



**Fotógrafos de guerra:
la cobertura fotográfica de la Guerra Civil
Española en Madrid (1936-1939)**

Beatriz de las Heras

Fotógrafos de guerra: la cobertura fotográfica de la Guerra Civil Española en Madrid (1936-1939)

War photographers: the photographic coverage of the Spanish Civil War in Madrid (1936-1939)

Beatriz de las Heras *

Resumen: *El objetivo de esta comunicación es aproximarnos al papel desarrollado por los fotógrafos, nacionales e internacionales, que trabajaron en la ciudad de Madrid durante la Guerra Civil Española. De este modo reflexionaremos acerca de sus condiciones de trabajo, las limitaciones en su actividad y el control ejercido por las autoridades responsables, y abordaremos una cuestión altamente interesante para aquellos que estudiamos la imagen como fuente de conocimiento del pasado: las distintas maneras de “mirar” que tienen los fotógrafos dependiendo del canal por el que se distribuye su trabajo.*

Palavras-chave: *Guerra Civil Española; fotógrafos de guerra; fotografía.*

Abstract: *The target of this communication consists in analyzing the role developed by press photographers, both national and international, who worked in Madrid during the Spanish Civil War. In this way, we will reflect on their working conditions, the limitations in their activities and the control exerted by the authorities in charge. We will also approach a highly interesting point to those who study the image as a knowledge source of the past: the different ways press photographers had to “look into” depending on the channel in which their work is distributed.*

Key-words: *Spanish Civil War; War photographers; Photography.*

* Doctora en Humanidades. Profesora en la área de historia contemporánea del Departamento de Humanidades de la Universidad Carlos III de Madrid. Especialista en el estudio de la historia a través de las fuentes visuales. E-mail: bheras@hum.uc3m.es.

Introducción

La Guerra Civil se considera el acontecimiento más determinante en el desarrollo de la historia de España del siglo XX. Fue el resultado del fracaso de una sublevación militar que se produjo el 17 de julio de 1936 cuando parte del ejército se alzó contra el gobierno constituido legítimamente el 16 de febrero y fue obligado a combatir en una lucha fratricida. La contienda se prolongó hasta el 1 de abril de 1939 gracias, sobretodo, a la resistencia de los ciudadanos que decidieron, voluntariamente, oponerse a los militares. Esto ocurrió en ciudades como Madrid, que, a pesar de ser rodeada por los sublevados en el mes de noviembre de 1936, se convirtió en el “bastión inexpugnable para el fascismo” en el símbolo de la resistencia republicana durante tres años. El resultado de este enfrentamiento: miles de muertos y la ruina económica, política y social de un país que soportó los 40 años de dictadura impuesta por el vencedor de la contienda: Francisco Franco.

La guerra se consideró el laboratorio de ensayo de la II Guerra Mundial, por ser precursora del uso de nuevo armamento, tácticas militares, sistemas de evacuación de población civil, protección del tesoro artístico nacional, pero, sobretodo, fue pionera en lo concerniente al dominio de la información y de la propaganda en los distintos soportes: el soporte oral (los discursos y la radio), el soporte escrito (la prensa escrita), y el soporte visual (el cine y los documentales de guerra, la fotografía y la cartelística) También en lo concerniente a la dirección de sus objetivos: la vanguardia y la retaguardia (para mantener la moral de los combatientes y de la población civil, respectivamente), los enemigos (para minar sus fuerzas) y los neutrales (con la intención de conseguir su respaldo) Tal fue el nivel de utilización de la propaganda por parte de los bandos enfrentados que el historiador y diplomático español Salvador de Madariaga habló de *guerra de tinta* para referirse a la Guerra Civil Española.

Durante la contienda las autoridades entendieron las ventajas de la utilización de la información divulgada (sobretudo por parte de los antifascistas) y de la necesidad de emplearla bien, tal y como se expresa en *La voz del combatiente* en el mes de enero de 1937:

Este punto hay que plantearlo con toda claridad. Si queremos que este arma no pierda ninguna de sus virtudes tenemos que calibrar muy bien su empleo y conocer el modo de emplearla lo más eficazmente posible. Una de las armas más a nuestro favor con que contamos para ganar la guerra es precisamente la propaganda; de ahí que nos valgamos de ella con tacto, con mesura, con verdadero tino, y no confundamos su propia finalidad. De esta manera, si no nos libramos de los entuertos ya hechos, nos evitaremos el seguir cometiéndolos en lo sucesivo [...] Sobretudo que un arma llamada a deshacer entuertos no los siga creando de la manera más lamentable por la impreparación de quienes ni saben manejarla ni comprenden su alcance político.

La utilización de la propaganda no solo se realizó en torno a las propias filas, como ya hemos comentado, sino que también tuvo como objetivo filtrarse en el bando enemigo con la intención de minar sus fuerzas o atraer a los combatientes contrarios:

Se ha escrito mucho, resaltando la gran importancia que para nosotros y para nuestra causa tiene el desarrollo de una propaganda sistemática y organizada en las filas enemigas. No nos costaría mucho trabajo señalar infinidad de casos que demuestran esa realidad. Allí donde la propaganda se lleva a cabo con constancia y organización, los frutos no se hacen esperar: decenas de evadidos del campo faccioso vienen a nuestras filas; decenas de nuevos combatientes que gana nuestro Ejército, un debilitamiento y una desmoralización constante del enemigo. (NUESTRA PROPAGANDA..., 1937, p.5).

