinto lóbrego y frío.



Ceremonia de purificación del *pasión* de San Andrés.
Sakamch'en de los Pobres, Chiapas, 1994, Foto: Turok

Turok siempre ha intentado fotografiar a los indígenas con respeto e intentado transmitir dignidad, lo que le ha llevado, a su vez, a ser respetado y reconocido por estos (Strauss, 2023). Es precisamente la visión y el sentido humano con los que Turok ha sabido transmitir los contenidos de sus fotografías, uno de los rasgos más característicos de toda su obra.

La influencia de sus padres, judíos estadounidenses emigrados a México por su vinculación con el Partido Comunista, tiene mucho que

ver con esta percepción humanitaria del fotógrafo, así como su sensibilidad hacia temas relacionados con lo social (Strauss, 2023).

En este sentido, Turok toma rápidamente conciencia de la situación de pobreza y marginación en la que se encuentran los pueblos indígenas de Chiapas², y utiliza la fotografía como una herramienta para trascender, denunciar e influir sobre la situación de estos pueblos y sobre los acontecimientos que, en adelante, registrará con su cámara. Es lo que Turok define como el propósito principal de la fotografía: el «tener un compromiso» (INAH, 2018).

Movido por el deseo de conocer y de influir, a través de sus imágenes, en los sucesos sociales de su tiempo, Turok visita y documenta, en 1982, los campos de refugiados guatemaltecos en la selva chiapaneca, quienes huían de la brutal represión ejercida en su país contra las poblaciones indígenas por el dictador Efraín Ríos Montt (Susi, 2014, p. 131).

Durante los siguientes años, Turok viaja y fotografía los movimientos revolucionarios y guerras de Centroamérica: Guatemala, Nicaragua y El Salvador (Strauss, 2023). Para él, es fundamental registrar estos acontecimientos y preservar para el futuro la memoria de lo ocurrido.

Es en el transcurso de estos años en los que la visión “romántica” y “revolucionaria”, que de los de los conflictos armados y de las guerrillas centroamericanas, tenía el fotógrafo, cambia para siempre. Turok llega a Centroamérica pensando que las situaciones de desigualdad e injusticia social existentes podían eliminarse a través de la acción armada revolucionaria (Susi, 2014, p. 156 y 180). Sin embargo, al vivir en primera persona la devastación de las guerras y las atrocidades que pueden llegar a cometer los seres humanos, se cuestiona si esa es la mejor manera de solucionar los problemas. Turok concluye que, finalmente, se termina perdiendo más de lo que se gana, alcanzándose la máxima expresión la degradación humana, por lo que no merece la pena (Turok, 1997, p. 307; Susi, 2014, p. 143).

Turok, en su aversión a las guerras, llega a cuestionar la manera en como los fotoperiodistas deben de cubrir los conflictos. Critica la conocida cita del fotorreportero Robert Capa de «*Si una foto no es suficientemente buena es porque no estabas suficientemente cerca*»³.

² Según datos del Instituto Nacional de Estadística y Geografía de México (INEGI), en el año 2022, el estado de Chiapas es el 3º con mayor población en situación de pobreza y, en el año 2020, el estado con mayor número de hablantes de lenguas indígenas.

³ Célebre cita atribuida a R. Capa que se puede localizar en la página 260 del libro de Richard Whelan (2003): Robert Capa. La biografía, Madrid, Aldeasa.

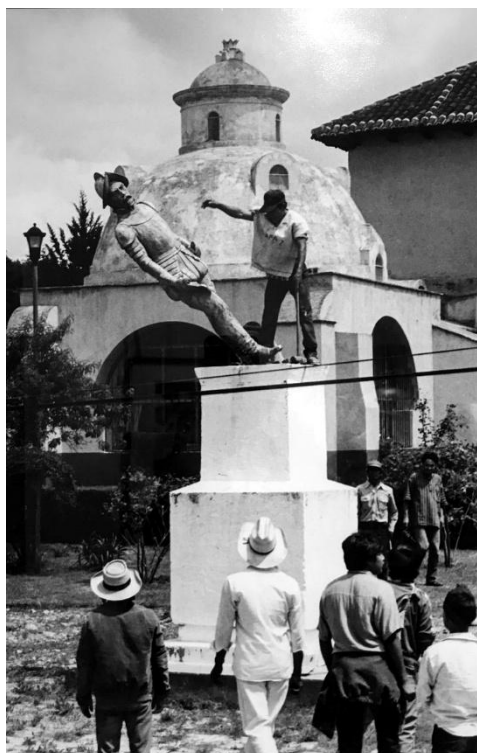
Turok afirma que es un error ir a la guerra para estar cerca de las balas poniendo en riesgo la vida, ya que la obligación de un periodista es poder vivir para contar lo sucedido (Jardón, 2016).

