



# ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2013  
NUEVA ÉPOCA  
ISSN 1130-4715  
E-ISSN 2340-1478

1

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE  
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

UNED



# ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2013  
NUEVA ÉPOCA  
ISSN 1130-4715  
E-ISSN 2340-1478

1

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE  
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

<http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.1.2013>



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

La revista *Espacio, Tiempo y Forma* (siglas recomendadas: ETF), de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, que inició su publicación el año 1988, está organizada de la siguiente forma:

- SERIE I — Prehistoria y Arqueología
- SERIE II — Historia Antigua
- SERIE III — Historia Medieval
- SERIE IV — Historia Moderna
- SERIE V — Historia Contemporánea
- SERIE VI — Geografía
- SERIE VII — Historia del Arte

Excepcionalmente, algunos volúmenes del año 1988 atienden a la siguiente numeración:

- N.º 1 — Historia Contemporánea
- N.º 2 — Historia del Arte
- N.º 3 — Geografía
- N.º 4 — Historia Moderna

ETF no se solidariza necesariamente con las opiniones expresadas por los autores.

*Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII está registrada e indexada, entre otros, por los siguientes Repertorios Bibliográficos y Bases de Datos: DICE, ISOC (CINDOC), RESH, IN-RECH, Dialnet, e-spacio, UNED, CIRC, MIAR, FRANCIS, PIO, Ulrich's, SUDOC, ZDB, ERIH (ESF).

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA  
Madrid, 2013

SERIE VII · HISTORIA DEL ARTE (NUEVA ÉPOCA) N.º 1, 2013

ISSN 1130-4715 · E-ISSN 2340-1478

DEPÓSITO LEGAL  
M-21.037-1988

URL  
ETF VII · HISTORIA DEL ARTE · <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII>

DISEÑO Y COMPOSICIÓN  
Ángela Gómez Perea · <http://angelagomezperea.com>  
Sandra Romano Martín · <http://sandraromano.es>

Impreso en España · Printed in Spain



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons  
Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

# LA RENOVACIÓN DE LA FOTOGRAFÍA ESPAÑOLA A PARTIR DE LA PAUTA ESTÉTICA DEL REALISMO. UN PRECEDENTE FORMAL Y SIGNIFICATIVO EN EL REPORTAJE DE EUGENE SMITH SOBRE DELEITOSA (CÁCERES)

## THE RENOVATION OF THE SPANISH PHOTOGRAPHY FROM THE AESTHETIC GUIDELINE OF THE REALISM. A FORMAL AND SIGNIFICANT PRECEDENT IN EUGENE'S SMITH PHOTOGRAPHIC ARTICLE ON DELEITOSA (CACERES)

Francisco Javier Lázaro Sebastián<sup>1</sup>

Recibido: 11/07/2013 · Aprobado: 21/10/2013  
<http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.1.2013.9215>

### Resumen

A la hora de hablar de la renovación en la fotografía española a mediados del siglo xx, hay que tener en cuenta una pauta estética determinante para su consecución y que se deriva de la aplicación de posiciones realistas al arte. Frente al pictorialismo idealizador, el fotorreportaje se erige en crónica descarnada, no evitando una función crítica, de la situación actual, como ejemplifica el trabajo de Eugene Smith sobre el pueblo extremeño de Deleitosa.

Entre los objetivos principales que se pretendía desarrollar, destacamos el dar a conocer algunos de los condicionantes históricos, ideológicos y estéticos de la fotografía desarrollada en España a mediados del siglo xx. La metodología de trabajo se ha basado en la consideración de los textos y las imágenes originales del reportaje citado, la bibliografía existente sobre el tema; comprender las reacciones surgidas en la prensa especializada del momento, y la relación con otras obras que también resultaron polémicas por su grado de realismo y de crítica social, por ejemplo, con algunas películas de Luis Buñuel.

---

1. Profesor Asociado de Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Zaragoza ([fjlazaro@unizar.es](mailto:fjlazaro@unizar.es)). Este trabajo se halla vinculado al Proyecto I+D «Estudio de la cultura audiovisual del tardofranquismo (1939-1975). Documentación y análisis de un proceso de modernización» (Ref. HAR2010-17131), cuya investigadora principal es la Dra. Amparo Martínez Herranz, Profesora Titular de Historia del Cine del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Asimismo, queremos hacer constar que algunas de estas ideas fueron expuestas en nuestra ponencia «De cómo la fotografía española dejó de ser estática», publicada en MARTÍNEZ HERRANZ, A. (coord.): *La España de Viridiana*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013, pp. 177-192.

**Palabras clave**

pictorialismo; fotorreportaje; realismo; propaganda política; franquismo

**Abstract**

When we speak about the renovation of Spanish photography in the middle of the 20<sup>th</sup> century, it is necessary to bear in mind a concrete guideline which stems from idealized pictorialism to the realistic and even critical photographic chronicle. Certainly, it is a widespread phenomenon extended to other artistic manifestations like literature or the cinema. Inside the photographic plot, the photographic article constitutes the principal way to take it to effect. This emaciated chronicle which bears a critical function of the current situation is exemplified perfectly in the work of the North American Eugene Smith about Deleitosa.

**Keywords**

pictorialism; photographic article; realism; political propaganda; Franco's regime.