Fue tal el nivel de explotación propagandística que, incluso, llegó a ser objeto de crítica por parte de la prensa de la época. Parecía que el gobierno republicano estaba más concentrado en hacer grandes campañas

que mostraran las maldades facciosas y las bondades de los antifascistas que en el propio desarrollo militar de la contienda, tal y como se escribió en *El Socialista* en febrero de 1937 y que el gobierno censuró:

Y puesto que estamos resueltos a que ninguna falta quede sin corregir, ¿no será menester que alguna vez nos pongamos a pensar si desde el Comisariado de Guerra, por ejemplo, no se está atendiendo más, mucho más, a la propaganda de partido – no el nuestro, ciertamente- que a servir calladamente las exigencias que la guerra plantea?¹

El soporte más empleado en estos trabajos propagandísticos fue el visual, debido a su capacidad de persuasión que le hacía un arma más que sugerente para condicionar a un público deseoso de información y fácilmente manipulable por las circunstancias que se imponían en esta guerra fratricida, de tal modo que los carteles y las fotografías tomadas en el frente y en la retaguardia invadían muros, periódicos y revistas. En el caso concreto de las imágenes fotográficas, no solo se entendían como medio propagandístico sino también, por ser el más cercano a la realidad, como un soporte contenedor de información privilegiada que no podía caer en manos del enemigo, por lo que desde las tribunas responsables se realizaban llamamientos para evitar que esa información pudiera emplearse en contra de sus intereses. El 1 de enero de 1937 la *Sección de Propaganda y Prensa* de la Junta Delegada de Defensa de Madrid publicó en su Boletín la siguiente información:

Las reproducciones fotográficas son al mismo tiempo que medios eficacísimos para la propaganda, elementos peligrosos que pueden revelar al enemigo datos de interés para la ofensiva. Es, pues, elemental medida previsor, cuya omisión sería imperdonable, emplear medios para tener la seguridad de que quienes utilizan las reproducciones fotográficas son personas leales a la causa antifascista.²

¹ Artículo censurado a *El Socialista* en Boletín de propaganda de la Junta Delegada de Defensa de Madrid, 19 feb. 1937. Conservado en FPI. p.4456. Caja 18. p.7.

² Delegación de Propaganda y Prensa. Boletín Oficial de la Junta Delegada de Defensa de Madrid, Madrid, 1 ene. 1937. p.2.

Este es el motivo por el que nuestra reflexión se centrará en el trabajo de aquellos que fueron responsables de cubrir visualmente el acontecimiento. La dificultad a la hora de componer la historia colectiva de los fotógrafos que trabajaron en Madrid entre julio de 1936 y abril de 1939 reside en el hecho de que la mayoría de la documentación referente a su trabajo, antes y durante la guerra, fue destruida o por los propios responsables para evitar posibles represalias tras la derrota republicana o por los vencedores que la consideraron de poca utilidad para el régimen que se instauraba. A pesar de esto, hemos logrado reconstruir alguna de las características de su laboro a través de la documentación rescatada del *Archivo General de la Guerra Civil Española*, la *Fundación Pablo Iglesias* y del órgano que dio voz a las disposiciones oficiales del Gobierno Republicano: la *Gaceta de Madrid*.

El estallido de la guerra

Los fotógrafos que trabajaron en Madrid entre el mes de julio de 1936 y el mes de marzo de 1939 fueron adaptándose a los constantes cambios que se produjeron en la capital tras el alzamiento militar. Un ritmo que, en un primer momento, fue marcado por la clase trabajadora, responsable de tomar el mando de la ciudad. Aprovechando la coyuntura que ofrecía el marco de la sublevación militar, los sindicatos *Confederación Nacional del Trabajo* (C.N.T.) y *Unión General de Trabajadores* (U.G.T.) emprendieron una Revolución social en el terreno social, político y económico, basada en sus criterios. Una de las primeras medidas tomadas fue la intervención (en el caso de la exclusiva dirección de los trabajadores) o la incautación (en el caso de la participación de los sindicatos) de las industrias y locales comerciales de la ciudad, incluidas tiendas, laboratorios, estudios dedicados a la fotografía y las redacciones de los periódicos. Este sistema se basó en la explotación común por

parte de los trabajadores de los locales abandonados por los propietarios (que al inicio de la contienda huyeron de la ciudad) o de los locales intervenidos (en este caso se permitió a los patronos su incorporación como otro colectivista más, hecho muy común en el caso de los fotógrafos).

En el caso que nos ocupa fue el *Comité de Intervención e Incautación de las Artes Gráficas* el responsable de:

Recoger y encauzar las colectividades y las necesidades de la industria y de su parte más esencial para nosotros: el respeto de los contratos de trabajo y a la dignidad de los compañeros cuya custodia se ponía de hecho en nuestras manos. (AHN Sección Salamanca p/s Madrid).

Este comité se creó el 18 de agosto de 1936 tras la labor de las *Comisiones de Incautaciones y Conflictos*, con la intención de centralizar las actuaciones que de manera permanente se estaban llevando a cabo para solventar los problemas derivados de una sublevación militar que afectaba a todo el país:

Los problemas han ido creciendo como consecuencia de los meses que se dilató y se dilata la guerra. Por tanto, lo que empezó siendo una cosa constreñida a las actividades sindicales o de salvaguardia de nuestros intereses puramente sindicales en torno a la industria, se ha ido complicando con problemas como estos: papel, destrozo de industrias, cierre de talleres, reducción de jornada, reducción de jornales, militarización, aplicación del 60% a movilizados, desplazamiento de maquinaria, sabotaje envuelto de algunos patronos y otros mil problemas inherentes a la marcha es precario de la industria. (AHN Sección Salamanca p/s Madrid).

Las primeras intervenciones de locales fotográficos de la ciudad se produjeron el 19 de julio de 1936, según se indica en un documento sellado el 27 de marzo de 1937, y en el que se describe una relación de doscientas treinta y dos casas relacionadas con la fotografía que fueron intervenidas e incautadas por el *Comité de Intervención e Incautación de las Artes*

Gráficas. Al margen de esta información contamos con las actas de intervención de algunos locales fotográficos de la ciudad, en concreto veintiuna. De entre el total, cuatro actas pertenecen a la intervención de locales que no aparecen en el este listado, y si a esto le sumamos la información de distinto tipo que hemos localizado en los archivos sobre la actividad fotográfica de Madrid, podemos concluir que son sesenta y seis los locales dedicados a esta actividad durante la contienda, al margen de la desarrollada en los periódicos, revistas y de manera ambulante.