Esta transformación antibelicista del fotógrafo, en su visión de la vida, influye desde ese momento en su manera de observar y captar los motivos que fotografía.

Hastiado de su experiencia en Centroamérica, Turok regresa a Chiapas. El 12 de octubre de 1992 se encuentra por sorpresa, en San Cristóbal de las Casas, con una marcha indígena de miles de participantes que protestaban contra la celebración de los 500 años de la llegada de Cristóbal Colón a América. En el transcurso de la marcha fue derrumbada la estatua del conquistador español Diego de Mazariegos y sus partes fueron exhibidas como trofeo durante la manifestación (Strauss, 2023; Susi, 2014, p. 189). Este acontecimiento fue el preludio del levantamiento armado que el 1 de enero de 1994 protagonizó el movimiento guerrillero *Ejército Zapatistas de Liberación Nacional* (EZLN). Tal como indica una cita atribuida al prestigioso periodista polaco, Ryszard Kapuściński: «*las guerras siempre empiezan mucho antes de que se oiga el primer disparo*», y, probablemente a su pesar, Turok se ve de nuevo cubriendo un conflicto bélico.

Es la fotografía del derrumbe de la estatua de Diego de Mazariegos una de las más icónicas de su autor, reproducida en multitud de publicaciones. En la imagen se puede apreciar como un hombre de aspecto indígena, subido al pedestal de la estatua, empuja con su brazo la figura del conquistador, mientras que con la otra mano sostiene contra el pavimento la maza que le ha servido de herramienta para derribarlo. La efigie del conquistador es captada justo en el momento en que esta comienza a precipitarse hacia el suelo, en un perfecto ángulo de 60°. En primer plano, cinco hombres, de espaldas a la cámara, contemplan la escena, mientras que, en el fondo, delante de lo que parece una iglesia, otros dos se acercan de frente a la escena.

La fotografía contiene un fuerte contenido simbólico que indica la destrucción de los símbolos de poder, la subversión del orden establecido y el inicio de una nueva era en la que los indígenas revierten su posición como pueblos conquistados y sometidos.



Derrumbe de Don Diego de Mazariegos.
San Cristóbal de las Casas, Chiapas, 1992, Foto: Turok

De nuevo, e igualmente por sorpresa, Turok se vuelve a encontrar de frente con la guerra en la madrugada del 1º de enero de 1994, cuando, regresando de la fiesta de inauguración de su galería Copal, se encuentra con las tropas del EZLN tomando la ciudad de San Cristóbal de las Casas⁴ (Turok, 1997, p. 28). Turok sería uno de los primeros fotógrafos en documentar este histórico acontecimiento.

A pesar de su recelo hacia la violencia que conlleva el levantamiento armado, Turok percibe a los zapatistas como algo diferente a los grupos guerrilleros que conoció años antes en Centroamérica: «*Los zapatistas siguen la senda de una cultura milenaria*» (Turok, 1997, p. 30), que visibilizaban la situación de injusticia y desigualdad en la que se encontraban los pueblos indígenas de México y obligaba a los mestizos a tomar en cuenta sus reivindicaciones y derechos. Para Turok, este fue un acontecimiento trascendental, que serviría como desencadenante de otros hechos que cambiarían a la sociedad mexicana (Turok, 1997, p. 25). Había llegado el fin del silencio.

⁴ El 1 de enero de 1994, coincidiendo con la fecha de entrada en vigor del Tratado de Libre Comercio de América del Norte, el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) tomó por las armas siete cabeceras municipales del estado de Chiapas y emitió la "1ª Declaración de la Selva Lacandona", en la que declaraba la guerra al Gobierno mexicano y exigía: trabajo, tierra, techo, alimentación, salud, educación, independencia, libertad, democracia, justicia y paz.