**DIEZ AÑOS ANTES** al estreno de la película *Viridiana* en el contexto del Festival Internacional de Cannes y el casi inmediato escándalo que sobrevino con las consecuencias que todos conocemos, se publicó, en julio de 1951<sup>2</sup>, en las páginas de la revista norteamericana *Life* un reportaje fotográfico sobre la localidad extremeña de Deleitosa, realizado por el afamado reportero estadounidense Eugene Smith. Un evento que tuvo una similar trascendencia polémica a efectos oficiales —aunque por distintas razones—, y que, como la película de Buñuel, representaría un importante acicate tanto para algunas conciencias críticas como creativas españolas, algunas de las cuales convergieron en la denominada disidencia cultural de los años inmediatos.

Creemos interesante la mención a este reportaje por las concomitancias que observa con la película de Luis Buñuel, tanto por sus implicaciones estéticas, como por su trascendencia significativa. Ambas obras se oponen directa y conscientemente al *establishment* franquista (a algunos de los valores que sustentaban su política), y, en ambos casos, éste responde de manera muy dura.

Eugene Smith (1918–1978) era un reportero que trabajaba para la revista *Life* en el momento de la realización de su reportaje, y, poco después, pasaría a ser uno de los integrantes de la célebre agencia *Magnum*, junto con otros nombres importantes del fotorreporterismo mundial, como Werner Bischof o Henri Cartier-Bresson, Édouard Boubat, Marc Riboud, entre otros. Asimismo, también colaboraba asiduamente con otras revistas ilustradas como *Newsweek*, *Look*, *Harper's Bazaar*, y para el periódico *The New York Times*. Se trata, por tanto, de un fotógrafo profesional adscrito a la prensa gráfica, manifestándose aquí ya una diferencia substancial con la tendencia del fotógrafo profesional en España, donde esta figura no estaba tan bien valorada a efectos de reconocimiento social ni desde el punto de vista creativo. Un reconocimiento por el que lucharán tanto en el campo teórico —a través de numerosos artículos en revistas especializadas— como desde la práctica, algunos de los más importantes nombres de la fotografía española de la década de los sesenta. Así, ciertamente, la pauta generalizada que reconocemos en nuestro país para el fotógrafo profesional es la del retratista «de estudio», como personificaban Juan Gyenes, en Madrid, o el fotógrafo de origen navarro, pero afincado en Aragón, Ángel García de Jalón («Jalón Ángel»). Según el historiador de la fotografía Alfredo Romero:

Esta especialidad (retrato de estudio) sería la auténtica dedicación de los fotógrafos profesionales, cuyas dotes artísticas deberían demostrarlas en la elaboración escenográfica de la toma, al modo de un director cinematográfico que controlaba la iluminación, el atrezzo, y la composición de la pose dentro de toda una forzadísima escenografía que, en última instancia, tendría que corregir el fino retoque de artista del fotógrafo regente del estudio o el especialista contratado al respecto para conseguir ese «glamour»

2. El reportaje llevaba por título «Spanish Village. It Lives in Ancient poverty and Faith», *Life*, 9 de abril de 1951, pp. 120–129. Sería publicado por la misma revista, en su edición internacional, en 4 de junio de 1951.

ambiental, tan en boga durante esos años y que pusieron de moda las propias películas cinematográficas<sup>3</sup>.

Volviendo con el trabajo de Smith, hay que puntualizar que éste llevó a cabo su reportaje en el verano de 1950, de manera que en mayo de ese año habría recibido de parte de la embajada española en Francia (se encontraba en París antes de recalar en España) una carta de recomendación dirigida a las autoridades del Régimen para que le fueran dadas toda clase de facilidades durante su estancia. Parece ser que el fotógrafo arguyó que pretendía desarrollar un reportaje sobre la realidad española en términos positivos, lo cual convenció al gobierno franquista para permitir la entrada de Smith y que éste llevara adelante su iniciativa por las potencialidades propagandísticas que podía representar a nivel internacional. Nada más alejado de las verdaderas intenciones confesadas por el fotógrafo a su esposa en una carta, en la que decía:

Voy a intentar entrar en un pueblo español, y documentar hasta el máximo la pobreza y el miedo causados por Franco. He tenido que engañar a «Life» de que sabía algo de español. Espero que sea el ensayo más importante de mi vida<sup>4</sup>.

Se va a desatar, por tanto, una tremenda polémica a partir de intereses enfrentados, que nos recuerda la que se daría con la *Viridiana*, ya que, el régimen pretendió instrumentalizar el trabajo del prestigioso cineasta aragonés para dar una imagen de aperturismo y de *normalidad* al exterior. De igual manera, podemos referir tales intenciones con el reportaje de Smith, y, de nuevo, en el campo cinematográfico, poco después del *affaire Viridiana*, con el documental *Morir en Madrid*, realizado por el director francés Frédérick Róssif, en 1962. Una película compuesta a partir de diversos materiales de archivo, que se ocupa de la Guerra Civil desde una óptica contraria a la del Régimen, puesto que habla de las atrocidades cometidas por los franquistas, sobre todo, centrándose en los bombardeos indiscriminados de la capital, cuyas víctimas principales eran civiles. La respuesta oficial vino casi inmediatamente, en pleno desarrollo de la campaña de los *25 Años de Paz*, con sendos trabajos que actúan de verdaderas contrarréplicas a la visión de Róssif, entre los que destacan *Morir en España* (Mariano Ozores, 1964) y *¿Por qué morir en Madrid?* (Eduardo Manzanos, 1966). Asimismo, por si no fueran suficientes las alusiones directas a la Guerra Civil, el cineasta francés cuestionaba el desarrollo socio-económico alcanzado por el país que el gobierno de Franco trataba de hacer extensivo a todas las instancias internacionales por medio de diversas campañas. En este sentido, como ha descrito Nancy Berthier:

Róssif vino a España con el pretexto de rodar un documental sobre la «España eterna», y, para ello, recogió imágenes del campo español con su cortejo de mulas, de

3. ROMERO SANTAMARÍA, Alfredo: *La fotografía en Aragón*. Zaragoza, Ibercaja, 1999, p. 116.

4. BRANDES, Stanley & DE MIGUEL, J.M.: «Fotografía y etnografía: el caso de W. Eugene Smith y su proyecto sobre Deleitosa», *Revista de Dialectología y tradiciones populares*, Tomo 53, cuaderno segundo (1998), pp. 147-148.

campesinos con boinas y de árboles desnudos y las incluyó al comienzo y al final de su película. El efecto que producían aquellas escenas no escapó a la perspicacia de Eduardo Manzanos: esa España rural, tradicional, sumergida en un inmovilismo secular, era el reflejo del régimen bajo cuyo yugo el país padecía y, a través de ella, estaba siendo denunciada la España de los «25 Años de Paz» Manzanos considera que trata aquí de una utilización malintencionada del cliché de la «España de Gautier»<sup>5</sup>.

Referencias a una visión tópica del país, que están en la base de la configuración de la denominada *leyenda negra*, y que van a ser esgrimidas como argumento para contraatacar, como también sucede con las críticas que recibiría el reportaje de Smith, y que enseguida citaremos. Del mismo modo a como planteaba la película de Manzanos, se articulará mediante las mismas armas (en que la imagen tendrá un valor primordial) una respuesta de oposición rotunda y sin paliativos.

Volviendo con el trabajo del fotógrafo norteamericano, además de la obtención de un buen número de fotografías que ilustraban distintos aspectos de la vida de la pequeña localidad extremeña (teniendo que ver con los hábitos y costumbres que, desde el nacimiento hasta la muerte, conformaban las acciones de sus habitantes)<sup>6</sup>, el autor planteó a éstos una amplia encuesta relacionada con la cultura, sociedad y vida económica, en lo que el fotoperiodismo se alinearía con la ciencia etnográfica<sup>7</sup>.

Por último, interesa resaltar igualmente la importancia del texto junto al que se publicaron las imágenes en blanco y negro, que viene a consignar un duro tono de crítica (coherente con las palabras de Smith que arriba reproducimos) sobre el «estado de cosas» reinante en Deleitosa, lo cual viene a ser un trasunto del resto del país, según interpretaron las voces discrepantes del lado español. Se dice de manera explícita en las páginas de la revista estadounidense: «El fotógrafo de *Life* Eugène Smith comprobó que las vías de comunicación habían avanzado muy poco desde tiempos medievales...». Haciendo referencia a la inexistencia de medios de transporte públicos, como ejemplifica el traslado del correo en burro. También alude a la utilización de infraestructuras (para el suministro de agua) que proceden de siglos... Igualmente, las condiciones de higiene y salubridad dejan mucho que desear, puesto que las «calles huelen mal debido a la presencia de los asnos y cerdos que poseen los aldeanos...» (...)

«Hay pocos signos de la llegada del siglo xx a esta localidad. Unos pocos aldeanos, incluyendo el alcalde, poseen su propia radio. En torno a la mitad de los 800 hogares del pueblo disponen de escasa luz eléctrica, debido a la debilidad de la red...

5. BERTHIER, Nancy: «¿Por qué morir en Madrid? Contra *Mourir à Madrid*: las dos memorias enfrentadas», *Archivos de la FilMOTECA*, 51 (2005), p. 132. Asimismo, cabe destacar que sobre la película de Manzanos se generó una nueva polémica llegando el propio ministro de Información y Turismo a «proponer» su no explotación comercial «dadas las características políticas de la película...», si bien antes la Dirección General de Cinematografía y Teatro hablaba de «que dicha película podía ofrecer un indudable interés político con vista a desvirtuar la campaña antiespañola realizada en el mundo por la citada película de Róssif». Puede seguirse todo este proceso en Archivo General de la Administración (AGA), 36/04336. Expediente 40735.

6. Línea discursiva que estará en la base de la exposición *The Family of Man*, organizada por Edward Steichen, jefe del Departamento de fotografía del MoMA (Museo de Arte Moderno de Nueva York), en 1955.

7. BRANDES, S. & DE MIGUEL, J.M.: *op. cit.*, pp. 164 y ss.





FIGURA 1. PRIMERA PÁGINA DEL REPORTAJE «A SPANISH VILLAGE. IT LIVES IN ANCIENT POVERTY AND FAITH» Eugene Smith. Revista *Life* (Nueva York), 9 de abril de 1951.