Estas actas de intervención siguieron un modelo estándar elaborado por el *Comité de Intervención e Incautación de las Organizaciones Gráficas* perteneciente a la *Unión General de Trabajadores*. En el documento constaba el nombre del taller o local intervenido, el domicilio y la fecha de la firma. Además, debía estar sellado por la empresa intervenida, el *Comité de Intervención e Incautación de las Artes Gráficas* y por la *Sección de Fotografía* de dicho comité. El texto del acta de incautación era el siguiente:

Con fecha de hoy, el Comité de Intervención e Incautación de las Organizaciones Gráficas pertenecientes a la Unión General de Trabajadores, de acuerdo con el personal de las distintas secciones de los talleres de... con domicilio en..., decidimos la intervención y control como garantía del cumplimiento de las obligaciones que esta Empresa tiene convenidas con estas Organizaciones y en virtud de los que dispone la legislación social y la Carta Constitucional Española.

A continuación presentamos el acta de incautación de Fotografía Amer, estudio que se ubicaba en la calle Montera, en pleno centro de Madrid, y que se produjo el 21 de octubre de 1936 (Figura 1).

Según las actas de incautación e intervención conservadas, la mayoría de los procesos se llevaron a cabo durante los meses de septiembre y octubre de 1936, de tal modo que tres de los cuarenta y un locales de fotografía existentes en Madrid sufrieron este proceso en el mes de agosto, trece en el mes de septiembre, veintidós en el mes de octubre, uno en el mes de noviembre y dos en el mes de enero de 1937.



Figura 1 - El acta de incautación de Fotografía Amer
Fuente: AHN Sección Salamanca p/s Madrid

A pesar de la complejidad del proceso, el resultado de las intervenciones e incautaciones de los locales fotográficos de Madrid fueron, desde el punto de vista económico, un éxito, sobretodo en el caso concreto de las intervenciones, que permitieron un *superavit* en los balances económicos totales, tal y como se afirmó en el boletín de *Obreros Fotógrafos* del mes de marzo de 1938:

En la parte de intervención hemos podido observar que la guerra que se inició en los primeros momentos: anuncios de despido, reducción de plantilla, etc, no era sino una arma con la que se quería ayudar al fascismo. Los números, que no mienten, demuestran cuales eran los beneficios que la clase patronal venían

obteniendo de la industria. Este beneficio – por primera vez, los obreros fotógrafos tienen conocimiento de él- es el producto del esfuerzo de los trabajadores. Ved si tiene importancia la labor a desarrollar en el control de la industria.

El trabajo de los fotógrafos

El laboro de los fotógrafos se vio afectado por el ritmo de la contienda, sobretodo a partir del mes de noviembre de 1936, cuando Madrid se convirtió en una ciudad asediada. Fueron cuatro los problemas a los que se enfrentaron los profesionales:

- la falta de suministros;
- el control y la censura de las autoridades;
- la movilización de muchos fotógrafos al frente;
- los peligros derivados de la guerra.

La falta de suministros surgió con el corte de comunicaciones por carretera de Madrid con otras ciudades republicanas debido a que las tropas sublevadas rodearon la ciudad cuatro meses después del alzamiento militar. De este modo, se impidió la llegada de víveres, incluido el material básico para trabajar, por lo que muchos fotógrafos se vieron obligados a adaptarse a estas limitaciones. (LÓPEZ MONDÉJAR, 2004).

La ausencia de negativos de paso universal llevó a muchos de ellos – a los fotógrafos – a recuperar sus cámaras de placas y a utilizar restos de películas de los noticieros cinematográficos. El propio Alfonso debió recurrir a sus viejas cámaras estereoscópicas para realizar un reportaje, encargado por el Ayuntamiento, sobre los estragos producidos por los bombardeos en las calles de Madrid.

Y esto, que afectó más a los fotógrafos españoles que a los extranjeros a los que les enviaban el material por correo o lo recogían cuando hacían viajes a sus países, supuso un *handicap* debido a que los equipamientos modernos (como las cámaras *Ermanox* y *Rolleiflex*

y las películas más sensibles) facilitaron la toma (desde puntos de vista, hasta ese momento, desconocidos) y permitían captar escenas sin flash ni trípode que permitían que se sustituyeran las tomas estáticas y posadas por la naturalidad de la acción. De hecho, fotografías como la del miliciano en Cerro Muriano de Robert Capa hubiera sido impensable si el fotógrafo no hubiera contado con la tecnología apropiada, tal y como afirma su biógrafo Whelan (1999, p.32)

[...] los lectores quedaron impactados, ya que nadie había visto nada parecido hasta entonces. Las anteriores fotografías de guerra habían sido necesariamente estáticas y tomadas a distancia. En la Primera Guerra Mundial, no tan lejana de aquella época, la cámara habitual era la Graflex mediana, con un fuelle y placas de cuatro a cinco pulgadas. Además de resultar muy llamativa, impedía prácticamente obtener fotos espontáneas, era muy pesada y dificultaba el margen de maniobra del fotógrafo en situaciones de peligro. Por el contrario, la Leica de 35mm. de Capa era discreta y le permitía la máxima movilidad. Con ella se lanzó al torbellino de la guerra, como nadie antes que él se había atrevido a hacerlo.

Algunos locales de la ciudad se vieron obligados a cerrar sus puertas ante la imposibilidad de lograr suministros, tal y como se informó en la siguiente nota publicada en el boletín *Obreros Fotógrafos* en el año 1938:

Las dificultades insuperables de la adquisición de materiales han obligado a la Directiva a proceder al cierre de algunos talleres, a los que la vida económica se les hacía imposible, mermándose por días las posibilidades y llegando a constituir un peligro de desaparición, cosa que, estudiada debidamente, se trata de cortar con las medidas adoptadas. La Directiva informará ampliamente de ello.