No obstante, y aunque reconoció la especificidad y el valor del levantamiento zapatista, Turok mantuvo una mirada crítica hacia este movimiento como consecuencia de su experiencia previa en Centroamérica. Ya no estaba de acuerdo con el uso de la violencia como medio para lograr un cambio social, lo cual influyó en su perspectiva fotográfica.

Se puede apreciar esa mirada crítica en la fotografía que realizó, pocos días después del levantamiento, al Subcomandante Insurgente Marcos, vocero y miembro del Comité Clandestino Revolucionario Indígena - Comandancia General del EZLN. En esta imagen aparece Marcos, en primer plano, sentado en una zona boscosa. Su rostro va cubierto por un pasamontaña negro y al cuello luce un paliacate o pañoleta campesina. Cubre su torso con un chuj negro sobre el que se entrecruzan unas cananas. Marcos mira hacia el suelo pensativo, con las manos entrecruzadas y apoyadas sobre sus piernas. En un segundo plano, aparecen, en ambos lados de la imagen custodiándolo, dos milicianos armados con fusiles y también embozados con pasamontañas negras. Al fondo y entre la neblina que cubre la foresta, se aprecian otros guerrilleros encapuchados.



Subcomandante Marcos. Montañas del Sureste Mexicano, Chiapas, 1994, Foto: Turok

La actitud fatigada y meditabunda en la que se aprecia a Marcos queda muy lejos de la épica triunfal con la que, en muchas ocasiones, son fotografiados los líderes guerrilleros. Turok rompe con esa narrativa, connotando con su imagen derrotismo y la preocupación y soledad de un mando guerrillero que, a los pocos días de haberse levantado en armas, quizás puede no estar seguro sobre el camino que

ha iniciado, los próximos pasos que debe tomar o las consecuencias que resultarán, para él y los suyos, de la decisión de ir a la guerra.

En el libro *Chiapas: el fin del silencio* Turok refleja su transformación personal y fotográfica en un lapso de tiempo de 20 años, desde su llegada a Chiapas en 1973 y hasta el levantamiento zapatista en 1994. No obstante, hay una serie de características que no han cambiado a lo largo de los años y que representan la impronta del fotógrafo en su obra: La habilidad para captar la naturaleza humana en sus imágenes y plasmar una visión poética y estéticamente bella de lo fotografiado, la destreza de captar en las escenas atmósferas envolventes capaces de trasladar al observador hasta los lugares donde fueron tomadas, un fuerte compromiso social y, ante todo, la capacidad para registrar la historia desde una perspectiva humana, en la que los personajes principales que la protagonizan son casi siempre anónimos.

Referencias bibliográficas

- Instituto Nacional de Antropología e Historia – INAH (2018): *Medalla al Mérito fotográfico: Antonio Turok*, México, INAH [video en línea] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=jgflFg3W6BM> (Consulta: 22 de diciembre de 2024).
- Jardón. R. (2016): *Antonio Turok: Reflexiones*, México, Museo Archivo de la Fotografía [video en línea] Disponible en: www.youtube.com/watch?v=1EP47euPQj8 (Consulta: 22 de diciembre de 2024).
- Strauss, A. (2023): *Historias de luz: Antonio Turok*, México, Canal 22 [video en línea] Disponible en: www.youtube.com/watch?v=F7vVbS8kpvc&t=5s (Consulta: 22 de diciembre de 2024).
- Susi, Anna (2014): *Fotografía y guerrilla en América Latina: Antonio Turok y la construcción del subcomandante Marcos*, Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Turok, A. (1998): *Chiapas: el fin del silencio*, Nueva York, Fundación Aperture y México, Ediciones Era.
- Turok, A. (1988): *Imágenes de Nicaragua*, México, Casa de las Imágenes.

La revista *Black + White Photography*. Publicación mensual de fotografía e imagen

Johanna Rosbäck. *Master Documentación Fotográfica, Universidad Complutense de Madrid*

El mercado de las revistas fotográficas en España en este momento está limitado a pocas publicaciones, pero fuera de sus fronteras se encuentra una gran variedad para nutrir al público profesional y aficionado a la fotografía. Entre ellas está la revista mensual *Black+White Photography*, que se centra en la publicación y análisis de imágenes contemporáneas en blanco y negro y todo lo que tiene que ver con la fotografía monocromática.