Un pequeño cine programa algunas películas americanas (...). Aseveración interesante esta última que nos permite comprobar cómo los mecanismos de colonización cultural estadounidense —entre ellos, el cine de Hollywood— llegaban hasta los más recónditos lugares del mundo, aunque éstos apenas tuviesen cubiertos los servicios mínimos de subsistencia.

Asimismo, el artículo también incide en el papel desempeñado por la Iglesia católica en la vida de estas gentes, cerniéndose como una oscura sombra que rige sus vidas desde el nacimiento hasta la muerte: «El pueblo aparece dominado, ahora como siempre, por la alta estructura de la iglesia del siglo *xvi*, el centro de la sociedad de la Católica Deleitosa. Y las vidas de los lugareños están dominadas, como siempre, por los brutales problemas de subsistencia...».

Hojeando las páginas interiores de la revista *Life* en que el reportaje de Smith salió publicado (FIGURA 1), llama poderosamente la atención el contraste entre los deslumbrantes anuncios a todo color de diversos productos, desde cosméticos, electrodomésticos para el hogar, ropa y complementos, etc., todo un compendio de la sociedad de consumo occidental que parece prefigurar los debates conceptuales y artísticos de la siguiente década de la mano del *pop art*, y el violento y seco blanco y negro del reportaje sobre Deleitosa, mostrando una realidad de pobreza material que, aunque lejana en el espacio, pertenecía a la misma época. Un tipo de reportaje que, con el tiempo, acabaría estandarizándose de la mano de los reporteros de *Magnum* a través de sus trabajos localizados en distintos países en vías de desarrollo de Asia, América del Sur y África.

La aparición de estas fotografías en combinación con un texto claro y explícito debía representar la prueba clara del atraso que vivía la España rural de 1950.

Previamente a la confección de su fotorreportaje, Smith se documentó basándose en un informe redactado por el corresponsal del *Time/Life* destinado en Madrid, Piero Saporiti (titulado *Research for Gene Smith's Spanish Food Story*) en que hablaba de la situación española. Se trata de un análisis socioeconómico, centrado fundamentalmente en la producción, sobre todo, agrícola, las condiciones de trabajo, seguridad social, redistribución de la tierra, paro, analfabetismo, etc. Se insiste en que España es un país seco y pobre, con sólo un 40% de su tierra cultivada<sup>8</sup>.

Una valoración que se pretendía desmentir desde el Régimen, como hacían constantemente desde la oficialidad los programas de NO-DO, pero también desde productoras cinematográficas privadas que, mediante la transmisión de mensajes gratos al gobierno, aspiraban a granjearse su favor recibiendo generosos beneficios debido a una ventajosa clasificación. Así sucede, por ejemplo, con el documental *Herencia imperial* (Manuel Hernández Sanjuán, 1951), producido por Hermic Films. Ese año de 1951, se conmemoraba el v Centenario del nacimiento de la reina Isabel «la Católica», efeméride que se convierte en una oportunidad idónea para rendir tributo a los monarcas, autores —a juicio de la historiografía más oficial— de la «unidad nacional» e, implícitamente, los auténticos fundadores del Imperio español. Dentro de esta configuración geo-política, se hace referencia a los territorios americanos y africanos. Por otra parte, es conveniente destacar, más allá de planteamientos colonialistas/imperialistas, ciertos comentarios contenidos en el desarrollo del film que buscan resaltar, por oposición comparativa, las diferencias entre la cultura española y la marroquí, en función de dos objetivos principales: en primer lugar, enfatizar el desarrollo económico y cultural presente en la metrópoli (en lo que sería una especie de planteamiento *pre-desarrollista*), con una nueva alusión histórica a los Reyes Católicos, que son considerados los desencadenantes de la «modernidad» en el suelo patrio, los responsables de la asunción de valores que sientan las bases de la cultura occidental:

Aquel mundo medieval al que pusieran fin dentro de la Península los Reyes Católicos pervive aún en Marruecos. No cabe mayor contraste entre nuestra cultura occidental y estas reliquias de la vieja civilización de Oriente que representa Tetuán... con el tiempo parado...<sup>9</sup>

De alguna manera, encontramos factores en común del reportaje de Smith con dos películas de Buñuel: la primera de ellas la rodó en otra comarca extremeña, *Las Hurdes. Tierra sin pan* (1933) (FIGURA 2). El filme de Buñuel fue acogido con

8. Tomado de DE MIGUEL, J.M.: *Sociología Visual*. Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas y Siglo XXI de España Editores, 2002, p. 92. Recomendamos esta publicación por el pormenorizado estudio del proceso de gestación, desarrollo y consecuencias que tuvo el reportaje fotográfico de Smith a nivel nacional e internacional. Asimismo, véase la bibliografía que se aporta al final de esta publicación, pp. 281-299.

9. Información obtenida de AGA, 36/03420. Expediente 10936. Y 36/04728. Expediente 180-51. Véanse las menciones que hacemos en nuestra comunicación «Los reyes españoles en el documental histórico de los años cincuenta. Usos pedagógicos y propagandísticos», en *Actas del III Congreso Internacional de Historia y Cine: Modelos de interpretación para el cine histórico*, HUESO MONTÓN, A.L. (dir.), Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2013.