Este problema se sumó a otros como la movilización al frente de parte del personal empleado en los talleres y estudios, o la censura impuesta por las autoridades responsables de Madrid. Los fotógrafos estuvieron controlados por las autoridades madrileñas ya que no podían

acudir al frente sin un pase que se obtenía tras la identificación de quiénes eran y para quién trabajaban, como desarrollaremos más adelante. En el caso de la cobertura en el frente eran trasladados y acompañados por un responsable de propaganda y la burla de cualquiera de estas normas suponía un peligro para el fotógrafo, como comenta en sus memorias uno de los periodistas que cubrieron el conflicto en Madrid acerca del fotógrafo londinense H. V. Drees.

Durante diez días estuvo sin pases. Y, sin embargo, gracias a algún don excepcional – supongo que esto es lo que tienen los buenos fotógrafos de prensa – siempre salió bien parado. La noche del principal ataque aéreo fue su gran triunfo. Estaba muy afectado por el bombardeo porque le había golpeado literalmente el soplo de la explosión en una callejuela y se estaba recuperando en una cama de la Telefónica cuando de repente se despertó, agarró su cámara y subió a la décima planta para fotografiar la ciudad en llamas. Allí le arrestó un guardia. Un periodista que hablaba español y había escuchado el incidente fue a ofrecer explicaciones al jefe de los guardias del edificio. No sólo se encontró con que Drees ya no estaba arrestado, sino que estaba tan campante en la planta trece, rodeado de guardias admirativos que le miraban mientras fotografiaba la escena entera y posaban con orgullo para sus propias fotografías. (COX, 2005, p.261-262).

Los problemas más graves a los que tuvieron que enfrentarse los fotógrafos en Madrid fueron los derivados de los constantes bombardeos que los aviones enemigos lanzaron sobre la ciudad, puesto que como muchos de los locales dedicados a la fotografía en Madrid y las residencias de los fotógrafos extranjeros estaban ubicados en la zona centro, corrían un mayor riesgo. De hecho, conocemos como el fotógrafo *Alfonso* se vio obligado a abandonar durante meses su estudio de la calle Fuencarral, por la constante amenaza que significaba encontrarse cercano al edificio de la *Telefónica*, el más alto de Madrid y, por tanto, objetivo prioritario de la aviación enemiga. Un ejemplo gráfico del peligro que corrieron los locales de fotografía de la ciudad

es la siguiente fotografía (Figura 2) en la que se puede ver el estudio de *Fotos Galán*³ situado en la calle Alcalá, 9, completamente derruido, como consecuencia de uno de los numerosos bombardeos aéreos.



Figura 2 - Estudio de *Fotos Galán* derruido

Fotografía: Autor no fue citado

Fuente: Biblioteca Nacional / Fondo Fotográfico de la Guerra Civil, Madrid

Otros fotógrafos, aquellos encargados de cubrir el frente, llegaron a pagar con su vida. Uno de los ejemplos más conocidos es el de Gerda Taro, que trabajó para las revistas francesas *Ce Soir* y *Regards* cubriendo el conflicto en Córdoba, Barcelona y Madrid, entre otras ciudades. En la

³ A pesar de que en el letrero del local fotográfico se lee claramente “Fotos Galán”, en el listado que hemos localizado en el *Anuario General de España Baily-Bailliére* de 1936 figura el nombre de “Teodoro Orozco” como el correspondiente al estudio fotográfico del número nueve de la calle Alcalá. Puede deberse a dos razones: un cambio de nombre tras la edición del número del Anuario, o a que, con el estallido de la guerra, el comité de trabajadores del local sustituyeran el nombre del propietario por el de *Fotos Galán*.

fotografía que se presenta a continuación (Figura 3), Robert Capa, su pareja, la retrató resguardada del ataque de los sublevados en el Frente de Córdoba en 1936.



Figura 3 - Gerda Taro resguardada del ataque de los sublevados en el Frente de Córdoba en 1936
Fotografía: Robert Capa
Fuente: Olmeda (2007)

Y será precisamente en el Frente de Brunete en el que el 25 de julio de 1937 a las 18:30 horas, cuando la fotógrafa pierda la vida a causa de un accidente fortuito: un tanque descontrolado que intentó zafarse de un bombardeo enemigo se cruzó en la carretera, invadiendo el carril en el que transitaba el camión que trasladaba a varios heridos y a Gerda. El golpe le hizo caer y el tanque pasó por encima de su cuerpo. Murió unas horas más tarde en el hospital inglés de El Goloso. Unos minutos antes del incidente, Gerda escribió en su diario:

Caen bombas muy cerca de nuestra posición. Oímos el ruido estremecedor de los bombardeos. Ted se cubre la cabeza, pero yo saco fotos sin parar. Mantengo la sangre fría en medio de una escena apocalíptica, con aviones descendiendo en picado, explosiones que agujerean la tierra y soldados que huyen presos

del pánico. Conservo la calma cuando un avión abre fuego sobre nuestro hoyo. Me quedo tumbada de espaldas y sigo disparando la Leica. Se me acaban los carretes. (OLMEDA, 2007, p.179).

Sólo por este motivo (a Gerda se le había acabado el material para fotografiar), decidió abandonar la primera línea y subirse al camión. Esta decisión a la hora de fotografiar en primera línea (y que desobedecía la orden expresa del general Walter, miembro de las Brigadas Internacionales) le costó la vida, pero hasta el último aliento se preocupó por su material porque sabía de la importancia de denunciar visualmente aquello que estaba ocurriendo. De hecho, una de las enfermeras que le atendió, Irene Goldin, afirmó “el tanque le había abierto el estómago y tenía heridas abdominales muy graves: se le habían salido todos los intestinos [...] Lo único que dijo fue: ¿están bien mis cámaras? Son nuevas. ¿Están bien? (KERSHAW, 2003, p.181).