Publicada en inglés, con un diseño elegante y moderno, tiene también presencia en redes sociales (Facebook, Instagram y X) y su propia página web (blackandwhitephotographymag.co.uk).

La revista comenzó a publicarse en el año 2001 en Brighton, Inglaterra, con la consigna de ser “fresca, creativa y contemporánea”, como se define en la portada. Contiene historias sobre fotógrafos, muestra sus trabajos y publicaciones, tiene secciones enteras sobre fotolibros y una parte está dedicada a las fotografías realizadas por sus lectores. La versión en una revista de papel es una propuesta audaz en esta época digital, y llega a un público que busca disfrutar de una lectura pausada y reflexiva.

Características de la revista *Black+White Photography*

FICHA TÉCNICA	
Título	Black+White Photography Cool, creative and contemporary
Director	Bentley, Mark
Autores	Frost, Lee; Clinch, Tim; Ephraums, Eddie; Blow, Claire y otros
Números publicados	296 (diciembre, 2024)
Periodicidad	Mensual
Soporte	Papel / digital
Acabado de tapas	Imagen a sangre, papel cuché 250 g.
Páginas interiores	Papel cuché 90 g; impresión a cuatro tintas
Formato	30 cm x 23 cm
Páginas por número	98
Imágenes en cada número	Aproximadamente 160

La revista está dividida en seis secciones (contenidos generales, noticias, técnica, inspiración para la creación de fotolibros, equipos fotográficos e imágenes de los lectores), en las que desarrolla temas y artículos sobre la fotografía de autor, libros, técnica, etc. El fotolibro es

uno de los ejes de la revista, ya que muchos de los reportajes se centran en presentar nuevas publicaciones y en evaluar libros clásicos de fotógrafos a nivel internacional.

La revista *Black and White Photography* es una interesante propuesta de lectura para los interesados en la técnica y el arte de la fotografía, y sirve como una fuente de inspiración, herramienta de educación y, además, proporciona noticias del mundo de la fotografía.



Portada N.º 294. Foto: Harry Skeggs

Por su elegancia y estilo, la extinta revista española *Arte fotográfico* tiene mucho en común con la *Black and White Photography*. *Arte fotográfico* fue una revista publicada desde 1952 hasta la primera década del 2000, que se dedicaba a la difusión de la fotografía en blanco y negro, y a la promoción de portafolios de artistas.

Para desarrollar la ficha técnica se realizó una entrevista escrita al director Mark Bentley. Ésta se hizo en inglés y la traducción es de la autora del artículo.

Entrevista a Mark Bentley, director de *Black + White Photography*

1. *¿Por qué siguen publicando en papel en tiempos donde lo digital toma mayor importancia?*

Creemos que la revista impresa sigue siendo especial. Su aspecto físico es un placer. El mundo en línea es muy bueno para ofrecer noticias al instante, pero no tanto para una lectura placentera.

2. *¿Qué tipo de lectores tiene la revista?*

Tenemos nuestra sede en el Reino Unido, pero nuestra audiencia es internacional y contamos con fotógrafos de diversos países. Los lectores son de todo el mundo y probablemente contamos con más fotografías y escritoras que la mayoría de las revistas de fotografía. Susan Burnstine, Tracy Calder y Elizabeth McClair Roberts son colaboradoras habituales.

3. *¿Cree que la fotografía ha cambiado en algo con el paso de lo analógico a lo digital?*

No cabe duda de que la fotografía digital perturbó el escenario cuando llegó por primera vez, pero creo que ahora las cosas se han calmado. Actualmente hay un gran interés por la película y los procesos alternativos, y a la vez existe un elevado número de personas que disparan con una cámara digital o un teléfono. Como revista, lo que más nos interesa es la imagen y las ideas que hay detrás de la composición.