FIGURA 2  
Fotograma de *Las Hurdes. Tierra sin pan*  
(Luis Buñuel, 1933)

disparidad de criterios, ya que, por una parte la crítica especializada lo va a recibir de manera entusiasta, como queda de manifiesto en diferentes revistas y en la prensa de la época, mientras que desde las instancias políticas, contextualizado el filme en la fase gobernada por la derecha, dentro del régimen republicano, fue inmediatamente prohibido hasta poco antes del inicio de la Guerra Civil, en los

meses previos de gobierno de la nueva coalición progresista del Frente Popular. Y la segunda, es estrictamente coetánea al reportaje de Smith, fue rodada en México bajo el título de *Los olvidados* (1950) (FIGURA 3). En ella, se ocupa de las clases más desfavorecidas de la sociedad de ese país, centrándose, en especial, en los jóvenes. De nuevo, las críticas no fueron muy favorables porque Buñuel ofrecía una imagen muy distinta de la tópica y costumbrista, siempre idílica y carente de problemas, que transmitían las películas musicales interpretadas por Jorge Negrete, por ejemplo, dirigidas en su mayoría por Emilio «Indio» Fernández<sup>10</sup>.

En cuanto a las críticas hacia el reportaje de Deleitosa, podemos resaltar algunas que nos van a situar dentro de una posición de partida, claramente prejuiciosa, hacia el reportaje como género fotográfico por parte de las instancias más conservadoras afectas al tardopictorialismo, una tendencia fotográfica dependiente de la pintura tanto en temáticas como en resultados plásticos. Una de estas primeras críticas salió en la publicación periódica *Mundo Hispánico*, y la firma Gaspar Gómez de la Serna:

Smith coge las imágenes, las tristes imágenes de la aldea de Deleitosa, y arrojándolas sin más ni más a la voracidad de un público cuya capital medida de lo humano es el confort, viene a decirle: «Esto es España». Y no es así. Su documento es tan parcial, cuando menos, como si a manera muestra de la vida española del presente tenido hubiera la debilidad —insólita— de reproducir únicamente las perspectivas más espléndidas de nuestras grandes ciudades o el lujo de nuestras clases privilegiadas. Y no; España, siendo una cosa y otra, no es ninguna de las dos<sup>11</sup>.

En ese mismo número de la citada revista, encontramos un nuevo texto en una orientación similar, redactado por Jaime Suárez; quien también publica el texto «y epístola sobre la crítica de España a los estudiantes de castellano de U.S.A.», con el que se cierra la respuesta oficial planteada al reportaje de *Life*.

10. Más información, en SÁNCHEZ VIDAL, Agustín *et alii*: «Los olvidados». *Una película de Luis Buñuel*. Madrid, Turner, 2004. PEÑA ARDID, Carmen & LAHUERTA GUILLÉN, Víctor (eds.): «Los olvidados». *Buñuel 1950: guión y documentos*. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2007.

11. GÓMEZ DE LA SERNA, Gonzalo: «Carta al editor de *Life*», *Mundo Hispánico*, 40 (1951), pp. 17–19.

Por último, y sin dejar de hablar del mismo número de la revista *Mundo Hispánico*, como prueba fehaciente del desarrollo español en el ámbito rural español, se hace una loa a las iniciativas del Instituto Nacional de Colonización, que han consistido en la «transformación de grandes áreas y en facilitar al campesino el acceso a la propiedad, así como en la construcción de nuevos pueblos, caminos, acequias y desagües, nivelación de terrenos con equipos mecánicos adecuados, canalización de aguas, tendido de redes eléctricas, transformación en regadío de las tierras, entrega de créditos y de aperos y maquinaria...» Poniendo como ejemplo, es decir, como contrarréplica a la Deleitosa de Smith, el pueblo nuevo de Bernuy (Toledo), mediante un extenso reportaje fotográfico que muestra a alegres campesinos en sus quehaceres cotidianos.

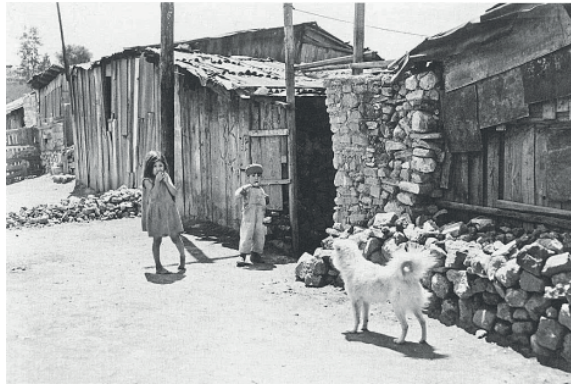


FIGURA 3  
Fotograma de  
*Los olvidados*  
(Luis Buñuel,  
1950).

Además de las críticas aparecidas en las publicaciones culturales de carácter genérico, podemos hacer mención de la publicada en *Arte Fotográfico*, órgano oficial del tardopictorialismo hispano. A juicio de un anónimo cronista, se trata de:

Fotografías bastante malas, por cierto, de campesinos sudorosos y famélicos, niños raquíticos y harapientos, curas a destiempo, guardias civiles y demás tópicos de la propaganda antiespañola<sup>12</sup>.