A pesar de las numerosas complicaciones los fotógrafos continuaron con su labor orientada a tres actividades primordiales: fotoperiodismo, fotografía oficial y otros trabajos, entre los que podríamos incluir los de estudio, sobretodo las fotografías de carnet, esenciales en una ciudad en la que todos debían estar identificados.

Los fotógrafos

Fueron muchos los fotógrafos conocidos que trabajaron en Madrid. Entre los españoles destacaron Manuel Albero y Francisco Segovia, Marín, José María Casariego, Alfonso, Santos Yubero, Agustí y Lluís Centelles, Lluís Torrents, Luis Vidal Corrella, los Mayo, entre otros. Entre los reporteros extranjeros, que solían alojarse en el Hotel Florida (en la plaza de Callao) o el Hotel Gran Vía (junto al bar Chicote), que cubrieron el conflicto en la capital encontramos a Robert Capa, Gerda Taro, Jean Moral, David Seymour, Luis Bressange, Walter Reuter, y otros que trabajaron para las agencias AP, Keystone View Company, Planet News,

World Wide Photo, Central Press y London News Agency Press, por mencionar las más importantes.

Durante la Guerra Civil Española los fotógrafos se agruparon bajo varias organizaciones sindicales dependientes de las ramas de Artes Gráficas: la Sociedad Obrera de Fotógrafos y Similares de Madrid y la Sección de Fotógrafos de la Federación Gráfica Española. Si a la información que se desprende de las fichas de afiliación de estos sindicatos unimos la extraída de los archivos de la Junta Delegada de Defensa de Madrid, a través de las fichas laborales que la Sección Fotográfica elaboró con el fin de controlar la actividad en la capital, podemos hacernos una idea del número de fotógrafos que trabajaron en Madrid y una cuestión más interesante: quiénes eran.

Se trata de un total de 1.249 fichas distribuidas de la siguiente manera: 197 de la Sección de Fotografía de la Federación Gráfica Española, 455 fichas de la Sociedad Obrera de Fotógrafos y Similares de Madrid y 597 fichas de la Sección de Fotografía de la Junta Delegada de Defensa de Madrid.

De entre el total de fotógrafos 113 trabajaron para periódicos y revistas, 37 en el frente, 57 para una institución oficial, 585 en un local de fotografía, 193 en la vía pública o como fotógrafo al minuto y 240 eran afiliados de los que o no tenemos constancia de dónde trabajaron o no eran fotógrafos pero su trabajo estaban directamente relacionado con el mundo de la imagen. A continuación presentamos una tabla con esta información detallada por organizaciones.

	Periódicos Revistas	Frente	Institución Oficial	Locales Fotográficos	Vía Pública Al Minuto	Otros
Junta Delegada	73	34	54	121	180	115
Sociedad Obrera	26	2	1	315	10	101
Federación Gráfica	14	1	2	149	3	24

Tabla 1 - Fotógrafos e otros relacionados con el mundo de la fotografía que trabajaron en la guerra

Ante estos datos debemos hacer dos aclaraciones: en primer lugar, estos registros no sólo se refieren exclusivamente a fotógrafos sino a todos aquellos que estuvieron relacionados con el mundo de la fotografía (incluidos reveladores, ayudantes, aprendices, encargados de tienda, etc.), y, en segundo lugar, que alguno de los nombres se encuentra en varias de estas organizaciones: 14 obtuvieron fichas de ingreso de la Junta Delegada de Defensa de Madrid, la Federación Gráfica Española y de la Sociedad Obrera de Fotógrafos y Similares; 4 obtuvieron ficha de la Junta Delegada de Defensa de Madrid y de la Federación Gráfica Española; 22 obtuvieron ficha de la Junta Delegada de Defensa de Madrid y de la Federación Gráfica Española; y 120 obtuvieron ficha de la Federación Gráfica Española y la Sociedad de Obreros Fotógrafos.

La fuente más interesante de trabajo la encontramos en las fichas de la Junta Delegada de Defensa de Madrid, puesto que controló exhaustivamente a los fotógrafos a través del trabajo de la Delegación de Propaganda y Prensa dirigida por José Carreño España. De hecho, se anularon los permisos concedidos con anterioridad y se obligó a solicitar unos nuevos, ahora controlados por la Junta, tal y como se publicó en su Boletín Oficial en diciembre de 1936:

Para poder obtener fotografías, tanto de la ciudad como de sus frentes de guerra a que se extiende mi autoridad de Comandante de la plaza, será preciso proveerse de licencia concedida por el Delegado de Propaganda y Prensa de esta Junta que, necesariamente, habrá estar firmada por el mismo.

A continuación presentamos la ficha de Gerda Taro (Figura 4), sellada el 25 de enero de 1937, en la que se incluyen datos como su nombre completo (Gerta Pohorylle), su domicilio en París (50, Rue Vavin), el lugar y fecha de nacimiento (Stuttgart, 01/08/1910), la empresa para la que trabajaba (Le Soir, Paris), el domicilio oficial en Madrid (Alianza de Intelectuales) y el partido político al que pertenecía (A.E.A.R.) La ficha iba acompañada de una fotografía de carnet entregada por la interesada (Figura 5).