Cuando se elimina el color de la imagen, el fotógrafo puede contar una historia muy interesante. La fotografía digital no ha cambiado eso, pero ha permitido que mucha más gente haga fotos en blanco y negro, lo cual es estupendo. Nos interesa la fotografía contemporánea en blanco y negro y no nos importa qué tipo de cámara se utilice: puede ser estenopeica, de película, DSLR, smartphone o cualquier otra.

Los últimos días de Franco. Pausa. Los primeros días del Rey en RTVE

Aída Páez del Solar. *Master Documentación Fotográfica, Universidad Complutense de Madrid*

El 22 de noviembre de 1975 Juan Carlos I es proclamado Rey de España. RTVE edita, en colaboración con el fotógrafo Fernando Nuño, *Los primeros días del Rey vistos en TVE* (diciembre, 1975). Este curioso ejemplar de venta en quioscos, se publica con premura, y celebra la proclamación del Rey en sus primeros actos públicos, y a través de la pantalla luminosa de un televisor.



Los últimos días de Franco vistos en TVE y los primeros días del Rey en TVE (1975).

Ambos forman un binomio que representa el momento histórico de un país que ha estado sumido en una muerte en vida, a punto de resucitar, y que mientras uno muere, y con él su mandato, el de otro acaba de nacer, iniciando una nueva etapa. Mientras, España permanece en pausa.

Fernando Nuño (Madrid 1938- Málaga 1996) realiza este último proyecto tras una prolífica carrera. Viaja con Gaspar Gómez de la Serna (primo de Ramón), como fotógrafo de cabecera, iniciándose así en el campo gráfico del periodismo. Con 20 años ya es director comercial y redactor gráfico de la Agencia Europa Press (1959-1962). También colabora en sus inicios con en el primer Anuario de la Fotografía Española editado por Afal (1958).

Su estilo versa en torno a la descontextualización y las composiciones abstractas, lo que le vincula con el Museo de Arte Abstracto de Cuenca, y le convierte en su fotógrafo oficial. Su hábitat natural eran las gentes y los bares, y su esencia se alejaba de los trucos en laboratorio.

En este último proyecto, Nuño experimenta con el lenguaje audiovisual desde la fotografía, capturando las imágenes directamente de la televisión, disponiéndolas en vertical seguidas a modo de fotogramas, o emparejando fotos idénticas simulando ser frames.



Se produce así un intercambio entre lenguajes, partiendo del libro objeto de este texto, que se compone de fotografías, que a su vez

captan las imágenes retransmitidas por la televisión, en su momento, en directo.

En su contexto es un acto experimental innovador, y aunque el aspecto visual en la actualidad no resulta nítido, y en algunos casos hasta se pueden apreciar las rayas que cruzan la escena, se puede entender la curiosa decisión de este fotógrafo abstracto, que ha ideado el proyecto apoyándose en la pausa de imágenes.

Este meta discurso en 1975 da que pensar sobre la perdurabilidad de los contenidos audiovisuales, ya que se percibe una intención clara de aportar valor y estabilidad a este hito histórico, en un momento en el que el papel parecía un soporte estable, y un valor seguro a futuros.

Los primeros días del Rey vistos en TVE retrata a unos jóvenes Juan Carlos y Sofía pletóricos. Tienen 37 años y él parece serio pero cercano, ella sonriente y discreta. Se relatan los actos, discursos, y desfiles que sucedieron esos días a propósito de la proclamación.



Durante la ceremonia, hay un momento de homenaje hacia el recientemente fallecido que hila ambos acontecimientos, y que nos conecta con el primer libro. Se muestra una transición mediante fundido entre planos de aplausos, que simboliza a la perfección la propia Transición que España vive en ese momento.

En su conjunto, este testimonio gráfico contiene un importante valor; por una parte estos libros dejan constancia en papel del reconocimiento de una dictadura, que en este caso, llega a su fin con la muerte del dictador, y del inicio de una nueva etapa, con la restauración de la monarquía, y el paso a la democracia.

Y a su vez, nos habla del aspecto visual de la televisión en 1975, tanto de la calidad de la imagen, como del aparato transmisor en sí, con su característico marco redondeado, y las rayas que componían los campos en los televisores de tubo.



Extracto de *Los primeros días del Rey en TVE*.