Años después, a finales de la década de los cincuenta, nos volvemos a encontrar parecidos comentarios negativos publicados en esta revista especializada, desarrollados en críticas de obras encuadradas dentro del género del reportaje, en lo que sería una primera época de florecimiento, justo antes de su generalización —incorporándose hasta en el seno de las sociedades fotográficas, las más reacias a admitirlo— en los años sesenta. Otro concepto que hará especial fortuna en esta época en las opiniones contrarias al reportaje, es el de «tremendismo», que podría definirse como la expresión tendente a la exageración y deformación, con intereses espurios, de una serie de hechos con el objeto de influir en la opinión pública, como certifica este párrafo:

[Tampoco aspira a] ... emocionar [el] tremendismo que, por lo general, se reduce a mostrarnos una realidad maloliente que, por una simple razón de buen gusto, debiera ser proscrita.

12. ANÓNIMO: «Sobre el reportaje de Deleitosa», *Arte Fotográfico*, 7 (1952), pp. 263–268



Por ello, se dice un poco más adelante, en el trabajo fotográfico es obligado su «embellecimiento» mediante el trabajo posterior, con conocimiento de la técnica y del oficio fotográfico<sup>13</sup>. Este texto es lo suficientemente definitorio para caracterizar una de las tendencias fotográficas más firmemente enraizadas en nuestro ambiente fotográfico, el pictorialismo, y al que el reportaje se va a enfrentar tanto a nivel estético como a nivel significativo —si se quiere ético, con las indudables implicaciones en el ámbito político— por cuanto de capacidad transformadora de la realidad puede asumir el arte<sup>14</sup>.

Esta exigencia del «embellecimiento» forma parte, no obstante, de un marco todavía mucho más amplio, de más hondas raíces, sobre el que se debate la noción de «artisticidad» de la fotografía. Un debate irresoluble, asentado en la doble faz de la disciplina: por una parte, testimonio, registro, crónica, sustentado todo ello en un estatuto de (presunta) objetividad, donde el *realismo* es la pauta estética a seguir, y, por otra parte, la recreación, la interpretación/(re)creación personal y subjetiva del fotógrafo, donde la consecución de *belleza* (o dicho de otra manera, la aproximación acomodaticia a criterios formales y compositivos propios de la pintura, ya sea figurativa o abstracta) se convierte en la máxima prioridad.

Como se puede suponer, el pictorialismo aboga por el segundo extremo, de modo que la constante preocupación de sus adeptos será la de obtener una «obra de arte», en consonancia al concepto que tienen de su disciplina, aunque siempre va a persistir una especie de resignación o complejo de inferioridad con respecto a la pintura, auténtica hermana mayor. Por todo lo dicho:

A lo que debe aspirar el fotógrafo es a que todo ese progreso científico contribuya al arte, a la realización de la obra artística, a sugerir emociones estéticas, en dos palabras: «Crear belleza», que es la misión de todo arte, sea cual fuere. Proceder de otra manera es tomar lo accesorio por lo esencial, como si el arte consistiera en el detalle.

Y una buena manera de conseguir estos propósitos es construir una composición equilibrada y ordenada, armónica, en la que se incluyan los elementos previamente seleccionados del conjunto de la realidad imperfecta. Es decir, una reelaboración

13. ARGILAGA: «La realidad 'desnuda' no es tema de arte», *Arte Fotográfico*, 85 (1959), pp. 33–36. Y del mismo autor: «Plasmar imágenes, no ideas», *Arte Fotográfico*, 90 (1959), pp. 451–454.

14. Entre la multitud de textos de cariz más o menos teórico que podemos encontrar en las revistas culturales españolas del momento y por los que se abrirá paso la disidencia cultural del país, destaca el célebre y polémico «manifiesto» del dramaturgo Alfonso Sastre en defensa de un arte «social-realista». En dicho texto programático, Sastre ahonda sobre cuestiones que siempre han estado en la discusión entre el papel (función) puramente estético del arte y su dimensión ético-moral, del que podría derivarse una decidida intervención (transformadora) sobre la realidad. Entresacamos algunos párrafos, a nuestro juicio, significativos: El primero de los puntos es lo suficientemente significativo: «El arte es una representación reveladora de la realidad. Reclamamos nuestro derecho a realizar esa representación.» Un poco más adelante, Sastre concreta los anteriores puntos de su manifiesto en la definición del arte «social-realista», para él, el «diagnóstico del más importante material literario y artístico con que cuenta nuestra época...» En SASTRE, Alfonso: «Arte como construcción. Manifiesto de Alfonso Sastre», *Acento Cultural*, 2 (1958), pp. 63–66. Resulta muy interesante comprobar cómo desde distintas publicaciones, muchas de ellas vinculadas con organismos cercanos al régimen (como sucede con esta revista, perteneciente al SEU.) (Sindicato Español Universitario, vinculado, a su vez, con Falange Española), surgen planteamientos renovadores que, en muchos casos, desembocarán en abiertas posiciones disidentes.

de lo que nos rodea a fin de llegar a una suerte de perfección que proporcione goce estético, intelectual y emocional a un tiempo. Y en esta reelaboración absolutamente subjetiva, no hay lugar para la realidad, definida como una materialidad sin desbatar, en bruto:

Una foto será tanto más artística cuanto menos documental sea. No es la realidad lo que interesa, sino su interpretación ideológica o sentimental.» (...) «porque el arte consiste en embellecer la realidad, no en reproducirla impasiblemente como un espejo plano, ni en destruirla como un espejo curvo<sup>15</sup>.