JUNTA DELEGADA DE DEFENSA DE MADRID Secretario de Propaganda - Sección fotográfica

FILIACIÓN DEL FOTÓGRAFO *316*

Apellidos *POHORYLLE* Nombre *GERTH*

Donde nació *Paris, So me Varin* Teléfono _____

Edad *70/2* Nació en *Stuttgart*

Procedió de _____ Estado _____

Trabaja en *Le soir, Paris*

Domestio del destino *Alianza de Intelectuales*

Partido político a que pertenece *A.E.A.R.*

Número del carnet _____ Fecha del mismo _____

Otras antecedentes y observaciones que haya _____

25 de Enero de 1932

Srta Pohorylle

Arturo Álvarez Ploja

MADRID

Figura 4 - La ficha de Gerda Taro
Fuente: AHN Sección Salamanca p/s Madrid



Figura 5 - Fotografía de Gerda Taro
Fotografía: Autor no fue citado
Fuente: AHN Sección Salamanca p/s Madrid

Para poder trabajar libremente, esta identificación debía ir acompañada de una autorización expedida por los jefes militares del sector correspondiente, tal y como se detalla en la siguiente autorización (Figura 6) sellada por la Junta Delegada de Defensa de Madrid y la 40 Brigada Mixta del Estado Mayor de la República Española (que está firmada por el General Miaja el 17 de febrero de 1937) a Alfonso Sánchez Portela, conocido como “Alfonso”, concediéndole permiso para trabajar en el frente, o la siguiente (Figura 7), sellada el 10 de marzo de 1939 (unos días antes de finalizar la guerra), en la que el Director General de Seguridad le autorizaba a obtener información gráfica en el interior de la capital.



Figura 6 - Autorización expedida para poder trabajar libremente
Fuente: AHN Sección Salamanca p/s Madrid



*Figura 7 - Autorización expedida para Alfonso Sánchez Portela días antes de finalizar la guerra
Fuente: AHN Sección Salamanca p/s Madrid*

Si tras la entrada en vigor de la disposición de obligatoriedad de identificación se sorprendía a un fotógrafo sin permiso o empleando una cámara que no hubiera obtenido la licencia adecuada, éste era considerado un desafecto a la causa republicana y debía ser juzgado por tal causa por el fuero militar.

En el caso del reportero gráfico, éste debía proveerse de una chapa metálica numerada que le identificara como tal (tras previo aval de la Dirección de la agrupación *Unión de Informadores Gráficos de Prensa*), y así tener acceso libre a los espacios de la ciudad, además de una tarjeta identificativa autorizada por el Delegado y el Secretario General de Prensa.

Una vez que los fotógrafos hacían su trabajo, el control se extendía a la sección gráfica de las revistas y periódicos, sometida a un total control por parte de las autoridades, tal y como se extrae de la siguiente disposición publicada en el Boletín Oficial de la Junta Delegada de Defensa de Madrid en enero de 1937:

A partir de las doce de la noche del día 30 de diciembre de 1936, queda terminantemente prohibida la publicación en Madrid de periódicos, diarios, revistas, boletines, tanto de empresas como de organizaciones políticas, sindicales y de milicias, dibujos, litografías y demás medios gráficos mencionados en el artículo segundo de la Ley de Imprenta, con excepción de libros, si que previamente hayan sido autorizados por la censura de la Delegación de Propaganda y Prensa de esta Junta. De toda publicación gráfica sometida a censura se presentarán tres ejemplares: uno que se devolverá sellado cuando se autorice para que salga a la luz, y dos que se conservarán en la referida Delegación, para constituir el Archivo de la revolución que en su día será depositado donde disponga el Gobierno legítimo de la República.⁴

Como ya hemos comentado, la fotografía es el mejor soporte para mostrar aquello que se quiere mostrar, por lo que las autoridades responsables de la defensa de Madrid la utilizaron como medio propagandístico, de ahí el férreo control de fotógrafos y medios de comunicación. Por eso resulta interesante hablar, no sólo de lo que se retrata, sino también de lo que se oculta. Pondremos un ejemplo a través de lo visual que nos servirá para ilustrar nuestra hipótesis: las fotografías tomadas a milicianos y soldados defensores de la capital en momentos de asueto. Si analizamos la producción fotográfica de este asunto que se conserva en el *Fondo Fotográfico de la Guerra Civil Española* de la Biblioteca Nacional observamos que la imagen gira en torno a dos ejes de representación: la alimentación y la formación

⁴ Boletín Oficial de la Junta Delegada de Defensa de Madrid. Año 2, n.2, 1 de enero de 1937. Tomo 1, p.7).

cultural de los combatientes. No parece casual que la mayoría de las imágenes del descanso de los soldados de Madrid que se conservan en el fondo que trabajamos coincidan en tema con las máximas preocupaciones del gobierno republicano: los problemas de alimentación y abastecimiento de las tropas defensoras y la educación como medio de luchar contra el fascismo. Esto se puede ver claramente en la siguiente imagen (Figura 8), un trabajo de la casa de fotografía Albero y Segovia, en la que un grupo de 7 milicianos, alguno de ellos armado, que están en un espacio cerrado, rodean una mesa en la que se disponen copiosamente víveres. Si atendemos a la expresión corporal, podemos intuir que los siete observadores internos mantienen claramente una pose ante la cámara del fotógrafo. Por ejemplo, el hombre que cierra la escena a la derecha, sostiene con cierta dificultad y de manera muy artificial, en su mano izquierda unas cajetillas de tabaco y un paquete, sin soltar el arma (que no está colgada), de tal modo que la mano derecha le impide ayudarse con la carga. La intención parece clara: este personaje debe ser fotografiado con los víveres en su mano, pero sin soltar su arma, que debe formar parte del cuadro.



*Figura 8 - Grupo de 7 milicianos rodean una mesa
Fotografía: Autor no fue citado/ Casa de fotografía Albero y Segovia
Fuente: Biblioteca Nacional / Fondo Fotográfico de la Guerra Civil, Madrid*

Lo que recuperamos en el reverso de la imagen también nos ayuda a descubrir la connotación de la fotografía:

El fin del año 36 de los milicianos de la intendencia reciben cajetillas chocolates vinos y licores conservas hasta jamones, abundante ropa y también cantidades en metálico. Así cuida la República a sus bravos luchadores.