50 años después, no son fáciles de encontrar, pero quedan para la posteridad estos dos ejemplares, que además de ser una pretendida puesta en valor de TVE y de su cobertura de un momento histórico, también son, de forma transversal, un homenaje a un país a punto de comenzar una nueva andadura.

Entre estos dos acontecimientos hay un lapso de dos días, del 20 al 22 de noviembre.

El 21 de noviembre, no hay una dictadura, pero tampoco una monarquía. No hay nadie al mando. España está pausada, al igual que la mítica frase de la película *"Arrebato"* (Iván Zulueta 1979), *"colgada en plena pausa, arrebatada"*. Quizás ese día había mucho por digerir. Quizás hay mucho que no se ha digerido todavía. Y en el futuro, las pausas cada vez son más cortas.

Juan Carlos I abdicó en 2014 y desde 2020 reside en Emiratos Árabes, tras el rechazo explícito del actual Rey y su hijo, Felipe VI, tras salir a la luz escándalos sobre su patrimonio.

Referencias bibliográficas

Nuño, Fernando (1975) *"Los primeros días del Rey vistos en TVE"*.

Departamento de publicaciones de RTVE

Otero, Mariví (2017) *"Fernando Nuño, 1960-1975"* Disponible en:

<https://josedelamano.com/artprensa/fernando-nuno-1960-1975-fotografo> [Consulta: 22 de enero de 2025].

"La Venta de Alfarnate" Disponible en: www.alfarnate.es/3190/la-venta-de-alfarnate [Consulta: 22 de enero de 2025].

La Democratización de la Moda en España. *Telva*

Sofía Rengel Ruiz. *Master Documentación Fotográfica, Universidad Complutense de Madrid*

Telva, revista femenina de alta gama, made in Spain

El 1 de octubre 1963 se publicó el primer número de la revista *Telva* por un precio de 6 pesetas. Tenía una periodicidad quincenal hasta que en 1989 pasó a ser mensual, logrando ser la prensa femenina elegida por las españolas por encima de las revistas internacionales.

Estaba editada por SARPE (Sociedad Anónima de Revistas, Periódicos y Ediciones), lo que nos indica que era una revista de marcado carácter conservador, sin embargo, se solían encontrar discursos favorables a la vida profesional de las mujeres y la defensa de igualdad de derechos. La revista surge como herramienta de interacción, coparticipación y generación de conocimientos entre las creadoras de la revista y su público. En su plantilla se reunían jóvenes periodistas, a veces procedentes de otras revistas, que quisieron crear un proyecto común con una perspectiva y enfoque diferente a las revistas femeninas de aquel entonces publicadas en el país. Un claro ejemplo fue la periodista, escritora, guionista y profesora Pilar Salcedo quien, antes de dirigir *Telva* junto a su compañera Covadonga O'Shea, había dirigido la revista *Ama*.

Su temática incluía contenidos propios de prensa femenina, hogar, moda, belleza, amor, sexualidad, estilo de vida, así como de alta costura y reportajes de figuras internacionales buscando en todo momento la elevación de la mujer. Estos contenidos iban estrechamente relacionados con la oferta publicitaria, incluida como elemento esencial para la supervivencia de la revista, es decir, como fuente de financiación y publicidad propia. La publicidad estaba dirigida especialmente al público de clase media alta o alta, predominaban moda, perfumes y cosméticos de marcas de lujo internacionales. Se mostraban fotografías a modo de mensaje que reflejase el tipo de vida *Telva*, un estilo sofisticado, moderno y cosmopolita. La mayoría de los anuncios eran en blanco y negro con fotografías en alta calidad y composición gráfica en el 80% de los casos, es decir, se usaba la imagen en la publicidad como complemento, además de en sus portadas y reportajes. En cualquier circunstancia se hacía uso de la fotografía para despertar el interés, no solo de su público sino de nuevos anunciantes.