Belleza asociada a idealización como medio perfecto para su obtención, y la última meta del fotógrafo aficionado, de ahí que el reportaje de Deleitosa, con su cruda expresión de la realidad y su innegable valor documental, fuera anatemizado por las instancias más oficiales en el campo fotográfico impregnadas de pictorialismo, aparte de las implicaciones políticas por cuanto se traslucía una imagen al exterior no del todo conveniente para los intereses del régimen.

No obstante, a pesar de todas las oposiciones, hemos de constatar una progresiva instalación del reportaje en el panorama de la fotografía española de los sesenta. Como símbolo ineludible de la renovación que se está acometiendo en nuestro medio fotográfico, es la convocatoria del Salón de Fotografía «Actual», organizado a instancias de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid, en su edición de 1964, en cuyas bases queda explícito que el tema ha de ser el «...reportaje sobre la vida de una calle, plaza o entidad urbana bien caracterizada de una ciudad o pueblo de España...» Del mismo modo, esta preponderancia se sitúa en consonancia con la paulatina incorporación del género a los concursos y exposiciones nacionales. Más aún, certificamos que en el concurso de fotografía, comisariado por la Dirección General de Bellas Artes (dependiente del Ministerio de Educación y Ciencia), se expusieron varias obras de algunos autores de la renovación (Gabriel Cualladó, Juan Dolcet, Fernando Gordillo, etc.), las cuales están localizadas en un ámbito rural, y que son buena expresión de las distintas sensibilidades que gravitaban en torno al género. Planteamientos novedosos que enriquecen el modo de aproximación tradicional, pictorialista, al ámbito rural, lo cual no obsta para que sigan presentándose trabajos en los que continúan dándose las características propias de este movimiento conservador, como es la noción de intemporalidad. Premisa que, junto a la búsqueda permanente de composiciones idealmente bellas, representan dos de las continuas preocupaciones de los fotógrafos pictorialistas, teniendo a José Ortiz Echagüe como el principal de sus representantes. En efecto, este ingeniero de profesión<sup>16</sup> es poseedor de una amplísima producción, que arranca a principios del

15. Párrafos tomados de MACÍAS RODRÍGUEZ, Francisco: «De re artística», *Arte Fotográfico*, 7 (1952), p. 261. Y del mismo autor: «De re artística», *Arte Fotográfico*, 21 (1953), pp. 427-429, respectivamente.

16. Para ampliar información sobre este fotógrafo, véanse: vv.AA.: *José Ortiz Echagüe. Sus fotografías*. Madrid, Incafo, 1978. DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTÍN, Asunción: *La fotografía de José Ortiz-Echagüe: técnica, estética y temática*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 2000. Y MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA: *José Ortiz Echagüe en las colecciones del Museo Nacional de Antropología*. Catálogo de exposición. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002. Asimismo, sobre el movimiento pictorialista en España, puede consultarse KING, S.C.:

siglo xx y culmina en la década de los setenta del pasado siglo, representa el más claro exponente del pictorialismo español, tanto por el uso de técnicas (muchas de ellas procedentes del siglo xix), como por los temas y el tratamiento de los mismos, con una fuerte carga literaria situándose muy cercanos al costumbrismo pictórico, y relacionándose en más de una ocasión con la pintura coetánea de Ignacio Zuloaga, pero también con la obra de artistas del pasado como Francisco Zurbarán. Estas características se pueden percibir en varios de sus libros, reeditados en sucesivas ocasiones en años posteriores: *Tipos y trajes de España* (1930), con prólogo de José Ortega y Gasset; *España, pueblos y paisajes* (1938); *España mística* (1943) y *España. Castillos y Alcázares* (1956).

Como en todos los procesos de cambio, las transformaciones son lentas pero irreversibles; el que protagonizó la fotografía española tuvo uno de sus detonantes en el reportaje de Eugene Smith sobre la población extremeña de Deleitosa a principios de los años cincuenta. Con él se generó una polémica en torno al propio concepto del medio, de la condición del fotógrafo, y del sentido que ambos han de asumir: entre el complaciente juego esteticista y la transmisión de un mensaje sobre el «estado de cosas» que puede llegar a ser crítico. En efecto, todas estas rompedoras premisas van a ser asumidas por los jóvenes fotógrafos de la renovación (nacidos entre finales de los años veinte y principios de los treinta del siglo xx), que en el contexto de crisis de las tradicionales sociedades fotográficas van a liderar estas substanciales transformaciones a finales de los años cincuenta. Del propio seno de estas sociedades que establecían, como si de un nuevo academicismo se tratase, las temáticas, los criterios de valoración de los concursos, etc., va a darse esta ruptura con el pasado materializado en el pictorialismo acrítico e idealizador<sup>17</sup>.

---

*The photographic impressionist of Spain. A History of the aesthetics and technique of pictorial photography.* Lewiston, Edwin Mellen Press, 1989.