Como hemos comentado, tan importante resulta lo que se ve, como lo que se oculta. Pongamos otro ejemplo. A pesar de las numerosas fotografías que muestran los momentos de asueto de los defensores del Madrid del *¡No pasarán!*, no existe ninguna en la que se retrate a los soldados realizando actividades lúdicas como jugar a las cartas, algo que resulta sorprendente si tenemos en cuenta que, según el testimonio de alguno de los supervivientes, era algo habitual hasta el punto de convertirse en *“la única manera de matar el tiempo”*. Por el contrario, sí encontramos testimonio gráfico de la práctica de este tipo de juegos entre las fotografías (en un número muy inferior si las comparamos con la producción fotográfica de los antifascistas) del bando sublevado, como aquellas que retratan el juego de un grupo de soldados del Ejército de Marruecos en *“un rato de juego”* en la Ciudad Universitaria el 19 de mayo de 1938, tal y como se indica en el reverso de la imagen, sellada por la *Sección Técnica* del Ministerio del Interior (Figura 9).

El porqué de la inexistencia de alguna huella visual de ese momento de ocio entre los soldados republicanos, podría explicarse como algo meramente casual de no ser porque conocemos, a través de la prensa, que el gobierno republicano consideró el juego como una actividad impropia en el frente, hasta tal punto que este tema se convirtió en el protagonista de la tira cómica *“Hay que evitar ser tan bruto como el soldado Canuto”* publicada en *La Voz del combatiente*. Esta sección se encargaba de recordar al soldado antifascista, a través del personaje de Canuto, como no debía comportarse. El día cinco de abril de 1937, bajo el título *“El peor de*

los vicios es el juego”, la tira está dedicada a advertir a los soldados de lo negativo del juego: “Canuto retorna al frente y sigue tan imprudente. Pues, a su sector llegado una baraja ha sacado. Logra formar enseguida una importante partida. Se juega con gran fruición hasta la respiración. A Canuto le han ganado y encima quedó entrampado.”



*Figura 9 - Juego de un grupo de soldados del Ejército de Marruecos
Fotografía: Autor no fue citado/ Sección Técnica del Ministerio del Interior
Fuente: Biblioteca Nacional / Fondo Fotográfico de la Guerra Civil, Madrid*

También en el *Manual del Miliciano* que la Editorial Labor publica en 1937, en el apartado dedicado a la Moral del Miliciano, se advierte de la necesidad de controlar a aquellos que se dejan llevar por los impulsos:

Nada más nefasto, en cambio, que la conducta de quienes, a río revuelto, pretenden convertir la guerra en tolvanera de sus apetitos. El arte y la literatura han marcado con fuego la injuria de aquellos seres indignos que al margen de la lucha, y casi siempre a cubierto de sus riesgos, caen sin piedad sobre vidas y haciendas sin otro móvil que el de saciar sus ansias de destrucción o de rapiña. Son, éstos, elementos indeseables cuya eliminación del cuerpo social sólo puede reportar grandes

beneficios, no ya porque manchan la revolución con sus actos reprobables, sino porque alumbran en el alma de los indiferentes la idea de que la razón – tan clara – no está de nuestra parte.

Se podría pensar que las dificultades por las que atravesaba la retaguardia madrileña con el fin de suministrar lo necesario en la vanguardia, hacían inconveniente mostrar una imagen tan frívola de los defensores de la ciudad y, por tanto, se podría haber evitado retratar esa situación. Parece que el juego, y las apuestas, no eran del gusto de un ejército que primaba la formación sobre la diversión.

En otras ocasiones, y como resultado de ese control, el fotógrafo tenía que enfrentarse a la recreación de escenas bélicas que debían ser fotografiadas como si se tratara de una real. Son muchos los testimonios de reporteros que afirmaron la escenificación de determinadas acciones ante la cámara con fines propagandísticos, pero no sólo en la zona republicana, sino también en la sublevada, tal y como afirma el periodista británico D´Dowd Gallagher, a quien Robert Capa confesó:

En España empecé por Hendaya en Francia, en la frontera española próxima a San Sebastián. La mayoría de los reporteros y fotógrafos nos hospedábamos en un pequeño hotel destartalado. Nos introdujimos en la España de Franco a través del río Irún, una vez que nos dieron permiso los oficiales de prensa de Franco en Burgos... En una ocasión, sólo invitaron a los fotógrafos [...] y Capa me lo contó. Les simulaban escenas de batalla. Las tropas de Franco vestían “de uniforme” y estaban armadas, y simulaban situaciones de ataque y de defensa. Utilizaron bombas de humo para ambientar la escena. (LEWINSKY, 1978, p.88).

De este modo, el control ejercido por las autoridades políticas, sindicales y militares, tanto del frente como de la retaguardia, fue uno de los caballos de batalla de los fotógrafos que trabajaron en Madrid. Sin embargo, el manejo del lenguaje visual (complejo por definición) de éstos hacía posible establecer “miradas” diferentes en las imágenes que eran tomadas por los que hemos denominado fotógrafos “oficiales” y fotógrafos “oficiosos”.

Los fotógrafos “oficiales” y “oficiosos” en un ejemplo concreto: el retrato de mujeres

Para cerrar esta breve reflexión acerca del papel desarrollado por los fotógrafos que cubrieron la Guerra Civil Española en Madrid, debemos hacer una diferenciación que marca las dos “maneras de mirar” que se plasman a través de las fotografías. Para entender de qué hablamos cuando hacemos una distinción entre fotógrafos “oficiales” y “oficiosos” pondremos un ejemplo visual.