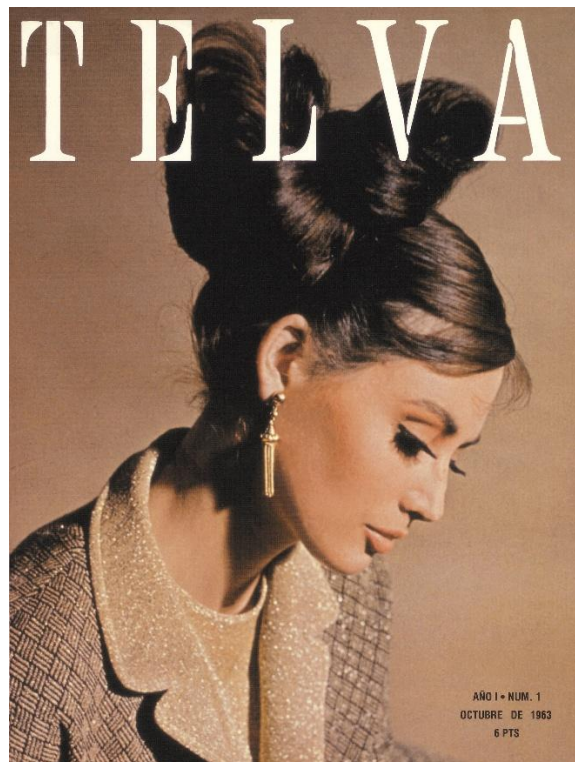
Asimismo, las revistas femeninas se convirtieron en escuelas de papel orientadas a aquellas mujeres que demandaban una

consejera y un apoyo a la vez que querían definir su identidad como mujer moderna frente a una sociedad “parada” y con un alto porcentaje de analfabetismo en mujeres. En las lecturas de la revista se buscaba implicar a la lectora a través de un lenguaje cercano en el que se usaba la fotografía como ejemplos a seguir por las lectoras, pretendiendo ser una especie de guía.

Interior de *Telva*

Telva se inspiraría en sus antecedentes internacionales como *Vogue* o *Harper's Bazaar*, entre otras. Normalmente las revistas femeninas de alta gama cuidaban mucho su apariencia especialmente con la portada, la tipografía, la fotografía y el diseño de la publicación, puesto que era su escaparate y prueba de calidad.

En los primeros números se publicaban portadas minimalistas, mostrando una figura femenina de relevancia junto a una cabecera sencilla con las características del ejemplar (título, fecha, número y precio). A partir de 1973, se aumentaría la presencia de contenido textual en las portadas, lo que sugiere una pérdida de peso de la imagen como mensaje principal. La cabecera central modificaría su tipografía en torno a los años ochenta, buscando una sensación de mayor presencia en el título de la revista.



Portada *Telva* nº1, 1 de octubre de 1963.
Biblioteca del Museo del Traje, Madrid.

La imagen central de la portada solía ser un plano corto de una mujer, aunque a veces se utilizaban planos medio-corto o general, con el fin de dirigir nuestra mirada directamente al elemento fundamental de la portada. Se mostraba un plano expresivo que buscaba la afinidad de sus lectoras, las mujeres españolas. El prototipo más representativo sería el primer número. En su portada se retrató a Isabel Millares, relaciones públicas de la revista, en un encuadre lateral y con el rostro de perfil con iluminación frontal. La apariencia de una mujer refinada y tradicional junto a elementos de prêt-à-porter, reflejaría la estética predominante en los años setenta, periodo de sofisticación y lujo coligado al conservadurismo y lo clásico del pasado. La fotografía además reflejaría las normas sociales de la época.

Para la impresión se empleaba papel satinado o *papel couché*, un papel estucado de máxima calidad fotográfica patentado en 1912, usado por primera vez en España por la revista ilustrada *Blanco y Negro*. En un principio, la fotografía era complementaria al texto, sin embargo, era común encontrar páginas llenas de imágenes acompañadas de una única columna de texto. Por publicación aparecían alrededor de 30 fotografías en lo que serían 60 páginas en blanco y negro, y algunas partes a color. Más adelante aumentarían hasta 84 páginas y, si era un número especial, podían llegar a publicarse hasta 190 páginas. El formato se describía como "gigante", con 23 x 31 centímetros. En su interior, el diseño gráfico y el contenido tipográfico eran simples y guardaban un enfoque elegante, potenciado por fotografías estáticas y clásicas. En décadas posteriores se experimentó un gran cambio visual, siendo un contenido más cargado y colorido



Contenido y portada de *Telva*, nº49, año 1965. Archivo *Telva*.