17. Más información sobre este proceso, en LÓPEZ MONDÉJAR, Publio: *Fotografía y Sociedad en la España de Franco. Las Fuentes de la Memoria.* Barcelona, Lunwerg Editores, 1996, p. 42 y ss. Sobre los grupos que surgen bajo estos nuevos criterios e intereses, véanse: Vv.AA.: *Photographies catalannes des années cinquante.* Barcelona/Paris, 1984. Vv.AA.: *Fotógrafos de la Escuela de Madrid. Obra 1950-1975.* Madrid, Ministerio de Cultura, 1988. TERRÉ, Laura: *Historia del grupo fotográfico Afal 1956/1963.* Madrid, Photovision, 2006.



# ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

UNED

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE

REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

## Dossier *Cómplices Necesarios* por Carlos Reyero Hermosilla • Dossier *Necessary Accomplices* by Carlos Reyero

**21** CARLOS REYERO  
Introduction: Necessary Accomplices / Presentación: Cómplices necesarios

**25** ENCARNA MONTERO TORTAJADA  
The Oligarch and the Brushes: a Biographical Sketch of Andreu Garcia, priest / El oligarca y los pinceles: breve semblanza del presbítero Andreu Garcia

**45** MARÍA ALEGRA GARCÍA GARCÍA  
Some aspects about archbishop of Toledo don Juan Martínez Silíceo's iconography (c.1477–1557) / Algunos aspectos en torno a la iconografía del arzobispo de Toledo don Juan Martínez Silíceo (c.1477–1557)

**67** FELIPE PEREDA  
Performing Doubt: the Art of Believing in Early Modern Spain / El ejercicio de la duda: el arte de creer en la España alta Moderna

**83** JESÚS-PEDRO LORENTE LORENTE  
The *mouseion* ideal reinterpreted as art colony on the outskirts of Darmstadt and Hagen / El ideal del *mouseion* reinterpretado como colonia artística en las afueras de Darmstadt y Hagen

**109** NÚRIA FERNÁNDEZ RIUS & NURIA PEIST  
The photographic and the mediation system. Artistic, technical and commercial values in the beginning of photography / Lo fotográfico y el sistema mediador. Valores artísticos, técnicos y comerciales en los inicios de la fotografía

**129** ELENA MARCÉN GUILLÉN  
Real museum, imaginary museum. Considerations around the concept of museum as metamorphosis scenery / Museo real, museo imaginario. Reflexiones en torno al concepto de museo como escenario de metamorfosis

**147** VICENÇ FURIÓ  
Fame and prestige: necessary and decisive accomplices in the case of Hilma af Klint / Fama y prestigio: cómplices necesarios y decisivos en el caso de Hilma af Klint

## Miscelánea • Miscellany

**169** MANUEL JÓDAR MENA  
De la aljama a la primitiva construcción gótica. Reflexiones a propósito de la Catedral de Jaén en época bajomedieval / From the Great Mosque to the former Gothic construction. Some observations on Jaén's Cathedral during the late middle ages

**199** TERESA IZQUIERDO ARANDA  
Carpintero y maestro constructor en la arquitectura gótica valenciana / Carpenters and building mason in the Gothic architecture in Valencia (14<sup>th</sup>–15<sup>th</sup> centuries)

**223** ANTONIO JOSÉ DÍAZ FERNÁNDEZ  
El arquitecto madrileño Pedro de la Torre en Toledo y un retablo inédito localizado / The Architect of Madrid Pedro de la Torre in Toledo and a located unpublished altarpiece

**247** FERNANDO R. BARTOLOMÉ GARCÍA & LAURA CALVO GARCÍA  
Transformaciones en el retablo mayor de San Miguel Arcángel de Lazkao (Gipuzkoa). Del Barroco al Neoclasicismo / Changes in the main altarpiece of Saint Michael the Archangel in Lazkao (Gipuzkoa). From Baroque to Neoclassicism

**265** FRANCISCO JAVIER LÁZARO SEBASTIÁN  
La renovación de la fotografía española a partir de la pauta estética del realismo. Un precedente formal y significativo en el reportaje de Eugene Smith sobre Deleitosa (Cáceres) / The renovation of the Spanish photography from the aesthetic guideline of the realism. A formal and significant precedent in Eugene's Smith photographic article on Deleitosa (Cáceres)

**277** JAVIER CUEVAS DEL BARRIO  
El posicionamiento de Sigmund Freud ante el Surrealismo a través de la correspondencia con André Breton / The position of Sigmund Freud regarding Surrealism through correspondence with André Breton

**295** ALICIA SÁNCHEZ ORTIZ  
El vacío iluminado del negro / The illuminated void of black

**317** ÓSCAR MUÑOZ SÁNCHEZ  
Santiago Serrano (1970–1980): Hacia una pintura no aprehensible / Santiago Serrano (1970–1980). Towards a non-apprehensible painting

**347** ANTONIO JESÚS SÁNCHEZ FERNÁNDEZ  
Restauración y metamorfosis de los valores del patrimonio cultural / Restoration and Metamorphosis of the Values of Cultural Heritage

## Reseñas • Book Review

**375** Aricò, Nicola. *Architettura del Tardo Rinascimento in Sicilia. Giovannangelo Montorsoli a Messina (1547–57)*. Firenze, Leo S. Olschi Editore, 2013. (ALICIA CÁMARA MUÑOZ)

**379** Combalfa, Victoria. *Dora Maar*. Barcelona, Circe, 2013. (AMPARO SERRANO DE HARO)