*Figura 10 - Mujer abatida sobre los restos de su casa de Tetuán de las Victorias
Fotografía: Autor no fue citado/Servicio de Propaganda del Servicio Fotográfico
del Ministerio de Exteriores*

Fuente: Biblioteca Nacional / Fondo Fotográfico de la Guerra Civil, Madrid



Figura 11 - Mujeres intentan recuperar aquellos enseres que pueden ser útiles en su nueva residencia

Fotografía: Autor no fue citado/ Casa barcelonesa de P. Luis Torrents

Fuente: Biblioteca Nacional / Fondo Fotográfico de la Guerra Civil, Madrid

Se trata de dos fotografías rescatadas del Fondo Fotográfico de la Guerra Civil Española que se conserva en la Biblioteca Nacional (Madrid), en las que se retratan mujeres regresando a sus hogares tras el estallido de una bomba lanzada por la aviación enemiga. Las dos imágenes representan una misma acción, sin embargo, el enfoque es diferente. Mientras en la figura 10 (sellada por el Servicio de Propaganda del Servicio Fotográfico del Ministerio de Exteriores) se muestra una mujer abatida sobre los restos de su casa de Tetuán de las Victorias, la figura 11 (sellada por la casa barcelonesa de P. Luis Torrents) muestra una actitud diferente ante ese mismo hecho. En esta imagen las mujeres no se sientan a contemplar el resultado de los proyectiles lanzados por la aviación facciosa, sino que intentan recuperar aquellos enseres que pueden ser útiles en su nueva residencia. Por tanto, la primera fotografía corresponde a la imagen pasiva de la mujer tradicional y la segunda a la verdadera imagen de la mujer de Madrid: aquella que luchó de manera activa contra el fascismo en la retaguardia madrileña, haciéndose responsable del sustento material y moral de su familia.

La totalidad de fotografías que retratan a la *mujer de costumbres* madrileña (es decir, aquella que se encargó de cuidar de su familia) y que están selladas por los fotógrafos *oficiales* (entendiendo por *oficial* aquel que trabaja para una institución pública, ya sea política o sindical) responde al prototipo de mujer pasiva, víctima de lo que ocurre, mientras que las fotografías tomadas por los fotógrafos *oficiosos* (los que trabajaron para las distintas casas de fotografía de Madrid y de otras localidades y los reporteros de guerra) muestran la imagen de una mujer combativa que lucha contra la sublevación desde la retaguardia.

El motivo parece estar claro: la imagen de la mujer de costumbres abatida que se mostraba en carteles, documentales y fotografías tomadas por las autoridades antifascistas resultaba más exportable para mostrar al mundo las siniestras consecuencias de una sublevación militar, que la imagen de una mujer que intentó acomodarse a las exigencias impuestas por el estallido del conflicto.

Consideraciones finales

Como dijo Pierre Bourdieu al hablar de las cinco satisfacciones que aporta la fotografía (la protección contra el paso del tiempo, la comunicación con los demás y la expresión de sentimientos, las realizaciones de uno mismo, el prestigio social, la distracción y la evasión):

[...] la fotografía tendría como función ayudar a sobrellevar la angustia suscitada por el paso del tiempo, ya sea proporcionando un sustituto mágico de lo que aquél se ha llevado, ya sea supliendo las fallas de la memoria y sirviendo de punto de apoyo a la evocación de recuerdos asociados; en suma, produciendo el sentimiento de vencer al tiempo y su poder de destrucción. (BOURDIEU, 2003, p.52).

Gracias al trabajo realizado por los fotógrafos que cubrieron el conflicto en la ciudad de Madrid entre el mes de julio de 1936 y el mes de

abril de 1939, hemos podido recuperar la memoria del acontecimiento más negro de la historia reciente de España a través del soporte visual.

El trabajo que los corresponsales y fotógrafos realizaron al estallar la guerra se ajustó al ritmo impuesto por la contienda, por lo que tuvieron que enfrentarse a cuatro problemas básicos que condicionaron su trabajo: la falta de suministros, la movilización de muchos fotógrafos al frente, los peligros derivados del fuego cruzado y de los continuos bombardeos sobre el frente y la retaguardia, y el control y la censura impuesta por las autoridades. Este último condicionante fue determinante en tanto que los servicios de propaganda controlaron el laboro de los fotógrafos y el resultado que era publicado en revistas y periódicos de la España republicana, de ahí que podamos hablar de dos tipos de fotografías que reflejan dos miradas diferentes sobre la realidad: las tomadas por fotógrafos que trabajaron para una institución política y sindical (los fotógrafos oficiales) y los retratos realizados por fotógrafos que lo hicieron para un local de fotografía o para medios extranjeros (los fotógrafos oficiosos) Por otro lado, y debido a este férreo control, resulta muy interesante para los estudiosos que trabajan la imagen como medio para acercarse al pasado observar tanto lo que se retrata como lo que se silencia visualmente, ya que marca el discurso oficial que se impuso durante los tres años de contienda. Para ilustrar nuestra hipótesis de trabajo hemos empleado varios ejemplos visuales.

Bibliografía

BOURDIEU, Pierre. **Un arte intermedio**: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

COX. Geoffrey. **La defensa de Madrid**. Madrid: Oberon, 2005.

KERSHAW, Alex. **Sangre y champán**: la vida y la época de Robert Capa. Madrid: Debate, 2003.

LEWINSKY, Jorge. **The camera at war**: a history of world photography from 1848 to present day. Nueva York: Simon & Schuster, 1978.

LÓPEZ MONDÉJAR, Publio. **Alfonso**: cincuenta años de Historia de España. Madrid: Editorial Lunberg, 2004.

MANUAL del Miliciano. [S.l.]: Editorial Labor, 1937.

NUESTRA propaganda en las filas facciosas. **La voz del combatiente**, Madrid, 23 mar. 1937, p.5.

OLMEDA, Fernando. **Gerda Tardo, fotógrafa de guerra**: el periodismo como testigo de la historia. Madrid: Debate, 2007.

WHELAN, Richard. **Capa**: cara a cara: fotografías de Robert Capa sobre la Guerra Civil Española. Madrid: MNCARS, 1999.