Fotografía en *Telva*

El estilo de la fotografía era formal y muy cuidado, siempre de elevada calidad. Hacían uso de una iluminación suave acompañada de color para resaltar las texturas de las prendas. En su mayoría presumían de primeros planos con poses clásicas y serias. Del contrario para mostrar la indumentaria se realizaban planos generales en estudios o en entornos formales y sofisticados ubicados a pie de calle. Los fotógrafos de la revista no solo documentaban moda, sino que mostraban el cambio en el rol de la mujer, las tendencias, el trabajo de los fotógrafos y la obra de destacados diseñadores.

Así como otros fotógrafos que han trabajado en la revista: Alejandro Cabrera, Alfonso Ohnur, Álvaro Gracia, Antonio Molina, Enric Galceran, Gonzalo Machado, James Brill, Javier Biosca, Jesús Isnard, Jonathan Miller, Jonathan Segade, José Aragón, Josefina Andrés, Josephine Douet, Marcin Tyszka, Michael Wray, Pepe Lobez, Rubén Vega, Sacha Van Dorsen, Sergi Pons o Tomás de la Fuente.

En cuanto a los fotógrafos más representativos, es imposible no mencionar a Eugenio Recuenco, Toni Bernad, Javier Vallhonrat y José Manuel Ferrater, cuyas contribuciones han sido clave. Se ha logrado representar a través de la fotografía la evolución de la moda en España durante las últimas seis décadas. Este periodo dialoga con la transformación tecnológica, el estilo y los estándares de belleza, mostrando un interés que va más allá de la moda, tocando aspectos sociológicos y culturales.

También se destaca el papel del fotógrafo Miguel García Pimentel así como de las directoras, reporteras y otras personas del equipo, ya que entre todas cubrían los reportajes fotográficos junto a su respectivo texto, a veces haciendo uso de seudónimos para dar mayor exotismo y valor a los contenidos.



Equipo de *Telva*, primera publicación de la revista.
Fotografía de Miguel Pimentel, 1964. Revista *Telva*.

Referencias bibliográficas

- Bueso, R. y Codina, M. (2020): *La democratización de la moda en España. Telva 1963-1975*. Pamplona: EUNSA.
- Bueno, M. L. (2015) (en línea): *La comunicación sobre moda en España. Un estudio sociocultural de la revista Telva (1963-1975)*. [Tesis doctoral, Universidad de Navarra]. Disponible en: <http://www.unav.edu> [Consulta: 22 de octubre de 2024].
- Museo del Traje. Ministerio Cultura y Deporte (en línea): Modelo del mes de Octubre, *Revista Telva*, n.º 1, 1 octubre 1963. Disponible en: <https://www.cultura.gob.es/dam/jcr:04ef6f7f-84e8-41a4-a03e-e0725118e2d3/mdm-10-2023-telva-digital.p> [Consulta: 22 de octubre de 2024].
- Roca, M. (2006): "La imagen de la mujer en la prensa femenina en *Telva* (1963-2000)". *Comunicar. Revista científica de Comunicación y Educación*, n.º 26, pp. 149- 154. Disponible en: <https://doi.org/10.3916/C26-2006-23> [Consulta: 13 de octubre de 2024].
- Rodríguez Sánchez, A. (2018): *Evolución conceptual y adaptación digital de las denominadas revistas femeninas. Estudio analítico de Elle, Telva, Vogue, Mujer Hoy S Moda y Yo Dona*. [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. Disponible en: <https://hdl.handle.net/20.500.14352/15948> [Consulta: 13 de octubre de 2024].
- Vicente Fernández, P. y Arroyo Almaraz, I. (2020): "La prescriptora publicitaria de belleza en España y sus mecanismos de representación: Análisis a través de la revista *Telva*". *ADRResearch ESIC International Journal of Communication Research*, nº 22, pp. 34-59. Disponible en: <https://doi.org/10.7263/adresic-022-02> [Consulta: 23 de octubre de 2024].
- Vicente-Fernández, P. y Arroyo Almaraz, I. (2021). "La comunicación gráfica en la prensa femenina: estudio de las portadas de la revista *Telva* (2011-2020)". *Grafica*, vol. 9, nº 18, pp. 125-134.